

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Maria Elise G. B. M. Rivas

TEM MULHER NA MACUMBA “SIM SINHÔ”:
AS MULHERES NEGRAS NA MACUMBA RELIGIOSA E MUSICAL CARIOCA
ENTRE 1870 e 1930

São Paulo

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Maria Elise G. B. M. Rivas

TEM MULHER NA MACUMBA “SIM SINHÔ”:
AS MULHERES NEGRAS NA MACUMBA RELIGIOSA E MUSICAL CARIOCA
ENTRE 1870 e 1930

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica para obtenção do título de Doutora em Ciências da Religião.

Orientadora: Maria José Fontela Rosado Nunes

São Paulo

2017

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, Maria José Fontelas Rosado Nunes, carinhosamente denominada Zeca. No ano de 2011, antes de iniciar meu mestrado, que também ao se realizar foi sob sua orientação, fui convidada a participar de seu grupo de pesquisa GREPO e naquele instante não conseguia dimensionar o que isto significaria para minha vida. A Zeca me mostrou que não se estuda gênero apenas, e sim assume-se uma posição política, logo se vive e luta para diminuir preconceitos e desigualdades. Ela esqueceu de dizer que antes de irmos para a rua com nossas pesquisas e ideias passávamos por uma catarse. Eu passei, Zeca, eu mudei e muito minha forma de me ver no mundo como mulher após encontrá-la. Agradeço a você imensamente por ter me descortinado um mundo onde temos lugar de fato e direito, embora com base em lutas hercúleas. Além disto me ensinou a ser pesquisadora, a ter perspicácia na forma de observar meu objeto, me fez caminhar com determinação, mas alicerçada em metodologias e teorias feministas. Obrigada, Zeca!

Agradeço à Capes o apoio para a realização de minha pesquisa, sem o qual dificilmente a teria realizado. Reitero que os dias de pesquisa foram muito mais tranquilos com o apoio financeiro.

Agradeço ao professor Dr. José Reginaldo Prandi, por quem tenho grande admiração e carinho, que generosamente em conversas, por meio de seu conhecimento das religiões afro-brasileiras, me deu contribuições importantes, bem como me encorajou a assumir a macumba musical além da macumba religiosa como objeto.

Agradeço aos professores que aceitaram participar de minha banca de qualificação, na qual tive grandes contribuições – entre eles o professor Dr. Ênio José Brito e o professor Dr. José Reginaldo Prandi. Da mesma forma agradeço às professoras Dra. Teresinha Bernardo e Dra. Maria das Dores Campos Machado, assim como os professores Dr. José J. Queiroz e Dr. Reginaldo Prandi por aceitarem participar de minha defesa e em especial à minha orientadora, Dra. Maria José Rosado Nunes, pelos anos de doutorado, me acompanhando até o último rito acadêmico.

Agradeço aos professores do Programa de Ciências da Religião da PUC- SP.

Agradeço à Andréia Bisulli pelo carinho, atenção e orientações das normas e procedimentos a serem seguidos em meus anos de mestrado e doutorado no Programa.

Deixei por último para agradecer às pessoas muito queridas que dividem o rito da vida comigo desde há muito. Aos meus filhos e filha pelo carinho, sejam eles(as) consanguíneos – Thales, Athus e Thetis – sejam meus também filhos na mesma medida Domingo, Marcelo, Marcio e Mariah, bem como Érica, que abracei como mãe por quinze anos, à “Titia”, que divide comigo muito da vida, e minhas filhas *Iyawôs* a quem aprendi a respeitar e amar. A todos(as) obrigada pelas boas conversas, muitas risadas, cumplicidade e apoio. Friso que agradeço à minha família, no sentido mais amplo, pois minha família consanguínea foi absorvida pela de santo, assim, sinto-me à vontade para chamar de família usando o conceito alargado do *candomblé*, a minha grande família com a qual divido dias e dias de trabalho, cumplicidade e alegrias.

Agradeço ao Rodrigo Garcia, que sempre prontamente colaborou comigo nas revisões.

Agradeço à Alexandra Abdala por sempre acreditar em meu trabalho e contribuir com meus ensaios tecnológicos, que foram importantes para desbravar meu campo empírico.

DEDICATÓRIA

Dedico a meu Babá Rivas Ty Ògìyàn, também meu companheiro de uma vida. Devo-lhe o que tenho de mais caro: ser filha de Orixá Xangô, ter possibilitado ter meus/minhas filhos/as tanto carnis (Thales, Athus, Thetis e “Mariah”), como meus enteados (Domingo, Marcelo e Márcio), mas também os/as de santo, as *lyawôs*, das quais sou mãe-criadeira. Você me concedeu nascer para o candomblé, ao qual meu *emi*/alma está absolutamente vinculado. Agradeço por ter me conduzido por este caminho espiritual.

Nestes anos me viu “crescer” e deu assistência contínua em todos os sentidos, me impulsionou para nunca parar, me fez abraçar e vencer desafios, me fez ver o mundo como pessoa no sentido mais amplo do candomblé (eu e meu duplo). Como sempre digo, não sei o que é a vida sem você! Fizemos e fazemos tudo junto há 30 anos como casados e há 39 anos como filha de santo, logo minha vida sempre foi com você e sempre o tive como referência. Minhas alegrias, minhas conquistas, meus desafios, minhas angústias, minhas dificuldades sempre foram divididas com você. E divido meu doutorado, pois ele faz parte de um contexto, criado e idealizado por você, a FTU, para o qual fui me capacitando. O meu doutorado é reflexo de nossa trajetória nas religiões afro-brasileiras.

Baba mi, Adupe ô.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto as mulheres negras nas macumbas cariocas, nos jornais do Rio de Janeiro, entre os anos de 1870 a 1930, tendo como objetivo analisar a presença ou ausência das mesmas nas macumbas. As duas hipóteses elencadas são as seguintes: verificar se a presença das mulheres negras no material encontrado (os jornais cariocas) corresponde à importância delas nas macumbas, e verificar em que medida a configuração dos papéis desempenhados por homens e mulheres nos terreiros influenciaram ou não a macumba musical na esfera estética. A pesquisa é realizada sob uma perspectiva feminista, de modo que o horizonte teórico privilegia as questões de gênero. Faço uso da hermenêutica da suspeita de Fiorenza (1992) para encontrar as mulheres nos jornais, um olhar histórico que busca encontrar as mulheres como personagens do cotidiano em Perrot (2005) e uma abordagem antropológica das mulheres negras nos candomblés em Bernardo (2003-2005). Mas, também trago Pollak (1989) com o referencial memória subterrânea e Weber (2013) com a separação das esferas para melhor entender a “separação” da macumba em religiosa e musical. O campo empírico são 19 jornais que circularam na cidade carioca no período pesquisado disponibilizados na Hemeroteca Digital do Rio de Janeiro, ou seja, o material analisado é uma fonte primária. A metodologia utilizada para análise dos jornais é a abordagem dada por Zicman (1985). Vale ressaltar que foi necessário muito esforço para podermos encontrar as mulheres negras em ambas as macumbas, mas elas estavam lá.

Palavras-chave: mulheres negras, macumba, Rio de Janeiro, religião.

ABSTRACT

This paper addresses black women in the macumbas of Rio de Janeiro, in the newspapers of such city, from 1870 to 1930, aiming to analyse their presence or absence in the macumbas. There are two hypothesis here considered: to verify if the presence of black women found in the researched material (that is, the newspapers of Rio de Janeiro) equals their importance in the macumbas, and to verify how much do the papers performed by man and women in the terreiros influence or not the musical macumba regarding aesthetics. The research uses a feminist perspective, so the theoretical reference privileges gender. I recollect Fiorenza's hermeneutics of suspicion (1992) in order to find women in the newspaper, a historical look that aims to find them as characters of day by day in Perrot (2005), and a anthropologic approach of black women in the Candomblés in Bernardo (2005-2005). Also, we refer to Pollak (1989) and the underground memory, and to Weber (2013) and the separation of the issues in order to understand better the division of macumba into religious and musical. The empirical field is formed by 19 newspapers that were active in the city of Rio de Janeiro through the chosen period. Such newspapers are available in the Hemeroteca Digital of Rio de Janeiro, so the analyzed material is a primary source. Methodology used to analyze the newspapers is the approach given by Zicman (1985). It is worth mentioning that too much effort has been needed so we could find black women in both macumbas: they were there.

Keywords: black woman, macumba, Rio de Janeiro, Religion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DA METODOLOGIA À CONTEXTUALIZAÇÃO.....	25
1.1 A história (re)velada nas páginas dos jornais pesquisados.....	31¹
1.1.1 Diário do Rio de Janeiro.....	31
1.1.2 Gazeta de Notícias.....	34
1.1.3 Carbonário.....	38
1.1.4 Cidade do Rio.....	43
1.1.5 Diário de Notícias.....	45
1.1.6 Gazeta da Tarde.....	46
1.1.7 A Folha Nova.....	50
1.1.8 O Paiz.....	51
1.1.9 Jornal do Brasil.....	53
1.1.10 O Rio Nú.....	57
1.1.11 A Imprensa.....	59
1.1.12 Correio da Manhã.....	61
1.1.13 A Noite.....	63
1.1.14 A Época.....	65
1.1.15 A Esquerda.....	67
1.1.16 A Razão.....	69
1.1.17 Correio do Brasil.....	71
1.1.18 O Jornal.....	72
1.1.19 A Batalha.....	73
1.2 Tabulação dos dados e contextualização do rio de janeiro: 1871-1929.....	74
1.3 Finalização do texto.....	76

¹ Embora os subtítulos tenham alongado o capítulo diferenciando-o dos demais, considerei que seria válido pontuar os jornais pesquisados.

2	A MACUMBA CARIOCA NA PERSPECTIVA DE JOÃO DO RIO, ARTHUR RAMOS, ROGER BASTIDE E LIANA TRINDADE.....	80
2.1	Uma construção histórica: a ideia de nação a partir do tráfico negreiro.....	95
2.2	– Mexa ahi não, iôô, deixa que io memo pego: mulheres negras na sociedade carioca do final século XIX e início do século XX.....	104
2.3	Finalização do texto.....	118
3	(RE)CONTANDO AS MACUMBAS NOS JORNAIS CARIOCAS DE 1870-1930.....	120
3.1	Mulheres negras nas macumbas cariocas – é terreiro ou “festa?”	124
3.1.1	Finalização do texto	152
3.2	Elas dançam, mas não cantam: mulheres negras e afrodescendentes nas macumbas musicais do Rio de Janeiro.....	154
3.3	Finalização do texto	179
4	DEU BRIGA SIM! A MACUMBA “SAIU DE CASA”	182
4.1	Finalização do texto	207
4.2	Macumba, diga adeus e vá-se embora – agora é a vez do samba.....	208
4.3	Finalização do texto.....	242
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	243
	REFERÊNCIAS.....	252
	ANEXO – INDICAÇÃO DOS LINKS DOS JORNAIS PESQUISADOS.....	264

INTRODUÇÃO

O que me fez pensar neste tema para pesquisa foram vários fatores que envolvem minha vida acadêmica e religiosa. As religiões afro-brasileiras fazem parte de minha trajetória e isso me levou a optar pela graduação em teologia. Eu o fiz na primeira e única faculdade de teologia do Brasil com ênfase em religiões afro-brasileiras, a Faculdade de Teologia Umbandista (FTU). Durante minha formação sempre foram muito frequentes as questões pertinentes ao campo religioso afro-brasileiro e, de modo mais específico, à umbanda e ao candomblé.

Essas questões “arrastaram-me” a pesquisar o mito de origem da religião umbandista no trabalho de conclusão de curso da graduação, como uma maneira de compreender sua origem, mas também como forma de entender sua legitimação e inserção no campo religioso brasileiro. A pesquisa, à época, dirigiu-se às macumbas cariocas como origem da umbanda e esta questão ficou como uma interrogação: o que eram as macumbas “exatamente”? Mas, por vários motivos, deixei essa demanda de lado e segui um outro caminho na pesquisa.

No mestrado, debruçei-me sobre a questão de gênero depois de uma experiência vivida no grupo de trabalho constituído pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), do qual fiz parte, que perdurou três anos. Esse grupo, do qual eu era a única mulher e a única representante das religiões afro-brasileiras, visava à discussão das Diretrizes Curriculares Nacionais de teologia, ainda não existentes até então, que se encontravam em processo de construção. Foi nesse momento que despertei para a questão de gênero na religião e realizei minha pesquisa de mestrado com enfoque nas questões de gênero que perpassavam a profissionalização do campo. Pesquisei o lugar ou “não-lugar” das mulheres na profissionalização da teologia.

Foi dessa maneira que, durante o mestrado, entrei em contato de forma mais direta com trabalhos produzidos a partir da abordagem feminista nas disciplinas de sociologia, antropologia, filosofia, história, teologia, entre outras, por meio do grupo de pesquisa GREPO – Gênero, religião e política –, coordenado por minha orientadora, Maria José Rosado F. Rosado Nunes, no qual fui aceita, como membro, no ano de 2011.

Essas pesquisas buscavam questionar a invisibilidade das mulheres em vários setores da sociedade, mas o que me chamou a atenção, de modo mais específico, foi a invisibilidade das mulheres na religião, enfoque dado pelo grupo de pesquisa. O grupo de pesquisa me levou a pensar sobre a presença ou ausência das mulheres no processo de formação, desenvolvimento e suas contribuições para as religiões, bem como a recorrência de tal processo.

Tendo minha formação de base na teologia com ênfase em religiões afro-brasileiras, logo transportei o mesmo tema para o meio onde atuo. Assim, fiz a opção de uma pesquisa com enfoque feminista para o mestrado e prossegui com o mesmo viés, de modo mais específico, com religiões afro-brasileiras e mulheres, para a pesquisa de doutorado. Com uma preocupação metodológica mais voltada para a hermenêutica, com enfoque na hermenêutica da suspeita, sem deixar de evidenciar os aspectos histórico, antropológico e sociológico, eu me debrucei sobre o tema, mais estritamente, das mulheres negras nas macumbas cariocas.

As macumbas, “um lugar” religioso que ocupou espaço na sociedade carioca e foi objeto de muitas pesquisas, passaram a compor o campo religioso brasileiro no fim do século XIX e início do século XX e deixaram suas marcas na umbanda (MALANDRINO, 2010). Elas foram capazes de influenciar a religiosidade popular brasileira e marcar seu nome (isto é, macumba) na “boca do povo”, ou seja, um movimento religioso significativo, mas com muitas brechas a serem esclarecidas. Os estudos que abordaram a questão deixaram

(...) muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória, e ainda mais da história, este relato que, por muito tempo ‘esqueceu’ as mulheres, como se (...) elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (PERROT, 2005, p. 9)

Neste sentido, com perguntas que perpassaram minhas pesquisas e meu interesse em ambos os assuntos, mulheres e macumbas, é que formulei a pesquisa como experiência histórica coletivamente compartilhada e reconhecida, sintetizada não apenas em elementos hermenêuticos da religião, mas também teológicos, históricos, sociológicos e antropológicos. Isto também vem ao encontro de minha posição política quanto às questões de gênero, pois entendo que, dentro de uma perspectiva feminista,

as mulheres foram pouco estudadas em decorrência de nossas estruturas sociais e científicas, que colocam as mulheres como um apêndice na sociedade. Desta forma, as

(...) nossas estruturas sociais e científicas definem as mulheres como derivadas e secundárias de varões. Esta definição androcêntrica de ser humano determinou não só a percepção acadêmica de homem como também de mulheres. Nesta visão androcêntrica do mundo, a mulher deve permanecer historicamente marginal. O paradigma androcêntrico acadêmico pode tematizar o papel das mulheres como problema social, histórico, filosófico e teológico, mas não pode questionar seu próprio horizonte, quando relega a “questão das mulheres” à periferia dos interesses acadêmicos, um assunto trivial que não é digno de atenção séria. (FIORENZA, 1992, p. 67)

A marginalização das mulheres como tema de pesquisas me levou a uma abordagem histórica feminista das macumbas cariocas. É necessário trazer as mulheres macumbeiras à cena histórica: uma pesquisa ainda não realizada. Desta forma, pensar o que eram as macumbas e o envolvimento das mulheres negras com as mesmas em seu início instigava-me. Foi então que tomei como objeto **as mulheres negras nas macumbas cariocas, nos jornais do Rio de Janeiro, entre os anos de 1870 a 1930**. Com o objetivo de analisar a presença ou ausência das mesmas. Tendo como hipótese **verificar se a presença das mulheres negras no material encontrado (os jornais cariocas) corresponde à importância delas nas macumbas**. A segunda hipótese era **verificar, em que medida, a configuração dos papéis desempenhados por homens e mulheres nos terreiros influenciaram ou não a macumba musical na esfera estética**.

A princípio, esta hipótese pode causar estranheza, mas os dados encontrados nos jornais me levaram a uma “outra” macumba, as macumbas musicais, que trabalharemos no decorrer da pesquisa. Após este indicativo busquei compreender o contexto musical do Rio de Janeiro, no período pesquisado, e “visitei” bibliografias que possibilitassem visualizar o panorama do cenário musical carioca. Elenquei autores como Mário de Andrade, com *Música de feitiçaria no Brasil (1983)* e *Pequena história da música (1980)*, Hermano Vianna, em *O mistério do samba (1995)*, Nei Lopes em *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical – partido-alto, calango, chula e outras cantorias (1992)*, José Ramos Tinhorão com a obra *Pequena história da música popular (1987)*, Jota Efegê com *Maxixe – a dança excomungada (1974)* e *Figuras e coisas do carnaval carioca (1982)*, José Adriano Fenerick com a obra *Nem no morro nem na cidade*

(2005) e Roberto Moura, com *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro (1995)*, entre outros. Esta revisão bibliográfica me viabilizou observar o quadro diverso e híbrido da musicalidade carioca, que se constituía de tango brasileiro, maxixe, polca, choro, valsa, cateretê, modinhas, lundus e, no final da primeira década do século XX, o samba. Entre os autores, nunca citaram as macumbas musicais, embora elas fossem recorrentes nos jornais como tema de festas, tema de músicas na rádio, enredo de desfile de carnaval, nomes de grupos musicais, blocos carnavalescos, bem como em letra de músicas. Embora, nunca tenha sido citada como música a macumba musical estava lá e as mulheres negras de alguma forma envolvida com ela também.

Sei que não basta desejar pesquisar mulheres negras nas macumbas cariocas. É necessário saber se há indícios de sua presença nas mesmas. A teoria feminista da suspeita de Fiorenza (1992) ganha grande relevância neste momento, pois ela defende que “o androcentrismo sistêmico da cultura ocidental é evidente, no fato de que ninguém questiona, se varões foram sujeitos históricos (...) o papel histórico das mulheres, e não dos varões, é problemático porque a masculinidade é a norma, ao passo que a feminilidade é o desvio da norma” (FIORENZA, 1992, p. 66). Então temos duas questões a serem ponderadas: a invisibilidade das mulheres em geral e a maior invisibilidade dada às negras em uma sociedade de herança escravagista.

Fui em busca por indícios de mulheres negras nas macumbas. Ao falar de mulheres nas macumbas existe a maior probabilidade de falarmos de mulheres negras, escravas ou ex-escravas e afrodescendentes, mas não descartando a possibilidade de encontrar mulheres brancas. Encontrei o indício sobre a presença das mulheres negras nas macumbas cariocas na obra *Religiões do Rio (2006)*, de autoria de João do Rio, jornalista do final do século XIX e início do século XX. O autor escreveu uma série de matérias jornalísticas no ano de 1904 para o jornal a *Gazeta de Notícias* sobre as religiões do Rio que, posteriormente, foram publicadas na obra supracitada, na qual havia a descrição das mulheres nas macumbas cariocas, conforme excerto abaixo:

(...) também essa gente é ordinária, copia os processos dos outros e está de tal forma ignorante que até as cantigas das suas festas têm pedaços em português (...) As filhas-de-santo *macumbas* ou *cabindas* chegam a ter uma porção de santos de cada vez, manifestando-se na sua cabeça. (RIO, 2006, p. 39)

O trecho retirado da obra de João do Rio aponta para filhas de santo macumbas ou *cabindas*. Considerando que as *cabindas* ou *cambindas* eram uma etnia originária da África Central: “Os negros bantos, chegados ao Brasil, procediam, principalmente, de Angola, do Congo, de Benguela, de Cabinda, de Mossamedes, na África Ocidental, e de Moçambique e de Quelimane, na Contra-Costa (...)” (CARNEIRO, 1991, p. 126). Logo, de tradição banto, sendo assim possível dizer que as mulheres citadas por João do Rio eram negras.

Assim, as mulheres negras estavam presentes nas macumbas cariocas e, bem por isso, torna-se viável buscá-las nos jornais cariocas. Então debruicei-me sobre o meu campo empírico. Em um primeiro momento, desejava fazer a pesquisa em dois campos empíricos distintos: nos jornais cariocas disponibilizados, de forma virtual, pela *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, mais especificamente na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional* e, na mesma biblioteca, em processos criminais que envolvessem as macumbas. No entanto, após uma semana de pesquisa *in loco* no arquivo da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, em três processos que citavam a palavra feiticeiro, pois não havia nenhum que tivesse de modo direto a palavra macumba, não obtive êxito e fiz a opção de permanecer apenas com os jornais. A ideia dos jornais nasceu devido ao fato de retratarem o cotidiano da cidade carioca.

Entendo cotidiano segundo dois autores, Chalhoub (1998) e Heller (1992). Em Chalhoub destaco a noção de politização do cotidiano e, em Heller, encontro uma definição mais operacional do cotidiano. Ele possibilita compreender que as inúmeras práticas inventivas e heterogêneas podem adquirir, não raras vezes, significados políticos muito sutis, que obnubilam e ofuscam a sua percepção e importância no cotidiano. Heller (1992) enfatiza que a vida cotidiana vem sempre repleta de alternativas e escolhas, tomada de caminhos, com base na confiança ou desconfiança, na simulação ou sinceridade, que se acomodam ou não, resistem ou não. Ele, Heller, me possibilita entender em que medida as macumbas foram se acomodando e resistindo no ambiente cotidiano do Rio de Janeiro, ao passo que Chalhoub (1998) nos mostra que o cotidiano necessita de uma lente politizada para uma leitura mais perspicaz dos fatos.

Após esclarecer o conceito de cotidiano do qual farei uso, adentro a segunda etapa de minha pesquisa nos jornais cariocas. A pesquisa se deu via rede, no sítio

eletrônico da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. Iniciei minha pesquisa no mês de janeiro de 2015. No primeiro momento, desejava pesquisar de 1890 a 1920 e assim o fiz. Comecei a levantar os dados. Pesquisei todos os jornais do Rio de Janeiro do período elencado. Usei como palavras-chave macumbas e macumbeiros(as), mas logo percebi que a palavra-chave macumbeiros(as) não me trazia ocorrências. Fiz a opção de deixar apenas macumba. Mas, ao usar a palavra, fiquei incomodada com o fato de não saber como e quando ela tinha aparecido pela primeira vez nos jornais. Resolvi retroceder uma década e iniciei a pesquisa a partir de 1880. Pesquisei, mas sem indício de ser aquela a primeira década em que ela aparecia. Retornei então para 1860 e fui avançando até chegar à data-marco, com o caso Juca Rosa, em 1870. A primeira vez que a palavra é usada no jornal foi no dia 6 de dezembro de 1870. A partir daí retomei a pesquisa em todos os jornais novamente. Descartei todos aqueles em que não encontrei ocorrências e restaram 19 jornais, entre 1870 a 1930. Sendo que na última década pesquisei apenas 7 jornais. Fiz esta opção em virtude da grande quantidade de ocorrências encontradas, que chegou a praticamente 5 vezes a soma de todas as décadas anteriores. O total de ocorrências soma 664. Entre as ocorrências foi possível identificar que as macumbas se centralizaram em duas seções: a policial e a de entretenimento, com viés musical.

O primeiro capítulo trata da metodologia em estudos de jornais e de um breve histórico dos mesmos, de modo que foram identificados jornais com perfis diversos, do escravagista ao abolicionista, do monarquista ao republicano, do conservador ao progressista, entre outros. Para melhor entender o período e a diversidade presente nos perfis dos jornais que circularam, foi realizado um conciso olhar histórico sobre o período; para tanto elenquei algumas ocorrências encontradas nos jornais e busquei descrever sucintamente o período histórico em que elas se encontravam inseridas. Na última parte do primeiro capítulo, é realizado um breve contexto histórico dos principais movimentos que ocorreram nos 60 anos pesquisados e o levantamento do número de ocorrências sobre macumba em todos os jornais, o período em que ocorreram, bem como o número total das mesmas.

Sigo, então, para o segundo capítulo, que se constitui de dois subitens, sendo o primeiro a exposição das macumbas, de acordo com três autores e uma autora

elencados e elencada, apresentados na seguinte ordem: João do Rio (2006), Arthur Ramos (2001), Roger Bastide (1976) e Trindade (2000). Foco nas questões em comum que perpassam o trabalho dos autores, que é a ideia de as macumbas serem uma religião degenerada de origem banto e hierarquicamente inferiores às religiões de origem/nação jeje-nagô, que seriam mais puras, bem como de seus praticantes serem de origem duvidosa (marginais, bandidos e estupradores). O segundo item do mesmo capítulo busca rever a constituição do termo nação e sua ligação com o processo do tráfico negreiro, bem como o processo de (re)definição dos(as) negros(as) em *nação* já em solo brasileiro. Abordo a maleabilidade e fluidez das fronteiras dessas nações no cenário carioca nos tempos de escravidão e as negociações dessas pertencas mediante suas necessidades e situações do cotidiano. O terceiro item do capítulo, após trabalhar a ideia de nação, direciona o foco para as mulheres africanas, banto, mas não só, pois, considerando a flexibilidade e negociações das fronteiras das diferentes nações, não é possível estabelecer fronteiras estanques sobre o que era ser uma mulher banto. Busco entrar na memória do que era ser mulher em África, em um ambiente poligínico, no qual lutava por seu sustento e dos(as) filhos(as) e, para tanto, comercializava nas feiras e mercados africanos, bem como exercia práticas religiosas em prol de si mesma e dos(as) filhos(as) mediante as disputas familiares. Segundo Bernardo (2003; 2005), isto acarretava maior autonomia econômica e religiosa. O capítulo segue e busca entender como as mulheres africanas transportaram essa experiência para o Brasil no período da diáspora. Enfoco meu trabalho sobre as quitandeiras no Rio de Janeiro. Fiz a opção de retratar as quitandeiras no Rio de Janeiro porque expressavam a herança, por meio da memória subterrânea (POLLAK, 1989), do modo de ser e viver das mulheres africanas, que trabalhavam nas feiras em África comercializando diversos produtos, um dos fatores que as levaram a ter maior independência. Aliás, na capital carioca, muitas delas se tornaram figuras históricas e icônicas, como mãe Beata, tia Bibiana, entre outras (MOURA, 1995). Elas foram quitandeiras e mães de santo, amealharam dinheiro com seu comércio de quitutes e fizeram esta cultura ambulante viva nas ruas cariocas até início do século XX. Mas também reforçaram o lugar da mulher negra em lugar de poder nas religiões afro-brasileiras. Aqui elas inverteram o poder religioso. Tomaram para si os cargos religiosos, enquanto em África eram detidos em mãos masculinas. Na perspectiva

de Bernardo (2005), para melhor entender esta inversão, é necessário reconstituir o cotidiano das mulheres africanas e, assim, busquei fazê-lo.

O terceiro capítulo constitui-se de dois itens e uma pequena introdução com os dados encontrados em 18 jornais. O levantamento apontou para o fato de as macumbas cariocas não se resumirem às páginas policiais, pois a palavra era polissêmica e ressurgia em nome de pessoas, crônicas e páginas de entretenimento – eventos musicais. A propósito, nas páginas policiais e de entretenimento foi onde ocorreram as maiores incidências. Assim, fiz a opção de abordar as mulheres negras nas macumbas religiosas das páginas policiais e nas macumbas musicais nas ocorrências envolvendo entretenimento. O primeiro item retrata as mulheres negras nas macumbas religiosas encontradas nos jornais cariocas, e o segundo, as mulheres negras nas macumbas musicais. Em ambos os itens vou em busca das mulheres negras de modos variados, pois os jornais raramente trazem referências explícitas às mesmas. Assim, eu as encontro nas entrelinhas dos jornais, ora discriminadas, ora invisibilizadas, mas nunca totalmente ausentes.

Trabalho o quarto capítulo com dois itens. No primeiro item busco pontuar quando, onde e de que forma as macumbas musicais foram citadas nas ocorrências dos jornais pesquisados, sempre atenta para a presença ou não de mulheres negras. Neste item exploro as ocorrências que falam de bailes, em domicílios ou clubes, bem como nos carnavais e Festa da Penha. Trato da mesma como uma herança dos terreiros do bairro da Cidade Nova, onde se encontravam as Tias baianas, entre elas Tia Ciata, Tia Perciliana e Tia Amélia, que constituíam comunidades tradicionais e tinham envolvimento com as festas momescas que aconteciam no entorno da Praça Onze, mas também em seus preparativos na Festa da Penha, por exemplo. Sendo Tia Perciliana mãe de João da Baiana, afamado sambista, e Tia Amélia mãe de Donga, o músico que constituiu o marco do “primeiro” samba gravado pela Casa Edson, *Pelo Telefone*. Trabalho, deste modo, com a trajetória da separação da macumba musical e samba e os principais componentes que desencadearam tal processo.

No último item do quarto capítulo busco demonstrar que a introdução do samba no cenário musical se deu de modo lento e gradual e não erradicou as macumbas musicais de forma abrupta. A dissolução do gênero macumba musical foi um processo

que ocorreu devido vários fatores, como citado na conclusão acima, que são alicerçados no processo de modernização. Mas, de modo específico, no caso da música é necessário destacar que três fatores contribuíram decisivamente, sendo eles a introdução das gravadoras, a implementação do rádio e a implantação do samba como música nacional pelos intelectuais, que gerou um novo nicho profissional. O samba se torna um produto a ser consumido no mercado da música e necessita de cantores e compositores, que por sua vez deveriam fazer jus ao mais novo ideal nacionalista. Assim, o samba é elencado como música nacional e ele e seus músicos/compositores vão se transformando com o passar do tempo até atingir o ponto imaginário da elite.

Para melhor contextualizar a pesquisa, faço uma reflexão sobre as bases epistêmicas que orientaram a produção do discurso histórico sobre as mulheres. Para tanto, fiz uso em especial da abordagem de Elisabeth Fiorenza em *As origens cristãs a partir da mulher: uma nova hermenêutica* (1992), que retrata a metodologia hermenêutica da suspeita. Essa metodologia propõe várias etapas hermenêuticas na interpretação do texto, sem desconsiderar a abordagem feminista. A hermenêutica da suspeita tem como objetivo questionar e desmistificar as funções ideológicas das estruturas da opressão e dominação no meio religioso, em meu caso, nas macumbas cariocas. Esta interpretação crítica feminista objetiva suscitar discursos críticos que possam apregoar a autoridade teológica nas experiências das pessoas em geral, em suas vidas cotidianas, permitindo desta maneira que se rompa com as composições de dominação, submissão e exclusão, possibilitando a construção de espaços inclusivos, acessíveis a todas as pessoas independentemente das questões de gênero, etnia e classe social.

Fiorenza (1992) enfatiza ser necessário encontrar caminhos para interromper o silêncio do “texto” e dos intérpretes, ou a intenção daquele que relata sobre as realidades pesquisadas. Deve-se interpretar o texto a partir do que ele diz e também do que ele não diz; considerar o que os textos silenciam, pois o silêncio é uma documentação da realidade e traz sentido implícito, bem como o que a tradição interpretativa tratou de impor aos textos; observar se há possibilidade de ler para dentro dos textos, propiciando uma releitura da história e se reapropriar criticamente do passado. “Uma análise feminista deve dar atenção não apenas ao androcentrismo

dos textos históricos, mas também ao androcentrismo das reconstruções acadêmicas contemporâneas destes textos e seus contextos sociais” (FIORENZA, 1992, p. 67).

Assim, é possível à hermenêutica da suspeita dialogar com a história. O campo de trabalho da história apresenta uma tensão constante entre a objetividade (sempre mutilada de seu objeto) e a subjetividade de uma visão metódica e autocrítica de si mesma; ambas, sempre, inseridas em determinado contexto social. Mas, como afirma Perrot (2005; 2008), muitas vezes buscar fazer registros históricos é falar dos esquecidos. Michelle Perrot (2005; 2008) propõe analisar as relações sociais de gênero como historicamente construídas, bem como em uma perspectiva teórico-metodológica alicerçada no campo da nova história, principalmente no que diz respeito à investigação por novos objetos. São sobre essas reflexões e rupturas propostas pela nova história, que são contemporâneas e estão em consonância com o movimento de liberação das mulheres, no qual as mulheres passam a reivindicar o seu “lugar” na história.

Perrot (2005; 2008) levanta outra questão e, ao mesmo tempo, a mesma questão para a história com um olhar de gênero ao avaliar as fontes disponíveis e a memória que se investiga. A autora destaca o fato de que as fontes, ou seja, a produção da memória, era realizada por homens e muitas vezes para homens na dependência do período histórico. Isto é, tinham a perspectiva masculina em sua redação. Para a autora, isso ocorria devido ao fato de os homens dominarem a cena pública, que ocupava lugar de privilégio. Desse modo, tornavam-se os “senhores produtores dos discursos” (PERROT, 1988, p. 177). Isto levou à redução nos arquivos públicos de documentos referentes às mulheres, pois os homens selecionavam os registros e deixavam pouco material que as retratasse. Portanto, na ótica de Perrot (2005; 2008), os arquivos públicos representam o “olhar de homens, sobre homens, que calavam as mulheres” (PERROT, 2005, p. 13).

Em um segundo momento, Perrot (2005; 2008) indica como caminho para os(as) pesquisadores(ras) os arquivos privados, nos quais as mulheres manifestavam de maneira mais profusa seus costumes, desejos e anseios, pois os diários íntimos e as correspondências eram sugeridos às jovens solteiras por seus confessores e pedagogos, que visavam com isso um certo controle de seus impulsos. Se as mulheres das classes

mais favorecidas se utilizavam desse recurso, o mesmo não poderia ocorrer com as mulheres de classes menos favorecidas, que não eram alfabetizadas em quase sua totalidade. Com relação às mulheres do povo, o silêncio é quase absoluto, mas em alguns momentos elas conseguem ultrapassar os limites do espaço privado e, nesses casos, o destaque pode ser adquirido pelo nefasto caminho criminal, prostituição ou até mesmo da loucura (BRESCIANI, 1989; 1990). No âmbito desta pesquisa, inicio pelo caminho policial nas páginas dos jornais.

Perrot (2005;2008) propõe vasculhar o silêncio das mulheres nos trabalhos historiográficos, mas fazem-se necessárias também, para esta pesquisa, abordagens de gênero com enfoque nas religiões afro-brasileiras. Fiz a opção de adotar Teresinha Bernardo. Não desconsidero que existam outras pesquisadoras que contribuíram de modo significativo com o mesmo tema, como Ruth Landes (1967) em a *Cidade das Mulheres*, Patrícia Birman (1991) com a obra *Fazendo estilo criando gênero: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*, Rita Laura Segato (1995) com a obra *Santos e daimones*, entre outras. No entanto, dentro deste contexto, Teresinha Bernardo (2003; 2005) representa a abordagem mais recente que contempla releituras dessas autoras.

Outro fator para a escolha de Bernardo (2003; 2005) é a intersecção de suas leituras de gênero, memória e religiões afro-brasileiras, presente em sua obra *Negras mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu* (2003), na qual ela discorre sobre a importância do vivido em África, pelas negras, e como isso corroborou para maior autonomia e independência quando em processo diaspórico. Nesta mesma obra alerta para o fato da necessidade de entender mulheres negras sob a ótica das mulheres negras, sem procurar de modo equivocado traçar paralelos entre mulheres brancas e negras. Isto coloca a memória do que era ser uma mulher africana e afrodescendente em destaque, enfatizando que se faz necessário enveredar e analisar o cotidiano dessas mulheres, tanto em África como no Brasil. Logo, as relações no contexto da vida diária; sustentabilidade, configuração do casamento – poliginia e monogamia –, matrifocalidade, entre outras, ganham destaque para poder entender em que configurações elas se teceram como mulheres negras.

Em sua obra *Candomblé e o poder feminino* (2005), Bernardo analisa as questões do poder feminino e explora os caminhos percorridos pelas mulheres negras para realizar a inversão do poder religioso, das mãos dos homens, em África, para as mãos das mulheres negras no Brasil. Lembrando que há sempre um estranhamento “tanto dos estudiosos das religiões, quanto as pessoas anônimas ficam surpresas quando se deparam com uma mulher ocupando o ápice da hierarquia religiosa” (BERNARDO, 2005, p. 1). Desta forma, não apenas não descarta a presença de mulheres negras no comando das casas de santo, como enfatiza sua presença. Ainda dentro da abordagem de Bernardo (2005), não é possível estudar as religiões afro-brasileiras sem considerar a sua diversidade e sua constante transformação, consequência de contínuos processos de hibridações.

Seguindo no caminho teórico também elenco Michael Pollak (1989). Embora tenha ciência de que o que se trabalha de memória na atualidade deve-se sempre a Halbwachs (2004), fiz a opção por Pollak (1989) devido ao fato de como a memória coletiva é defendida por Halbwachs. Halbwachs (2004) a entende como uma sucessão de acontecimentos relevantes na história de um país. O próprio termo “memória oficial” seria, em certa medida, uma tentativa de somar questões opostas. A memória coletiva acaba englobando a memória do grupo e cada componente desse grupo tende a se identificar com ela, ocorrendo uma consensualização mediante as relações estabelecidas dentro do próprio grupo, ficando assim uma memória oficial mediante a qual as diferentes pessoas e grupos constroem suas lembranças. Assim, esta memória oficial estará sempre influenciando o modo como percebemos e vemos o que nos cerca (HALBWACHS, 2004). Ele estabelece, de certo modo, uma hierarquização para a memória, na qual a coletiva e oficial se encontram no ápice. Para Pollak (1989), que não nega a memória coletiva, há sempre uma negociação entre a memória oficial e marginal, elas estão sempre em tensão e a qualquer momento a memória marginal ou subterrânea pode vir à tona. Assim, a escolha por Pollak (1989) se deve ao fato de ele viabilizar um diálogo entre história e memória, entre memória oficial (nacional) e aquilo que denominou “memórias subterrâneas”, relativas às camadas populares. Para Pollak, (1989) é necessário considerar as memórias marginalizadas. O autor aponta para a disputa entre memória oficial e as memórias subterrâneas. Este embate da inclusão das

memórias subterrâneas silenciadas é um embate pela consolidação de uma identidade que, por estar vinculada a uma minoria, encontra-se marginalizada (POLLAK, 1989, p. 3-15). Para entendermos memória subterrânea em Pollak (1989) é necessário discutir a questão da identidade e memória. Para o autor:

(...)a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1989, p. 203)

A memória reforça o sentimento de identidade, na constituição da própria imagem, bem como da imagem de si para o outro. E este sentimento de identidade leva em consideração os limites físicos e pessoais, assim como de pertencimento ao grupo; logo é pensado/sentido a partir de uma unidade na reconstrução de si ou do grupo. Para Pollak (1989), a memória e a identidade não são algo dado, e sim negociado, mediante disputa de valores e conflitos sociais intergrupais em decorrência de contendas políticas diversas. Deste modo, para Pollak, pensar memória é pensar identidade e pensar memória/identidade é pensar concepção política sobre o processo de construção social da memória. Desta concepção política da memória é que ele desenvolve os conceitos sobre o enquadramento da memória, memórias subterrâneas, esquecimento e silêncio. O conceito de memória subterrânea, que utilizarei muitas vezes, está atrelado a fenômenos de dominação, aos interstícios entre memória oficial/dominante e memórias subterrâneas/marginalizadas. A memória subterrânea não obrigatoriamente se encontra atrelada à oposição entre Estado dominador e sociedade civil, e sim com mais frequência nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante.

No texto, *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), Pollak coloca o conceito de memórias subterrâneas em oposição a uma memória oficial, entendida como memória nacional. Ele destaca que essas memórias subterrâneas estão associadas às minorias, aos excluídos e aos marginalizados, ou seja, às culturas minoritárias e dominadas. No entanto, mesmo na condição minoritária e de dominada, “prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa” (POLLAK, 1989, p. 4) com a memória oficial. Os caminhos para a transmissão dessas memórias

subterrâneas ocorrem por meio da transmissão oral e de modo informal e muitas vezes passam despercebidos pela sociedade.

Esta memória do indivíduo e do grupo não se constitui de modo estático e definitivo. Ela se modifica com o tempo, bem como se reorganiza: “há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (POLLAK, 1989, p. 10). Além disso, “existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento (...)” (POLLAK, 1989, p. 10). Mas essas memórias subterrâneas, em determinado momento, por motivos vários, eclodem e passam para o ambiente público, em disputa com a memória oficial. Lá passam a reivindicar de modo múltiplo e, dificilmente previsível, o seu lugar. Para a pesquisa, a memória subterrânea ganha todo um sentido, pois as macumbas “reivindicam” a memória/identidade de um grupo marginalizado.

Após elucidar as abordagens teóricas feministas (Fiorenza, Perrot e Bernardo) e de memória (Pollak) que me auxiliam na análise, fez-se necessário pensar as novas descobertas que foram se desdobrando no decorrer da análise dos dados coletados, que apontaram para a existência de macumbas, e não mais macumba. A macumba em dado momento da pesquisa passa a se configurar em religiosa e musical. Isto abriu a necessidade de uma nova janela teórica, pois era necessária uma teoria que me auxiliasse a observar esta nova configuração. Foi então que busquei uma interpretação aos moldes weberianos; pois a macumba havia se desdobrado em duas esferas: a religiosa e a estética. Weber (2013) defende que a racionalização penetrou na cultura ocidental por meio das esferas de valor. Tais esferas, racionalizadas, são independentes dos fundamentos religiosos, caracterizando-se pela autonomia, uma vez que cada esfera passa a ser compreendida independentemente da outra: “Cada esfera de valor, ao se racionalizar, se justifica por si mesma: encontra em si sua própria lógica interna – uma legalidade própria (...)” (PIERUCCI, 2003, p. 138). A hegemonia religiosa sofre solução de continuidade e deixa de dominar todos os âmbitos, incluindo o cultural. E mais, na medida em que as esferas se autonomizam, mais elas entram em conflito com a esfera

religiosa. A realidade passa a ser entendida de modo fragmentado e em constante conflito: “A divisão tornou-se habitualmente mais ampla na medida em que os valores do mundo foram racionalizados e sublimados em termos de suas próprias leis.” (WEBER, 1982, p. 379). Embora as esferas, segundo Weber (2013), se constituam em religiosa, política, econômica, erótica e estética, vou me ater a duas delas, a saber, as esferas religiosa e estética. Entre elas havia uma relação muito íntima. Considerando que “(...) a religião tem sido fonte inesgotável de oportunidades de criação artística, de um lado, e de estilização pela tradição, do outro. Isso se evidencia em vários objetos e processos: ídolos, ícones e outros artefatos religiosos (...)” (WEBER, 1982, p. 390).

Embora haja um estreito vínculo entre religião e arte, a arte passa por um processo de racionalização e vai adquirindo uma coerência interna, sua própria lógica, que a torna autônoma em relação ao mundo religioso. Isto leva a esfera estética a tomar consciência de sua especificidade como atividade humana. Segundo Weber (2013), a arte assume uma função de salvação neste mundo, pois retira o ser humano de sua rotina, coloca-o em um estado aprazível. Proporciona uma salvação das pressões do racionalismo teórico e prático (WEBER, 1982, p. 391).

Weber aponta a música com tamanha importância, como expressão artística, que chega a equipará-la à religião, em certa medida, afirmando que a música também se torna uma espécie de salvação, pois ela possibilita um escape às pressões cotidianas, fruto da sociedade moderna. Neste momento, a música entra em tensão com a religião, pois aquela, assumindo o lugar de redentora das tensões mundanas, passa a competir com a religião e sua salvação espiritual. Mas para a pesquisa a questão do afastamento da religião e estética, em especial a música, ganha relevância, pois ela me possibilita entender as macumbas como estilo musical “apartado” dos terreiros.

1 DA METODOLOGIA À CONTEXTUALIZAÇÃO

“[...] a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade.” (SODRÉ, 1966, p. 1).

Os estudos envolvendo a imprensa são constituídos de dois grandes campos: da história dos órgãos de imprensa, com foco na reconstituição desta em determinado período; da abordagem que se dá com viés histórico, ou seja, buscar a história através da imprensa. Neste tipo de estudo, a imprensa é tomada como fonte primária para a pesquisa. O jornal, nesta pesquisa, passa a ser fonte documental da história. É este o enfoque dado por mim.

Existem muitos pontos positivos no uso dos jornais como fonte primária, e destaco três deles como principais. A questão da periodicidade, pois os jornais “são arquivos do cotidiano registrando a memória do dia a dia” (ZICMAN, 1985, p. 90), o que me permite demonstrar a cronologia dos fatos históricos. Outro aspecto é a disposição espacial da informação, que possibilita a contextualização histórica do fato estudado em um campo mais amplo, que compõe a realidade. O último fator é relativo ao tipo de censura, que “diferente de outros tipos de fontes documentais, a Imprensa sofre apenas a censura instantânea e imediata” (ZICMAN, 1985, p. 90).

Zicman (1985) chama a atenção para o fato de o texto jornalístico não poder ser tomado como fonte precisa, fazendo valer por si mesmo, destacando ser necessário entender essa fonte como um lugar de onde é possível “recuperar” os acontecimentos de determinado período histórico. Para tanto, há de se filtrar a questão ideológica do jornal pesquisado, pois a imprensa não é neutra, ela é constituída por valores ideológicos que devem ser considerados pelo(a) pesquisador(a). Esses valores ideológicos se expressam na forma em que é apresentada a escrita, seja no corpo do texto ou nas manchetes, artigos, títulos etc.

Partimos da hipótese geral que a Imprensa age sempre no campo político-ideológico e portanto toda a pesquisa realizada a partir da análise dos jornais e periódicos deve necessariamente tecer as principais características dos órgãos de Imprensa consultados. (ZICMAN, 1985, p. 90).

Também não se pode desconsiderar todas as formas de apresentação constantes nos jornais. Assim, é necessário observar os elementos principais que compõem o jornal: a expressão escrita (textos e manchetes), a expressão icônica (fotos, desenhos, entre outras) e a composição do jornal (distribuição das colunas e artigos pelo jornal). Desta forma, a metodologia no uso de jornais requer a observação da natureza própria do jornal, bem como sua forma e conteúdo. Dois momentos devem ser pontuados pelo(a) pesquisador(a): a caracterização geral dos jornais consultados e a análise do conteúdo do discurso da imprensa. Nesse momento, Fiorenza (1992) torna-se de extrema relevância, pois ela chama a atenção para o tipo de texto analisado, fazendo uso, para tanto, de uma hermenêutica da suspeita, que leva em consideração a produção do texto, interrogando por quem ele foi produzido, bem como propõe uma análise do conteúdo produzido de uma ótica feminista. Chama a atenção para o fato de

Textos androcêntricos e construções linguísticas da realidade não se devem tomar erroneamente como documento fidedigno de história, cultura e religião humanas. (...) por isso uma hermenêutica crítica feminista deve ir dos textos androcêntricos aos seus contextos sócio-históricos. (FIORENZA, 1992, p. 60)

Fazendo uso da hermenêutica feminista, como propõe Fiorenza (1992), seguem-se as etapas descritas. Em um primeiro momento, é necessário fazer a análise da caracterização dos jornais, que deve se iniciar com os aspectos formais e materiais do jornal: número de páginas, ilustrações, fotos etc. Em seguida, deve-se observar a distribuição de colunas e sessões, disposição dos textos, títulos, subtítulos e intertítulos das matérias e artigos, mas, em consonância com a perspectiva feminista da pesquisa, sempre tendo em vista quem participava desses espaços, se homens e mulheres ou apenas homens.

No segundo momento, o olhar deve se voltar para os aspectos históricos do jornal. Saber a origem, local de publicação, data de fundação, membros fundadores e seus vínculos políticos-ideológicos. A proposta do jornal e suas principais campanhas, na medida do possível, também devem ser verificadas, sem negligenciar, como propõe a leitura feminista, uma análise dos cargos e se havia mulheres, segundo o jornal, encabeçando suas campanhas. Assim, busca-se entender o papel histórico das mulheres, e não apenas dos homens, nesses veículos de comunicação, no entanto “ela

não é considerada como ser autônomo. Ele é o sujeito, o absoluto; ela é o outro” (FIORENZA, 1992, p. 76), o que dificulta, deste modo, que se encontrem mulheres como sujeitos históricos e, como o “outro”, têm pouca visibilidade. No entanto, sua presença ou ausência deve ser pontuada. No terceiro momento, aspectos econômicos do jornal, como valor para venda ou se a distribuição é gratuita; e o quarto e último aspecto, o da clientela do jornal, refere-se ao público-alvo, a respeito do perfil dos destinatários.

A última fase é a definição do campo de observação, a constituição de um “corpo” de texto que tem de ter em comum o pertencimento à mesma categoria de imprensa: diário, semanal, quinzenal, entre outros tipos. Neste item, faz-se necessário analisar onde esses textos aparecem. Se o perfil do jornal e matéria são sempre os mesmos ou não e que tipo de público-alvo ao qual se destinam. É importante saber se o público se diversifica ou não. Outro aspecto relevante é o referente constante presente nos textos utilizados, em meu caso as macumbas cariocas, que é o tema de pesquisa.

Após definidos os critérios, a próxima etapa é a categorização do material em classes ou em categorias de análises. Esta fase é uma das mais importantes da análise e abarca a operação de classificação dos dados colhidos. Assim, torna-se necessário elaborar noções gerais para os dados, que ocorrem em duas fases: inventário e classificação. No inventário consta o levantamento dos vários dados constitutivos das matérias encontradas, ao passo que a classificação é a organização desses dados em grupos ou tipos de análises.

Após a organização dos dados é necessário nominar cada unidade-tema privilegiando três aspectos: primeiro, a questão da presença (ou ausência) – buscar a presença ou ausência do tema nos jornais. Cabe observar que a variável ausência é tão importante quanto a própria presença do tema nos jornais. O segundo item a ser observado e ao qual dei mais ênfase em minha pesquisa é o da frequência, que diz respeito à regularidade da presença do tema nos jornais. Pode ser medida pela frequência simples ou frequência ponderada. Utilizei a frequência simples (número de vezes que o tema pesquisado aparece). O último aspecto é a orientação ou tonalidade, que diz respeito à forma com que o jornal divulga as matérias. Esta forma pode ser positiva (quando o tema é tratado como algo positivo), negativa (quando toda

informação é desfavorável), neutra (sem conotação de favorabilidade) e ambivalente (sem uma posição definida pelo jornal). Com a utilização deste método é possível trabalhar a quantidade de ocorrências encontradas, bem como a forma com que o tema aparece nos jornais e quem eram as pessoas envolvidas nos artigos encontrados. Neste momento, há relevância para minha pesquisa, pois abrem-se possibilidades de me deparar com as mulheres negras envolvidas com as macumbas.

Os jornais expressam a realidade cotidiana e a partir da análise desses documentos é possível verificar, em certa medida, a maneira como procede uma sociedade em determinado período, sendo possível observar seus costumes, sua ideologia, a forma de vida em geral. A imprensa tem o poder de transmitir informações da vida cotidiana, mas também de consolidar estereótipos, trazendo-os ao leitor e estabelecendo modelos para determinada época.

Trata-se de lugar capaz de registrar a história e seus efeitos sob a ótica cotidiana, bem como de ditar “normas” de comportamento, estabelecer estereótipos sociais e dar lugar aos modismos. Esse *locus* de tantas potencialidades era um lugar majoritariamente masculino. Havia um processo de silenciamento e exclusão delas como produtoras de “saber”, mas também como sujeitos sociais. Quem escrevia na mídia impressa era primordialmente os homens e a eles são reservados os lugares de destaque, bem como de formadores de opinião. Assim, as mulheres como produtoras culturais são dificilmente encontradas nesses espaços (TELLES, 2015). Raras participaram desses periódicos como produtoras. Não ter mulheres ou ter raríssimas mulheres escrevendo nos jornais era algo “natural” para uma sociedade androcêntrica, na qual

Os homens eram por natureza seres morais completos (e, portanto, melhores representantes do ser humano); as mulheres não eram bem assim. (...) Tal conceito podia também ser usado como um padrão de exclusão ao definir como não indivíduos, ou menos do que indivíduos, aqueles que se diferenciavam da figura prototípica do ser humano. (SCOTT, 2002, p. 32)

Nessa conjuntura, os homens civilizados eram exaltados como produtores de conhecimento-informação. Algumas mulheres chegam a escrever em jornais, como é o caso de “Maria Firmina, que foi escritora, jornalista, musicista e professora” (TELLES, 1989, p. 78). Mulheres brancas marcam sua presença, em jornais fundados por homens, mesmo sendo exceções. Elas lutam por um espaço, mesmo sobre forte opressão. Como

é o caso de Narcisa Amalia (1863-1924), que foi professora, escritora e jornalista. “Tornou-se conhecida, por volta de 1870, através de publicações em jornais da Corte e das províncias (...) foi uma batalhadora incansável pelos direitos da mulher, uma democrata radical e, por isso mesmo, abolicionista” (TELLES, 1989, p. 79). Mas elas eram a exceção, e não a regra.

Foi com esse perfil que a imprensa, por meio de seus jornalistas, descreveu ou produziu matérias para e sobre as mulheres. A *elas, às mulheres*, caberia o papel de figura ilustrativa, e não participativa, de tal projeto. No final do século XIX e início do século XX, esse processo torna-se mais evidente com relação às mulheres negras.

A experiência feminina na condição de mulheres brancas ainda era melhor do que o vivido por mulheres negras, sempre excluídas e entendidas como algo de menos importância para sociedade (DAVIS, 1982). As imagens, construídas acerca do feminino, do que era ser uma mulher negra, impunham limitações. Apontavam-lhes o papel subalterno, o que as excluía automaticamente dos espaços que os holofotes iluminavam. Mas as mulheres negras, perpassando as entrelinhas dos jornais, com sua presença ou ausência, de algum modo se fazem vistas. Elas margeiam o discurso androcêntrico e racista do jornalismo no período estudado. Em momentos de descuidos ou de exposição de preconceitos elas surgem na cena. Logo, os jornais pesquisados vêm escritos a partir de uma “escrita androcêntrica” e racista. Somada a esta questão há o desafio da linguagem, que deve ser levada em consideração, pois ela tem como pressuposto ser “inclusiva”, mas adota critérios androcêntricos. “Essa linguagem inclusiva androcêntrica menciona as mulheres, somente quando sua presença de alguma forma se tornou um problema ou quando elas são ‘excepcionais’, mas não as menciona nas assim chamadas situações normais (...)” (FIORENZA, 1992, p. 69). Os jornais pesquisados são repletos de homens, escrevendo para uma maioria de homens.

Assim, adentro o meu campo empírico, composto por 18 jornais que circularam na capital carioca entre os anos de 1870 a 1931, disponibilizados no sítio eletrônico da *Hemeroteca Digital Nacional*. As buscas se deram de forma virtual durante o período de fevereiro de 2015 a maio de 2016. Fiz a opção de usar a palavra macumba como referência no sítio eletrônico, mas antes tentei utilizar macumbeiros, no entanto não obtive êxito nas buscas, o que me levou a centralizar macumba como palavra-chave da

busca. De modo conjunto levantei os dados qualitativos e quantitativos, que busquei armazenar com os seguintes critérios: nome do jornal, número de páginas, período em que circulou, número de ocorrências encontradas, data da ocorrência, perfil da matéria e tipo de seção na qual localizei (policial, literatura, entretenimento ou outras).

Na primeira etapa da pesquisa havia feito um recorte que abrangia do ano de 1880 ao ano de 1920, porém ao iniciar a coleta de dados fiquei instigada com a questão de quando havia se dado o marco inicial do uso da palavra macumba nos jornais e resolvi retroceder, o que fiz até o ano de 1860. A partir desta data iniciei a busca. Foi então que cheguei ao ano de 1870, ano em que encontrei pela primeira vez a palavra macumba em matéria jornalística, no caso Juca Rosa, que será analisado em capítulo futuro. O período final também foi ampliado, pois, ao levantar os dados, observei que pouco se falava de terreiros até o ano de 1920, então resolvi seguir mais uma década em busca dos mesmos. Ao contrário das décadas passadas, de 1870 a 1919, no período entre 1920 a 1930 há um aumento muito significativo de ocorrências. Por isto optei por ficar com apenas 7 jornais nesta etapa (*A Batalha, A Esquerda, A Razão, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, O Jornal e O Paiz*). A partir desse momento, passei a coletar todas as ocorrências para melhor compreender em que circunstâncias elas apareciam, esclarecendo assim o cenário com o qual estava trabalhando. Torna-se imprescindível ir em busca de todos os episódios para deixar mais visível a macumba no cotidiano carioca. As pesquisas me apontavam que a palavra macumba era utilizada em uma série de seções nos jornais, de modo polissêmico, fossem elas: policiais, literárias, de entretenimentos e esportivas. Esta característica percorreu os 59 anos pesquisados. Isto me instigou e intrigou, pois as macumbas registradas nos jornais não eram apenas de páginas policiais. Apareciam em diversos espaços e com concepções múltiplas e mais: estavam confortavelmente incorporadas aos valores de grupos distintos.

Se as macumbas se desdobravam em uma diversidade instigadora, de um lado, por outro lado as mulheres negras se tornavam raras. Isto reforçava que os jornais pesquisados estavam dentro de um contexto marcadamente androcêntrico, racista e classista e tornava mais difícil encontrar as mulheres negras e macumbeiras. Explorar todas as situações em que as macumbas apareciam nos jornais foi a minha primeira saída. Fui em busca de sinais das mulheres negras, o que se torna um desafio político e

historiográfico. Tomando os jornais como o retrato do cotidiano, uma lente pela qual podemos ver o passado, não poderia deixar nada de fora.

Os jornais pesquisados foram *A Batalha*, *A Esquerda*, *A Época*, *A Imprensa*, *A Folha Nova*, *A Noite*, *A Razão*, *Cidade do Rio*, *Correio do Brazil*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta de Notícias* e *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *O Carbonário*, *O Jornal*, *O Rio Nú* e *O Paiz*. O critério utilizado para a escolha dos jornais pautou-se também na frequência, em ser um jornal diário que tivesse a presença da palavra de busca, macumba, com exceção do jornal *O Rio Nú*, que foi introduzido pelo teor extremamente negativo de suas ocorrências. A intenção era manter os mesmos jornais em todos os períodos, no entanto, muitos deixaram de circular, outros foram de curtíssima duração; assim, fiz a escolha de manter aqueles que perduraram, como o jornal *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal* e o *Correio da Manhã*. Já os demais foram inseridos usando o critério de ordem alfabética disponibilizada na busca no sítio eletrônico da *Hemeroteca Digital Nacional*. Todos os jornais pesquisados eram jornais pagos, alguns a preços populares, outros a preços mais diferenciados.

Farei a seguir breve descritivo dos jornais, incluindo data de fundação, fundadores e, se tiver fundadoras, tendências políticas assumidas pelo jornal e público-alvo. As principais fontes para o histórico dos jornais tiveram origens diversas, no entanto três delas tiveram maior centralidade, sendo a própria *Biblioteca Digital Nacional*, *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* e o livro *A história da Imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1966).

1.1 A história (re)velada nas páginas dos jornais pesquisados

1.1.1 *Diário do Rio de Janeiro*

O *Diário do Rio de Janeiro* foi fundado por um português vindo de Lisboa, de nome Zefferino Vito de Meirelles, no dia 1º de junho de 1821, sendo substituído por Antônio Maria Jourdan. Ficou conhecido como o “Diário do vintém” devido ao baixo valor de seu custo para o público. O período em que foi fundado marcava pouco tempo

da liberdade de imprensa no país, que só foi liberada com a vinda da família Real portuguesa para o Brasil, no ano de 1808. O jornal durante sua trajetória atravessa períodos de muitas mudanças políticas, sociais e econômicas do Brasil, entre elas o final do tráfico negreiro, que mesmo após decretado o seu fim, no ano de 1835, se arrastara de forma ilegal entre o Brasil e costa africana até a década de 1850. Ao se encerrar, de modo definitivo, começa a mercantilização interna dos(as) escravos(as). Inicia-se o período de migração por meio de vendas de “peças” no mercado interno brasileiro para suplantam a necessidade de mão de obra nas diversas regiões do país. Os negros escravos e as negras escravas passam a se deslocar em atendimento à demanda interna.

Em meio à profusão de mudanças que ocorriam no país, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* é vendido várias vezes. Numa delas passou a ser chefiado por Saldanha Marinho e depois por Quintino Bocaiúva, um abolicionista fervoroso. O jornal retorna a ser vendido novamente no ano 1867 e fica sob a propriedade de Sebastião Gomes da Silva Belfort. A segunda venda consecutiva, que ocorreu no ano de 1867, se deu um ano antes do movimento abolicionista se tornar sistematizado no Brasil, em 1868, no entanto o *Diário do Rio de Janeiro*, em meio ao crescente movimento pró-abolição, caminhou para um perfil mais literário, com poucos registros das questões políticas da época. O *Diário* detinha em seu quadro de escritores personagens que defendiam a abolição e a República, mas os mesmos não deram este enfoque em seus trabalhos realizados no periódico.

A aparente omissão das discussões que envolviam a política e questões sociais nas páginas do jornal, de modo mais explícito, não retirava dele uma leitura dos acontecimentos da época. Foram nas páginas policias, por exemplo, que foi possível evidenciar conflitos existentes entre os diferentes grupos sociais. Havia o embate entre o modelo tido como ideal e moderno de vida, baseado na perspectiva eurocêntrica, *versus* o modelo afrodescendente ou africano de ser. Um destes enfrentamentos, por exemplo, se dava com os capoeiristas. A capoeira, entendida como uma manifestação constituída a partir de uma pluralidade cultural oriunda do encontro e assimilações de diferentes grupos étnicos africanos e afrodescendentes, com a provável participação indígena e de europeus, sobretudo de portugueses de classes menos favorecidas, carregava a marca da cultura africana (SOARES, 2005). Ela era praticada por grupos

distintos que se encontravam à margem da sociedade, grupos muitas vezes associados a vadiagem e fora do decoro moral da época, como descrito abaixo no jornal:

Capoeira - Mais um desses terríveis assaltantes do pacífico transeunte cahiu nas mãos da polícia, que, folgamos em conhecer, tem se mostrado infatigável e inteligente em sua diligencia. Julio Lopez da Silveira conhecido como Julio Macumba, famigerado capoeirista da freguesia de Santa Anna e sócio do célebre Ignácio João Dias, foi preso ante hontem pela guarda urbana. Seus companheiros de feito tentaram tira-lo do poder da escolta, mas foram repellidos e perseguidos sem que infelizmente, fossem também presos. Macumba, no entretanto ficou no xadrez da polícia à disposição de seu chefe. (sic). (Jornal Cidade do Rio de Janeiro de 26/02/1872, primeira página, seção policial)

Ao observar a ocorrência divulgada sobre o capoeira preso e seus companheiros no final do século XIX, mais especificamente no ano de 1871, foi possível identificar que no período os capoeiristas eram figuras temidas e indesejadas nas ruas cariocas. “A capoeira, assim como os esportes e as lutas de maneira geral, historicamente esteve associada ao universo masculino” (MIRANDA FILHO; MURICY, 2016, p. 42) e segundo Soares (2005), estava vinculada ao uso de armas brancas como facas e navalhas, outras vezes a porretes, por isto considerada uma prática lesiva. Isto era “motivo” para forte repressão policial, no entanto, havia um conflito mediante tal prática, pois ao mesmo tempo que era considerada inteiramente negativa por parte da sociedade, na mesma medida era uma prática usufruída pela mesma. Muitos deles, os capoeiristas, chegaram a servir de guarda-costas para políticos conservadores e vieram a constituir o que veio a ser denominada de Guarda Negra (ALBUQUERQUE, 2009), uma organização de capoeiristas envolvida com o Partido Conservador e defensores da Coroa portuguesa. Soares (2005) aponta para o fato de a Guarda Negra ter sido formada com o apoio de José do Patrocínio, um abolicionista fervoroso, que após a abolição virou as costas para os ideais republicanos e retomou valores conservadores. Era comum registros de brigas de capoeiras durante as festas de entrudo, da Penha e, anos depois, nos cordões carnavalescos. No caso das brigas envolvendo os cordões carnavalescos, elas se davam quando os capoeiras tentavam sequestrar os estandartes do grupo rival (LIRA NETO, 2017, p. 14). Foi neste contexto, de aceitação e negação da capoeira, das páginas policiais aos desfiles de festas populares, que os capoeiras na segunda metade do século XIX despontam com realce de “súcia” que aterrorizava parte dos(as) cidadãos(ãs) e beneficiava outros(as) tantos(as). Os capoeiras eram uma marca negra na sociedade

carioca e, na ocorrência relatada acima, houve uma associação entre capoeira e macumba, que se consolidou no pseudônimo registrado nas páginas dos jornais – Julio Macumba.

1.1.2 *Gazeta de Notícias*

O jornal *Gazeta de Notícias* foi fundado em 2 de agosto de 1875, por Ferreira de Araújo, que ficou no comando do jornal até sua morte, no ano de 1900, Manuel Carneiro e Elísio Mendes. Ferreira de Araújo inicia o jornal imprimindo um projeto jornalístico brasileiro, voltado para uma ação sociocultural. O período em que foi fundado o jornal é o mesmo dos anteriores, época de turbulências e mudanças no Brasil, entre eles o movimento emancipacionista, que usava sua força para frear a abolição e foi mitigando de lei em lei a libertação dos(as) escravos(as).

Quatro anos antes da inauguração do jornal, fora referendada a primeira lei com vistas a libertação gradual, a Lei do Ventre Livre, assinada em 28 de setembro de 1871, que, apesar de seu “perfil tímido e da defesa de um modelo gradativo para o fim do sistema, significava um passo importante (...)” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 299) na conquista da liberdade, mesmo que parcial, pois favorecia as crianças nascidas após a lei. Se as crianças eram libertas, o mesmo não ocorreria com as mães e isto levou ao estabelecimento de que os menores deveriam permanecer com as progenitoras até completar oito anos. Após completar oito anos os(as) senhores(ras) teriam o direito de receber indenização do Estado – no valor de 600 mil réis– ou permanecer fazendo uso dos(as) menores até completarem 21 anos de idade.

A Lei do Ventre Livre foi entendida como um malogro político com vistas a apaziguar os movimentos abolicionistas da mesma forma que a Lei do Sexagenário promulgada anos depois, no ano de 1885. A tão desejada liberdade se fizera de modo seletivo e apenas libertava os(as) escravos(as) que nascessem após a data de sua promulgação ou os velhos que não mais conseguiam trabalhar, o que os tornava um ônus para seus(suas) senhores(ras).

Os movimentos abolicionistas que tinham ganhado força e eco social e político se apresentavam mais tímidos nos idos de 1874, ano de inauguração do jornal, chegando a fundar apenas seis associações abolicionistas após a Lei do Ventre Livre, reduzindo o número de associações criadas em anos anteriores, que chegaram a somar 25, de 1868 a 1871 (ALONSO, 2015, p. 120). O movimento abolicionista, segundo Alonso (2015), vinha ganhando força desde os idos de 1868 devido ao fato de alguns membros da elite terem se associado ao mesmo, colocando em suas agendas este tema, estimulados pela luta abolicionista internacional. Às portas da Lei do Ventre Livre, o movimento ganha um caráter nacionalista, mas mantém como referência o estilo de dinâmica internacional e seus modelos para a execução para o movimento, com base no efeito “bumerangue” (ALONSO, 2015), que se alicerçava em alianças abolicionistas nacionais e internacionais. Isto se consolidou a partir da circulação de ativistas brasileiros no exterior, que fizeram alianças e influenciaram o movimento abolicionista nacional. Estimularam a criação de sociedades abolicionistas com vistas à promoção de conferências-concertos, que concediam alforrias regadas a música e com final apoteótico coroado por flores, nas quais divulgavam suas campanhas pró-abolicionistas. Este movimento tinha lideranças como Joaquim Nabuco, José do Patrocínio e André Rebouças, entre outros. As conferências-concertos publicamente concediam as cartas de alforria em um ato heroico, entre as paredes do teatro, no entanto isto nem de longe era consenso para a sociedade carioca. Nas “ruas”, ao contrário dos teatros, os negros e negras continuavam sendo “caçados” pela vizinhança e denunciados como ladrões, vagabundos e cafetões devido à forma como viviam, ora pressionados pela escassez de uma vida escrava, ora fazendo valer sua cultura africana ou afro-brasileira, como é possível observar na ocorrência abaixo:

Ao Sr subdelegado do 1º Discripto do Sacramento

Não podem deixar os moradores da rua do Hospício, Roseiro e becco do Fisco de agradecer o favor que V. S. A estes quarteirões em frequentar o lupanar que lá existia, assim como pedimos para visitar o novo que se abriu, do Macumba, e fazer assignar termos as que encontrar, para não voltarem. V. S. Continue na forma por que tem procedido, pois só encontrará louvores dos chefes de família e não apreço a vagabundos, ladrões e caftens.

Os moradores

(*Jornal Gazeta de Notícias*, seção de Pedidos, 13 de janeiro de 1885, p. 3)

O pedido de providências no *Gazeta de Notícias* aponta para a falta de consenso do período, nos debates sociopolíticos, que podiam ser favoráveis ou desfavoráveis à presença dos(as) negros(as) e sua cultura na sociedade carioca. A ocorrência era ao mesmo tempo para agradecer uma intervenção já realizada, em lupanar, como para um novo pedido “para visitar o novo que se abriu, do Macumba” em logradouros de presença negra, como a citada Rua do Hospício (MOURA, 1995). Não é possível identificar o que é este “novo, do Macumba”, mas é possível observar a associação do Macumba contra os “louvores dos chefes de família” e com a condição de “vagabundos, ladrões e caftens”. Leitores usavam esta seção para publicar qualquer tipo de assunto de seu interesse, que ia de agradecimento a solicitação, auxílio, pedido de desculpas, textos de cunho poético, em sua maioria de autoria popular, mas ela também era utilizada como canal aberto para cobrar providências distintas às autoridades municipais, policiais, entre outras, principalmente contra negros(as).

O jornal *Gazeta de Notícias* tinha outras seções que abordavam artes, literatura, teatro, moda e acontecimentos gerais (ASPERTI, 2006). O jornal causou uma grande reviravolta, pois imprimiu seu estilo “barato, popular, liberal, vendido a quarenta réis o exemplar” (SODRÉ, 1966, p. 257). Outra marca do jornal era o humor: com a procura da nota cômica, fazia uso de estratégias discursivas, e acabou por fundar a seção “Balas de Estalo”, publicada de 1883 a 1886, em que as assinaturas se consolidavam em pseudônimos. Como exemplo das crônicas há a descrita abaixo:

Matadouro

Diálogo entre mocotó e sua companheira negra mina

Mina - Entô suncê ta pensando que turo zêre de polícia não sabe que suncê la ni macumba, ture note que Nosso Sinhô dá nem pega na vara di Santa Braba e nem fazi misura ao nosso minipanso!

Mocotó - O peste do diabo pois tu não te lembras que tu e teu parceiros me meteram caraminholas na cabeça? E agora querem me meter em calças pardas?

Mina - Olá I la carça prada nom! Não faze piccado dizendo esse! Sumcê quando fazi essa nosso turo, mandinga, sinto de craçon e com camisa di fora. É esse que manda nosso mandamento.

Mocotó - Tu sabes que estou em sérios apuros; há quase trinta dias que os boiadeiros andam atrás de mim pelo cobre.

Mina - Que culpa eu tem desse? Quem mande sumcê se veiacó e tratante? Não fazi tanto prisento que sumcê arê te pra paga turo zêre.

Mocotó - Tudo me vai aos trancos e baldrancos! Lá se vai tudo quanto Martha fiou.

Mina - Isso tudo sindá quando nosso fazi má pros òtros como sumcê fazi tudo seus parceiro. Suncê vê quis'otro pra acreditá que sumcê pode vende crane mazibarato qui zêre ha di crê que sumcê rouba ou prede dinêra só pra fazê má a zêre.

Mocotó - Já estou arrependido, mas agora hei de tomal-a sem gemer.

Mina - Tá singanando, qeim are de toma turo are se dimiztrado e turo zêre que come angú de sumcê e que come sumcê por uma prena. Zerê meti dente ni rabada e mão no su bolso. (sic) (*Gazeta de Notícias*, 3 de abril de 1881, p. 3)

Ao analisar a ocorrência é possível observar que a negra é genericamente denominada de negra mina enquanto o negro recebe um nome mesmo que na forma de epíteto - Mocotó. Destaco também a intenção de humor presente na crônica deste jornal. Este tipo de humor “se constitui em um momento histórico de formação nacional no qual a racionalização das relações sociais era um dado evidente” (LOPES, 2006, p. 9) e mais, as representações linguísticas são manifestações sutis ou explícitas de preconceito contra os(as) negros(as). Por meio do humor, retratado na linguagem, o texto apresenta certas tensões étnicas afetas à época, que segundo Lustosa (1991), é muito presente no final do século XIX e início do século XX. O mesmo autor fala que este tipo de humor, por meio da linguagem, sempre trabalhava com a ideia de marcar o negro em um lugar inferior na sociedade. No meio de uma crônica com fim humorístico encontro a palavra macumba, assim, a macumba vem marcada pelo contexto preconceituoso étnico e de classe.

Outro fator a ser destacado é a complexidade das fronteiras étnicas à época. Assim, é necessário repensar o que era uma negra mina na macumba, citada na ocorrência acima, provavelmente fosse de origem conguesa, pois, segundo Lopes (2003, p. 140), *manipanso* era um ídolo africano, de um clã que reinou no antigo Congo. A negra citada na ocorrência, mesmo que seja de modo generalizado, é retratada como a negra mina que estava cultuando uma divindade conguesa. Como aponta Soares (2001; 2002) ao questionar em que medida se dava no cotidiano carioca, do século XIX, o rompimento entre fronteiras étnicas e seus respectivos aspectos culturais, bem como a impossibilidade de uma definição rígida e a negação de um não compartilhamento de elementos culturais entre os diversos grupos étnicos. Deste modo, os traços culturais

devem ser compreendidos como um dos resultados da organização desses grupos, bem como a liberdade de reconfigurações por parte dos próprios integrantes do grupo, podendo mudar, pois também estão em constante transformação.

O folhetim-romance também marcava presença na seção “Bom Dia”, escrita por Machado de Assis, entre outras. O jornal *Gazeta de Notícias* divulgou ocorrências sobre macumba em seção policial, de entretenimento e crônicas das questões cotidianas. Entre os muitos cronistas do jornal podemos citar Valentim Magalhães, Machado de Assis, Domício da Gama, Olavo Bilac, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Segundo Asperti (2006, p. 48), “a clara interdependência entre homem de letras e jornalismo é imposta basicamente pelo fato de que, com a consolidação da imprensa no Brasil, o trabalho jornalístico dos literatos representava sua principal fonte de renda”.

1.1.3 *Carbonário*

Carbonário era também autodenominado “Órgão do povo”. Manteve-se em funcionamento entre os anos de 1881 a 1890, encerrando suas atividades já no Brasil República. O jornal é fundado um ano após ser constituída a Sociedade Brasileira contra a Escravidão, em 1880, e dois anos antes de ser criada a Confederação Abolicionista. O *Carbonário* nasce sob os influxos de mudança do quadro nacional e se autoproclamando ser das classes baixas (*Carbonário*, 16 jul. 1881: edição 1, p. 1) e voltado para as causas populares. Na passagem, o jornal afirma seu viés popular e que sua “alta missão” era conspirar pela vitória da causa popular.

A redundância de suas afirmações contava com a defesa dos direitos e liberdade, em consonância com as políticas republicanas e abolicionistas, no entanto trazia em suas páginas um contrassenso, por exemplo, quando afirmava que as fazendas do Campinho, de propriedade de Lourenço Madureira, e a do engenho, do Portela de Miguel Gonçalves Portela, que eram um Éden, se transformaram em pairagem e “covil de jogadores, ladrões e assassinos” (LIRA NETO, 2017, p. 37) com as instalações de choupanas para as classes menos favorecidas, que iam se formando ao longo da via férrea na região. Em outra situação cobra da polícia providências contra macumba

instalada à Rua Gonçalves Dias, número 83, ocorrência veiculada pelo jornal no ano de 1885, que tem a seguinte narrativa:

Aos senhores chefe de polícia e Juiz de orphãos da 1ª vara a Corte.

Macumba

Que saibamos, ainda nenhuma providência foi dada sobre os factos que se tem dado na hospedaria da rua gonçalves Dias n. 83.

Apesar de nossas reclamações baseadas em informações fidedignas, e mesmo algum conhecimento do que se tem dado, o miserável deflorador continua impune, zombando dos escrúpulos e da moral social, enquanto a victma de seus instintos, brutais e agora da torpe especulação d'aquela caften, lamenta em doridos gemidos a desgraça que a tornou indigna para a sociedade, da qual está hoje expulsa, não por delito que commettesse, mas por que a lei não foi bastante forte para ampara-la, protege-la contra um homem que tem dinheiro.

Deixaram-na inerte debater-se com a sedução e a violência. Resistiu áquella mas teve de ceder a esta.

Hoje cevada a sua luxuria, o infame ri-se das lágrimas de suas victima porque bem sabe que se a lei se levantar, elle fal-a-ha calar-se com o próprio ouro que lhe tem rendido a própria victima.

É horrível! Aviltante! Mas é verdade infelizmente.

Cá estamos na brecha, e acompanharemos esta questão até que tenhamos obrigado as autoridades a cumprirem seu dever, ou nos convensamos da pusilanimidade ante aquelle ente vil. (*Carbonário*, seção Pedido de Providências, dia 26 de janeiro de 1885, p. 4)

Para um jornal que nascia com o pressuposto de ser para as classes populares e veículo de sua defesa, ele não se preocupava em entender o que ocorria nos interstícios das mesmas. O jornal, que foi veiculado nos anos de embates entre abolicionistas e escravocratas, com a bandeira de defesa das classes populares, se tornava incoerente em suas páginas, pois tecia uma empreitada da caça aos cáftens e violadores da moral de origem negra. Lá apontava para a hospedaria da Rua Gonçalves Dias, o que era tão comum no final do século XIX. Estas moradias já eram preocupação nos idos de 1870, conforme descrito acima e, como forma de reduzir o transtorno para a cidade, o ministro João Alfredo Correia de Oliveira nomeia, no ano de 1874, para o cargo de engenheiro do Ministério Imperial, nada menos que Pereira Passos, o “pai” da reforma do Centro carioca, anos depois. Sua tarefa era de esboçar um anteprojeto de um plano de reformas para a capital do Império. Isto culminou anos depois com o mandato de Passos para prefeito do Rio de Janeiro, no ano de 1902 a 1906. O projeto de Passos de reforma

urbana visava ao urbanismo e saneamento, o que viabilizou no ano 1904 o “Bota Abaixo” dos cortiços cariocas com o apoio de uma comissão de médicos, formada no ano de 1876, e se estendeu por décadas, objetivando empreender medidas sanitárias, a partir da constatação das condições higiênicas das moradias da população economicamente menos favorecida ou ex-escrava. No período defendiam que os cortiços eram disseminadores de varíola, febre amarela e cólera (CHALHOUB, 1996). Este projeto levou a uma consequente favelização, pois parte da população buscou ficar próximo – nos morros - do local de trabalho e também para fugir dos aluguéis, a partir das demolições dos cortiços do Centro do Rio (MOURA, 1995, p. 50, 51).

Os cortiços, que vieram a ser demolidos, segundo Karasch (2000), eram ocupados em sua maioria por negros forros e imigrantes italianos e portugueses. Após a demolição ocorreu um aumento de outro tipo de moradia utilizada pelos escravos, as casas de taipa com teto de palha – como em África –, que passam a ser construídas nos morros e nos subúrbios. “Os escravos achavam áreas do Rio onde construir ou alugar suas malocas por conta própria. Alguns se refugiavam em morros como o do Castelo, ou nos pântanos da Cidade Nova (...) (Karasch, 2008, p. 105). A ocupação dos espaços geográficos distintos para negros(as) e brancos(as) evidencia a segregação, em termos habitacionais, constituindo desta forma uma projeção espacial do processo de estruturação de classes, que se acelerou com a inserção da cidade em uma economia de moldes capitalistas. Assim, pensar as mudanças deste final de século, também era pensar um projeto articulado com meios e fins, que se inicia neste período, mas levaria anos em sua execução.

Os contrastes com a modernização persistem e é possível ver o nascimento da eletricidade no ano de 1879, pela *Companhia de Força e Luz*, que iluminou a estação da Central da Estrada de Ferro D. Pedro II. O projeto de iluminação elétrica, que se inicia no ano de 1879, só é expandido às ruas no ano de 1904, quando a cidade se encontrava sob o comando de Pereira Passos. A iluminação a gás, utilizada até então, nas ruas do Rio de Janeiro, estende seu produto no 1885, por meio da *Societè Anonyme du Gas*, para as residências e, no ano de 1890, já contava com 20.234 residências beneficiadas, que se encontravam centralizadas em 14 mil prédios. A luz elétrica “ilumina” as linhas de inclusão e exclusão das classes sociais e das distintas raças negra e branca na sociedade

carioca, que se desdobram em termos de diferença e hierarquia racial. Ao mesmo tempo que a luz elétrica assumia seu lugar de destaque na cidade, “ela” também tirava de seu foco as figuras indesejadas(negros/as) lançando-as para longe das áreas iluminadas.

O jornal *Carbonário*, com suas incoerências entre a proposta inicial e as ocorrências que registaria, retratava os vários movimentos sociais, políticos e econômicos da época. Ainda na esteira de muitas incoerências, o jornal do dia 21 de setembro de 1885, páginas 2 e 3, na seção de entretenimento, traz uma ocorrência na qual faz uma chamada para um baile da seguinte forma: “A Berta convidou a rapaziada do finado Gato Preto para uma macumba que pretende organizar. A Helena Cavalier será a rainha da festa”(sic). Helena Cavalier era uma atriz renomada, que, entre outras atrizes brancas, como “Delorme, Bellegrandi, Manarazzi, Lopicolo, Blanche Grau, Rose Villot (...) Cinira Polônio, Olímpia Amoedo, Adelaide Coutinho, Apolônia Pinto, Estefânia Louro, Ismênia dos Santos e Herminia Adelaide” (EDMUNDO, 1957, p. 442) fazia sucesso nos teatros de revista do final do século XIX e início do século XX. Isto justifica ser ela a atração da festa. Os bailes eram centralizados em casas de família e não em locais públicos, uma herança do século XIX, que serviam de espaço de divulgação dos instrumentistas. Era aí que os melhores músicos, do final do século XIX, firmavam a sua fama e virtuosidade musical, que corria de boca a boca, até que no consenso da população ganhasse o *status* de grandes tocadores. A casa de Berta poderia ser palco das festas que recebiam músicos que tocavam macumbas, bem como palco do encontro interétnico e de classes, o que me leva a pensar que não era tão simples a contraposição entre negros e brancos, ricos e pobres (TINHORÃO, 1997, p.125-127).

Mais um exemplo disto registrado pelo *Carbonário* era o colunista D. Obá, um negro, africano de origem, que escrevia na página número 4 do jornal, mas que mantinha “relações” com o monarca. D. Obá era Cândido da Fonseca Galvão, um veterano negro da guerra do Paraguai, que após seu término se radicou na cidade do Rio de Janeiro, como muitos(as) outros(as) negros(as), e passou a escrever nas páginas do jornal deixando documentos, artigos publicados em número de sessenta, que revelavam sua visão política na imprensa fluminense (BORBA, 2015, p.10). Ele escrevia em um espaço pago que divulgava desde queixas de problemas públicos e privados aos avisos e anúncios.

D. Obá era um negro, “ex-voluntário” da Guerra do Paraguai, um *homem* – grifo meu- negro que conseguiu romper, em certa medida, com as barreiras sociais para negros e negras, soube negociar seu espaço na sociedade carioca, mas ele foi um entre centenas de voluntários enviados para a Guerra do Paraguai (1864-1870), sendo que a maioria foi lançada à marginalidade social. É bom que se frise que quando esta guerra começou o Brasil não tinha um exército constituído e treinado, o que acabou acarretando uma campanha de recrutamento de voluntários, nos diversos lugares do Brasil, para as atividades de guerra que acontecia ao sul. A princípio foi um recrutamento com viés voluntário, mas este intento não teve êxito e o exército permaneceu sem resultados de alistamento. Com isto os presidentes das províncias passam a ser pressionados a suprir com uma cota de voluntários à guerra, para tanto no ano de 1865, de modo forçoso, fora criado um Corpo de Voluntários da Pátria (SCHULZ, 1994, p. 59).

Os mais ricos usavam de manobras para se safarem do alistamento, como doações de recursos, equipamentos, armamentos, alimentos, mas a principal artimanha era enviar escravos e empregados no lugar dos senhores e patrões. Já aqueles com menor poder aquisitivo ofereciam familiares, podendo ser filhos, sobrinhos ou agregados. Assim, reforçavam a Guarda Nacional e os Corpos Voluntários com suas “contribuições” e também promoviam uma força migratória de peso devido ao movimento da guerra.

Retornando à “pena” de D. Obá, um “ex-voluntário” da Guerra do Paraguai, é necessário ressaltar que muitas seções do *O Carbonário* eram estes espaços pagos no qual qualquer pessoa, desde que devidamente remunerado o jornal, poderiam escrever. Estas seções é que sustentavam o jornal, sendo a coluna *A Pedido* a mais rentável. Mesmo fazendo uso de um espaço pago, D. Obá marcava a presença de um negro em um veículo informativo. O que para a época era algo incomum. Tínhamos um homem negro escrevendo, mas não tínhamos mulheres exercendo a mesma atividade no jornal.

1.1.4 *Cidade do Rio*

Jornal fundado por José do Patrocínio, mulato e abolicionista, que contava com a ajuda de Batista Coelho e Henrique Cândia. A data de sua inauguração se deu em 28 de setembro de 1887 (em homenagem à lei do Ventre Livre) e encerrou suas atividades no ano de 1902. Era um jornal sem estrutura de empresa. Vivia de doações e à mercê das circunstâncias financeiras e era revitalizado por alguma doação, mas com frequência caía em situação de dificuldades. O seu diferencial era a pena de seu proprietário e diretor, José do Patrocínio, que “alugava seu talento e arte” (SODRÉ, 1966, p. 312). Porém, ele sempre aderiu a causas antagônicas, sem manter um perfil ao periódico, que facilmente era cooptado por diferentes correntes, mediante as necessidades e vontades dos doadores, o que levou a um descrédito perante a opinião pública. Entre suas páginas podíamos encontrar o discurso da época, que apregoava contra os “vagabundos”, como forma de combate ao péssimo “vício” da vadiagem, principalmente de negros(as) e afrodescendentes, como foi retratada na ocorrência seguinte, na qual tinha a seguinte narrativa:

Narciso José Alves, que também dá pelo nome de Francisco José Maria, vulgo Deus Macumbá, vagabundo e ratoneiro, conhecido foi preso hontem por ser accusado de haver feito diversos furtos no 2º districto de Santa Rita.

Deus Macumbá tem termo assignado na subdelegacia do 2º districto do Sacramento. (sic) (*Cidade do Rio*, seção Pedidos, do dia 17 de novembro de 1888, p. 2)

A palavra vagabundo e vadio estava atrelada à ideologia da época. O momento de mudança do cenário nacional e dentro dele o carioca envolto com o fim da escravidão e início da era do trabalho assalariado fazia nascer a contraposição entre trabalhador e vagabundo. Somado a isto, o controle da criminalização passa para as “mãos” do Estado, pois não mais havia senhores e senhoras de escravo para fazê-lo. Estas “noções se tornam a marca do controle urbano e saneamento moral de ruas e praças, seja como forma de repressão e prevenção de crimes, seja como meio necessário para atingir o progresso e modernização através do estabelecimento da “ordem” (MAXWEL, 2010).

A mudança de regime monárquico para República e do regime escravocrata para abolição representava o aval para a modernidade. Ela não transformou radicalmente o cenário nacional, assim como também não representou grandes alterações na capital

Federal. O Rio de Janeiro, no entanto, marca a entrada do Brasil entre as nações civilizadas. Uma das questões centrais do período foi a ideologia positivista, que foi a palavra de ordem dos idealistas da República. Movimento que foi capaz de imprimir em nossa bandeira seu lema “Ordem e Progresso”, demonstrando sua centralidade para os intelectuais da época (CARVALHO, 1996). O positivismo era um “caminho” para o Brasil se modernizar e atingir os moldes da Europa, principalmente o francês. Este período era o apogeu da ideologia cientificista que tornava a modernidade o desejo mítico da elite brasileira. Um mito calcado na imitação de outras sociedades; assim, era necessário copiar modelos instituídos desde o falar, escrever, arquitetura, moradias, vestimentas, comidas e tudo mais que fosse possível. “Passou-se a considerar necessário o encarceramento e a correção de indivíduos que optassem por uma forma de vida ou um modo de ser que não se coadunassem às normas estabelecidas, mesmo que esta opção não implicasse em danos a outrem. (p. 146)”

A modernização, com seu viés racional/positivista, era misógina e racista, no entanto passa a ser incorporada pela elite brasileira da época e demandava a ruptura com determinados comportamentos e costumes calcados em valores que remetesse à era colonial, monarquia e escravidão. A proposta para um país republicano era retirar as marcas coloniais nas quais a sociedade brasileira alicerçava suas tradições, bem como ir em busca do modelo e ritmo das capitais que lançaram-se na revolução científico-tecnológica, como as europeias e norte-americanas, “atingindo” o mundo civilizado.

Com a implementação de uma economia urbana e industrial, que introduzia novas tecnologias, a cidade vivia universos muito distintos e concomitantes. A tentativa de modernizar caminhava ao lado da ideia de livrar-se das marcas de um país escravagista. Este momento de mudança da dominação senhoril para a dominação burguesa, na entrada da modernidade, tinha sua base em uma relação impessoal entre comprador e vendedor de força de trabalho, relação representada como troca pautada pelas leis de mercado (OLIVEIRA, 1985, p. 205). Ao par de todas as mudanças foi muito complexo para os(as) escravos(as) assumir a nova condição de força de trabalho aos moldes capitalista e não mais como mão de obra escrava, pois isto significava reconstruir a mentalidade na qual estavam incorporados(as). Muitos(as) negros(as), com o intuito de sobreviver e ter cidadania, bem como fugir da pecha de vagabundos(as), trabalhavam

em atividades domésticas, em pequeno comércio ambulante, alguns serviços urbanos ou trabalhos manuais que poderiam ser da estiva ao artesanato. O campo de trabalho exíguo competia frequentemente com os imigrantes portugueses, em maioria, até o ano de 1890 e, depois, com imigrantes italianos, espanhóis entre outros. Com a abundância de mão de obra imigrante, os ex-cativos se tornam um imenso exército industrial de reserva, e mais, constituído de indivíduos socialmente descartáveis e sem força política alguma na jovem República. Nesta cidade ambígua composta por uma elite, que era minoria, e negros(as) libertos (as), que eram maioria, o projeto modernizador se faz presente e vai em busca de novos ares para a capital. Mas, nesta empreitada, a elite, negava-se a reconhecer que os(as) negros(as) tinham uma experiência histórica fundamentalmente diferente da deles, quando muito reconheciam “a diferença desqualificando-a, dando de algum modo um trato desigual para aqueles que são diferentes da figura universal” (SCOTT, 2008, p. 227, tradução minha).

O *Cidade do Rio* era um jornal que ora incentivava, de algum modo, a discriminação, ora a refutava, mostrando as coerências e incoerências de sua produção cotidiana, mas cumpriu seu papel apresentando em suas páginas as questões de sua época. Sodré (1966) relata que o jornal era mais consumido pelo público pelo fato de dar palpites para o jogo do bicho, denominado de “câmbio do bicho”, sendo este o maior incentivo da venda avulsa do mesmo, cuja tabela era organizada por João de Oliveira, então chefe da revisão.

Uma de suas distinções foi agregar uma mulher como jornalista. Corina Coracy (LOBO, 2008) atuou no jornal e fez um grande feito ao assinar com seu próprio nome, pois nesse período era comum mulheres assinarem com pseudônimos masculinos. Assim, nesse jornal havia uma representação feminina, mas branca, como mandava a “cartilha” de uma boa sociedade.

1.1.5 *Diário de Notícias*

Há poucas informações sobre o *Diário de Notícias*, fundado por Clímaco dos Reis, que circulou entre 1870 a 1872. Sabe-se apenas que foram publicados alguns

exemplares de quatro páginas, com tiragem de 6 mil exemplares. Seu perfil era ser informativo sem discussões mais incisivas com relação às disputas políticas da corte (SODRÉ, 1966). Sabe-se também que jornais com este nome circularam em diferentes períodos com perfis distintos, mas me atarei ao jornal do período de 1870. Com tão restritas informações sobre as macumbas nos idos do século XIX, ele se torna relevante, pois foi nele que encontrei a primeira ocorrência das macumbas, mais especificamente o caso do feiticeiro Juca Rosa. O que nos chama a atenção é a criminalização de um feiticeiro por estelionato (SAMPAIO, 2000), pois no período da escravidão não havia leis que regulassem as atividades dos(as) escravos(as), sendo esta incumbência dos senhores(ras) de escravos(as), no entanto este período em que há um aumento significativo de alforrias, por motivos vários, incluindo a Lei do Ventre Livre, criou-se um hiato entre a condição de escravidão e cidadão(ã), o que levou a uma nova reconfiguração das relações que culminaram com a regulação estabelecida pelo Código Penal de 1890 (RIVAS, 2012). Como exposto nos artigos abaixo:

Art. 156. Exercer a medicina em qualquer dos seus ramos, a arte dentaria ou a pharmacia; praticar a homeopathia, a dosimetria, o hypnotismo ou magnetismo animal, sem estar habilitado segundo as leis e regulamentos: Penas – de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000.

Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilegios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de odio ou amor, inculcar cura de molestias curaveis ou incuraveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade publica: Penas – de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000. (Disponibilizado no sítio eletrônico do Senado)

As bases do *Código Penal* também são definidas e nele não são esquecidos(as) os(as) ex-cativos(as), pois lá no “Capítulo II – Dos crimes contra a saúde pública” se estabelecem leis que restringem o exercício das práticas religiosas dos mesmos.

1.1.6 *Gazeta da Tarde*

Foi fundado por Ferreira de Menezes no ano de 1880. No ano seguinte de sua fundação, 1881, o periódico é vendido a José do Patrocínio, um abolicionista contumaz com quem permaneceu até o ano de 1896, quando Luiz Ferreira de Moura Brito e Gentil de Castro compram o jornal. A *Gazeta da Tarde* defendia o abolicionismo e a República,

contudo apoiava o general Deodoro da Fonseca, um conservador e monarquista, mostrando um certo conflito. José do Patrocínio, um notívago, aliou-se a André Rebouças, um empresário respeitável e filho de conselheiro, e cada qual trabalhava em prol da abolição da escravidão a seu modo. Os dois, Patrocínio e Rebouças, transformaram o movimento contra a escravidão em campanha popular convertendo o jornal *Gazeta da Tarde* em importante canal para campanha pró-abolição. A personalidade explosiva e aguerrida de Patrocínio que foi forjada nas ruas foi vital para a ascensão de seu jornal e da participação do mesmo nas campanhas antiescravagistas (ALONSO, 2015).

Patrocínio também estendeu a luta pró-abolição para as conferências-concertos, citadas acima, que eram amplamente divulgadas pela *Gazeta da Tarde*. Retomando o explanado acima, agora acrescentamos que esses eventos contavam com a apresentação de algum(a) artista e, ao final de sua apresentação, contemplava-se com carta de alforria negros e negras cativos e todos(as) os espectadores(ras) lançavam flores. As flores se tornaram uma marca desse momento de luta pró-abolição. Esta modalidade fez muito sucesso no período e teve adesão de boa parte dos defensores e defensoras da abolição. Com estas conferências-concertos houve um alargamento da esfera pública que agregaram novos “espaços de elocução política (teatros e imprensa) e agentes sociais (os educados sem origem aristocrática nem acesso ao Parlamento)” (ALONSO, 2015, p. 90). Patrocínio soube usar seu jornal para arrastar todos os tipos de profissionais desde artistas, comerciantes, escritores, jornalistas, políticos até estudantes para engrossar a campanha abolicionista.

Na mesma medida em que crescia, o movimento abolicionista também se dispersava em diferentes frentes, com pontos equidistantes dos interesses e métodos de luta (ALONSO, 2015, p. 211-213), o que levou João Clapp, um comerciante, no ano de 1883, a clamar pela união das diferentes frentes abolicionistas. A cizânia foi aplacada e a busca por consenso e união em prol de uma campanha que unisse as diferentes alas abolicionistas foi implantada parcialmente. Em uma segunda fase da campanha contra a escravidão entra em ação a atuação parlamentar, com enfoque nas questões políticas. O conselheiro Dantas, um parlamentar, se destacou por sua atuação no meio e, no ano de 1884, surge com força nos debates e rebate a questão da emancipação dos escravos.

Inaugurando um movimento político, que representava a força do Partido Liberal em prol da libertação dos(as) escravos(as) por meio do Parlamento, iniciando a era dos votos, fortemente influenciado pelos movimentos ingleses. No entanto, Dantas, que vinha angariando espaço no Parlamento, no ano de 1885, sofre um golpe das forças conservadoras e não tem aprovado seu projeto, o Projeto Dantas, que visava à abolição, mas isto não arrefece a força abolicionista (ALONSO,2015).

A campanha abolicionista provocou o acirramento da população em geral principalmente na década de 1880. Nesta década aumenta de maneira significativa o movimento abolicionista e se torna possível assistir à mudança de posição de figuras-chave da política e da elite, que eram contra, para favoráveis ao final da escravidão, o que demonstrava claramente que a abolição era uma questão de curtíssimo prazo. Aumentam os locais onde o abolicionismo passa a ser discutido. Seus adeptos começam a criar meios de protestar e apoiar o movimento, fazendo surgir os *meetings*, comícios em teatros e praças, além de auxiliar na fuga de escravos. Vemos, então, os clubes com viés abolicionista, como *Fenianos*, *Tenentes do Diabo*, *Infantes do Diabo*, *Congresso dos Fenianos*, *Democráticos Carnavalescos* (que em 1888 passou a se chamar Clube dos Democráticos), *Estudantes de Heidelberg*, *Acadêmicos de Joanisberg*, *Boêmia*, *Pierrots da Caverna*, entre tantos mais. Estes clubes são a nova versão das Grandes Sumidades Carnavalescas, criadas em 1855, que passaram a reconstituir Grandes Sumidades Carnavalescas na década de 80. Reorganizados, buscavam uma reinvenção do carnaval, por meio de uma nova empreitada que visava erradicar o entrudo e implantar o carnaval veneziano, mas também com vistas às lutas abolicionista e republicana.

Membros da elite mascaravam seus ideais políticos por trás de clubes. O *Clube dos Fenianos* agia dessa forma. Ele foi fundado em lugar estratégico, para que os republicanos pudessem “se divertir”, mas também protestar e reivindicar. Muitos desses grandes clubes fizeram uso de suas arrecadações carnavalescas para compra de escravos, que eram apresentados muitas vezes em carros alegóricos (EFEGÊ, 1982). O clube Fenianos, passados os arroubos abolicionistas, continua com seus bailes, como na chamada no dia 9 de maio de 1896, intitulada:

Pelos salões

Um bibinático forrobodó macumba para variação do grupo dos gaitas, é o que hoje ofereço aos seus muitos frequentadores é o symphatico Club dos Fenianos em que scintillarão as mais belas Haydeas. (sic) (*Gazeta da Tarde*, seção de entretenimento, 9 de maio de 1896, p. 2).

O que chama a atenção nesta ocorrência é o fato de trazer a chamada para o “bibinático forrobodó macumba”. O período da ocorrência não se tratava de época do carnaval carioca, nem ao menos dos movimentos abolicionistas, ou seja, não se trata de um baile de folia carnavalesca ou defesas de grupos pró-abolição, e sim de um baile com determinado tema, no caso macumba. Outro fator a ser destacado é o termo forrobodó, que significa, segundo Lopes (2003), farra, festa, baile, mas também confusão e desordem. No dialeto *quicongo*, pode significar *bondo*, tambor de grande porte. Sendo esta palavra constituída de um possível hibridismo banto-português que fora assimilado pela elite da época. Demonstrando um diálogo entre classes no que tange à arte.

O jornal *Gazeta da Tarde* marca em seu projeto e desenrolar a participação inegável de parte da elite nos ardores defendidos em um grande esquema abolicionista, que durou anos, bem como sua contribuição no terreno da cidadania cobrando muitas vezes das autoridades competentes os direitos de gente negra nascida livre, mas ainda vivendo sob os ditames da escravidão, bem como a difusão da cultura afro-brasileira em eventos de entretenimento ou em páginas policiais. Há de se destacar que o periódico contava com colaboradores ilustres, que aproveitavam do espaço para difundir ideias, bem como ganhar alguns dividendos, como foi o caso de Luiz Gama e Raul Pompeia (1888), que publicaram alguns contos e meditações, e Júlio Diniz, que publicou *Os fidalgos*. Outros iniciaram lá sua carreira de escritor, como é o caso de Coelho Neto. Entre as personagens que escreviam havia uma mulher, Délia Maria Benedicta Camara Borman (TELLES, 2015, p. 431), que também escrevia no jornal *O Paiz*. Neste jornal, teve participação esporádica. Seu nome aparece em pesquisas com enfoque feminista e não na história oficial do jornal.

1.1.7 A Folha Nova

Fundado por Manuel Carneiro, *A Folha Nova* tinha seções voltadas a notícias sobre política, cotidiano e literatura. Em sua curta existência teve em seu quadro de escritores uma mulher, que foi Corina Coracy, que manteve a seção Modos e Modas / Usos e Costumes. Sua existência se deu do ano de 1882 a 1885. Em suas páginas também constavam seções de entretenimento, na qual destacamos a ocorrência abaixo.

SPORT

Club Olympico Guanabareense

Estiveram bem animados as corridas ephetuadas hontem, sendo 'norma a concorrência, tanto de Nictherói como da côrte.

Elegantes e disctintas senhoras assistiram à festa, demonstrando com sua presença o propósito de abrilhantar o último divertimento deste anno dado pelo Club Olympico.

A banda do corpo policial abriu a festa com o *pot-pourri* dos *Salteadores*, sendo freneticamente aplaudido pela bella execução que teve: e entre o grande repertório de música que tocou durante a festa, ao (ilegível), desta vez, a conhecida *Arauna*, acompanhada pelo instrumento macumba, que agradou imensamente. (...) (sic) (*Jornal A Folha Nova*, seção de esporte, 17 de novembro de 1884, p. 3).

As bandas, como a citada acima, geralmente eram compostas por músicos, que ocupavam cargos públicos e, em sua maioria mulatos e, raros, negros. Havia banda da Casa das Moedas, dos Correios, da Alfândega, da Central, do Corpo de bombeiros e militares, entre outros (TINHORÃO, 1983). Ser funcionário público e músico de bandas, nesta época, praticamente tornava os mulatos em brancos, bem como os colocava em um lugar hierárquico diferente dos demais negros e mulatos. Assim, “deve-se pensar também, mais do que numa simples contraposição entre negros e brancos, mas na existência de diversas tensões implicando diferentes atores, inclusive separando negros e mulatos” (LOPES, 2006, p. 8). Os mulatos músicos neste período eram compreendidos como brancos, o que lhes permitia andar no meio de seus “iguais”. Os mulatos tocavam em festa de brancos(as) em meio às “elegantes e disctintas senhoras”. Estas bandas eram recorrentes e tinham grande status no período. Faziam muito sucesso e costumavam tocar repertórios variados, um verdadeiro *pot-pourri*.

1.1.8 O Paiz

Foi lançado no dia primeiro de outubro de 1884 por João José dos Reis Junior, o conde São Salvador de Matozinhos, e teve sua existência até o ano de 1934. Um jornal conservador, embora seu primeiro redator-chefe tenha sido Rui Barbosa, que se destacava por suas participações em campanhas abolicionistas e republicanas. Rui Barbosa logo sai e quem assume é outro abolicionista e republicano, Quintino Bocaiuva, que se torna uma das principais figuras do jornal. Bocaiuva foi um dos fundadores do Partido Republicano e acaba influenciando uma posição mais marcante do jornal perante a política, o que o levou a apoiar Silva Jardim em uma série de artigos publicados no jornal contra a monarquia.

Rememorando que a luta pela República se fez de ação conjunta de grupos de oficiais insatisfeitos com a elite civil do Império (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 318-321), que culminou com a retirada da família real na calada da noite, no dia 17 de novembro de 1889. A Primeira República trouxe suas mudanças, entre elas a elaboração da *Constituição*, bem como de um Hino Nacional. A formulação da *Constituição* de 1891, com regime presidencialista, federalista e bicameral, previa a separação entre Igreja e Estado, o que promoveu a centralização por parte do Estado de registros de nascimento, casamento, morte e de propriedade, que até então ficavam nas mãos da Igreja. O regime de eleitorado também passa a entrar em vigor, excluindo do direito a voto analfabetos e mulheres.

Retomando, o jornal *O Paiz*, em meio às mudanças políticas, teve sua atuação política ora como situação, ora como oposição. Pela posição tomada pelo jornal, ele chegou a ser chamado de “balcão de negócios”, pois corria que elogiava os governos e governantes em troca de favores. Teve atritos com os jornais *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *A Noite*, *O Imparcial* e a *Vanguarda*, devido a seu posicionamento político. Foi um jornal conservador e situacionista. Não apresentou em sua trajetória compromissos com a abolição, embora tenha tido em um período uma visão republicana. Um jornal de muitas controvérsias e um dos raros a ter mulheres em seu corpo de cronistas. Duas mulheres, brancas e de classe mais abastada, ambas

abolicionistas e atuantes no ideal de emancipação feminina. Eram elas Délia Maria Benedita Borman e Júlia Lopes de Almeida (TELLES, 2015). A segunda permaneceu anos escrevendo em seções de literatura. Mas a elas não foi concedido o direito de serem citadas na “história oficial” do jornal, aparecendo apenas em pesquisas com enfoque feminista. O jornal *O Paiz* retratava o cotidiano da cidade e entre as ocorrências envolvendo há a intitulada:

A FESTA DA PENHA

O ultimo Domingo

Esteve animadíssima a última festa da Penha, realizada hontem.

Os trens da Leopoldina Rallway andaram cheios, à cunha, de passageiros que foram ao arraial e à capela onde está lindamente enfeitada a imagem da santa milagrosa.

Na capela foram rezadas três missas, depois do que, offereceu a Irmandade Nossa senhora da Penha um lauto almoço aos representantes da imprensa.

No arraial a animação era grande, notando-se o característico bandos de sambas e desafios. (*O Paiz*, seção de entrtenimento, 28 de outubro de 1912, p. 4).

Como narra o texto no jornal, o trem, por meio de seus trilhos, vai circulando pelas paisagens rurais a caminho do destino final da Festa da Penha, no alto do morro, em pleno mês de outubro. A festa de origem religiosa portuguesa seguia os trâmites habituais com padres, missas e orações, no entanto, ao final dos procedimentos rito-litúrgicos, o arraial desvelava uma outra faceta. A festa afamada que chegava a atrair cerca de 60 mil entre 1910 a 1920 se tornava palco da união de religiosos, que após os festejos preparavam seus piqueniques familiares – principalmente de famílias portuguesas – regados a farto verdasco (EFEGÊ, 1985, p. 75). Se havia piquenique também haviam barracas coordenadas e regidas pelas tias baianas, que ofereciam comidas e bebidas.

Era na Festa da Penha, em meio ao encontro das camadas populares. Lá iam os boêmios, capadócios, pessoas do povo tidas como malandros da época, o povo da lira, pessoal do samba e os capoeiras, mas ela vinha de longe desde o período em que não havia trens e sim muares em carroças. Os festeiros(ras) nem sempre chegaram com os trens da Leopoldina Rallway, pois, anos antes, na década de 1890, o sistema de transporte coletivo era realizado por meio de bondes, de tração animal, que contava com 90 carros e 1.300 muares que contribuía e muito com problemas de higiene, pois

seus dejetos acompanhavam o trajeto dos bondes. O trem foi uma forma de erradicar as fezes dos muare, mas também de ampliar a área de empreendimentos imobiliários (MOURA, 1995), pois este transporte nasce um ano depois que grupos ligados aos empreendimentos imobiliários, com vistas ao projeto de modernização, começam a interferir em decisões sobre moradias na cidade.

Deixo a questão dos transportes para destacar que o auge da festa eram os concursos de música, festivais que buscavam premiar as melhores músicas e músicos. É bom que se frise que eram mais voltados aos homens estes concursos e quem vencesse tinha sua música garantida como sucesso do próximo carnaval carioca. A música premiada seria cantada durante os finais de semana da Festa da Penha, no mês de outubro. Era repetida inúmeras vezes até “cair na boca do povo”. Seria consagrada nas rodas formadas na Festa da Penha e na boca do povo fora de lá. Muitos compositores buscavam encarar o desafio como forma de se consagrar como compositores e músicos. Entre eles encontramos Sinhô, Donga, João da Bahiana, Caninha, China, Pixinguinha entre outros que se consagraram no meio musical (SANTOS, 2006) no início do século XX.

1.1.9 *Jornal do Brasil*

Rodolfo de Souza Dantas e Joaquim Nabuco fundaram o *Jornal do Brasil* em 9 de abril de 1891 e o mesmo se encerra no ano de 2010. Na sua fundação tinha Henrique Villeneuve como gerente, o redator era Sancho de Barros Pimentel, e a equipe de redação era composta por Gusmão Lobo, Souza Ferreira, Sandro Constâncio Alves, Aristides Espínola, Antonio de Souza Pinto e Souza Dantas. Teve sua existência em mais de cem anos de história e, nesse período, passou por diversas fases. É lançado como um jornal monarquista e fazia oposição moderada, sem grandes embates com o regime democrático, mas este posicionamento ficou mais acirrado em alguns momentos na vida do jornal. Por problemas financeiros, foi vendido algumas vezes no decorrer de sua trajetória, uma delas para o próprio Rui Barbosa. No ano de 1894 foi a vez da firma

Mendes & Cia., tendo os irmãos Fernando Mendes de Almeida e Cândido Mendes de Almeida como chefe-redator e secretário de redação, respectivamente.

O jornal sofre uma alteração em seus rumos e, politicamente modificado, passa a sustentar as visões do governo e a legalidade em qualquer situação. O *Jornal do Brasil* era constituído por um perfil mais popular, passou a abordar as classes menos favorecidas, envolvendo-se com as questões do cotidiano carioca. Assim, além do mote da política, que discutia as causas nacionais, também passa a retratar as questões cotidianas do Rio de Janeiro em artigos gerais e seções específicas. O *Jornal do Brasil* colaborava com a visão de que as classes populares eram desordeiras e fazia a defesa da nova arquitetura urbana do Rio de Janeiro, com vistas ao saneamento urbano.

A presença tão marcante das classes populares no Centro e sua atuação “desordenada” e sem controle passou a significar uma ameaça constante na perspectiva dos higienistas, mas também do Estado, que defendia a ordem pública, a segurança e moralidade na visão das autoridades. Daí surge o intento de livrar a área Central da então capital carioca dos(as) malfadado(as) negros(as) pobres sujos(as) desordeiros(as). Desamparados pelo poder público e pressionados pelo restante da sociedade, os negros e negras se viram responsáveis por si e pelos seus dependentes, desalojados(as), sem a mínima condição de cumprir tal tarefa. O drama que se inicia na abolição se estende por longas décadas. Florestan Fernandes (1987, p.23) coloca que: “a abolição teve um significado legal, o mundo dos brancos perpetuou-se como realidade contrastante ao mundo dos negros. Este continuou a existir à margem da história, sofrendo degradação crescente da condição de espoliado, dos efeitos desintegrativos da dominação e o impacto desnorteador das pressões” da nova ordem social calcada na competição do mundo do capital moderno. Como se não bastassem as questões sociais, as classes populares foram culpabilizadas por “suas” péssimas condições de higiene de moradia, que teriam acarretado para a cidade um foco constante de doenças, em seus cortiços e favelas, como cólera, febre amarela, varíola e gripe espanhola, transformando em processo endêmico, como citado anteriormente. O *Jornal do Brasil* traz ocorrência em que se lembram das epidemias que levaram muitos ao óbito.

Recordação do passado

Quem é vivo sempre aparece diz um velho adágio, que ainda ontem teve confirmação.

Depois que a “hespanhola” andou por aqui pintando o sete, o pessoal da Recordação desapareceu e todo mundo dizia:

- Embarcou?

-Que?

- A “hespanhola” levou tudo?

- João Ratão e Valentim, também?

- Tudo. A faxina foi geral.

Foi um chorar. Felizmente o boato era falso. O pessoal tá ahí vivo e são.

Uns tiveram a tal coisa (nem dizer o nome é bom), mas foi benigna não abusaram do tal preservativo de cachaça com limão e álcool com canela... (sic) (...) (*Jornal Brasil*, 28 de janeiro de 1918 – seção carnaval, p. 8).

As epidemias foram a porta da repressão para as classes menos favorecidas. Segundo Schwarcz (1993), este processo tem início nos idos de 1870, quando nascia o discurso higienista, que ao longo do século XIX vai ganhando corpo e até o ano de 1930 este debate vai agregando novas abordagens. No último quartel do século XIX, a atuação dos médicos se voltava para a higiene pública, que atuava diariamente nas populações contaminadas. Nos anos 1890, a visão higienista ganha um reforço da medicina legal, que, juntamente com a atuação da polícia, gera o estigma da criminalidade e da loucura. Nas primeiras décadas do século XX entra em cena a prática eugenista, que passa a separar a população enferma da sã. Chalhoub (1996) já aponta que o pensamento higienista fazia um corte racial e que isto aconteceu no processo de transição do trabalho escravo para o regime de mão de obra livre como descrito acima. Servindo de base para a configuração um quadro racializado e tendencioso nas definições das ações de saúde pública, destaca que a saúde pública ao definir suas ações fazia a opção de combater, por exemplo, a febre amarela, que atingia os imigrantes e brancos, e tomava uma postura de indiferença no controle da tuberculose, que prevalecia entre os(as) negros(as). Denotando, assim, os aspectos racistas dos higienistas brasileiros, colocando que os(as) negros(as) só eram beneficiados quando era necessário tratá-los(as) de modo a não contaminar os(as) brancos(as) imigrantes.

Com tantos pontos engendrados pelas políticas higienistas contra a presença dos negros(as) na região Central do Rio, mais o ideal modernizador, constituía-se a *Belle*

Époque, que ganha destaque no governo de Campos Sales, presidente em 1902, quando se resolveu dar novos rumos à cidade. Sales nomeia então Pereira Passos para prefeito e Oswaldo Cruz para o cargo de diretor da saúde pública. Ambos colocam em execução o plano de reforma urbana e sanitária na cidade (Moura, 1995). A palavra de ordem era “limpar” a área com políticas urbanísticas, sanitárias, de segurança e de embranquecimento. As obras viabilizariam a Europa em pleno solo carioca. “A retórica elitista que justifica esta remodelação, a estética da *art-nouveau* dos novos edifícios e mansões, como as medidas que em nome da higiene e do saneamento urbano definem a demolição em massa, o ‘bota abaixo’” (MOURA, 1995, p. 47), que foi executado no ano de 1904, por Pereira Passos, conforme descrito acima.

Os ricos se assentam à beira-mar enquanto os pobres negros(as) e brancos(as) seguem caminhando em sentido à periferia. De forma definitiva se lançou para longe a população indesejada sem nem ao menos se preocupar como e onde viveriam, muito menos nem como fariam com seu deslocamento para os locais de trabalho. Deste modo, com os “pés” na modernidade que buscavam políticas higienistas e de segurança pública, definia-se o “lugar” dos negros(as) na cidade carioca, que foi compulsoriamente identificado com o subúrbio e as favelas nos morros. Enquanto isso, o “lugar” dos(as) brancos(as) se consolida na nova avenida Central “clareada” pela visão eurocêntrica e moderna.

A população negra é banida com sua “incivilidade”, “sujeiras” e inconveniências. O novo panorama urbanístico promoveu uma assepsia física, mas não só, pois a moral também foi renovada. Os negros e negras com suas vestes rotas e africanizadas se veem forçados a buscar novas moradias e vão em direção ao campo de Santana. Sobem a rua do Sabão e chegam ao bairro da Cidade Nova e lá se juntam a antigos moradores do local. Este bairro se torna um reduto de pobres e de classe média baixa, além de negras(os) que sem outras opções lá se assentaram (MOURA, 1995), como narrado alhures. O *Jornal do Brasil*, em meio ao turbilhão dos ensaios higienistas, mantinha muitas seções diversas, contudo dava maior ênfase como à seção “Na polícia e nas ruas”, que trazia os relatos excitantes dos crimes, nos quais os personagens eram vítimas das ruas. O *Jornal do Brasil* divulgou ocorrências sobre macumba em seção policial, de entretenimento e em crônicas das questões cotidianas.

1.1.10 *O Rio Nú*

O jornal *O Rio Nú* era um periódico semanal e foi fundado em 1989 por Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão. Ficou durante dezenove anos em circulação. Tinha como viés o humor, mas voltado para o público masculino. Suas matérias tinham muita malícia, um humor picante e irreverente, quando não escrachado, e enfocavam os prazeres da carne. Seu conteúdo era repleto de versos, contos e desenhos provocantes. O jornal foi muito aceito e fez grande sucesso.

O Rio Nú trouxe ao público o gênero jornalístico pornográfico. Usava muito as questões do cotidiano em suas matérias, principalmente o que dizia respeito à vida íntima dos casais, que para o padrão da época era um escândalo. No entanto, deixou parte da população perplexa, mas outra parte muito instigada a leituras do periódico. Numa de suas seções, intitulada o “Concurso de resposta”, o jornal apresentava um tema em versos picantes para que o público leitor completasse o poema para a redação. Os fãs-leitores respondiam fazendo uso de pseudônimos e, em um afã poético, os leitores do periódico enviavam suas contribuições, identificados por pseudônimos – recurso também usado pelos próprios colunistas do jornal. O vencedor tinha sua poesia publicada e recebiam gratuitamente contos da *Bibliotheca d’O Rio Nú*. Estes cadernos de poesia eram muito apreciados na época e populares entre o público masculino, pois, além de contos, histórias e poesias eróticas, eram comuns ilustrações de mulheres nuas, desenhadas a partir de mulheres reais. Duas histórias publicadas pelo periódico nestes “cadernos” fizeram sucesso e causaram furor, sendo elas de cunho homoerótico, *Sandwiche, 69* e *O menino de Gouveia*. Estes cadernos foram consagrados como “leitura quente”.

O jogo do bicho também era mote do jornal, mas de modo diferente, pois ele não combatia a jogatina e sim dava palpites para combinações promissoras. Devido ao sucesso das sugestões dadas pelo periódico, a partir do ano de 1915 foi criado um caderno suplementar, *O Bichinho*, mas antes dele o jogo do bicho já percorria as crônicas do jornal, como na seção *Rio’* na qual vinha a seguinte narrativa:

Bati com as bicancas na casa de jogo de um tal de Garrafão, nas imediações da Praça Tiradentes. Bancava-se o dado e o Banqueiro roubava os araras que era mesmo um Deus nos acuda.

Chamei cinco tostões no grande:

- Bumba deu o *pequeno* e atrás deste um chorrilho de arregalar o olho.

Passei para o *pequeno*.

-Foi aquela desgraça: rodou o grande.

Ataquei o joguinho na macumba e veio o raio da costella.

Afinal meio amollado esperei um palpito e apostei o cobre todo.

Chamei o meu e *azulei* indignado com o Garrafão que tinha feito uso dos dados cachorros.

O diabo da polícia anda cega e não vê que o tal joguinho que é mesmo uma desgraça. (*Jornal O Rio Nú*, seção Rio A Noite, p. 7, 1904).

Para a cultura carioca, o jogo do bicho era algo recorrente e as casas de jogo corriam livremente, pois a polícia, segundo a ocorrência, estava cega e não o “via”. O jogo do bicho nasce quando o Barão de Drummond, João Batista Viana Drummond, resolveu abrir um zoológico em frente ao morro do Macaco, terras que adquiriu por meio de doação do monarca D. Pedro II. Com o final da monarquia e apoio imperial para as custas do zoológico, sem dinheiro por parte dos militares da Velha República liderados por Marechal Deodoro da Fonseca, que não se interessavam pelo zoo, o local corria o risco de fechar. Isto levou o barão a pensar em um modo de subsistência que desembocou na ideia de fazer uma loteria tendo como tema os bichos de seu Jardim zoológico. A loteria do barão constava na entrega de um bilhete para cada frequentador, este bilhete tinha afeto a ele um bicho e também um número com vistas a um sorteio no final de cada dia. De modo pomposo o bicho sorteado do dia era revelado por um pano que se abria às 17h, anunciando o número contemplado com o valor de vinte vezes o preço da entrada. Mas o “bicho” fugiu do zoológico e tomou as lojas da capital carioca. Os lojistas, com a crise do final da monarquia e entrada da República, passam a fazer o mesmo que o Barão Drummond e dar números para sorteios na busca de fidelizar ou angariar novos clientes e, disto, foi outro pulo para o bicho que logo constitui-se em banca de jogo de azar passando a um jogo de azar que poderia apostar no bicho quem quisesse. Neste momento se torna contravenção tendo sua proibição decretada no ano de 1895 (SOARES, 1993, 33-48; DAMATTA, 1999, 60-80).

Essa sua ligação com o jogo do bicho foi o que levou os repórteres Eustáquio Alves e Castellar de Carvalho a registrar a batida policial realizada em maio de 1913, na qual há a declaração do chefe de Polícia do Rio de Janeiro de que o jogo estava liberado enquanto o governo não se pronunciasse. Esta reportagem foi a motivadora do samba *Pelo Telefone*, no ano de 1916. Alerto para o fato da ocorrência ter acontecido nos arredores da Praça Tiradentes um lugar majoritariamente ocupado por negros e negras.

Outra peculiaridade que percorria as páginas do jornal eram as propagandas de remédios contra gonorreia, sífilis e hemorroidas. *O Rio Nú* saiu na frente ao abordar a pornografia de modo inédito e com uma malícia em boa dose trabalhada com “certa classe”, para homens que se deleitavam com a pornografia. O jornal ficou mais de um século publicando pornografia e sempre com sucesso.

1.1.11 *A Imprensa*

Jornal fundado por Rui Barbosa e Carlos Bandeira. Alcindo Guanabara foi diretor durante um período e secretariado por Edmundo Bittencourt. Não é certa a data de sua fundação. Ele funcionou, segundo Sodré (1966), entre 1900 e 1901, e durante este período ainda sofreu uma suspensão, que foi de 24 de abril de 1900, deixando de funcionar até 2 de janeiro de 1901. Ao retomar suas atividades durou apenas alguns meses e se encerrou em 24 de abril do mesmo ano. O jornal *A Imprensa* tem em sua curta trajetória a marca da época que retratava “as variações de oportunidades e ameaças políticas (...) As respostas governamentais típicas são facilitação, tolerância, repressão, as quais podem ser seletivas, com repressão a uns e facilitação a outros” (TILLY, 2005, p. 105). *A Imprensa* sofria retaliações pelas diferentes alas, principalmente conservadoras, conforme os movimentos políticos iam se reconfigurando. Mas, dentro dos movimentos de repressão, fosse da imprensa fosse dos movimentos populares, há sempre linhas difusas, que permitem observar as porias dos mesmos como na ocorrência relatada pelo jornal:

Episódios

Quando passava pela alameda que vai da estação à ladeira, um dos nossos delegados suburbanos apareceu, numeroso o grupo de Infantaria do Livramento, dansando e cantando:

Bicho que pula, que mexe...

Chora na macumba

Ó Ganga !...

O delegado sorriu nervoso e passou adiante

Um dos nossos cinematografhos mandou para lá um homem-reclame, que dansou, pulou, fez discursos e no fim dormia silenciosamente a uma das sargetas.

- A Imprensa foi procurada. Em toda a parte a chamavam, notadamente na barraca da Varanda onde o Domício ainda estava mais amável do que nunca.

- E o episódio mais interessante é que houve 23 prisões, das quais 18 por bebedeiras, 3 por desordem e duas mais graves, por suspeita, cremos nós.

Dos presos 16 foram postos logo em liberdade, apenas curada a (ilegível) e 8 ficaram à hora em que saímos. (sic) (*A Imprensa*, seção Episódios, 12 de outubro de 1908, p. 1).

O papel dos órgãos de repressão não era sempre o mesmo nos diferentes momentos sociais. A divisão entre reprimir e participar estava mais nos ideais do Estado do que no comportamento de todas as suas instâncias. Havia fissuras no sistema e ela vem registrada pelo jornal *A Imprensa* quando relata que o delegado e sua Infantaria caíram na folia em vez de reprimir o festejo, do mesmo modo que o jornalista que bebeu, discursou e acabou dormindo na sarjeta, logo não passou incólume à alegria do grupo de foliões que desenvolvia uma festividade popular, e sim se integrou à mesma “por inteiro”. “A música, portanto, mais do que as outras artes, é descrita como tendo a capacidade de (...) ‘quebra de barreiras’, servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira” (VIANNA, 1995, p. 33-34). Há de se repensar fronteiras tão rígidas e refletir sobre a flexibilidade das mesmas.

Continuando na história do jornal *A Imprensa*, ele contava em seu quadro, além de Alcindo Guanabara, que escrevia artigo político diário, como colaborador, “Souza Bandeira, Afonso Lopes de Almeida, Afonso Costa, José do Patrocínio Filho (sob o pseudônimo de Antônio Simples), Oliveira Viana.” (SODRÉ, 1966, p. 336). Uma de suas características era dar espaço à literatura, ainda no século XIX, e outra é a marca masculina dos proprietários e dos jornalistas do periódico, que fica explícita. São apenas

nomes de homens que são citados. Assim, não há participação feminina. O jornal *A Imprensa* centralizou as ocorrências sobre macumba nas páginas de entretenimento.

1.1.12 *Correio da Manhã*

O jornal *Correio da Manhã* foi fundado em 15 de junho de 1901 por Edmundo Bittencourt. Assume uma posição radical contra o governo da época. Tinha um caráter legalista, liberal, independente e doutrinário. Sua primeira edição tinha seis páginas, sendo três delas com propagandas. Mantinha, segundo Sodré (1996), um ferrenho oposicionismo, de extrema virulência, voltado ao combate do governo da situação, no período da República Velha oligárquica. O jornal tinha nessa época identificação com as classes populares, mas aos poucos foi atraindo a atenção da classe média carioca. Colocava-se a favor de posições políticas modernizadoras e inclusiva para as classes populares. O que o levou a combater o aumento de passagens dos bondes da *Cia São Cristóvão*, fazer denúncias contra o jogo de azar e denunciar extorsão por parte de funcionários públicos a comerciantes da época.

Com a mesma postura combativa se posicionou contra o *bota-abaixo* do prefeito Pereira Passos, no ano de 1904, denunciando o viés ideológico de tal façanha. Para o redator-chefe do jornal, Gil Vidal, cujo pseudônimo era Leão Velloso Filho, era uma forma de atingir as classes menos favorecidas. O mesmo ocorrendo com as campanhas de vacinação. Uma delas, da vacinação da varíola, teve uma resistência enorme que eclodiu no episódio da "Revolta da Vacina" de 1904 na cidade do Rio de Janeiro, mas antes dele havia ocorridos outros episódios que provocaram a vacinofobia no Brasil afora. Os motivos de aversão a vacina se davam por diferentes posições e ações individuais, que poderiam ser de natureza política, religiosa, ética, entre outras ou mesmo eventuais desconfianças com relação aos riscos de determinada vacina. No esfrega de 1904 contra a vacina o saldo foi de "23 mortos, dezenas de feridos, quase mil presos, sendo que centenas destes enfrentariam um breve "estágio na ilha das Cobras e, em seguida, uma viagem sem regresso para o Acre" (CHALHOUB, 1996, p. 97). Embora a varíola seja uma doença que percorreu todos os continentes durante séculos, aqui no

Brasil sua causa é apontada como culpa dos(as) negros(as) aportados em terras brasílicas. Pereira Rego, o principal higienista do século XIX, afirmava categoricamente que a epidemia era oriunda do tráfico de escravos(as). Segundo Chalhoub (1996), isto não estava de todo equivocado, pois as secas na África, somadas às péssimas condições dos navios tumbeiros, acabavam por tornar os(as) traficados(as) suscetíveis a doenças. A polêmica da varíola e inúmeras hipóteses de suas causas foram debatidas por séculos, inclusive as formas de curá-la foram amplamente discutidas por médicos do mundo todo, sempre ocorrendo divergências das causas e métodos para contê-la. No processo de vacinação no Brasil, na Corte, ocorreu resistência e foi necessário implantar uma campanha de casa a casa em busca de pessoas que se deixassem vacinar, pois o terror da vacina era incontrolável.

Chalhoub (1996, p. 134-140) diz que é muito difícil a compreensão da vacinofobia sem articular a mesma com as concepções culturais/religiosas afro-brasileiras, em especial a ligação da mesma com o vodun Sagbatá ou Xapanã – divindade da etnia jeje – que em seus aspectos duais é responsável tanto pela doença como pela cura. Sendo explicada de modo mitológico sua ligação com a varíola, que pode ser transmitida por sua vara ritual (oko). Os(as) negros(as) entendiam que a doença tinha causa sobrenatural, fosse por atos mágicos-feitiços, por descumprimento das normas de sua tradição, erros rituais, entre outras causas, mas a base, em todos os casos citados, estava associada ao julgamento de Sagbatá ou Xapanã. Quando Ele condenava alguma ação, ele distribuía a epidemia de varíola. Desta forma, a cura tinha de ser pelo mesmo meio, o sobrenatural associado ao mesmo vodun Sagbatá com sua força e poder mágico. Thompson (1994) aponta para a influência dos mitos de Sagbatá chegarem ao Brasil disseminados para além da etnia jeje. Ainda em África, em terras iorubás, já sabiam da periculosidade de Sagbatá, logo no Brasil os(as) negros(as) traficados(as), tanto a etnia jeje como iorubá, como congo-angola já o tinham na memória mitológica por meio da tradição oral. Guardando a influência dos candomblés na Corte, era bem provável, como destaca Chalhoub (1996), que a vacinofobia era oriunda não só do medo da morte pela vacina, mas também das questões mitológicas relacionadas à divindade jeje. Na província de Pernambuco, com o aval do presidente da mesma, foi permitido que “um preto buçal, escravo, arvorado em grande curador de cólera pela credulidade e

ignorância do povo” (CHALHOUB, 1996, p. 135) passasse a atuar em hospitais e em casas. Da mesma forma, a presença de Sagbatá era registrada na Corte, mas também na Bahia, como afirma Nina Rodrigues (1982), ao dizer ser Ele um dos orixás mais conhecidos. O mito de Sagbatá atravessou o oceano e séculos por meio da tradição oral, mas desconsiderado pelos médicos higienistas, bem como pelos jornalistas conforme narrativa da ocorrência abaixo:

Concepção do universo

E da vida

Religião de povos atrasados e incultos, a Macumba não possui uma bíblia que coordene e transmita a doutrina. O seu dogma está na tradição oral dos adeptos e vem passando, de geração à geração sendo, por isso absolutamente impossível assinalar-lhe uma origem, um fundador, uma história (...) (sic) (*Correio da Manhã*, seção de literatura, 4 de setembro de 1923, p. 7).

Entre conflitos de concepções de mundo e de tradição escrita e oral não foi possível negar a eficácia da tradição oral, bem como a necessidade da vacina, mas a obrigatoriedade e truculência utilizadas à época não eram o caminho, pois levaram a uma situação de desacordo entre os diferentes grupos. Dando continuidade à estrutura do jornal, é possível observar nos textos com viés político uma preocupação estética, com a introdução de fotos e ilustrações. Isto foi uma inovação do jornal para aquele momento histórico. Havia em seu interior seções com temas diversos como: *Seção do Comércio, Dia da Caserna, Letras e Artes, Dia Social e Teatro*. O jornal manteve sua característica contestadora até sua última edição. O jornal *Correio da Manhã* divulgou ocorrências sobre macumba em seção policial, de entretenimento e esportiva.

1.1.13 A Noite

O jornal *A Noite*, de Irineu Marinho, começou a circular no Rio de Janeiro em 1911. Considerado um dos primeiros jornais populares do Rio de Janeiro, tinha como mote ser vendido a preços baixos, ser de circulação diária e com grandes tiragens. Durante sua existência, teve vários donos e fases. O perfil do jornal *A Noite* era a

abordagem política e cotidiana da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para o noticiário policial. Foi um dos primeiros jornais a valorizar os fatos do cotidiano e, com isso, cativou o gosto da chamada massa urbana, que se constituía pouco a pouco nas grandes cidades do país. Mas também trazia permissões ou proibições de músicas carnavalescas como:

As canções prhoibidas

Comunicamo-nos o Sr, dr. Gilberto de Andrade, chefe de censura da polícia:

“De ordem do Exmo. Sr Marechal chefe de polícia e de acordo com o art. 54 do regulamento que baixou com o decreto número 16.590, de 10 de setembro de 1924, foram anulados os registros ns. 128, de 2 de outubro de 1924 e, 373 de 17 de janeiro do corrente anno, referente as canções “Padre nosso” e “Macumba do Padre” , que ficam terminantemente prhoibidas. (*A Noite*, seção de entretenimento carnavalesco, 21 de fevereiro de 1925, p. 3).

O jornal, por meio da ocorrência acima, aponta para o tom desafiador dos compositores musicais ao retratarem as situações do cotidiano, fossem da política ou da religião, ao “embrulhar” no mesmo pacote polícia e liberação de banca de jogo do bicho, bem como padres e macumba em outra canção. A imagem do padre sendo associada à música macumba não foi bem aceita, o que aponta para o fato de a macumba veicular a memória subterrânea da religiosidade afro-brasileira, bem como as características “demoníacas” e lugar de “marginalidade” das mesmas, tão divulgadas e combatidas pelos jornalistas da época. E mais, o caráter festivo da macumba carnavalesca não permitia que as duas realidades, sacerdote católico e macumba, se tocassem, nem ao mesmo em letra de música.

A Noite mantém um tom contestador até sua última edição no ano de 1964, quando encerra sua existência. O jornal manteve em seu corpo de dirigentes e jornalistas apenas homens, embora tivesse um viés abolicionista e revolucionário em seu histórico, não demonstrando a mesma preocupação libertária e includente com relação às mulheres. Quanto às macumbas, o jornal publicou ocorrências apenas na seção policial.

1.1.14 A *Época*

O jornal foi fundado no dia 31 de julho de 1912 pela *Sociedade Anônima* e se encerra em 28 de julho de 1918, tendo apenas seis anos de existência. Seus diretores eram Vicente de Toledo de Ouro Preto, Vicente Ferreira da Costa Piragibe e J. B. Câmara Cantro. O jornal tinha um papel frontalmente contra as oligarquias e favorável a Rui Barbosa. Tem como mote ser oposição ao Partido Republicano Conservador, razão pela qual teve desentendimentos com o jornal *O Paiz*, que assumia a postura oposta, favorável ao Partido Republicano Conservador.

Primava por refinados artigos, ensaios de cultura e coluna sobre moda, mas também tinha uma abordagem mais popular. Buscava discutir as questões sociais e trabalhistas, como lutas e manifestações gerais do operariado, em sua *Colunna Operária*, na qual noticiava reivindicações do proletariado, greves, novidades sobre associações sindicais. O cotidiano da cidade era outro assunto abordado pelo jornal, entre eles se encontram as questões de entretenimento e divulgação dos mesmos como na ocorrência abaixo:

G. C. CHORA NA MACUMBA

“Lord Gabiroba” e “Lord Páo d’agua” escreveram a este seu amigo, scientificando-o do seguinte:

“Ilmo Sr. Mariolla. Temos a satisfação a levar ao seu conhecimento que acaba de fundar-se mais um grupo carnavalesco, denominado “Chora na Macumba” o qual é composto de gentis senhoritas e disctintos rapazes, moradores á rua D. Sophia, na estação do Rocha.

Deixamos de offerecer nossa sede ao bom amigo, por achar-se a mesma soffrendo urgentes reparos, porém, logo ficar prompta, mandaremos avisar-lhe, para que venha honrar com a sua presença este novel Club.

O estandarte está sendo cuidadosamente confeccionado pelo exímio pintor e caracyurista Francisco Acquarone, cuja fama é bem repatada nos suburbios. Pedindo desculpas por este incommodo, subscrevemo-nos vossos amigos agradecidos. Lord Gabiroba e Lord Páo d’agua. (*A Época*, seção de entretenimento, 20 de fevereiro de 1914, p. 6)

Na virada do século XIX e algumas décadas no início do século XX, quando se falava de classes populares, era corriqueiro fazer a diferenciação de “duas cidades” cariocas, ou melhor, duas vertentes: de um lado, era retratado o desenvolvimento do

trabalho assalariado e as associações nascidas a partir dele como sindicatos, sociedades de resistência, que refletiam os movimentos reivindicatórios, que poderia estar alicerçados em greves ou outros movimentos mais amplos em busca de direitos; sendo este o povo trabalhador. De outro, existem os relatos dos movimentos culturais que lidavam com as questões da “cultura popular”, ou seja, das manifestações culturais, como o carnaval e suas especificidades, como formação de grupos, cordões, ranchos e, mais tarde, das escolas de samba. “As freguesias de Santana, Espírito Santo e Santa Rita, onde estão localizadas a zona portuária e a Cidade Nova, concentravam, entre os anos de 1901 e 1910, 37% das agremiações carnavalescas, entre ranchos, cordões e outras sociedades” (ARANTES, 2015), que eram vistos com certo ar de discriminação pelos foliões da elite, assim como por parte dos jornalistas e polícia, aqui ficavam os vagabundos. João do Rio, em *A alma encantadora das ruas*, diz que “o Carnaval teria desaparecido se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde e da Cidade Nova” (João do Rio, 1997. p. 230).

Estes grupos, desde o início do século XX, faziam desfiles nas ruas e competiam entre si. Estas mesmas agremiações foram passando por uma organização progressiva ao longo do tempo (CAVALCANTI, 2002). As escolas se formam, então, a partir da adoção de elementos dos ranchos, dos blocos e das Grandes Sociedades, que se imbricavam em um modelo de interação entre diferentes camadas sociais, estrutura ainda presente nas escolas de samba como na atualidade (ALBIN, 2009). São muitas as controvérsias quanto à fundação da primeira escola de samba, mas alguns apontam para o bairro do Estácio, considerando ser ele “o berço da primeira escola de samba do carnaval carioca: a Deixa Falar. Fundada em 12 de agosto de 1928” (MATOS, 2005, p. 34).

Com ou sem consenso, os subúrbios cariocas fizeram história na vida do Rio de Janeiro a ponto de a população suburbana ganhar uma seção denominada *Nos Subúrbios*. Nela dava-se ênfase às questões de violência, infraestrutura e outros acontecimentos que considerasse interessante, como transporte e obras públicas. O jornal também enfatizava questões sobre a saúde, que eram publicados na seção *Echos Sociaes*, havia a coluna *Política Exterior*, que visava a notícias internacionais, entrevistas em *Cousas Portuguesas*, e uma coluna de humor e política intitulada *Fora do sério*. Tinha uma seção sobre ocultismo e estudos espíritas, que era *Chronica Esotérica*, que foi

substituída tempos depois pela seção “Os mystérios do Além...”, dirigida por Fernando Lacerda. Divulgava anúncios de peças teatrais na seção *Coisas de Theatro*, na seção esportiva *Seção livre* abordava moda, viagens, anúncios publicitários, fotografias e os resultados do Jogo do Bicho. Em sua trajetória marcou presença como um jornal opositor que abordava assuntos variados da sociedade carioca, mas não tinha um viés de massa, embora enfocasse questões do subúrbio. As ocorrências centralizaram-se em seção de entretenimento, política, esporte e policial. O jornal *A Época* divulgou ocorrências sobre macumba na seção de literatura e entretenimento.

1.1.15 *A Esquerda*

A Esquerda foi fundado por Pedro Mota Lima em 6 de julho de 1927 e durou poucos anos, sendo extinto em agosto de 1933. Uma marca do jornal é seu envolvimento estreito com a visão do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e suas abordagens que expressavam seus princípios. O Partido Comunista Brasileiro, criado no ano de 1922, sob influência da Revolução Tenentista, tinha em sua liderança Astrogildo Pereira, que visava à organização política da classe trabalhadora. Faz-se necessário ressaltar que o início do século XX, até meados da Era Vargas, compreendeu décadas de muitas agitações políticas, não diferentes das anteriores, mas a questão trabalhista ganha enfoque gerando grandes movimentos sociais, entre eles a Greve Geral de 1917, sendo ela reputada uma das mais importantes manifestações da República Velha, seguida depois pela Revolução Tenentista, que se inicia no Forte de Copacabana e se espalha pelo restante do Brasil entre 1925 a 1927. Este movimento anos mais tarde contribuiu para a formação da Coluna Prestes, que tem seu nome baseado nas ideias de Luís Carlos Prestes, um dos mais importantes oficiais da “tradição jacobino-florianista, que optaram pelo comunismo mas continuaram a imaginar a revolução em termos tenentistas e não leninistas” (CROPANI, 1993). Prestes, mesmo depois de aderir às ideias do marxismo, não se desligou dos oficiais e suboficiais radicais, que combateram no ciclo dos levantes militares antioligárquicos, e ele não negava sua *expertise* em invasões de quartéis, adquirida entre os tenentistas. *A Esquerda* apoiava as ideias comunistas de

Prestes, por isto foi ferrenho crítico do então presidente Washington Luís, que se recusava a conceder a anistia aos integrantes da Coluna Prestes, exilados na Bolívia.

O jornal *A Esquerda* seguia na mesma medida, aos “trancos e barrancos”, que o próprio movimento comunista do Brasil, sem patrocínio e com pouco apoio e, para fazer frente às despesas, desde a fundação até a manutenção financeira subsequente, Pedro Mota Lima foi pedir “asilo” financeiro ao bicheiro João Pallut, que no final de 1930, com o afastamento de Mota Lima, passa a ser proprietário do jornal. Com esta atitude, *A Esquerda*, despenca em seu prestígio. A par das questões políticas, o jornal, que passa ter como proprietário um bicheiro, faz um trocadilho com o título de uma ocorrência e a prática do jogo do bicho, que à época tinha disputa de mercado declarada, conforme narrativa abaixo:

Da Esquerda...

412

Há dias, que, na rua do grande santo que foi São Francisco Xavier, se vem falando que o delegado Renato Bittencourt está namorando o prédio que tem o número 412...

O final é de burro... Quer passa-lo à sua propriedade.

Nós lhe faremos apenas uma advertência. Nas proximidades vegeta em um grande palacete, o famoso Victor Fernandes, az do jogo aqui, em São Paulo, Petrópolis etc, etc. Essa vizinhança é perigosa. Cuidado com a “macumba”... (sic) (*A Esquerda*, seção de política, p. 2 de 2 de abril de 1928).

Se o jornal tinha como dono um bicheiro, ele consegue colocar o quadro cotidiano emoldurado na estranheza de ter um “az’ do jogo de outras localidades que não do próprio Rio de Janeiro. Colocando, assim, regras e limites às práticas do jogo do bicho na cidade carioca. Bicheiro de fora não entra! Neste sentido, o jogo de azar ancora-se em suas próprias bases e faz uso de concepções da religiosidade popular oferecendo um paralelo sugestivo, no qual um bicheiro desconhecido era como uma “macumba”, tudo indicando ser algo não tão bom. A macumba ganha faces distintas mediante o local onde é citada nos diferentes jornais, apontando sua característica polissêmica no decorrer dos diferentes relatos.

1.1.16 *A Razão*

O jornal *A Razão* foi lançado por Luiz José Mattos e Luiz Alves Thomaz, no dia 19 de dezembro de 1919. Os dois fundadores eram da corrente filosófica-espiritual cristã. O jornal foi inaugurado com um perfil conservador e de racionalismo cristão. Racionalismo este que vai aos poucos demonstrando um viés doutrinário, o qual se mantém até os dias atuais. Nos idos do século XX foi possível encontrar uma ocorrência sobre um local denominado Mandingolândia, que ocupava um terço da página do jornal, da qual destaquei uma pequena parte com a seguinte narrativa:

Na mandingolândia

Os suburbios tomados pelos feiticeiros “et caterva”

A matriz da mandigaria

Como a Igreja Católica, Apostólica Romana, os mandigueiros suburbanos têm também sua matriz. É na rua da Serra, próximo a rua Cardoso Quintão, na Piedade. É uma mulher portuguesa a “chefe”. Frequentavam-na todos os donos de macumbas, que a respeitam e temem-na.

Na vizinhança da matriz da Mandigaria há várias outras casas, onde se explora na mesma forma a bolsa e a fácil credence popular. Há a Tia Adelaide exímia macumbeira, a rua Quintão n. 136, a de um tal Evaristo, com sua mulher Magdalena, à mesma rua n. 144, há outra em frente à “Matriz”, a do Tio Jorge, à rua Anna Quintão n. 24, e que dá funções quasi diárias. Nessa rua ainda há a macumba de uma mulher de nome Etelvina. É um cortiço, onde, além do mais se reúnem indivíduos de vida criminosa - vagabundos e ladrões. É no n. 119. Explora também o falso espiritismo, dando sessões que são concorridíssimas pela fina flor da malandragem... (*A Razão*, seção Vida Suburbana, 19 de dezembro de 1915, p. 27).

Fica clara a posição de desacreditar outras práticas religiosas que não fossem essencialmente cristãs. Ali coloca que há locais onde se concentram as macumbas e o destaque do perfil de exploradores de seus pais e mães de santo, depreciando a prática e seus praticantes. Lembrando que a ideia eugenista penetrou -ou foi penetrada por ela- o campo da religião e buscava de algum modo erradicar as influências africanas e introduzir, de modo mais asseverado, no início do século XX, a doutrina cristã, uma verdadeira limpeza “étnica religiosa”. “O Brasil foi o único país latino-americano a participar do I Congresso Internacional das Raças em julho de 1911, e enviou para Londres, o então Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Brésil”

(SCAWARCZ; STARLING, 2015, p. 343). Ao chegar em Londres, o Brasil defendia à luz de argumentação social e biológica que o país teria um futuro cada vez mais branco e pacífico. Nesta vaga o kardecismo encontrou seu espaço doutrinador, pois era o perfil ideal de uma religião que previa o “diálogo entre os dois mundos” – carnados e desencarnados – bem como absolutamente europeu e de brancos(as) intelectualizados(as). Assim, a eugenia também varria o campo espiritual.

Isto levou a demarcações no campo das religiões de transe. Giumbelli (2003) coloca que houve uma época em que a expressão “baixo espiritismo” passa a ser utilizada para delimitar fronteiras morais, bem como hierarquizar as diferentes religiões. A grande imprensa tem um papel importante neste processo, bem como a Federação Espírita do Brasil (FEB) – instituição fundada em 1884 por adeptos da doutrina kardecista – que desde sua fundação vai tomando para si a função de separar o “joio do trigo”, quando se tratava de religião mediúnica ou de transe, para tanto fundou um jornal doutrinador denominado *O Reformador*. Com o campo fértil, entre outros, construído pela ciência, mais especificamente da medicina que declarava o transe nas religiões afro-brasileiras como histeria, desde o final do século XIX (NINA RODRIGUES, 1976), foi fácil implantar a ideia de “alto e baixo espiritismo”, sendo o baixo espiritismo afeto às religiões afro-brasileiras. Este modo de classificar as religiões tinha um gradiente que poderia ser mensurado pelas questões biológicas, culturais (embora o termo cultura ainda não fosse recorrente neste período fizemos uso do mesmo) e morais, da mesma forma poderia estar atrelado ao alto ou baixo nível mental de seus(uas) praticantes. As macumbas entram na “linha de fogo dos analistas” como baixo espiritismo.

Esta política percorreu obras de inúmeros e influentes pensadores, juristas, políticos e escritores brasileiros. O ideal de embranquecimento é citado por várias décadas por pensadores diversos como: Nina Rodrigues, Afonso Arinos, Euclides da Cunha, Sílvio Romero, Paulo Prado, Oliveira Viana, Gilberto Freire, entre outros. Essa ideologia defendida pela elite brasileira fazia crer que o “problema” etnicorracial brasileiro seria solucionado por meio da miscigenação. Para tanto, o mal necessário era a mestiçagem. A crença era de que o sangue “branco” era capaz de purificar o sangue “africano” primitivo, levando à progressiva eliminação física dos africanos e à formação gradativa de um povo homogêneo: “branco” e “civilizado” (VIANNA, 1995).

Os jornalistas reforçam estas concepções em suas matérias, de modo mais acentuado, a partir da década de 1920. A crise levou a uma grande discussão no âmbito interno das religiões afro-brasileiras, que era o embranquecimento ou empretecimento das mesmas, questões que foram debatidas, anos depois, no Congresso de 1931. “Foram os líderes da UEUB que organizaram e patrocinaram o 1º Congresso de Umbanda em 1941 (...) os intensos esforços para dissociar a Umbanda da imagem afro-brasileira podiam perfeitamente ser explicados pelo desejo de escapar das perseguições pelos quais os grupos religiosos afro-brasileiros estavam sujeitos” (LUZ, 2009, p. 17).

A Razão, quando iniciou suas atividades, era um típico jornal de imprensa diária, com notícias do Brasil (política e economia) e também internacionais (em sua maioria efemeridades), porém não deixou por menos na hora de usar sua “pena” contra as religiões afro-brasileiras. Mas também trazia notícias, como denominavam, da vida mundana, do cotidiano da cidade, cotidiano militar, esportes, folhetim, uma “seção livre”, anúncios, charges e fotos, entre outras. No ano de 1921, o jornal assume sua posição filosófico-religiosa, enfocada no racionalismo cristão, e se institui o Centro Redentor. Nesse mesmo ano são suspensas suas atividades, já com a marca de 1674 edições publicadas. Voltou a funcionar no ano de 1938 e novamente foi fechado, devido a seu posicionamento crítico, ao governo Getúlio Vargas. Retoma as atividades no ano de 1948 sobre a direção de Emir Nunes de Oliveira. Continuou com sua abordagem de destaque aos ensinamentos espirituais. No decorrer de sua trajetória teve novos diretores, mas o jornal nunca se distanciou muito de uma posição conservadora e com certo viés de um racionalismo cristão.

1.1.17 *Correio do Brasil*

Encontrei dificuldades para localizar dados sobre este jornal, mas fiz a opção por mantê-lo mesmo tendo apenas uma ocorrência registrada no mesmo de Julio Macumba, capoeirista supracitado.

1.1.18 *O Jornal*

Fundado em 1919 por Pandiá Colágenas, Pires do Rio e Arrojado Lisboa com o objetivo de defender a siderúrgica brasileira. Contudo, o trio ficou desestimulado após a eleição de Arthur Bernardes e passou o jornal a Toledo Lopes, que contou com um grupo de homens para a próxima fase, sendo eles: Rodrigo Sila, Alceu Amoroso Lima, Arrojado Lisboa (que neste período trabalhava como engenheiro da Central do Brasil), o ex-presidente da Câmara Federal João Lopes, Vladimir Costa e, o último deles e único jornalista, Vitorino Oliveira. O jornal buscava um perfil austero e, para tanto, dedicava-se à divulgação de artigos científicos e literários, buscava evitar crônicas policiais e notícias repugnantes. Era um jornal matutino, que se preocupava com as questões da vida dos(as) cidadãos(ãs) informando a todos(as) e prestando serviço de informações, como na ocorrência:

O SORTEIO

Reorganização do Exército

A aprovação do projecto

Etc, e tal, e coisas

Não escapa ratos

Padrecas e tudo

O pau furado na ponta

Todos hão de pegar

Agora é que são ellas, está aprovado por 27 votos o projeto de lei para o sorteio obrigatório votando apenas a sanção do mestre Fonfonso, para que em breve, todo o cidadão macho tenha mesmo que pegar ... com gosto ou sem elle, no pau furado, quero dizer; na carabina, no sabre, na espada, etc a de aguentar por riba a patrona a cartucheira e o mais.

Eu sempre quero ver a rapazaida escovada que costuma andar toda engravatada, gemer agora na macumba com as gravatas de solla e fivella, como coleira de cachorro. Ai que belleza!

E os padrecos que não escaparam também (ilegível). Que pagode! O pessoal de coroa e batina não são mais as delícias da sacristia, que passará ser cara a tarimba velha de guerra.

Chucha que é cana doce! Ha de ser ali, no que é serviço... militar. (*O Jornal*, seção OS Bastidores, 1 de janeiro de 1908, p. 3).

A ocorrência faz menção à modificação da lei 1874, que imputava como serviço voluntário ou então por meio de recrutamento forçado. Outro modo era o sorteio para

o serviço militar, que deveria ser realizado entre todos os cidadão declarados aptos. Esta lei nunca foi colocada em prática devido à resistência de setores do poder econômico. Alguns não queriam perder a força de trabalho para o exército; mas também colaborou a incapacidade estatal de implementar a lei, mas a aversão da maioria da população civil com relação à prestação de serviço ao Exército teve seu peso.

Entre a sanção da Lei de 1874 aos idos de 1906, três décadas mais tarde, durante o regime republicano, é apresentado um projeto de lei instituindo no Brasil o serviço militar por sorteio, do deputado Alcindo Guanabara. Com a nova-velha proposta de adoção de sorteio militar, haveria um princípio de isonomia e as diversas classes sociais estariam representadas no Exército. Tiveram movimentos populares contra e pró-sorteio. Lógico que a maior força pró eram os próprios militares, em especial o exército, tendo como um de seus maiores defensores nada menos que Hermes da Fonseca e membros das elites civis que queriam a formação de “Tiros de Guerra”, organizações civis de treinamento para atiradores. Mas o movimento operário organizado, em particular os anarquistas, foi frontalmente contra. Ele chegou a realizar várias manifestações contrárias e criou a Liga Antimilitarista Brasileira, mas de nada adiantou pois a lei foi aprovada em 4 de janeiro do ano de 1908 (LEURENROTH, 2015). O que nos chama a atenção é a associação da rapaziada engravatada que gemia na macumba, que pode ser uma alusão aos grupos de pagodeiros da época.

1.1.19 *A Batalha*

O jornal *A Batalha* foi fundado em 20 de dezembro de 1929 por Pedro Mota Lima com o objetivo exclusivo de apoiar a Aliança Liberal. Era um jornal matutino e teve sua sobrevida até o ano de 1940. Os recursos para a instalação do jornal foram fornecidos por João Pallut, assim o jornal *A Batalha* foi um dos grandes “banqueiros” do jogo do bicho do Rio de Janeiro. Ele usava o jornal como forma de encobrir suas atividades ilegais. Defendeu os movimentos operários e a campanha de Júlio Prestes. Devido a isso, foi fechado no ano de 1931, reabrindo apenas em 1940.

A dansa dos ratos no Districto

(...) tudo isso revele o atordoamento de chefes e chefetes que não se convenceram ainda com a independência do eleitorado carioca – eleitorado que sabe distinguir os representantes valorosos dos políticos profissionais.

Antigos detentores de grupos numerosos de eleitores, estão, neste momento acabrunhados, na impossibilidade de apresentar, no dia 1º de março, a “victoria ruidosa” do sr. Julio Prestes prometida à macumba do governo federal.

O próximo pleito vai transformar a política do Distrito.

Nas reportagens desta folha os leitores verão o desarranjo das máquinas há muito montadas, e a conseqüente renovação de bancadas no Conselho, o que detalhadamente vamos demonstrar. (sic) (*A Batalha*, seção política, 15 de janeiro de 1930, p. 2).

Este direito foi fruto de décadas de luta, de reivindicações e discussões, antes mesmo da Proclamação da República, mas foi um direito parcial, pois permitia que apenas as mulheres casadas e, mesmo assim, com autorização dos maridos ou viúvas e solteiras que pudessem provar renda própria. Assim, ao falar em eleitorado neste período, não se falava em mulheres eleitoras. As mulheres só passam a ter direito ao voto após o Decreto 21076 de 24 de fevereiro de 1932 na vigência do governo de Getúlio Vargas. Apenas no ano de 1946 a obrigatoriedade do voto foi estendida às mulheres (HANNER, 2003). Neste momento em que o anarquismo estrilava no Brasil e junto com ele as discussões políticas atinentes ao comunismo de Prestes, as mulheres lutavam como um grupo alijado por seus direitos políticos.

Mas, retomando, a macumba da ocorrência claramente aponta para “trabalho feito” na concepção mágica e o jornal, que continha seções de política, jogos, entretenimento, policial e literária, divulga ocorrências sobre macumba na seção policial, de entretenimento, literatura, esporte, mas também de política mesmo que de modo pejorativo.

1.2 Tabulação dos dados e contextualização do rio de janeiro: 1871-1929

A seguir, uma tabela com as informações e dados dos jornais pesquisados:

Tabela 1 – Dados coligidos dos jornais pesquisados com ocorrência da palavra-chave macumba.

Nome do jornal	Período de publicação pesquisado	Número de páginas	Número de ocorrências da palavra-chave por períodos	Número total de ocorrências da palavra-chave
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	1860 a 1878	4	1	1
<i>Diário de Notícias</i>	1885 a 1895	4	1	1
<i>Gazeta de Notícias</i>	1880 a 1889 1900 a 1919 1920 a 1930	6 8 12	4 12 74**	90
<i>Gazeta da Tarde</i>	1880 a 1901	4	1	1
<i>O Carbonário</i>	1881 a 1890	4	3	3
<i>Cidade do Rio</i>	1887 a 1902	4	3	3
<i>Gazeta da Tarde</i>	1880 a 1901	4	1	1
<i>Jornal do Brasil</i>	1890 a 1889 1900 a 1909 1910 a 1919 1920 a 1930	4 4 12	1 7 6 178***	192
<i>A Folha Nova</i>	1882 a 1885	2	4	4
<i>O Paiz</i>	1884 a 1889 1910 a 1919 1920 a 1930	4 10 16	1 20 42	63
<i>O Rio Nú</i>	1989 a 1916	4	18	18
<i>A Esquerda</i>	1928 a 1930	6	28	28
<i>A Imprensa</i>	1898 a 1914	8	3	3
<i>Correio da Manhã</i>	1910 a 1919 1920 a 1929	12 12	10 114*	124
<i>A Noite</i>	1911 a 1919	6	5	5
<i>A Época</i>	1910 a 1919	8	8	8
<i>A Razão</i>	1916 a 1921	8	13	13
<i>O Jornal</i>	1910 a 1919 1920 a 1930	12 12 14	1 66	67

<i>A Batalha</i>	1920 a 1930	7	39	39
Total de ocorrências com a palavra macumba	x	x	x	664

* Há uma divergência entre o número indicado pela Biblioteca Digital Nacional e as ocorrências verificadas manualmente. No painel indicativo no sítio eletrônico existem 88 cadastradas e não 114, como indicamos após verificação manual.

** Há uma divergência entre o número indicado pela Biblioteca Digital Nacional e as ocorrências verificadas manualmente. No painel indicativo no sítio eletrônico existem 74 cadastradas e não 61, como indicamos após verificação manual.

*** Há uma divergência entre o número indicado pela Biblioteca Digital Nacional e as ocorrências verificadas manualmente. No painel indicativo no sítio eletrônico existem 178 cadastradas e não 179, como indicamos após verificação manual.

**** Introduzi, quase no final da produção de minha pesquisa, o jornal semanal *O Rio Nú*, embora estivesse considerando apenas jornais de circulação diária, por dois motivos: pelo número altíssimo de suas vendas e por ele veicular, por meio do humor, críticas severas aos(as) negros(as).

1.3 Finalização do texto

Os jornais nos quais as macumbas são mais citadas têm características distintas. Há uma diversidade no perfil dos jornais, que iam de conservadores, escravagistas, monarquistas, abolicionistas, republicanos, populares, intelectualizados, austeros, sensacionalistas, entre outros. Esta diversidade é, em parte, possível de ser explicada se observarmos os acontecimentos históricos dos 60 anos pesquisados.

Assim, é necessário, antes de abordar diretamente os dados parciais das macumbas cariocas nos jornais do Rio de Janeiro, fazer um breve relato da cidade carioca em fins do século XIX e meados do século XX, que foi marcada por transformações sociais, políticas e econômicas em seus vários níveis. Algumas delas, reflexo de uma realidade nacional, outras, da demanda interna da cidade. As mudanças se deram em sua maioria calcadas pelos aspectos econômicos, que se alteravam mediante o quadro da economia mundial, mas também da nova paisagem política do

país que via agonizante tanto a monarquia como a escravidão. Essas questões tiveram grande impacto sobre a vida cotidiana e forçosamente provocaram uma reconfiguração na ordem e nas hierarquias sociais.

Esse período encerrou o desfecho de questões várias, do fim do Império, dos excessos cometidos pela Coroa, das insatisfações dos fazendeiros com a abolição da escravatura, do ensejo de outros pela abolição, que culminaram com as leis emancipacionistas como a Lei do Ventre Livre (ano de 1871) e a do Sexagenário (1885). Logo depois vem a abolição e, na “conquista” do abolicionismo, Joaquim Nabuco dá uma explicação para o que se visava ao abolir a escravidão: “absorver o sangue caucásico vivaz, enérgico e sadio que certamente embranqueceria o nosso povo” (DIAS, 1995, p. 26). Entram em foco os(as) ex-escravos(as), livres, mas indesejados(as).

Anos depois, a República é proclamada e no ano de 1891 definiam-se as “bases institucionais do novo regime – presidencialismo, federalismo e sistema bicameral – e implementou uma série de mudanças, para marcar a ruptura. A Igreja separou-se do estado, e introduziu-se o registro civil de nascimentos, casamentos e mortes” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 320). A ideia de modernização cria raízes e se torna necessário livrar-se da mácula dos atrasos de toda monta.

Assim, entra em voga buscar meios de afastar do núcleo social carioca os(as) recentes libertos(as). A questão da “ordem” sobre os(as) ex-cativos(as) é repassada das mãos dos senhores e senhoras de escravos(as) às mãos do Estado. “A ideologia de valorização do trabalho e de condenação à vadiagem reforçou as medidas de controle social na cidade do Rio. Os deputados associavam vadiagem à pobreza e ao crime, sendo os descendentes de africanos considerados vadios por natureza” (CHALHOUB, 2001, p. 64-75). Nesse momento, a repressão legal surgia como uma tentativa de garantir o controle sobre os(as) negros(as) livres vagabundos(as), mas também daqueles que se encontrassem atrelados ao curandeirismo, feitiçarias, juntamente com outras categorias, como espiritistas e cartomantes. Perseguição esta alicerçada pelo *Código Penal* de 1890.

A solução era “limpar” o Centro carioca dos(as) “vagabundos(as)”. É nomeado, para tanto, Pereira Passos para prefeito e Oswaldo Cruz para o cargo de diretor da saúde

pública. Ambos põem em execução o plano de reforma urbana e sanitária na cidade carioca (MOURA, 1995), que deflagrou na *Belle Époque* e assim fizeram o “bota-abaixo”: livrando o Centro carioca dos “cortiços insalubres”. Os ricos se assentam à beira-mar enquanto os(as) pobres negros(as) e brancos(as) seguem caminhando em sentido à periferia. De modo concomitante, a imigração dos europeus é incentivada na busca de um embranquecimento da população (CHALHOUB, 2001). O ideal de embranquecimento como ideologia nativa nasce na pós-abolição, com pretextos notadamente modernistas, e foi compartilhado pela intelectualidade nacional.

A primeira década do século XX marcava para o Rio de Janeiro transformações de toda ordem, com vistas a um projeto eurocentrado que perdurou décadas. Os idos da década de 1920, segundo Eduardo Jardim de Moraes (1978, p. 49), representam uma fase “em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias”. O mesmo autor aponta para o fato de uma mudança de direção por volta de 1924, quando o modernismo passa a adotar “como primordial a questão da elaboração de uma identidade cultural nacional” (MORAES, 1978, p. 49). Após esta década, entramos na construção do Estado Novo, que é concebida não apenas como um projeto político, mas busca, desde o início, implantar uma perspectiva mais ampla de reconstituir o país a partir da reconstrução de seu povo. Para o Estado Novo, “o projeto político estatal deve, portanto, moldar o povo para adequar-se a ele e caberia, ao povo, adaptar-se a tal projeto” (SOUZA, 2004, p. 96). Tal projeto justificaria a tentativa de moldar uma identidade nacional com a ideia do mestiço; de modo concomitante, o Estado Novo acirra a perseguição contra as religiões afro-brasileiras (MALANDRINO, 2010). O longo período pesquisado aborda um Rio de Janeiro de múltiplos e díspares interesses, desejos e realidades cotidianos que sussurram entre palácios, casebres, quilombos, igrejas e terreiros, sambas e macumbas, e é nesse Rio de Janeiro que busco as macumbas e mulheres negras, entre 1871 a 1929.

Os jornais retrataram as diversas fases da política, do aspecto social, da economia, do entretenimento e, entre esses assuntos, encontravam espaço em suas páginas para colocar as macumbas, que somaram 646 ocorrências em 59 anos pesquisados. Em jornais com perfis distintos e propostas que nem sempre convergiam, elas surgiam ora em pequenas publicidades, em seções de pedido de providências à

polícia, outras vezes em páginas de crônicas, esporte e entretenimento. Elas percorreram as diversas seções dos jornais de maneira surpreendente, o que analisaremos no capítulo 4.

Para atingirmos o objetivo de analisar as macumbas em capítulo que se seguirá, torna-se necessária uma contextualização das macumbas cariocas. Para tanto, elencamos João do Rio, Arthur Ramos, Roger Bastide e Liane Trindade. Selecionei João do Rio porque é um jornalista que realizou matérias com o tema religiões do Rio de Janeiro, e os demais por terem pesquisado as macumbas cariocas trazendo-as à luz em pesquisas acadêmicas.

2 A MACUMBA CARIOCA NA PERSPECTIVA DE JOÃO DO RIO, ARTHUR RAMOS, ROGER BASTIDE E LIANE TRINDADE

Ao falar-se em macumba há sempre um tom pejorativo ou desclassificatório. Dificilmente pensa-se a macumba de modo indiferente. Isso tem um histórico que descende do senso comum, calcado no trabalho jornalístico, mas também nos trabalhos antropológicos e sociológicos, do final do século XIX até meados do século XX. Esses debates sempre levaram a tentar compreender o que eram as macumbas, bem como a etimologia da palavra para apreender sua origem. Em prol da compreensão dessa origem surgiram as primeiras interrogações: a macumba é uma religião (em princípio, denominavam-na culto como as demais religiões afro-brasileiras, que não tinham o *status* de religião), é magia ou apenas um instrumento musical tocado pelos afrodescendentes em suas rodas de batuque? Estas questões foram apontadas por diversos pesquisadores, mas foi consenso nos estudos do início do século XX que macumba era um culto mágico afrodescendente, de descendência da tradição banto. Segundo Mauss e Huberte, “entre os ritos, há alguns que são certamente religiosos: são os ritos solenes, públicos, obrigatórios, regulares, como as festas e os sacramentos

[...] há outros ritos, ao contrário, que são regularmente mágicos. São os malefícios. [...] Ilícitos, são expressamente proibidos e punidos. [...] Esses dois extremos formam, por assim dizer, os dois pólos da magia e da religião: pólo do sacrifício, pólo do malefício. [...] Entre esses dois pólos dispõe-se uma massa confusa de fatos, cujo caráter específico não é imediatamente evidente. (MAUSS; HUBERT, 2003, p. 58)

Sem perder de vista os conflitos de como a magia é vista vamos em busca de compreender as macumbas cariocas. Assim, é factível iniciarmos com João do Rio. Esse era um dos vários pseudônimos utilizados por João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, escritor e jornalista carioca, nascido em 1881 e falecido em 1921, um jornalista do início do século XX.

Mulato e homossexual, num tempo em que ser homossexual era certamente muito mais complicado do que hoje, teve de usar de toda a sua inteligência e astúcia para adaptar-se às situações adversas que enfrentou no plano pessoal e profissional. Foi motivo de aversão e chacota para muitos, mas mesmo assim conseguiu afirmar-se no meio literário, deixando uma obra que tem crescido de importância à medida que o tempo passa. (RODRIGUES, 2007, p. 1)

Atuou como jornalista de periódico diário, em um momento em que a mídia, no caso a imprensa, ganhava relevância e assumia certo destaque na sociedade carioca, principalmente aquela que retratava a vida cotidiana da cidade (SODRÉ, 1966). Trabalhou como cronista, tradutor e teatrólogo. Transformou o modo de se produzir crônicas jornalísticas no início do século XX, dando origem a um tipo de reportagem que infundiu um gênero ousado e perspicaz. Suas matérias jornalísticas tinham características de texto etnográfico. João do Rio tem como base de seus trabalhos o que conhecemos hoje como observação participante, pois ele buscou conviver com os nativos, bem como fez uso de informantes locais.

João do Rio, com seu perfil inovador para a época, escreve no jornal a *Gazeta de Notícias*, no ano de 1904. Esse periódico abre espaço para suas matérias jornalísticas e entre elas se encontram as denominadas *As religiões do Rio*. Seu trabalho deu origem a cinco matérias jornalísticas que relatavam as religiões afro-brasileiras presentes no Rio de Janeiro, no início do século XX. Elas relatavam assim as possíveis origens, praticantes e características rituais de cada. Isso levou seus relatos, realizados na primeira década do século XX, a ganharem o status de trabalho antropológico pela Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, décadas mais tarde (FARIAS, 2010, p. 259).

As matérias jornalísticas vinham com certo ar de curiosidade e exotismo, bem como com a bandeira de ineditismo. João do Rio, um positivista assumido, passava um ar de isenção de juízo de valor em suas produções. Demonstrava ao público que mantinha o distanciamento necessário das práticas ritualísticas afro-brasileiras em seus relatos sobre os(as) negros(as) cariocas e sua religiosidade, constituindo suas matérias como “confiáveis”.

Apontou para um campo heterogêneo das religiões afro-brasileiras e procurou dividi-lo em três grupos: as etnias jeje e ioruba, alufás ou malês da etnia hauçás e os cambindas, grupo no qual encontrou as macumbas. Os cambindas são descendentes da parte central da África. É importante frisar que o grupo denominado banto é uma forma genérica, que inclui diversas nações, que agregam em um grupo étnico comum os africanos da África Centro-Occidental, que inclui Angola, sul do Congo (povos cabindas e benguelas) e parte da África Oriental (moçambiques e quilinames) (SLENES, 1991-1992).

Mas também havia um outro complicador, que era a forma de registros realizados no porto de embarque, no qual eram relacionados(as) os(as) peças(as) comercializadas pelos traficantes ou agentes alfandegários, como se fossem “etiquetas”, sem a preocupação com a fidedignidade de apontamento do local de origem dos(as) africanos(as). Estes agentes, traficantes e alfandegários, registravam apenas o local de embarque. Logo, quem embarcava neste porto era denominado genericamente de cabinda. Isto torna difícil precisar se os cabindas apontados por Antônio eram originários de Cabinda ou embarcados no porto de Cabindas.

Considerando as duas possibilidades ressalto que, segundo Antônio, informante de João do Rio, os cambindas ou cabindas falavam português e ignoravam as línguas de outros povos africanos, bem como seu próprio dialeto de origem (RIO, 2006, p. 38). Pela importância e presença de Antônio em sua obra *Religiões do Rio*, Antônio deve ter sido um de seus principais informantes e este informante afirmava que os cambindas “quando falam misturam todas as línguas” (RIO, 2015, p. 36). Há uma diversidade de dialetos entre os negros banto, sendo que os principais somam 275 (SOARES, 2013). Assim, não poderia ocorrer assimilação de tantos dialetos pelos povos da mesma etnia apresentando uma confluência de dialetos entre os mesmos. João do Rio também cita em suas matérias jornalísticas, ainda com base em seu informante Antônio, conforme diálogo abaixo:

– Há os negros cabindas. Também esta gente é ordinária, copia os processos dos outros e está de tal forma ignorante que até as cantigas das suas festas tem pedaços em português.

– Mas entre os cabindas tudo é diferente?

– Mais ou menos. Olhe por exemplo os santos. Orixalá é Ganga-zumba; Obaluaci, Cangira-mugango; Exu, Cubango; Orixá-oco, Pombagira; Oxum, a Mãe-d’água, Sinhá Renga, Xapanã, Cargamella. E não só aos santos dos orixás que os cabindas mudam o nome, é também dos santos das igrejas. Assim, S. Benedito é chamado Lingongo; S. Antônio, Verequete; N. S^a das Dores, Sinhá Samba. Para os cabindas serve como qualquer pedra, os paralelepípedos, as lascas das pedreiras e esses pretos sem-vergonha adoram a flor do girassol que simboliza a lua...

Eu estava atônito. Antônio achava muito inferiores os cabindas.

– As iaôs?

– As filhas-de-santo macumbas ou cabindas chegam a ter uma porção de santos de cada vez. Sabe V. S^a o que cantam eles quando a iaô está com a crise?

Maria Mucangué
Lava roupa de sinhá
Lava roupa de chita
Não é dela é de iaiá.

Quer ouvir outra?

Bumba, bumba, ó calunga
Tanto quebra cadeira como quebra sofá
Bumba, bumba ó, calunga (...)

(Rio, 2006; p.38-40).

Antônio neste momento pode estar reproduzindo um preconceito ou mesmo intrigas étnicas com suas clivagens e conflitos que se originavam na própria África, de africanos para africanos, muitas delas reproduzidas em solo brasileiro, ou mesmo divergências entre os africanos e afrodescendentes já no Brasil, que não eram menos tensas. Wood (2014, p. 236-277) aponta para a heterogeneidade e complexidade nas relações dos diversos grupos africanos e afrodescendentes, que nem sempre apresentavam uma heterogeneidade e convívio pacífico. Havia sempre conflitos e movimentos constantes de encontros e desencontros entre eles.

Essa fala de Antônio corrobora com as posições adotadas por Wood (2014), de conflitos étnicos, nos quais os cabindas foram desqualificados, mas também com o posicionamento de muitos acadêmicos anos depois, quando afirmam ser o povo banto um povo sem tradição e compiladores, que pode ser reflexo da mesma premissa de Antônio ou falta de informações sobre a cultura banta. As práticas dos cambindas eram consideradas inferiores às demais pelo uso da língua, mas também pelas questões das práticas religiosas, contudo, é necessário considerar dois fatores, o primeiro que muitas mulheres africanas faziam uso de diversas línguas em África no trato comercial. Para atuarem no comércio era necessário se comunicarem e, para tanto, aprendiam dialetos africanos e línguas europeias (WOOD, 2014). O segundo fator foi o forte comércio com os países lusos por muitas etnias da África Centro-Occidental, desde o início do século XV, o que pode justificar o domínio das mesmas do português.

Esses fatores não foram considerados por Antônio e o uso do português nas cantigas dos cabindas passa a ideia de impureza e uma identidade “comprometida”. A

frase que sintetiza a visão de Antônio sobre os cambindas ou macumbas é: “Cambinda é burro e sem vergonha” (RIO, 2006, p. 38), e prossegue afirmando: “Para os cambindas serve para santo qualquer pedra, os paralelepípedos, as lascas das pedreiras e esses pretos sem vergonha [sic] adoravam a flor do girassol que simboliza a lua” (RIO, 2006, p. 38). Essa descrição vem carregada de menosprezo. Assim, depreciava os cambindas e suas práticas.

As macumbeiras são citadas por Antônio e Rio como sendo *Iyawôs*, iniciadas no candomblé de origem sudanesa-iorubá ou uma região ao norte de Moçambique denominada Yao, considerada região banta. Segundo Wood (2014), deste modo, eram iniciadas nas macumbas. No entanto, não passam de cabindas ou macumbas, mulheres sem nome ou rosto para ambos. Se as macumbeiras são genericamente identificadas, as mães de santo do candomblé, como narrado no *Gazeta de Notícias*, no ano de 1904, são nominadas e ainda ganham adjetivos, mesmo que depreciativos, como é o caso de *Assiata*, a exploradora, e Maria Luiza, sedutora reconhecida. Isto pode apontar para uma hierarquização das religiões afro-brasileiras, estabelecida por Antônio e mesmo Rio, e por conseguinte de seus membros. As mães de santo do candomblé ganham destaque em suas matérias e são identificadas individualmente, enquanto as macumbas e as macumbeiras ocupam um segundo plano na hierarquia de Antônio e João do Rio.

João do Rio usa outro critério com os pais de santo do candomblé e o pai de santo macumba, pois os homens são todos nominados tanto do candomblé como da macumba. Aqui ele fala sobre o poderoso pai macumba, denominado Maurício. Apontando critérios diferentes de importância dados aos homens macumbeiros e mulheres macumbeiras. “Masculinidade” servia, nesse caso, como um termo de aprovação” (SCHIEBINGER, 2001, p. 140). Elas, as macumbeiras, mesmo que filhas de santo, são apenas mulheres e não ganham nomes. Assim, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (PERROT, 2005, p. 33). Ficamos com as sombras das macumbeiras.

A partir de João do Rio, as macumbas passam, mais frequentemente, a serem retratadas como: sem tradição e um emaranhado de processos rituais copiados de outras religiões africanas. Com base em seu informante, João do Rio publica que as práticas cambindas eram classificadas como de menor importância, bem como reitera a

“assimilação” que Antônio faz entre cambindas e macumbas, colocando cabindas e macumbas praticamente como sinônimos. Ele retrata as mulheres macumbeiras, o que aponta para a presença das mesmas, bem como para uma presença significativa, pois, segundo eles, Rio e Antônio, elas são descritas como filhas, mas também como iniciadas (*Iyawôs*).

Se havia sinais das macumbas como religião com suas especificidades com “santo na cabeça” (incorporação), com cânticos, danças, iniciação, inclusive de mulheres, por outro lado poucos relatos mais precisos foram realizados, o que causou uma visão imprecisa sobre as macumbas, resvalando nas religiões de algum modo ligadas às práticas banto. Ademais, havia determinadas ideias defendidas à época sobre os bantos, entre elas se encontravam as preconizadas pelo médico baiano Nina Rodrigues, que enveredou para a etnografia e mais tarde foi considerado um cientista social, o primeiro etnógrafo a pesquisar religiões afro-brasileiras. João do Rio, que chegou a publicar artigos em uma mesma revista em que Nina Rodrigues divulgava suas pesquisas, tem grande possibilidade de ter sido influenciado pelas ideias do médico baiano, que, entre muitas, defendia a falta de pureza banta em seus estudos antropológicos, bem como “ignorou” estudos mais acurados das práticas bantas, ou seja, acabou por reforçar um “não-lugar” dessas práticas. João do Rio enveredou para o mesmo caminho no cenário carioca, assim como fez Nina Rodrigues na Bahia, mas não pôde deixar de registrar sua marca no Rio de Janeiro, nas macumbas cariocas, nem ao menos a presença das mulheres negras.

Ramos (2001), médico legista da Faculdade de Medicina da Bahia, onde entrou em contato com a obra de seu mestre, Nina Rodrigues (1976), em sua pesquisa busca suavizar as interpretações sobre os negros bantos adotadas e difundidas por seu mestre e enfatiza a necessidade da redução do purismo implícito na ideologia evolucionista construída por seu antecessor. Arthur Ramos (1903-1949) para os estudos afro-brasileiros foi um dos principais nomes do início do século. Ele se dedicou a escrever sobre os negros e sua cultura no Novo Mundo. Lutou pela implementação das ciências sociais no Brasil (implementação da Antropologia como disciplina acadêmica), chegando a fundar e também a dirigir a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia. Publicou vários livros sobre suas pesquisas sobre o negro brasileiro, entre elas: *O negro brasileiro*,

em 1934; *O folklóre negro do Brasil*, em 1935; *As culturas negras no Novo Mundo*, em 1937; *O negro na civilização brasileira*, em 1939 e *A aculturação negra no Brasil*, em 1942.

Ramos opta por fugir dessa premissa evolucionista focada no conceito de pureza e abraça o método histórico-cultural. Assim, busca corrigir equívocos, porém acaba por construir outros, ao afirmar as baixas produções mitológicas dos negros de língua banta. Ramos (2001) aborda a questão por outro ângulo de interpretação. Fortemente influenciado pela escola culturalista americana e seus expoentes, como Franz Boas, Linton, Redfield e Herskovits, busca fazer uma abordagem cultural das macumbas, mas suas premissas apresentam sombras do conceito de raça presente nas teorias de sua época. Ramos, em suas obras, considera “os cultos afro-brasileiros produto e consequência de uma doença psico-socio-cultural: psico, pelo pensamento mágico e pré-lógico que surge da incapacidade de abstração” (SOARES, 2013, p. 40). Logo, ser negro retirava-lhe a capacidade de raciocínio lógico.

Isso levou Ramos a afirmar que os cultos afro-brasileiros, em especial as macumbas, eram fruto da pobreza mítica dos negros bantos, que considerava “paupérrima”, “superficial” e com processos sincréticos que refletiam suas vivências ínfimas do processo religioso no Brasil. Ressalvo aqui que, segundo Carlo Ginzburg (1990), ao propor uma crítica ao trabalho de Ramos, a etnografia deste nas macumbas foi muito restrita e a base de seus escritos foram matérias jornalísticas da década de trinta do século XX, e são a partir delas que Arthur Ramos, em sua obra *O negro brasileiro*, faz a seguinte afirmação:

Nas macumbas cariocas (...) o ritual é de uma extrema simplicidade, em paralelo com a complexidade da liturgia nagô. Os terreiros são toscos e simples, sem aquela teoria de corredores e compartimentos dos terreiros jeje-iorubanos. (RAMOS, 2001, p. 103)

Ramos (2001), ao fazer uso do método histórico-cultural, busca retificar equívocos sobre os negros e sua religião, porém traz à baila outras ambiguidades, entre elas a pobreza de produções mitológicas dos negros de língua banto em relação aos jeje-nagôs. Aqui abrirei parênteses para esclarecer que no decorrer do tópico não entraremos nas discussões sobre os conceitos sobre sincretismo, e sim adotarei como

referência Waldemar Valente, que o entende em duas fases: a da acomodação e da assimilação. Sendo a da acomodação aquela da qual não participam mudanças de ordem interna, sendo a fase consciente do processo sincrético. Nessa fase “o indivíduo ou grupo que se acomodou em face de uma situação de conflito cultural continua a manter certa ligação com os valores de sua cultura original” (VALENTE, 1997, p. 12). E a segunda fase, a de assimilação, é quando ocorre modificação da experiência interior, caracterizada por um processo inconsciente e gradual, podendo ser entendida como uma solidariedade cultural.

Retomando, Ramos reforça que as macumbas em seu processo sincrético acabavam sendo palco de “processos inventivos de algum pai de santo inteligente e imaginativo” (RAMOS, 2001, p. 186). Esta colocação de Arthur Ramos dá margem a interpretações, entre elas a de que as macumbas cariocas eram sem tradição, pois se tratava de uma invenção, a outra é de que os homens é quem se encontravam no comando dos cargos de santo das macumbas. No entanto, na mesma obra ele coloca que “em algumas macumbas cariocas, as sacerdotisas do mesmo culto são chamadas de médiuns (médias, dizem os negros) (...)” (sic) (Ramos, 2001, p. 93). Em um outro momento, no decorrer do capítulo que trata das macumbas, *Os cultos de procedência banta*, ao descrever a rito-liturgia das macumbas coloca os homens na posição de grão-sacerdotes. Dando a eles um destaque nas macumbas, conforme texto abaixo:

O grão sacerdote embanda ou umbanda é o evocador dos espíritos e dirige as cerimônias. É assistido também por um auxiliar, o cambone ou cambonde. O chefe da macumba ou umbanda é chamado também “pai de terreiro” por influência nagô. (Ramos, 2001, p. 103)

Embora exista a possibilidade de ser o uso “natural” da linguagem universal masculina, a invisibilidade das mulheres macumbeiras ocorreu em muitas citações, mas com conflitos de informações. No texto abaixo apontam para a não distinção sobre homens e mulheres no terreiro:

O pai de santo em alguns centros é chamado de babaromim. Os filhos e filhas de santo, quando não iniciados, têm o nome de patavina, patafula, burumã e burri-afidame. (...) Não há distinção entre filhos e filhas de santo. (Ramos, 2001, p.110-111)

Ele as “viu” em seus estudos. E, nele, as coloca em cargos de santo hierarquicamente inferiores aos dos homens, pois elas atingem o posto de mãe-pequena, ao passo que ele, de grão-sacerdote.

As filhas de santo são também chamadas médias (sic) e se distinguem das *sambas*, cuja função é receber as visitas. Há a 1ª *samba*, que recebe as visitas, com bandeja à porta do terreiro e a 2ª *samba* que “apara” os tombos que os “santos” dão nas mulheres. A 1ª *samba* tem ainda o nome de mãe pequena (...)! (Ramos, 2001, p. 111)

Ramos utiliza uma linguagem inclusiva e aponta para a presença de mulheres em níveis diversos da hierarquia “eclesiástica” do terreiro. Algumas ocupando cargos de santo, outras não, no entanto, não deixa explícito se elas eram negras. Se não é possível afirmar que são negras, também não é possível dizer que não o são.

De tal modo, a perspectiva de invenção e de imaginário, citada acima, para o autor não aponta para aspectos positivos das macumbas. No entanto, Ramos, no período, afirmava que “hoje, há macumba para todos os efeitos. A obra do sincretismo não conhece mais limitações. A macumba invadiu todas as esferas” (RAMOS, 2001, p. 144). Se a macumba foi capaz de invadir todas as esferas, ela detinha uma aceitação da sociedade da época, mas para o autor isto não é visto de modo tão positivo. Ele reitera em vários pontos de sua obra, *O Negro brasileiro* (2001), a comparação das macumbas com os terreiros jeje-nagôs, sendo que as macumbas, segundo ele, estão sempre em posição inferior ao jeje-nagô. Para Ramos (2001), “nas macumbas do Rio, os fenômenos de possessão raramente têm aquele aspecto forte, que caracteriza o estado de santo dos candomblés jeje-nagôs.” (RAMOS, 2001, p. 109). Sua obra *O negro brasileiro* (2001) torna as macumbas como símbolo da degeneração, que será retomado e intensificado em Roger Bastide, um francês que permaneceu como professor da USP de 1938 a 1954, tendo vindo ao Brasil para substituir Claude Lévi-Strauss, depois retornou à França, mas ainda voltaria para cá em diversas oportunidades. A produção acadêmica de Roger Bastide é muito ampla e muito contribuiu para a compreensão das religiões afro-brasileiras, contudo, ater-me-ei aos seus textos que retratam as macumbas.

Bastide (1976), anos depois, ao retratar as macumbas, busca fazer uma distinção entre o que ele considerou macumba rural e urbana. Mas, como o recorte de pesquisa se dá quanto às macumbas urbanas, deter-me-ei de modo mais acurado nas mesmas,

pois elas marcam presença no espaço urbano carioca. No entanto, para melhor entender as suas características, na perspectiva bastidiana, farei uma breve incursão nas macumbas rurais.

A distinção entre as macumbas urbana e rural se inicia no perfil dos(as) negros(as), pois os(as) negros(as) urbanos encontravam-se vinculados a um espaço em que se desenvolvia o processo de industrialização, que era uma aspiração de mudança de classe social. O negro do meio rural, de classe menos favorecida, constituía um grupo sem perspectiva de ascensão social, que, segundo Bastide, tinha como característica uma desorganização, que no entanto não significava a desorganização de suas crenças. Ele entendia que esses(as) negros(as) pertencentes da zona rural praticavam uma macumba mais de cunho individual, por meio de consultas particulares. As macumbas também funcionavam como um laço de integração, bem como um *status*, em certa medida, um reconhecimento das pessoas que o cercavam. Mas não se caracterizava como culto organizado.

Já as macumbas urbanas, para Bastide, encontravam-se associadas ao processo de industrialização de ritmo crescente e caminhavam em um ritmo cada vez mais rápido. A indústria permaneceu limitada até meados de 1913, mas o processo deflagrado pelas guerras obrigou os brasileiros a produzir determinados artigos que eram industrializados, que antes eram importados, fazendo com que crescesse a necessidade de mão-de-obra, bem como gerasse um novo campo de trabalho, o que levou muitos a saírem do campo (KLEIN, 1989).

Porém, a industrialização não atingiu os(as) negros(as), como eles almejavam, devido à concorrência que se instalou com os imigrantes europeus pobres, que eram mais bem vistos pelos empregadores da indústria. Os negros bantos, que em maioria compunham as macumbas, passaram à margem deste processo industrial e não tiveram a partir dele o canal desejado de ascensão social. Acabaram sim constituindo um subproletariado com intensificação do processo de desagregação social.

Somado a este lugar marginal ocorreu a destruição de seus antigos valores tradicionais, sem constituir um novo sistema de valores para substituí-los. Pode-se dizer que a cidade teve dois efeitos sucessivos sobre os negros, à medida do seu

desenvolvimento, que correspondem a um momento de desintegração e depois de reintegração, quando eles puderam reestruturar, em certa medida, sua religiosidade. A macumba é entendida como parte do momento de desestruturação dos valores tradicionais e a formação da umbanda, como o momento de reorganização, segundo Bastide (1976, p. 406-407).

Na visão bastidiana (1976, p. 406-407), a macumba preservava as tradições banto, porém não constituiu de modo eficaz a inserção social do grupo de indivíduos desta mesma tradição. A figura do curandeiro/feiticeiro das macumbas, no entanto, como indivíduo isolado ganha destaque, bem como se tornava um meio de ascensão social. Uma busca de riqueza. Outro fator destacado pelo autor se refere à macumba como um princípio, uma introdução de certos orixás e de ritos iorubás na cabula. Bastide coloca esta “junção” como um processo de solidariedade, não de classe, mas da miséria, somadas as dificuldades de adaptação ao novo contexto e ao desamparo vivido nele. Bastide defende, assim, que a macumba nasce e se desenvolve mais como um movimento de fusão solidária, que trazia uma estrutura mínima da unidade cultural do grupo banto. Reflete a miséria e insegurança deste grupo, bem como o reflexo da cidade em transição, em que se desmantelavam os antigos e buscavam-se novos valores para substituir os anteriores substitutos. Devido a estas questões a macumba acabou perdendo o caráter religioso e terminou em espetáculos de rituais mágicos de cunho individual. Assim degradava a religião banto em atos mágicos onde havia o transe de um único indivíduo, numa cerimônia privada, voltada a consulta. Bastide descreve a organização das mesmas da seguinte forma:

O sumo sacerdote tem o nome banto de Embanda ou Umbanda, que não é outro senão Kimbanda, de Angola, transportado para o Brasil. É ele assistido no decorrer das cerimônias por um dos muitos auxiliares, os *cambônes*, dos quais (...). As filhas dos deuses, ao contrário, tomam o nome espírita de médium, feminilizado, média. As de categoria mais alta são as *sambas*, e a primeira exerce funções análogas à da “mãezinha” dos candomblés. O termo *ogan*, não é desconhecido, mas serve aí para designar os tocadores de tambor. (...) Mesmo Exu tem seus filhos e suas filhas que o recebem, e então seus transes tem algo de particularmente espetacular” (sic) (Bastide, 1971, p. 408-409).

Bastide (1971) descreve que as macumbas possuíam os Embanda ou Umbanda, assim como em Ramos (2001), também conhecido como Kimbanda, colocando-o como

supremo sacerdote (grifo meu). Em outro momento, coloca que as mulheres de “categorias mais altas são as *sambas*” (Bastide, 1971, p. 408), que exercem função similar às mãezinhas dos candomblés. Assim, elas, segundo Bastide, ocupavam cargos de mães de santo, do mesmo modo que os embandas. Descreve os *cambônes* como auxiliares dos embandas, mas, sem colocar se tal cargo poderia ser ocupado por homens e mulheres. No cargo de *ogã*, o tocador de tambor, ele coloca como masculino: os tocadores, ou seja, aponta para a função ser exercida por homens. Bastide faz uma descrição das macumbas de modo detalhado e aponta para homens e mulheres ocupando cargos de santo. Em outro momento, explicita que homens e mulheres podiam ser iniciados e iniciadas ao descrever que:

Entra-se na seita mediante uma iniciação. Esta começa pelo banho de purificação, mas corta-se apenas um tufo simbólico de cabelos, e a estada na câmara de iniciação, em consequência das necessidades acrescidas da cidade moderna, dura menos tempo. Às vezes só uma semana, mas frequentemente três, no decorrer das quais aprendem-se preceitos, cânticos e passos de dança. A recepção do novo ou da nova iniciada na seita é ocasião de uma grande festa chamada “cruzamento” (...) (Bastide, 1971, p. 409).

Em duas situações, aponta a presença feminina atuando e participando do terreiro sendo elas: no processo de iniciação e no transe com Exu. Bastide em vários momentos de sua descrição faz uso de uma linguagem inclusiva e, assim, possibilita encontrarmos as mulheres macumbeiras, deixando bastante clara a participação das mesmas em posições distintas na hierarquia “eclesiástica” das casas de santo, bem como destaca a presença da música e da dança

Na visão bastidiana, a macumba preservava as tradições banto, porém não constituiu de modo eficaz a inserção social do grupo de indivíduos de tradição banto. A figura do curandeiro/feiticeiro das macumbas, no entanto, como indivíduo isolado, ganha destaque, bem como se tornava um meio de ascensão social: uma busca de riqueza. Outro fator destacado pelo autor refere-se à macumba como um princípio, uma introdução de certos orixás e de ritos iorubás na cabula. Segundo Nei Lopes, em *Novo dicionário banto do Brasil* (p. 50) o verbete cabula significa antiga “seita religiosa afro-brasileira, ritmo tocado em candomblés de origem banta”, talvez do quicongo kabula, que significa animar, encorajar ou do suaíle kabula, que é distribuir, partilhar.

Bastide coloca esta “junção” como um processo de solidariedade, não de classe, mas da miséria, somada às dificuldades de adaptação ao novo contexto e ao desamparo vivido nele. Bastide defende assim que a macumba nasce e se desenvolve mais como um movimento de fusão solidária, que trazia uma estrutura mínima da unidade cultural do grupo banto. Reflete a miséria e insegurança desse grupo, bem como o reflexo da cidade em transição, em que se desmantelavam os antigos e buscavam-se novos valores para substituir os anteriores substitutos. Em razão dessas questões, a macumba acabou perdendo o caráter religioso e terminou em espetáculos de rituais mágicos de cunho individual. Assim degradava a religião banto em atos mágicos em que havia o transe de um único indivíduo, numa cerimônia privada, voltada à consulta.

Para Bastide (1976), a macumba vista por esse ângulo tinha um culto organizado, mas que perdeu seu caráter coletivo e se personificou em atendimentos individuais; neste caso, passou de religião à magia. Vale ressaltar que Levi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, (1976, p. 254-255), diz que a relação entre religião e magia se esclarece: “Porque, se, num sentido, pode dizer-se que a religião consiste em uma humanização das leis naturais e a magia, em uma naturalização das ações humanas – tratamento de algumas ações humanas como se elas fossem uma parte integrante do determinismo físico de uma evolução. (...)” e isto, levou o autor a afirmar que não “há mais religião sem magia, do que magia que não contenha, ao menos, um grão de religião (1976, p. 255)”.

Contudo, Bastide justifica sua afirmativa por meio dos seguintes fatores: fluidez e pobreza dos sistemas míticos bantos,² condições sociais e culturais anômicas das sociedades industriais na primeira década do século XX, introdução de novas crenças mágico-religiosas trazidas pelo branco, local de marginalidade e repressão física e moral da polícia.

Assim, para Bastide (1976), a macumba era um tipo de culto praticado por pobres e marginalizados sem uma tradição “pura”, como o encontrado nos candomblés baianos. É possível perceber na obra do autor uma homogeneização do conceito de

² Bastide, como qualquer autor, é devedor do seu tempo e sua afirmação de que o sistema mítico banto é fluido e pobre tem sua base na ideia de pureza cultural, bem como o fato de entender o candomblé como um modelo, a partir do qual as religiões afro-brasileiras devem ser consideradas como conceitos correntes na época (1976, p. 147).

macumba, associada não a uma divisão, mas a um alheamento da vertente tradicional do candomblé. Considerando a pesquisa de Roger Bastide, observamos que este autor reitera a posição de Arthur Ramos ao afirmar que: “A macumba é a expressão daquilo em que se tornam as religiões africanas no período de perda dos valores tradicionais (...)” (BASTIDE, 1985, p. 407). Ele também associa os(as) praticantes da macumba a todo tipo de crime ao afirmar que a:

(...) a macumba resulta no parasitismo social, na exploração desavergonhada da credulidade das classes baixas ou no afrouxamento das tendências imorais, desde o estupro até frequentemente o assassinato. (BASTIDE, 1985, p. 414).

Essas afirmações justificam a busca do pesquisador por processos criminais, pois a macumba, segundo ele, é “coisa perigosa” e lugar de pessoas criminosas, o que justifica a macumba ser coisa de página policial e processos criminais. Seu primeiro texto sobre a macumba data de 1946 (BASTIDE, 1976) e retratava *A macumba paulista*, resultado de pesquisa em documentos como: publicações do Arquivo do Estado, boletins e prontuários policiais, antigos de jornais paulistas e jornais da atualidade, bem como investigações pessoais. São nesses espaços, matérias jornalísticas, algumas em páginas policiais, e processos criminais que alcunham a macumba de forma preconceituosa e discriminatória, justificando muitas vezes o uso dos termos macumba e macumbeiro como algo inferior e ruim.

A macumba ou a superstição limitam-se, pois, a demolir o frágil edifício da razão, a desprender os instintos primários e preparar, desse modo, a atividade criminosa; a despertar os instintos sanguinários e também os instintos lúbricos. Aliás, frequentemente uma franja de sexualidade envolve essas poças ensanguentadas de que acabamos de falar. O macumbeiro também pode aproveitar de seu poder, de seu prestígio para dominar a mulher. (BASTIDE, 1976, p. 238).

Com uma proposta durkheimiana, que divide religião/magia, ele afirma que não há formas organizadas dos cultos, mas sim formas individualizadas. No entanto, “a macumba não desapareceu completamente: apenas passou da forma coletiva para a forma individual, ao mesmo tempo se degradando de religião em magia” (BASTIDE, 1971, p. 411-12), assertiva que reafirma a imagem deteriorada das macumbas.

Para a autora Trindade (2000), assim como em Bastide (1976), a macumba era constituída de indivíduos de tradição banto que viviam em condições de marginalidade social após a abolição da escravidão. Esses indivíduos procuraram reconstituir e adaptar sua tradição banto na sociedade urbana carioca. A autora entendia que isso foi uma forma de dar significado a um universo social que se configurava sem sentido. Para tanto, havia a necessidade de reorganizar seu mundo mítico em busca da resolução dos dramas sociais e humanos vividos pelos africanos bantos e seus descendentes.

Essa desarticulação do universo banto, para Trindade (2000), tinha como causa os mesmos fatores apontados por Bastide anos antes: a desestabilização da tradição banto pelo processo de escravidão e, depois, na era industrial, a não introdução dos(as) negros(as) no mercado de trabalho em detrimento dos imigrantes europeus, que atendiam à ideologia de branqueamento vigente na época.

Trindade (2000) defende que nesse contexto de exclusão a macumba foi vista como uma resposta à situação vivida por eles. Para ela, a macumba foi constituída por crenças e por ritos que se associavam por meio de processos sincréticos, com a predominância dos elementos bantos em relação às outras formas que marcaram presença. As macumbas significaram a reconstrução da tradição do mundo banto, com influências dos elementos míticos sudaneses e da magia europeia, mas de modo reinterpretado. Entre esses elementos havia a incorporação dos antigos calundus. Segundo Ribas (1958, p. 40), os *calundus* são espíritos que atuam em transe, nome comum entre os bantos, que significa “atuar na cabeça”. Logo, os antigos calundus no Brasil eram um ritual banto que tinha a incorporação dos ancestrais já cultuados em África.

Somados à incorporação havia os rituais de magia, os jogos oraculares com uso de búzios, rituais de fechamento do corpo, uso de ervas, sacrifício animal, evocação dos ancestrais, culto aos exus³ e cerimônias sob as árvores. Abro uma fala para dizer que há algumas divergências a respeito da incorporação ou da possessão na tradição banto, pois alguns autores trabalham com a ideia de que ela não existia em África e passou a

³ Liane Trindade, em *Conflito social e magia* (2000, p. 177), aponta que tanto elementos iorubás quanto europeus foram reinterpretados dentro da macumba, mediante uma leitura de mundo banto.

ocorrer apenas no Brasil. Ribas (1958) e Malandrino (2010), no entanto, defendem que já havia este processo em África.

Trindade defende que as macumbas são fruto de um processo sincrético e a estruturação de seus significados é resultado da organização realizada pelos agentes sociais, os bantos, em uma situação urbana em que buscaram preservar os símbolos principais da tradição africana, como o culto aos ancestrais e a noção de força vital.

Ramos (2001), Bastide (1976) e Trindade (2000) afirmam ser as macumbas cariocas de origem banto. Em suas pesquisas há uma nítida comparação entre jeje-nagô e banto, na qual a banto se encontra em um lugar hierarquicamente inferior, pois, segundo eles e ela, o povo banto perdeu sua pureza nas ressignificações sofridas no processo de diáspora. Isso produziu um olhar preconceituoso sobre as religiões oriundas dos povos bantos, incluindo as macumbas cariocas, que foram consideradas uma configuração de culto não tradicional, mágico, impuro e degenerado.

Assim, o povo de origem banto ganha relevância nos estudos acadêmicos das macumbas. Como no Brasil, mais especificamente nas religiões afro-brasileiras, ficaram conhecidos como “nação banto”, então faz-se necessário entender de onde e como surge a nomenclatura nação. O próximo item caminha nesse sentido. Retratará como o tráfico negreiro cunhou tal nomenclatura e o modo como os próprios traficados se apropriaram da expressão em terras brasileiras, no intuito de se reorganizarem em situação de diáspora.

2.1 Uma construção histórica: a ideia de nação a partir do tráfico negreiro

A ideia de nação é recorrente nos estudos que retratam os(as) africanos(as) escravizados, entre o século XVI e o século XVIII. O termo nação marcou o modo de registros de compra e venda nos mercados escravos africanos e brasileiros. Assim, o termo “nações” utilizado no Brasil é utilizado de modo genérico para denominar a origem dos africanos escravizados. Porém, torna-se importante entender que se trata de “Áfricas”.

Bastide (2008) argumenta que, por mais que a denominação “nação” possa ser interessante, ela apresenta pouco valor para os etnólogos por se tratar de categoria excessivamente geral e pouco atenta aos fatores culturais das diferentes etnias africanas. Segundo ele, trata-se de registros ligeiros que atendiam apenas aos negócios dos escravagistas. Desta forma, Bastide (2008) sugere o caminho inverso, que é estudar as culturas afro-americanas e observar o que restou dentro delas da cultura das diversas etnias africanas.

Parés (2007) reforça as ideias de Bastide e assinala que a nomenclatura nação esteve presente entre os traficantes de escravos, mormente nos séculos XVII e XVIII, e visava à formalização de um paralelo entre dois contextos políticos: as monarquias europeias e africanas. Aponta que nesse período a denominação de “nações” tinha um caráter mais classificatório e econômico (administrativo e tributário). No entanto, o termo *nação* utilizado pelos traficantes para classificar e distinguir os diferentes grupos étnicos de escravos pode desvelar uma face subterrânea da memória africana, que se reorganiza em um novo contexto, que não obrigatoriamente negasse a diversidade dos diferentes grupos étnicos. Esta definição, segundo Parés (2007), levou a uma busca por “semelhanças” ou “diferenciações” entre os(as) africanos(as) escravizados(as).

Aqui, ao se reunirem os escravos, oriundos de vários locais da África, eles mesmos acabam por constituir um novo sentido de si mesmos, instituindo regras próprias para a definição das demarcações de comportamentos. Determinam-se assim os limites indicativos de afiliação ou exclusão a um determinado grupo. Porém,

no caso de nações muito numerosas que permaneceram relativamente concentradas numa mesma região, as formas de identificação usadas na África continuavam sendo gramaticais, isto é, por serem decodificadas por um número significativo de pessoas, foram mantidas como categorias mais específicas do grupo. Este foi o processo que constatamos haver ocorrido na Bahia entre os nagôs que, malgrado a aceitação do novo apelido conferido ao conjunto dos grupos aparentados entre si, continuavam internamente a distinguir os ijexás, os ijebus, os de Oyo, os de Keto, etc. (OLIVEIRA, 1995/96, p. 175-6).

Já entre o tipo mina-jeje ocorreu a incorporação de uma categoria nova: mina. Isto era uma forma de identificar um grupo africano específico do tráfico: os *jeje* (*ewe* ou *fon*). Houve a importação de uma identificação nova (mina) a uma outra anteriormente existente e utilizada por traficantes de negros (jeje). Oliveira (1995; 1996,

p. 95-6) ressalva que havia outros grupos ou nações mais restritos, que acabaram por ser incorporadas às mais numerosas e:

(...) algumas delas tendendo ao desaparecimento, englobadas em formas mais amplas ou significativas. Cremos que, ao menos na Bahia, foi o que ocorreu com a maioria dos grupos provenientes da África ao sul do Equador, pertencentes ao grupo bantofone, que ali foram englobados em categorias mais amplas tais como angola, congo, cabinda ou benguela. (OLIVEIRA, 1995/96, p. 175-6).

Desse modo, a nomenclatura *nações* é metaétnica (FARIA; SOARES; GOMES, 2005), não equivalendo aos etnônios africanos. Contudo, possibilitaram novas organizações coletivas nas Américas. Essa nova configuração, ao mesmo tempo que não fazia jus ao existente em África, permitia a sobrevivência de muitos elementos da cultura africana, por meio de alianças grupais, entre eles a religiosidade: “Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados” (POLLAK, 1898, p. 13).

Se o tráfico, segundo Carneiro (2008), “tinha como uma e outra das facetas (...) sobre o denominador comum da escravidão, anular as peculiaridades nacionais das tribos africanas”, elas foram capazes de guardar sua memória de modo subterrâneo, aflorando-a nos momentos de crise subsequentes, que suscitaram conflitos e disputas e, de modo “silencioso”, subvertem a lógica imposta por uma memória oficial coletiva (POLLAK, 1989) do tráfico negreiro. E se reconstituíram em um novo cenário, que ficou reconfigurado em três grandes nações: o nagô, o banto e o jeje.

É importante, no entanto, entender quais as principais etnias que vieram a compor o cenário escravagista no Brasil e sua localização em território africano. Carneiro (2008) aponta para três grandes áreas de origem dos(as) escravos(as) trazidos(as) para o Brasil, sendo elas: Guiné, Angola e Costa da Mina. “De Angola e Congo vieram para o Brasil negros de língua banto, conhecidos por nomes geográficos e tribais, caçanges, benguelas, rebolos, cambindas, muxicongos (...) da região de Moçambique, outrora chamada Contra-Costa (...) pequenos contingentes de macuas e angicos (...)” (CARNEIRO, 2008, p. 8).

Da Costa da Mina, que ficava na linha setentrional do Golfo da Guiné, vieram os “negros do litoral, nagôs, jejes, fantis, axântis, gás e txis (minas), e negros do interior do Sudão islamizado, hauçás, canúris, tapas, gurunxes, e novamente fulás e mandingas” (CARNEIRO, 2008, p. 8) e a última região era da Guiné Portuguesa, uma região pouco precisa, que abarcava ao norte a região do Senegal e ao sul da Serra Leoa, eram os negros guinés.

De modo geral foram esses(as) africanos(as) trazidos(as) pelo tráfico ao Brasil por meio do tráfico de escravos que cresceu vertiginosamente ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. Estimando-se em 274 mil o número de negros transportados através do Atlântico entre 1541 e 1600. Em alguns anos, esse número chegou a 1.341.000 pessoas, atingindo 6 milhões no século XVIII. O número de escravos enviados ao Brasil entre 1575 e 1675 foi da ordem de 400.000 a 450.000, e, no século XVIII, chegou próximo de 2 milhões (SILVÉRIO, 2003, p. 22). Não foi possível identificar o número de homens e mulheres negros e negras que entraram ao país, mas foi possível identificar o número de homens e mulheres em geral. Sendo no ano de 1872 a população brasileira composta por 5.123.869 homens e 4.806.609 mulheres. Na década seguinte, 1890, a população masculina somava o total de 7.237.932 e feminina de 7.095.893. Na década de 1900 o número totalizava 8.900.526 de homens e 8.537.908 de mulheres. Na venda dos(as) escravos(as) Karasch (2000) coloca que as peças do sexo masculino eram vendidas por meio de exposições públicas, leilões públicos, enquanto as mulheres podiam ser comercializadas em ambientes mais privados.

Porém, como meu foco é o Rio de Janeiro, pontuarei de modo mais específico quem foram os(as) negros(as) trazidos(as) para esta região. Karasch (2000), por meio de fontes diversas, apontou para a presença, com destaque, de escravos(as) em maioria: congo, angola, cabinda, benguela, cassange e moçambique. Além desses, os minas, jeje e nagô, que compuseram um grupo intermediário, e, por último, em menor quantidade, os fulanis, hauçás e malês, muitos deles deslocados para esta região após a Revolta dos Malês em 1836. Karasch (2000) também pontua o fato de os homens terem entrado em maior número no país do que as mulheres.

Slenes (2011, p. 142) coloca “(...) que a grande maioria⁴ dos escravos importados para o atual Sudeste do Brasil, desde o final do século XVIII até 1850, veio das sociedades falantes de línguas banto, principalmente da atual Angola e da região que a historiadora Mary Karasch (2000) chama de “Congo-Norte”. A língua banto era composta por diversas etnias espalhadas pela África Ocidental, denominação dada por Karasch (2000), e Congo-Angola, denominação utilizada por Edson Carneiro. Ressaltando que a palavra *bantú* é uma designação linguística para o plural de *muntu*, que significava pessoas do natural e sobrenatural, ou seja, não estava atrelada apenas ao ser humano (LOPES, 2006, p. 105). Como refiro-me às diversas etnias banto, fiz a opção de colocá-las em alguns momentos como banto e em outras no plural: *bantú* ou banta.

Assim, a designação “banta” nunca se refere a uma unidade racial. A sua formação e expansão migratória origina uma enorme variedade de cruzamentos. Há aproximadamente 500 povos bantos. Assim, não se pode falar de “raça banto”, mas de “povos banto”, isto é, comunidades culturais com civilização comum e línguas aparentadas. Depois de “tantos séculos em que se realizaram muitas deslocções, cruzamentos e guerras e foram tão diversas as influências recebidas, os grupos bantos conservam ainda as raízes de um tronco originário comum” (ALTUNA, 1985, p. 17).

Lembrando que “a partir do século XVI, houve uma conjugação de estruturas socioeconômicas de diferentes origens. A isso sucedeu-se a aparição de uma nova ordem social, ou seja, de um governo de tipo autoritário ou aparentado ao emirado, no qual estruturas feudais eram sobrepostas ao lamana africano” (SILVÉRIO, 2003, p. 26). No Golfo da Guiné e na África Central e Oriental, foram locais onde os cristãos apareceram entre os manicongo e os mwene mutapa, e esta intervenção da monarquia feudal cristã foi se tornando cada vez mais evidente a ponto de um rei congolês, que reinou de 1506 a 1543, se autodenominar D. Afonso. “O papel desse rei foi fundamental. Abriu o país a Portugal, acarretando assim uma considerável reorganização política e econômica, bem como uma assimilação voluntária de elementos do cristianismo que acabou por se implantar ali de forma definitiva” (SILVÉRIO, 2003, p. 118). Logo, muitas etnias bantas, entre elas a Congo e Angola, haviam passado por um processo de

⁴ Duas décadas depois, em 1920, o número de homens atingia 15.443.818 e 15.191.787 de mulheres. Informações disponíveis na Biblioteca Digital.

cristianização já em África. O rei Afonso I chegou a utilizar os recursos obtidos, por meio do tráfico de escravos, comércio de marfim e de tecidos de rafia para migrar técnicos e missionários portugueses para o território do Congo.

Dentro dessa diversidade adquirida ao longo do tempo pelos povos de raiz banto, eles preservaram alguns traços comuns, como: crença no Ser supremo e nos antepassados, tipos de rituais em que há música e dança, medicina tradicional (uso de ervas e feitiços), a tradição oral e a concepção na força da memória e da palavra (MALANDRINO, 2010). A questão da tradição oral, entendo-a segundo a perspectiva de Halbwachs, na qual uma tradição oral tomada em seu todo, que não se resume a transmissão de narrativas ou de certos conhecimentos, mas sim é geradora da formação de um certo tipo de ser humano (HALBWACHS, 2004). Desse modo que a memória entre os bantos foi capaz de oferecer um quadro de referências com base na interpretação coletiva dos acontecimentos do passado, bem como do vivido e do aprendido, que se quer salvaguardar “em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar o sentimento de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades” (POLLAK, 1989, p. 9).

Na sociedade banta existe um dinamismo, que é considerado a vitalidade ou vitalismo de tudo que existe, que rege a cosmovisão dos mesmos. Esta noção, também compreendida como força, está intimamente ligada à concepção de ser. É questão central, a manutenção do equilíbrio desta força e subsequente aumento da mesma, e nunca a perda. Assim, esta força vital tem um caráter supremo, na qual se alicerçam todas as instituições sociais, sejam elas: religiosa, social, econômica, política ou cultural. Esta força vital não está apenas nos seres vivos. Encontra-se nos seres humanos, nos mortos, na natureza animada e inanimada. Ela percorre o mundo. Há, portanto, uma interligação de tudo. Ela tem a capacidade de unir todas as instâncias do mundo, bem como os seres vivos e seus antepassados e toda comunidade. Assim, existe uma influência mútua, uma interdependência (TEMPELS, 1945).

No Brasil, essas memórias e dinamismos reproduziram-se de modo próprio, mas “num Rio atlântico, urbano e labiríntico, escravos, africanos, crioulos, libertos e fugitivos de origens diversas repartiam (e partiram) espaços e lugares (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 25). Os povos africanos em diáspora no Brasil, mas em maioria banto, na região

sudeste, rearticulavam seus laços familiares, produziram rearranjos, buscaram reinventar seus códigos culturais em busca de proteção, solidariedade e manutenção de uma memória, mediante conflitos que tinham a presença da marca étnica.

No processo histórico da invenção das “nações” africanas, vários fatores devem ser considerados. Veremos alguns deles. Uns mais detalhadamente do que outros. Parentescos, irmandades, compadrios, rituais de enterramento, mercado de trabalho, moradias, práticas religiosas, indumentárias, cortes de cabelos etc. Vão produzir sinais para as transformações e invenções de “nações”. No vai e vem do agitado mar atlântico, identidades nunca seriam fixas ou definitivas. Na vida escrava urbana, incluindo libertos, seriam elas construídas, redefinindo sinais e espaços, muitos dos quais imaginários. (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 39-40).

Desta forma, nem sempre ser banto poderia significar uma questão geográfica, mas sim “a referência ao passado que serve para manter a coesão dos grupos (...) que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade” (POLLAK, 1989, p. 10). Logo, ser banto diferia de ser nagô ou jeje, mas não obrigatoriamente de forma hígida e imutável. Essa identidade, segundo Farias, Soares e Gomes (2005), era algo negociável.

Falar de Rio de Janeiro, que se encontra no sudeste do país, no final do século XIX e início do século XX, é falar de influência banto, mas não só. Slenes (1992) coloca que na região do Vale da Paraíba, na metade do século XIX, vários fatores corroboraram para o fortalecimento e surgimento de uma identidade coletiva de africanos escravizados, que ele denominou de “protonação bantu no Brasil”. Ele não nega a presença de negros originários de outras partes da África nem as diminuições de fronteiras e de costumes entre os escravos. Slenes, para fortalecer sua afirmação, faz uso de Stanley Stein, historiador norte-americano que revela o fortalecimento de uma “identidade banto” pela presença significativa de muitas práticas de origem banto na região, como o jongo/caxambu em Vassouras. O jongo se dava em movimento circular no sentido anti-horário, com dança coletiva. Modo este presente e comum em outras festividades brasileiras, incluindo as rodas de candomblé. Assim, quando ocorreu o processo migratório do Vale da Paraíba e conseqüente ocupação da periferia do Rio de Janeiro, pelos migrantes, no processo de urbanização, uma relevante parcela banta entra na cidade carioca. Torna-se significativa a ocupação e formação de guetos, no início do século XX, dos cultos provenientes deste grupo que nos interessa destacar.

Mas a ideia de “nações” e sua marca identitária, em muitos momentos, serviam como “pontos de referência para a memorização” (TRINDADE, 2000, p. 245) das lembranças “proibidas”, de uma herança africana indizível “zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais” (POLLAK, 1989, p. 8).

Assim, a busca pelo passado banto tem por finalidade entender essa nação, reavivar o passado e recuperar um pouco dessa memória. A proposta de recuperação da tradição africana banto, por meio de um “retorno”, é um exercício de reproduzir a África, mas de modo mítico. Contudo, sem esquecer que a cultura afro-brasileira e, dentro dela as macumbas, são fruto de um “entrelaçamento” e de uma “fusão” de elementos de diferentes tradições culturais africanas, bem como europeia, ainda em África, mas também em solo brasileiro.

Esse resultado híbrido traz dificuldade e risco na busca de uma pureza da tradição banto e dos povos “banto” no Brasil. No entanto, faz-se necessário buscar a África banta, mas não como algo ligado a uma origem cultural que se manteve intacta, mas sim de modo revisto e revisitado. Então, é necessário não pensar a nação banta ligada a um passado que se manteve imutável, e sim como uma tradição recriada. Como proposto por Hall, torna-se necessário “interpretar a “África”, reler a “África” e entender o que a “África poderia significar para nós hoje, depois da diáspora” (HALL, 2005, p. 40).

A África banta é, no entanto, a mais próxima da cosmovisão das macumbas, seja na linguagem, nas danças, nos sons e rito-liturgia, mesmo que recombinação com elementos jeje, nagô, cristãos e indígena. Resultado de culturas em diáspora, em que as delimitações e fronteiras se tornam mais fluidas. Sendo assim, entendendo as macumbas cariocas como recriação de valores, costumes e mundividências, de uma origem africana banta, mas sem negar a fluidez das fronteiras da nação banta. A tradição banta ganha, assim, relevância na leitura a ser feita sobre as macumbas, mas sem desconsiderar que “as visões sociais do passado não são fixas, mas sujeitas a reinterpretções, à medida que o presente e as condições sociais do grupo mudam” (CALDEIRA, 1989, p. 21).

Neste item, o objetivo era demonstrar que a ideia de nação no Brasil foi construída a partir do tráfico negreiro, para identificar as “peças traficadas”, e acabou

ganhando um grande significado para os escravos e escravas em solo brasileiro. Aqui eles organizavam e ressignificavam suas identidades mediante as circunstâncias nominativas diaspóricas e das novas configurações no “mundo novo”. Isto não significa que não existiam muitas dessas etnias em África, e sim que elas eram negociáveis e intercambiáveis mediante as inúmeras circunstâncias individuais e grupais no processo de escravidão. “Os africanos diversos não só se encontraram, mas fundamentalmente inventaram-se” (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 23) no Brasil. Os mesmos autores apontavam o Rio de Janeiro urbano como um lugar onde “surgiam, desapareciam, refundiam-se, inventavam-se, redefinindo identidades em permanente construção nas diásporas” (2005, p. 29).

Esse cenário dificulta sobremaneira afirmar fronteiras fixas entre as nações e o que era ser banto, porém possibilita-me enfatizar a ideia defendida por Farias, Soares e Gomes (2005, p. 29) de que há uma questão transétnica entre os(as) negros(as) no Rio de Janeiro do século XIX. Os processos de redefinições étnicas – transétnicas – ocorreram também em sociedades africanas – afetadas ou não pelo tráfico. Enfim, tais processos de transformações históricas da invenção de uma suposta – posto que única – “africanidade” e identidades envolventes não são iniciados nas Américas” (FARIA; SOARES; GOMES, 2002, p. 7).

Se não há clareza nem delimitação absoluta entre as fronteiras das nações, isto me permite discorrer de modo menos excludente sobre as mulheres negras no Rio de Janeiro. Não se faz necessário deter-me às mulheres bantas, e sim abordar o contexto das mulheres negras no período da escravidão e pós-escravidão, enfocando a herança e a memória africana em sua forma de viver em África e o modo como isto se ressignificou no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro. Caminho, então, para entender o modo de ser e viver das africanas e afrodescendentes no cenário carioca, buscando desvelar um pouco de seu cotidiano, que se configurava em uma vida “independente”, responsável pelos(as) filhos(as) e sua transformação em líder religiosa no processo diaspórico. Considera-se necessário reconhecer as mulheres negras em um todo para poder discuti-las nas macumbas cariocas. O próximo item percorrerá o modo de ser e viver das africanas, desde África até o Brasil, no processo diaspórico, e analisar como a memória do que era ser uma mulher africana se ressignificou no Brasil.

2.2 – *Mexa ahi ãon, iôio, deixa que io memo pego*:⁵ mulheres negras na sociedade carioca do final século XIX e início do século XX

Não há como fazer uma descrição exata das trajetórias das mulheres negras desde África até o Rio de Janeiro ou mesmo de outras regiões do país até o Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, bem como de todas as heranças deixadas por elas. É impossível, considerando o grande emaranhado de histórias pessoais e contexto histórico de modo geral, como a complexidade do que vem a constituir as diferentes situações de vida, desde dialetos, etnias, questões religiosas, modo de se entender as relações conjugais, filhos(as), o tipo de trabalho que exerciam e onde exerciam, as diferentes faixas etárias, os lugares distintos que ocupavam na rede da escravidão. Tenho plena ciência de ser esta uma tarefa sobre-humana, no entanto, é possível pontuar algumas influências, que podem ajudar a visualizar este universo tão complexo e heterogêneo, com vistas às macumbas cariocas.

Há muita diversidade de trajetórias e modo de ser e viver, mas há também similaridades, uma delas é a ancestralidade africana e a proximidade com a escravidão, seja ela a condição de ser escrava, ex-escrava ou filha de escrava, além de algumas atividades em comum exercidas por elas. Da ancestralidade, é necessário pontuar que ela vem com as mulheres negras por meio da memória. Segundo Pollak (1989), ela está ligada não só à memória individual, mas também coletiva, e faz-se presente nas representações e ideias no interior de diferentes grupos. Assim, defende que memória coletiva não é uma imposição, nem uma forma específica de dominação ou violência simbólica, e sim algo capaz de acentuar as funções positivas desempenhadas pela memória comum, reforçando a coesão social, por meio da adesão afetiva ao grupo (POLLAK, 1989, p. 3). A questão étnica, assim, é reforçada pela memória comum, bem como o sentimento de pertença a determinado grupo.

Desta forma, não há como pensar as negras no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, sem a sua trajetória desde África, o tráfico negreiro e o processo de abolição. Mesmo não sendo as “peças” mais requisitadas pelo tráfico negreiro, elas

⁵ Frase retirada da obra de Edmundo, *Rio de Janeiro de meu tempo* (1957).

marcam presença como cativas ou como negras libertas (ex-escravas ou afrodescendentes). As “mulheres negras, fossem elas escravas, libertas, livres, brasileiras e africanas, atuaram nos espaços de trabalho de ambientes rurais e urbanos e se ocuparam das mais variadas atividades produtivas em diferentes momentos históricos” (SOUZA, 2012, p. 244).

Embora haja diferenças nas histórias individuais e nos momentos históricos em que viveram, ainda assim é possível encontrar indícios que se assemelham neste universo tão amplo. Falamos de negras habitando uma cidade específica e em determinado período histórico. Desse modo, as negras e afrodescendentes que estudamos são de um espaço urbano, o Rio de Janeiro, e boa parte delas executava atividades nas ruas da cidade, o que proporcionava maior liberdade e mobilidade para as mesmas. No entanto, mesmo fazendo ruídos pelas praças, fontes, becos e ruelas da cidade carioca, sua marca foi um silêncio e invisibilidade histórica. “Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente de vidas submersas no esquecimento (...)” (PERROT, 2008, p. 16) da vida cativa.

Mesmo invisíveis, “caminhavam” pela cidade, como afirma Perrot (2005). Tenho ciência de que os estudos de Perrot foram desenvolvidos a partir da cultura ocidental, mas buscarei dar luz às mulheres negras dentro desta cultura por meio de seu olhar historiográfico. Assim, a cidade é um espaço social, étnico e sexuado, que tem bem demarcado o espaço público como masculino e o privado como feminino, mas de forma concomitante permite algumas transgressões a esse modelo a partir das lutas cotidianas das mulheres. Isto foi decisivo para as negras africanas e afrodescendentes, que imprimiram ao cotidiano da cidade do Rio de Janeiro o ritmo de ser das mulheres africanas, mediante a necessidade da sociedade da época e de sua (i) mobilidade, bem como sua capacidade de articulação no espaço público.

Era necessário sair de casa para pegar água para fazer comida, lavar roupas, considerando que água encanada era um artigo para poucos. Outras saíam para comprar alimentos, levar recados, a ganho, para se prostituir etc. Era uma forma também de diferir as mulheres negras “das mulheres brancas na medida que as lides domésticas faziam parte das obrigações escravagistas” (DAVIS, 2013, p. 9). No entanto, essas obrigações proporcionavam ao longo dos trajetos e locais frequentados o

encontro de outras pessoas, fossem escravos(as) ou não, que criavam uma rede de relações e conquistavam um lugar para si no meio da indigência da escravidão. Era uma forma de aspirar a um respiro de liberdade dentro de um triplo sistema da opressão: escravagista, racista e sexista. Como o caso das mulheres que iam às fontes

Uma vez que a maioria das casas, mesmo a dos ricos, dependia da água dessas fontes, uma das visões mais comuns do Rio era de escravos esperando na fila da água ou carregando jarras e barris cheios na cabeça. Mas essas cansativas viagens em busca de água davam-lhes muitas oportunidades para interagir com outros escravos – nem que fosse apenas ao disputar um lugar na fila. (KARASCH, 2000, p. 13).

Nessa cidade de poder desigual traçada por uma sociedade escravocrata, havia espaços para interações e trabalhos, que aconteciam de modo díspares. Pensar as mulheres negras no Rio de Janeiro, sejam escravas ou não, é de alguma forma pensar toda uma tradição africana recriada e adaptada a um contexto urbano escravagista. Elas imprimiam, dentro de suas possibilidades de cativas, seu modo de ver e entender sua condição de estar no mundo, bem como os costumes adquiridos, desde África até as terras brasílicas.

No Brasil, os hábitos e costumes das mulheres africanas são ressignificados em uma vida diaspórica, que se reconstrói sob o jugo da escravidão. Aqui elas rearticulam na medida do possível sua cultura e identidade. As mulheres negras, assim como os homens negros oriundos da África, que foram trazidos forçosamente ao Brasil pelo tráfico, “não tinham não só que ser escravizados, mas também africanizados, como um processo de ressocialização. Qual seja, para a escravidão nas Américas, inventava-se ou produzia-se o escravo, mas também o africano” (FARIA; SOARES; GOMES, 2005, p. 53). Em meu caso, as africanas.

Ao pensar as mulheres negras, escravas, ex-escravas ou afrodescendentes durante o regime escravocrata, logo sou remetida à ideia de vida sob um regime de trabalho forçado ou desumano à base de chicote ou constrangimentos, sobre diversas formas de coerção, porém a violência não teria dado conta de conter as(os) negra(os). Foi necessária a combinação de forças, entre elas a persuasão, por parte dos senhores e senhoras de escravos, bem como uma flexibilização do comportamento por parte

dos(as) escravos(as), que viveram de revoltas, acomodações, mas também de negociações.

Os estudos mais recentes sobre a escravidão mostram justamente que a maioria dos escravos viveu a maior parte do tempo numa zona de indefinição entre um extremo e outro. Além da barganha relacionada à vida material e ao trabalho, os escravos e senhores, negros, forros, livres e homens brancos, digladiavam-se para definir os limites da autonomia de organizações e expressões culturais negras. (REIS, 1996, p. 3).

Pensar as mulheres negras, cativas ou não, é pensar a experiência diaspórica e a constante busca por uma autonomia, mesmo que relativa, que possibilitasse, em certa medida, a manutenção das “identidades, crenças, memórias e costumes da África que atravessavam o Atlântico. (...). Aqui, na medida do possível, reorganizavam e adaptavam seus recursos étnicos, materiais, sociais e ideológicos.” (FARIA; SOARES; GOMES, 2005, p. 53).

Assim, a experiência da escravidão não necessariamente fez desaparecer as experiências individuais e coletivas das africanas, mas as reconstruiu em um outro lugar em novas situações. Essas mulheres fizeram “uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente” (HALBWACHS, 2004, p. 17), uma situação de escravidão. Para melhor entender o que reconstruíram e reorganizaram, faz-se necessário destacar como se deu a entrada dessas mulheres negras no Brasil, mas também um pouco de como viviam em África. Em um primeiro momento, enfocarei a entrada delas no Brasil, que se deu em número menor do que de homens escravos.

Isso se deveu ao tipo de trabalho a ser exercido no Brasil, que necessitava de força e resistência nas lavouras agrícolas, extração de ouro, construções, transportes de carga etc., ocorrendo de início uma divisão sexual de trabalho. Para Helena Hirata existe uma indissociabilidade das relações sociais de homens e mulheres e “há uma extrema variabilidade das formas da divisão sexual do trabalho” (HIRATA, 2002, p. 281) e isto não foi diferente no processo de escravização. Reforçado pela ideia de que as mulheres eram mais frágeis e envelheciam mais rapidamente (MOTT, 1988), o que indicava um investimento de risco. No Brasil, o interesse por escravas surge apenas após o término da reposição de mão-de-obra (1851) pelo tráfico negreiro.

Isto já demonstrava um desconhecimento do papel das mulheres em território africano, bem como uma sexualização vinculada às tarefas a serem exercidas (LOBO, 2011), pois lá elas eram responsáveis pela agricultura e detinham grande conhecimento sobre a mesma. Tal fato não entrou em questão para o tráfico negreiro, que valorizava a força de jovens negros e entendia a mulher como um ser frágil. Assim, “o estigma da fragilidade, da pouca inteligência, afirmações do patriarcado que construiu estereótipos ao longo do processo histórico, os quais foram sendo reproduzidos como naturais” (AZEVEDO, 2014, p. 142) eram reproduzidos pelos traficantes de escravos.

As africanas, no entanto, oriundas de famílias poligínicas, responsáveis pela alimentação de seus(uas) filhos(as) e por seu próprio sustento, eram obrigadas a plantar e levar sua colheita aos mercados/feira como forma de sobreviver, o que acarretava muitas dificuldades em seu cotidiano, mas também lhes possibilitava conhecimento sobre a produção agrícola e atuação no comércio (BERNARDO, 2003). “Evidencia-se que essas trocas realizadas nas feiras tanto podem ser para a subsistência como para alguma acumulação. Neste último caso, é importante sublinhar, a mulher não está trabalhando para o seu cônjuge. Ela compra a colheita do marido, a revende na feira e fica com o lucro” (BERNARDO, 2005, p. 2). Assim, em África as mulheres produziam, mas não deixavam de ser incumbidas do papel reprodutivo e de cuidadora, reforçando a ideia de que são as mulheres que cuidam dos filhos (PERROT, 2005). No entanto, desfrutavam de atividades no espaço público e de autonomia financeira. Reforçando que a família

(...) polígama, contrariamente ao conceito que pessoas mal informadas fazem, as mulheres usufruem uma maior liberdade que a que se dá nas uniões monogâmicas. Na grande casa familiar do esposo, elas são aceitas como progenitoras dos filhos, destinadas a perpetuar a linhagem familiar do marido. Mas elas nunca aí são totalmente integradas, deixando-lhes esse fato uma certa independência. Após o casamento, elas continuam a praticar o culto de suas famílias de origem, embora seus filhos sejam consagrados ao deus do cônjuge. (VERGER, 1986, p. 275).

Dessa forma, em África, as negras, em sua maioria, detinham conhecimento da agricultura e das vendas em feiras (comércio), usufruíam de maior liberdade devido ao regime de casamento e tinham suas próprias práticas religiosas, pois elas deveriam continuar a cultuar a divindade de sua família paterna, ou seja, não assumiam a divindade do marido como deveriam fazer os filhos(as) de seu casamento. Também

faziam uso das práticas religiosas na defesa de si e de seus(uas) filhos(as) na difícil competição entre as várias esposas do marido (BERNARDO, 2005).

A matrilinearidade determinava o acesso às terras, o lugar de residência e a sucessão à frente da aldeia. O rei nomeava seus parentes próximos para os cargos-chave. A realeza baseava-se em eleições: o conselho real comportava 12 membros – dos quais 4 eram mulheres – que representavam os clãs dos avós do rei. Apesar dessa instituição, as lutas de sucessão eram corriqueiras. (SILVÉRIO, 2003, p. 116).⁶

Aqui no Brasil não havia mais as disputas oriundas de terras africanas, nem ao menos a poliginia aos moldes tradicionais, pois o tráfico negreiro corroborou para o fim da ideia de família do povo em diáspora. Mas as escravas vieram com um grande cabedal como comerciantes que foi explorado e reaproveitado no Brasil pelos(as) senhores(ras) de escravos(as). As angolas, segundo Pantoja (2000, p. 8), comerciavam alimentos em feiras ou como ambulantes em Luanda, ainda em África. Além das feiras tradicionais de Luanda, chegaram a mercadejar nos portos onde se traficavam escravos de Angola para o Brasil. Vendiam nesses locais peixes secos e farinhas para a alimentação das “peças” escravas, mas também faziam vendas de produtos diversificados.

À sombra do grande tráfico atlântico de escravos – que envolvia reis, mercadores e administradores –, o pequeno comércio de gêneros alimentícios abastecia cidades litorâneas, portos e até mesmo os navios negreiros. Para garantir a alimentação dos escravos durante a longa viagem até as Américas, os traficantes adquiriam farinha e peixe seco com as quitandeiras de Luanda, capital de Angola, em locais como a Quitanda da Caponta, a Quitanda da Fazenda, o Largo da Alfândega e a Quitanda Grande. E nem só de comida viviam elas. Vendiam de tudo, e muito: tecidos, linhas, contas, agulhas, facas, pratos, pires, copos, canecas, moringas, garrafas, espelhos...

A aparente confusão daquele agitado comércio urbano escondia uma atividade bastante organizada. As quitandeiras se dividiam conforme suas especialidades: havia mulheres que só vendiam peixe, outras que ofereciam apenas comidas prontas e as que se dedicavam aos chamados “produtos da terra”, como amuletos, pemba (argila branca usada em rituais religiosos), liamba (cânhamo) e macânha (tabaco). (PANTOJA, 2008, p. 8).

Formavam associações com relevantes laços de solidariedade, que se assemelhavam a cooperativas, como o caso das peixeiras, que ministravam auxílio às colegas menos afortunadas. Outro sistema de cooperação que funcionava era para as mães parturientes, que eram auxiliadas de forma que poderiam ficar com os(as)

⁶ Silveira, ao mencionar estas práticas, está fazendo referências às mulheres do povo ioruba.

filhos(as), retornando algum tempo depois. As associações não paravam por aí e incluíam: vendedoras de batata-doce (*Akua-Mbonze*), de tabaco (*Akua-Makanha*), “coleiras”, vendedoras de gengibre e cola, fruto estimulante consumido pelos africanos. O colorido das roupas e tipo de adereços eram demarcadores de origem étnica. Os tipos de tecidos usados eram demarcadores sociais, as diferenças entre as quitandeiras mais ricas, proprietárias do negócio (*mukwa*) e suas funcionárias (*mubadi*). A vida em solo africano havia inculcado um comportamento mais autônomo das negras, mas também é possível identificar a desigualdade de riqueza entre elas, pois, como aponta Pantoja (2008), havia em África negras ricas e pobres, que se diferenciam inclusive por suas vestimentas e lugar social (proprietária e funcionária).

Tendo em vista que em África as mulheres eram as grandes negociantes do mercado e eram em maioria nesses espaços dedicados ao comércio local, aqui no Brasil, como escravas, tiveram essa habilidade valorizada. Nas zonas rurais em trabalhos domésticos como arrumadeiras, cozinheiras, passadeiras, amas de leite, “enfermeiras” das senzalas e poucas no trabalho na roça. “A escravidão doméstica compreendeu uma das principais modalidades de utilização do trabalho escravizado. Durante todo o período colonial, os escravos foram peças fundamentais nos lares, tanto aqueles simples quanto os abastados, situados nos campos ou nas cidades (SOUZA, 2012, p. 244). Mas nas cidades outros trabalhos ganham significância.

Nas zonas urbanas, além do trabalho doméstico, também atuavam no comércio local. Essas escravas que trabalhavam na venda de materiais diversos nas ruas, indo da venda de produtos ao comércio de bens simbólicos, denominadas de quitandeiras, tabuleiras ou escravas de ganho, viviam de suas atividades e procuravam haurir proventos para si e para seus(uas) senhores(ras). “A singularidade da condição racial da mulher negra (...) serviu no momento inicial como moeda simbólica” (MOREIRA, 2011, p. 116-7) para ser quitandeira. As angolanas dominaram o cenário carioca até o final da década de 1830. Depois, forte migração das negras baianas fez com que as vendedoras angolanas, instaladas na capital da Corte, adquirissem concorrentes no comércio de rua. Mulheres oriundas da Bahia, conhecidas por negras minas, vestidas de forma característica, com suas roupas e turbantes brancos, quando não enfeitadas com

balangandãs, marcam o início de sua chegada à cidade por volta de 1830 e passam décadas com o ofício de quitandeiras e quituteiras de rua.

Os anúncios de fugitivos para escravas minas eram relativamente numerosos, e eles passam uma imagem muito rica e complexa do cotidiano particular dessas africanas: elas facilmente se ocultavam na cidade, mas dificilmente os senhores apontam que elas rumaram para fora do meio urbano, o que indica um padrão de fuga circunscrito à cidade, ou algo parecido com aquilo que os historiadores do Caribe chamaram de “petitt Maronage”: rápidas fugas apenas para se abastecer cultural e socialmente nas casas comunitárias de africanos, também denominadas “casas de angu” ou “casas de zungu”. O número proporcional ao total de minas fugitivas presas por este motivo é surpreendente. Elas possivelmente eram vistas pelas outras, africanas e crioulas, como as mestras de uma obscura religiosidade, escondida na babel de casas perdidas na paisagem urbana, e como depositárias de uma já longínqua tradição religiosa, eficiente para lidar com mitos oriundos das mais diversas matrizes étnicas africanas. Com muita possibilidade, essas mulheres trouxeram a religião iorubá para o Rio, e seu poder de convencimento para africanos vindos de outras paragens deve ter sido devastador, até pelo virtual monopólio da subterrânea fé africana na cidade na virada para o século XX (SOARES, 2001/2002, p. 67-68).

Mas, para essas africanas, as vestimentas eram também uma marca étnica, que se reafirmava no modo comercializar e de se vestir, que mais tarde constitui uma “vestimenta de ofício”, que as identificava. As baianas, com sua marca, que incluía a moda de vestir-se e adereços, agregam-se ao quadro de vendedoras ambulantes. No entanto, podiam ser ou não ser da Bahia de fato, e sim denominarem-se como tal para ganhar credibilidade. As baianas entram no comércio da quitanda carioca e sobrepujam as quitandeiras angolanas. Era comum encontrar negras pelas ruas como retrata Edmundo:

– Mexa ahi não, iô, deixa que io memo pego.

E quando pega, pega cuidadosamente, sempre com a mão esquerda, porque a mão direita é só para receber e contar o dinheiro. As guloseimas que vendem estão simetricamente dispostas, arregimentadas em porções regulares e policrônicas, o papel para os embrulhos a um canto em ruma certa, novinho em folha e muito bem dobrado.

Bolos de tapioca são por elas feitos à vista do frêgues, sobre a grelha de um fogareiro pequeno, que está, sempre, ao lado da banquetta onde se instalam com as suas saias de chitão, em tufo, e que lembram os merinaques das damas setecentistas. E passam os dias inteiros, assim, sentadas, sorrindo, vendendo, cochilando... (EDMUNDO, 1957, p. 245-6).

Segundo Edmundo (1957), era assim que as “baianas” vendiam seus produtos à beira das ruas. “Baianas” que poderiam ser negras ou afrodescendentes, cativas ou forras. “As escravas, negras alforriadas e mestiças já eram mal vistas pela sociedade, consideradas como mulheres sem honra” (FOLLADOR, 2009, p. 10), assim, estar na rua trabalhando poderia somar muito pouco ao preconceito existente. Elas irrompem no espaço público e rompem com a divisão sexual de trabalho, pois comercializam, função de homens na sociedade ocidental patriarcal. As quitandeiras dão um *start* para novas configurações da divisão sexual de trabalho ao ingressarem no comércio de rua.

Estas atividades, até então dominadas pelas mulheres de angolas, após a metade do século XIX, passam a ser dominadas pelas negras minas. Assim, “quase 100% das mulheres desta nação no Rio eram quitandeiras” (SOARES, 2001/2002, p. 66). As negras minas eram consideradas as melhores vendedoras e ganhavam um lugar de destaque nessas atividades.

Retomando as questões de fronteiras étnicas abordadas anteriormente, reforço com Mariza de Carvalho Soares (2002, p. 60) que as “nações” redefiniam as fronteiras entre os grupos étnicos através da formação de unidades mais inclusivas, as quais ela denominou de “grupos de procedência” e, quando instalados no Novo Mundo, os cativos se agrupavam em torno das ditas “nações”. E, se essas eram inicialmente uma identidade atribuída, acabavam sendo incorporadas pelos grupos e “servindo, de forma alternativa ou combinada, como ponto de partida para o reforço de antigas fronteiras étnicas ou para o estabelecimento de novas configurações identitárias”. Por mais que esses termos sejam imprecisos, eles apontam para as principais regiões exportadoras de escravizados da África.

Segundo Xavier (2009, p. 3), muitas vezes “cor, características físicas, origem étnica, entre outros aspectos, poderiam constituir elementos classificatórios importantes que informaram os conflitos em torno da definição das hierarquias raciais.”

No caso das quitadeiras, a etnia gerou uma hierarquia (mina/angola) entre as vendedoras, com as minas ficando no topo.

Fossem, de fato ou não, negras banto/angolas ou mina/iorubas, o espaço concedido a elas para o comércio ambulante nas ruas cariocas possibilitou que negociassem com um pouco mais de liberdade em um universo de restrições. Essas africanas traziam a bagagem de seu vivencial, que se diferenciava sobremaneira do papel desenvolvido em sociedade pelas mulheres brancas e principalmente pelas mulheres brancas da aristocracia. O papel das mulheres no comércio em África de algum modo ressurgia nas quitadeiras. Havia uma memória que possibilitou o desenvolvimento de atividades semelhantes no Brasil. Apontando a “uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido” (POLLAK, 1989, p. 9).

Além das questões econômicas, a mobilidade da negra de ganho, por mais limitada que fosse, ainda possibilitava o “caminhar” por si pelas ruas, sem o olhar vigilante de um homem (PERROT, 2008). Isto fica claro no texto de Ruth Landes (1967), quando estudava os candomblés no Brasil, ao retratar que “um aristocrata jamais consente que as mulheres de sua classe andem sozinhas depois do pôr-do-sol, enquanto as negras sempre andam sós, mesmo quando acompanhadas por um homem”(sic) (LANDES, 1967, p. 68). “Essas pretas mostravam grande conhecimento da geografia das ruas, apesar de algumas serem muito novatas no ambiente urbano (...)” (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 230).

As negras quitadeiras desfrutavam de deslocamento, certa autonomia, lidavam com dinheiro por meio do comércio, adquiriam bens, armazenavam riquezas. As quitadeiras tornaram-se vendedoras típicas dos espaços urbanos. Não se tratava de um comércio clandestino, desorganizado ou algo insignificante que tinha as negras como protagonistas. Ao “contrário, pagavam para exercer seu ofício, tirando licenças anuais para manter seu local de trabalho. E, talvez, o mais importante: mantinham um nível de organização coletiva e ocupacional bastante sofisticado, posto que pagavam esse aforamento em conjunto” (FARIA; GOMES; SOARES, 2005, p. 4).

Na perspectiva de Moreira (2011, p. 33), “essas mulheres pobres e pretas aprenderam a lidar com a rua, o espaço público, com mais facilidade, pois a sua posição

e condição social as obrigavam a ter contato direto com esses espaços [...] para garantir a sua sobrevivência e da sua família” e de suas crenças, tal qual em África. Muitas dessas negras lutavam por seu dinheiro como forma de manutenção de sua família. A questão financeira para elas se agravou ainda mais após a *Lei do Ventre Livre*, que trazia a incumbência das mães nutrirem, vestirem e dar de morar às suas crianças. Segundo Bernardo (1991), após o Projeto de Lei fica claro o motivo da

(...) causa de se facultar à escrava ganhadeira o pecúlio, que deveria ser utilizado com os seus filhos. Na realidade, no momento em que passa a vigorar essa lei, as crianças nascidas a partir dessa data não são mais escravas, mas são filhos de escravos. (...) Se na África as mulheres viviam com seus respectivos filhos em casas conjugadas à grande casa do esposo, num sistema poligínico, no Brasil rompeu esta relação, permanecendo a chefia da família com a mulher, florescendo a matrifocalidade. (BERNARDO, 2005, p. 9-10).

Ser quitandeira era garantir seu sustento e dos(as) filhos(as), a partir da *Lei do Ventre Livre*, bem como assumir a matrifocalidade, como afirma Bernardo (2005). Estar nas ruas a ganhar era fazer sobreviver a família e isto se estendeu até os dias atuais, em muitas famílias negras (MOREIRA, 2011). Elas foram presentes no cenário carioca durante muitas décadas, desde a escravidão até os dias atuais, com seu ofício de ganhadeiras, tabuleiras e quituteiras. Mas, no final do século XIX, ganham novos contornos e uma nova geração, descendentes das africanas quitandeiras, as mulheres afrodescendentes que passam a manter o ofício. “Mulheres crioulas, cariocas ou baianas, envergando os turbantes, o Pano da Costa, as jóias ostentosas nas mãos, e o indefectível tabuleiro, ainda percorriam as ruas, apesar da repressão do novo regime” (SOARES, 2001-2002, p. 71). São mulheres que mantêm na memória subterrânea o mister de suas ancestrais, desde a atuação comercial ao sistema de cooperação entre as mulheres comerciantes e os(as) negros(as) em geral, bem como a responsabilidade da própria manutenção física e de suas crenças religiosas.

Mas as mulheres negras, com seu perfil autônomo, não ocupam apenas o sopé da hierarquia social, elas também ocupam espaços de destaque nos terreiros e ilês. Segundo Rita do Amaral (2007), a cultura afro-brasileira foi sustentada e é devedora, em certa medida, à força feminina nos terreiros. A atuação das minas (baianas) não se restringia à venda de bens materiais apenas. Elas também percorriam as ruas com bens simbólicos, dos quais Bernardo (2003) destaca a moda, as receitas, músicas, danças,

rezas, feitiços (entenda-se religião), entre outros. A questão religiosa marca a vida das quitadeiras, mas é mascarada em suas atividades econômicas. Em uma sociedade que condenava as práticas religiosas das negras e dos negros, pouco poderia se dizer sobre suas crenças. Práticas que sofreram repressão durante séculos no Brasil, mas se acirram no pós-abolição.

Mesmo com a perseguição instaurada pelo Código Penal, no ano de 1890, a polícia “encontrou número razoável de ‘casas de dar fortuna’ (locais de feitiçaria) mantidas por minas, cercadas de crioulos, pardos e até brancos. Desbaratadas pela repressão moralista do draconiano e positivista novo regime republicano, elas jogam luz sobre a permanência da reconstrução cultural africana tão longe como o pós-abolição. (SOARES, 2001/2002, p. 72).

As mulheres estavam no comando das casas de dar fortuna. Ocupavam o comando sacerdotal. As negras rompiam com a ordem androcêntrica e se tornavam sacerdotisas. Um lugar de poder religioso. O Dr. Nestor Duarte, então professor da faculdade de Direito em Salvador, em diálogo com Ruth Landes (1967), no qual ele alia a conduta de liberdade e coragem das mulheres negras com sua eminência nos candomblés, comentava que:

(...) os seus estudos o haviam impressionado profundamente quanto à sua liberdade e coragem. (...) A mulher negra, na sua opinião, era no Brasil uma influência modernizadora e enobrecedora. Economicamente, tanto na África como durante a escravidão no Brasil, contara consigo mesma e isso se combinava com a sua eminência no candomblé para dar um tom matriarcal à vida familiar entre os pobres. Era um desejável equilíbrio, supunha, para o rude domínio dos homens em toda a vida latina. (LANDES, 1967, p. 87).

Como afirma o professor Dr. Duarte, a mulher negra era uma influência modernizadora, já no início do século XX, e construiu para si um espaço social, econômico, cultural e religioso. Muitas mulheres negras foram capazes de ocupar um lugar inimaginável para uma sociedade ocidental: ter sua autonomia econômica e ser o poder máximo em um espaço religioso. Seu perfil era, no mínimo, diferente das brancas, pois o Dr. Duarte ficou “impressionado profundamente quanto à sua liberdade e coragem”. Considerando tal postura modernizadora e um “ideal” de igualdade entre os sexos no seu modo de ser e viver.

Se a autonomia financeira “dava um tom matriarcal à vida familiar entre os pobres”, algo similar ocorria com “mãe de santo” nos terreiros, pois ela como uma figura

feminina autônoma e articuladora facilmente assumira a tutoria da “família de santo”, que se unia pelos laços da religião, e não pelos laços consanguíneos. No Brasil o processo religioso se dá de modo diferente da África. Em África a religião

(...) estava ligada às estruturas familiares, porque a religião é uma religião de antepassados. No Brasil a família africana nunca se reproduziu, porque o escravo era tirado de sua família e jogado numa outra estrutura familiar. Tivemos a recriação de uma religião que estava descolada da família. (PRANDI, 2007, p.5).

No Brasil, a família se reconstrói a partir do espaço religioso. Deste modo, estar ligado a um terreiro é constituir também um laço familiar, ser mãe de santo ou pai de santo nos terreiros tem um sentido de empoderamento, mas também da reconstrução de espaços de acolhimento “familiar”. Pensar as mulheres negras é pensar um universo heterogêneo mesclado por conflitos de toda ordem, mas também seu protagonismo na preservação do legado religioso, histórico e cultural afro-brasileiro e um pioneirismo quanto a um feminismo prático (PERROT, 2008). Elas “aqueceram” as atividades sociais, se organizaram, criaram estratégias de liberdade e financeira e foram capazes de fazer (re)viver de modo ressignificado a memória religiosa africana. Mas criaram nos candomblés um lugar de poder feminino para cargos de santo. Uma hegemonia que durou anos. Inverteram o preconceito e ali eles ficaram sem poder por muitas décadas, quando muito ocupando cargos outros na hierarquia religiosa.

Figuras históricas e ícones da história do Rio de Janeiro, como mãe Beata, tia Bibiana, entre outras que foram quitandeiras e mães de santo, amealharam dinheiro com seu comércio de quitutes e fizeram essa cultura ambulante viva nas ruas cariocas até início do século XX. Mas também reforçaram o lugar de mulher negra em lugar de poder nas religiões afro-brasileiras, bem como a reconstrução dos “laços familiares” nas comunidades de candomblé.

Tia Ciata, com seu comércio de doces e aluguel de roupas, ou Tia Bebiãna, com seu ofício de pespontadeira, organizando pequena corporação marcada pela solidariedade de laços entre seus membros, geralmente já ligados pela nação ou pela religião. A ausência da família nuclear é compensada pela vitalidade do grupo (...). (MOURA, 1995, p. 70).

As casas de tia Ciata e de tia Bibiana misturavam seus espaços entre a produção de seus produtos a serem vendidos nas ruas do Rio de Janeiro, as festas para os baianos(as), que duravam dias, e os candomblés, que eram tocados nos fundos das casas. Elas, como tantas outras anônimas, tinham suas casas como fonte de renda, de convívio, de lazer e de espaço religioso. “Nos locais de moradia e encontro dos novos grupos que se formam e a partir das lideranças que se firmam, geralmente apoiadas pela autoridade no santo, se organizam novas alternativas lúdicas em novas formas de comunhão e participação” (MOURA, 1995, p. 139). As negras recriam-se em muitos espaços sociais não apenas no comércio de rua, embora eu tenha feito questão de destacá-lo como forma de mostrar a capacidade de muitas mulheres africanas e afrodescendentes, na cidade do Rio de Janeiro, de gerenciar a própria vida, mas ultrapasso o comércio e mostro que isto não é pontual e se estende para todos os setores de suas vidas, inclusive o religioso, para onde também “carregam” na memória o modo religioso de ser das africanas em um novo contexto.

Isto me leva então a questionar se as mulheres negras não enveredaram para as macumbas, assim como o fizeram no candomblé, pois elas tinham suas especificidades, respectivas experiências e memórias, que nem sempre convergiam para o mesmo lugar das candomblecistas. As mulheres negras e afrodescendentes marcam presença nos terreiros de candomblé, que nesse período eram em sua maioria constituídos por baianas, que haviam migrado na segunda metade do século XIX para o Rio de Janeiro. Mas o mesmo se dá nos terreiros de macumba? Aqui, neste momento, não entendemos macumba como um sinônimo de religiões afro-brasileiras, e sim uma religião com características próprias.

A macumba carioca também passa pela casa dos baianos, embora as concepções de superioridade nagô como grupo de elite tenham gerado uma quizila surda que se desenvolve entre a macumba e o candomblé, que nem afinidades culturais nem a experiência de estar no mesmo barco foram capazes de impedir as demandas que ainda hoje separam as religiões negro-brasileiras. (MOURA, 1995, p. 137).

Assim, ao falar de macumba, em Moura (1995), nos idos anos do final do século XIX, não se fala de candomblés. Os candomblés do Rio de Janeiro, em sua maioria sudaneses, com praticantes baianas(os), foram mais estudados. Isso pode ter vínculo

com o fato de as macumbas serem de origem banta, que foi considerada inferior pelos pesquisadores, mas, como aponta Moura (1995), pelos próprios afro-brasileiros do início do século, causando um certo desinteresse e marginalização das mesmas.

No entanto, há estudos, como de Reginaldo Prandi (1995), que apontam para duas matrizes básicas que contribuíram decisivamente na formação das religiões negras no Brasil, sudanesa e banta. Sendo que cada uma destas tradições apresenta inúmeras variantes, mas tem princípios fundantes definidos, como a crença em deuses e deusas, no transe, forças da natureza, jogos oraculares, entre outros, mas ousou dizer que em determinados momentos elas abriram caminhos para trocas de bens simbólicos. E nos estudos existentes as “macumbas passam pela casa dos baianos” (MOURA, 1995) e deixam uma grande interrogação. O que me remeteu a Birman (1995, p. 15), ao narrar que

(...) sempre foi difícil separar fronteiras, perceber com nitidez os limites do que seria o candomblé banto, em relação ao sudanês, ou, ainda, da macumba carioca em relação ao candomblé Ketu (...) não que não haja distinções – todos a percebem –, mas o difícil sempre foi concebê-las integradas em totalidade coerentes e institucionalmente estabelecidas.

Desse modo, há pontos de diálogos, que não podem ser negligenciados. As macumbas só poderiam estar na “casa” de Tia Ciata se o diálogo fosse efetivo e algo em comum possibilitasse a convivência. E as macumbas que passaram pela casa de Tia Ciata, uma negra candomblecista, também deveriam ter macumbeiras. Vamos em busca delas!

Finalização do texto

Este tópico teve como finalidade esclarecer a forma como muitas mulheres africanas e afro-brasileiras conduziram suas vidas e como as conjunturas culturais em África e no Brasil as levaram a constituir sua forma de ser e viver de modo mais autônomo, fosse econômica ou religiosamente. Procurou-se, inclusive, elucidar de que forma gerenciavam suas vidas, assumiam sua subsistência e a subsistência de seus(uas)

filhos(as) consanguíneos em África e no Brasil, após a *Lei do Ventre Livre*. Como aponta Bernardo (2005, p. 10), “se na África as mulheres viviam com seus respectivos filhos em casas conjugadas à grande casa do esposo, num sistema poligínico, no entanto, no Brasil por novas configurações, permanecendo a chefia da família com a mulher, florescendo a matrifocalidade”. Matrifocalidade esta que se estendeu aos terreiros afro-brasileiros e possibilitou que a autoridade religiosa passasse às mãos das mulheres no Brasil, como ocorreu com os candomblés.

As negras dos candomblés nagô e jeje foram pesquisadas em sua trajetória, papel sacerdotal e contribuições culturais, bem como, em menor incidência, as negras do candomblé angola. No entanto, as macumbeiras negras foram legadas à sombra da história das religiões afro-brasileiras. Buscar essas negras nos jornais é uma forma de dar-lhes visibilidade e trazê-las à cena histórica. Pois considero “que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ele ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2006, p. 69). É necessário averiguar em que medida as macumbeiras contribuíram com a memória das macumbas cariocas e vice-versa. Adentro, então, o próximo capítulo expondo dados gerais coletados nos jornais cariocas em 60 anos (1870 a 1930) como forma de contextualizar a análise que se seguirá.

3 (RE)CONTANDO AS MACUMBAS NOS JORNAIS CARIOCAS DE 1870-1931

Foi possível constatar **664** ocorrências, sendo que **351** delas se referiam a algum tipo de entretenimento com música (carnaval, bailes em clubes ou casa de família, ou apresentação de grupos musicais), **226** envolviam diretamente terreiros e macumbas e **87** são ocorrências múltiplas (crônicas, nome de jogador de futebol, nome de time de futebol e pseudônimos de carnavalescos).

Os critérios utilizados pelos jornais podiam se dar pela ideia de combate às macumbas religiosas, mas não só, pois há em contraposição a exaltação das macumbas musicais. *O Jornal do Brasil*, matutino, com o maior número de ocorrências, por exemplo, era austero e não a identificava com o sensacionalismo das páginas policiais, e isto pode justificar que, das 192 ocorrências registradas, 116 se encontravam em páginas de entretenimento, com enfoque em música e eventos carnavalescos, ao passo que apenas 20 envolviam terreiros e polícia. As 56 restantes relacionavam-se a diversos temas.

O segundo jornal com maior número de ocorrências é o *Correio da Manhã*, que veiculou 124 ocorrências. Este sim adotava um perfil popular. Lá foram registradas 80 matérias envolvendo terreiros e polícia, bem como 36 ocorrências de entretenimento e as demais relacionadas a assuntos diversos. O jornal *Gazeta de Notícias* adotava um perfil mais literário, mas foi o terceiro em ocorrências: 90, entre elas 23 relacionadas com polícia e terreiro, 26 com macumba e entretenimento musical e 27 em crônicas. O jornal *A Batalha* era um defensor do jogo do bicho em um primeiro momento, depois se voltou contra o mesmo. Este jornal de controvérsias é um dos líderes em ocorrências, totalizando 38, entre elas 13 sobre entretenimento, envolvendo música, e 10 a respeito de terreiro e polícia.

Destaquei os jornais com mais referência em ocorrências, mas tal perfil mantém-se nos demais, o que me possibilita constatar que entre os jornais pesquisados as ocorrências envolvendo macumba com mote musical são em número superior às aquelas envolvendo terreiros e polícia. Tal constatação levou-me a pensar em macumbas, e não mais em macumba. As ocorrências que envolvem terreiro e polícia sempre exaltam os

aspectos negativos das macumbas como prática religiosa, enquanto as ocorrências que envolvem as macumbas e música são sempre enaltecidas.

Antes de adentrar no levantamento das ocorrências se faz necessário esclarecer que alguns jornais apresentam diferenças entre as ocorrências referidas pela Hemeroteca da *Biblioteca Digital Nacional* e os resultados de ocorrências pesquisadas manualmente. É possível que não tenham sido consideradas as matérias que se repetem. Isto levou a uma pequena diferença, o aumento das ocorrências, no resultado em minha coleta de dados. O jornal *Gazeta de Notícias* dos anos de 1921 a 1930, por exemplo, tem divulgadas pela Hemeroteca 61 ocorrências, mas no levantamento manual apareceram 76 ocorrências. Isto também se deu com o jornal *O Paiz*, de 42 para 57, e com o *Correio da Manhã*, de 88 para 114. São diferenças significativas. Isto pode estar relacionado ao número de matérias que são sobre o mesmo assunto, que são publicadas dias consecutivos, como a divulgação da peça *Toda Nua em Castidade*, que trazia em sua programação *Na Terra da Macumba*, perfazendo 8 chamadas consecutivas. Mas ative-me às ocorrências encontradas para esta pesquisa.

Retomando as ocorrências, um fator a ser destacado é que o maior número delas está registrado na última década pesquisada, de 1920 a 1930. Esse período detém o maior número de ocorrências, chegando a 541, enquanto a soma das primeiras 5 décadas alcança o total de 124 ocorrências. Assim, é possível observar que há um pico de ocorrências na década de 1920 a 1930. O que faz esses dados ainda mais relevantes é a comparação com período anterior, pois entre 1870 a 1920 foram pesquisados 19 jornais, ao passo que de 1920 e 1930 foram pesquisados apenas 7 jornais. Tal discrepância pode apontar para uma “implantação” progressiva das macumbas ao longo das décadas no cenário carioca, mas também para o fato de o mecanismo de repressão, instaurado nos idos de 1890 ter aumentado com o passar dos anos e isto ter provocado maior incidência de relatos das batidas policiais nos terreiros.

A título de pormenorizar o que foi supracitado, inserimos os artigos do *Código Penal* do ano de 1890 referentes à criminalização das práticas religiosas:

Art. 156. Exercer a medicina em qualquer dos seus ramos, a arte dentaria ou a pharmacia; praticar a homeopathia, a dosimetria, o hypnotismo ou magnetismo animal, sem estar habilitado segundo as leis e regulamentos.

Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de odio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública.

Art. 158. Ministras, ou simplesmente prescrever, como meio curativo para uso interno ou externo, e sob qualquer formula preparada, substancia de qualquer dos reinos da natureza, fazendo, ou exercendo assim, o officio do denominado curandeiro (BRASIL, 1890).

Este processo iniciado, da legalização da perseguição, foi em um crescente à partir de 1890, até atingir seu ápice no governo Getúlio Vargas, que institui perseguições sistematizadas que visavam o desmanche de seus ilês e terreiros e criminalização dos pais e das mães de santo, bem como seus filhos e suas filhas, pela prática de sua religiosidade:

o Estado, desta forma, irá se fazer presente nos assuntos acerca da magia e intervindo de forma aguda no combate a feiticeiros e macumbeiros, criando instrumentos reguladores, criando juízos especial e pessoal especializado. Mais do que isso, em alguns casos, fornecerá a própria denúncia. [...] Essa função do Estado permanece até hoje, mas, de 1890 a 1940, com as reformulações introduzidas no Código Penal, o aparato político se institucionalizou e passou a ser usado com mais intensidade como instrumento de repressão. As perseguições eram levadas a cabo, em sua maioria, através de denúncias da população que muitas vezes sentia-se incomodada pelos batuques que se arrastavam até altas horas em dias de grandes obrigações. [...] As religiões afro-brasileiras eram e continuam sendo vistas como curandeirismo, magia negra, exploração de credulidade pública e exercício ilegal da medicina, estando os seus praticantes incorrendo em crimes previstos no Código Penal. O Código Penal de 1890 incriminava não só o curandeiro, mas, também, o feiticeiro, juntamente com outras categorias, como espíritas e cartomantes. (MANDARINO, 2007, p. 97-100)

O aumento significativo de ocorrências policiais no último período pesquisado, 1920 a 1929, pode ser justificado, em parte, por representar esse momento o auge da perseguição contra as religiões afro-brasileiras. Com o intuito de complementar a elucidação sobre as motivações que fomentavam as perseguições contra as religiões afro-brasileiras é necessário destacar que a década de 1930 também foi o período do nascimento e desenvolvimento do mito da democracia racial, que autores como Fry (1977) denominam de período de “domesticação” das diferenças raciais brasileiras. Havia ainda mecanismos de controle da vida dos negros “que poderiam utilizar suas diferenças culturais expressas sobretudo na religião, canalizando-as para melhorar sua

situação sócio-econômica e alterar relações de poder secularmente estabelecidas” (DANTAS, 1988, p. 162).

Mesmo com toda a política repressora contra os terreiros e seus adeptos, foi possível identificar que nem todas as ocorrências se tratavam de prisões de macumbeiros(as) em páginas policiais, tanto no auge das ocorrências como fora dele. A seção policial não era a única a ter as macumbas, conforme demonstra o gráfico abaixo.

Gráfico 1 – Macumbas cariocas de 1870 a 1930.

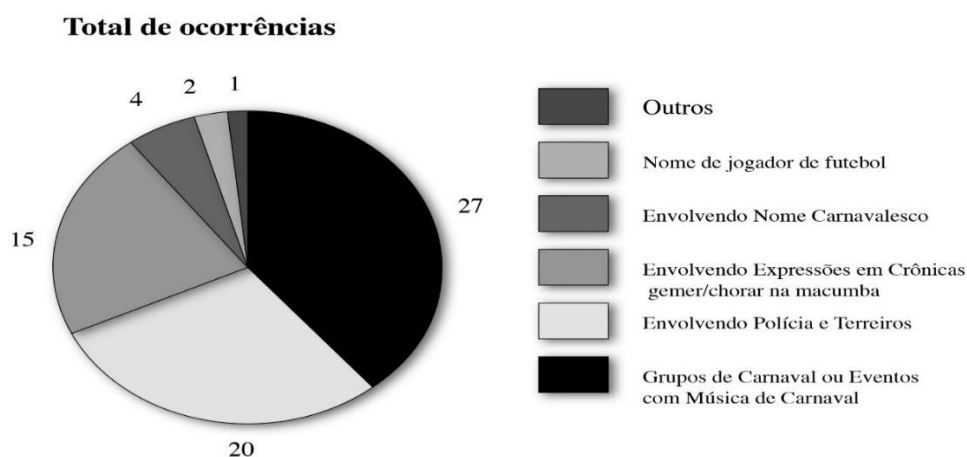


Gráfico das ocorrências da palavra-chave macumbas encontradas em 19 jornais cariocas, entre 1870 a 1930, com discriminação do tipo das ocorrências.

Com os dados levantados será necessário repensar a ideia de que as macumbas nos jornais cariocas percorriam apenas páginas policiais e só se tratavam de perseguição aos terreiros. A macumba tinha um perfil musical que se encontrava fora do terreiro. A macumba musical estava dentro de salões de bailes, festa em casa de família e literalmente nas ruas no carnaval carioca. Dessa forma, não é possível entender a macumba como sendo só de terreiro, e sim como de terreiro e musical. Esta macumba, em questão de ocorrências, foi superior ao número de registros que abordaram ocorrência policial e relativa a terreiros. A partir deste momento, considerarei a macumba em seus dois perfis: terreiro/religiosa e musical/entretenimento.

No período de 1870 a 1920, as ocorrências envolvendo macumba, que denominarei de *macumba musical*, são superiores às aquelas envolvendo prisões ou pedido de providências contra macumbas de terreiro. As macumbas de terreiro ganham as páginas policiais de forma mais expressiva após 1920. Até este período ocupavam com menor incidência as páginas policiais e, com maior incidência, as páginas de entretenimento, com as macumbas musicais. Foi possível observar que, da primeira ocorrência, no ano de 1870, à última década pesquisada sucedeu uma mudança significativa com relação aos terreiros e à música. As primeiras ocorrências faziam menção a música e ritual de modo imbricado, não fazendo separação de ambos. No entanto, no decorrer dos anos passa a acontecer uma separação, realizada pelos jornalistas, e os espaços concedidos às macumbas religiosas vêm marcados por descrições de cunho mágico e possessão, com raras menções à música. E a macumba musical ganha um espaço próprio nos jornais cariocas, nas páginas de entretenimento. A cada dia foram ficando mais separadas, apontando para um processo de racionalização das macumbas, que perde suas bases religiosas e passa a existir como parte da esfera estética, com uma legalidade própria, uma coerência interna, sem depender dos postulados de cunho religioso (WEBER, 2013). Assim, elas, macumba religiosa e macumba musical, passam a ocupar duas seções distintas em maior proporção, policial e de entretenimento, e isso acontece de modo progressivo ao longo das décadas. Na mesma medida em que as ocorrências envolvendo polícia aumentavam foi possível observar o aumento de ocorrências envolvendo mulheres; no entanto, encontrar as mulheres negras ainda era um desafio.

3.1 Mulheres negras nas macumbas cariocas – é terreiro ou “festa?”

Sabemos que as festas estão presentes em várias culturas, seja na qualidade de festas tribais ou não tribais. As festas tribais e não tribais são entendidas como festas diferentes entre si, no entanto, elas não são opostas, mas múltiplas. Elas coexistem e coexistiram, nos vários momentos históricos da humanidade, não há um processo de enfrentamento entre elas e, em muitos momentos, chegam a se confundir. As festas são

mediações vividas em determinadas sociedades em diferentes momentos históricos. Elas estão sempre atreladas a fins específicos e funcionam como meio de comunicação. São mediadoras entre os seres humanos (aspectos sociais), com a natureza e com o sobrenatural. Segundo Da Matta (1978), a festa é uma das expressões mais completas e perfeitas das utopias humanas de liberdade, igualdade e fraternidade. Elas são constituídas de determinados elementos, inconscientes, que se expressam em um sistema complexo em torno do mito. Os mitos são expressos por meio da dança, da música, do vestuário e dos alimentos, entre outros. Ela tem todo um extrato não verbal de significados, que fica entre a significação e a não significação, entre os aspectos visíveis e não visíveis, o som e o silêncio, que envolvem a festa. Ela tem o desafio de reconciliar aquilo que é aparentemente inconciliável. Assim, as festas têm um caráter mediador. É desta forma que entendemos a festa nas casas de macumbas. Uma mediadora entre o mundo visível e invisível, mas também entre as pessoas que ali se encontravam. Para tanto, faz uso da dança e da música, como meios para atingir o fim. Pensar a festa é pensar uma situação de complexidade. Para a mentalidade africana, que se diferencia da cultura ocidental, a religião não obrigatoriamente precisa se dar em silêncio. Para o(as) africanos(as), o ritual não é um ato silencioso, e sim coletivo, com cantos e danças. Desta forma, os rituais caracterizam-se por festividades, muitas vezes regados a comida e bebida. Os ritos das religiões afro-brasileiras “é também celebrar, festejar, reunir, ensaiar e, principalmente transmitir um grande sentimento patrimonial que fortalece os laços sociais e de identidades” (SABINO; LODY, 2011, p. 104). A festa ritual é de fato algo mitológico que se manifesta na representação fantástica do passado, “em geral domina o pensamento dos africanos na sua concepção do desenrolar da vida dos povos. Isso a tal ponto que, às vezes, a escolha e o sentido dos acontecimentos reais deviam obedecer a um “modelo” mítico que predeterminava até os gestos mais prosaicos do soberano ou do povo (...) (KI-ZERBO, 2010, p. 24)”. Ela ultrapassa o tempo perceptível da linha histórica, dos fatos relatáveis, penetra os “costumes” vindos de tempos imemoriais e recupera um sentido no ser e viver dos povos de descendência africana. Os terreiros de macumba não poderiam romper com esta memória ancestral oriunda de África, eles em certa medida reproduziam em terras brasileiras a grande festa, o culto baseado em mitos, que necessitava de todos os aparatos possíveis, como comidas votivas, bebidas votivas, músicas votivas, vestimentas

rituais e nela contavam com músicos e transe que carregavam toda sua simbologia mítica de danças, com suas “dançarinas” em possessão. Esclarecido o modo em que os terreiros apresentam a questão da festa, podemos ir de encontro as ocorrências.

A primeira ocorrência que encontramos com a palavra macumba em seu contexto nos jornais cariocas foi no jornal *Diário de Notícias*, do dia 6 de dezembro do ano de 1870. A matéria relata a abertura de inquérito contra o feiticeiro Juca Rosa e tem como manchete a seguinte chamada:

A importante diligência policial e processo de Juca Rosa

Sortilégios – Evocações – Estelionatistas – Roubos – Defloramentos – Mortes – Propinações de venenos – Abusos de confiança – Ataques à religião – Seitas proibidas – reuniões secretas – Feitiçarias.

Sessão da 2ª delegacia de polícia, presidente sr. dr. Miguel Tavares, advogado, sr. Dr. Tito Franco; escrivão sr. Chaves. Às 10 horas da manhã, 5ª testemunha inquerida, E. M., natural do rio de Janeiro, de 28 annos, solteira, costureira, figura sympathica e intelligente, disse, que conhece há cinco annos, a Juca Rosa, tendo começado as suas relações com elle por lhe haverem dito que tinha poder para alcançar da sorte tudo quanto desejasse; que levada voz da fama, procurára Rosa, expondo-lhe desejos que alimentava, e que queria vêr satisfeitos; que o feiticeiro respondera tudo poder alcançar, recebendo por pagamento de seu trabalho o que a vontade e posse da testemunha ordenassem, mas que não começaria o trabalho sem que E. M. lhe entregasse cinquenta mil réis pelo menos; que não tendo a quantia exigida, deu-lhe perto de 30 \$, recebendo aviso do dia em que devia ter o lugar do trabalho, sendo designado por Juca a casa da rua do Lavradio n. 134, onde morava então L. M. G.; que as 10 horas da manhã do dia desejado, se dirigio a dita casa, onde se encontrou com quatro ou cinco mulheres e dous individuos, J. C. e L; que Juca Rosa a levou para um quarto, onde havia um altar com imagens, castiçais com vellas, uma pequena salva destinada a receber dinheiro que qualquer quisesse ali deixar, fosse em papel ou prata; que viu mais outra vasilha, onde havia raízes e pós destinados a darem felicidade à pessoa que consultava; que recebeu um papel, uma quantia desses pós para espalhar por casa, e outra porção de raízes para trazer no cabelo e na boca, sempre que falasse com a pessoa que queria captivar; que ajoelhou e beijou o altar e que lhe deram um banho de ervas cheirosas; que recebeu de Rosa um breve para trazer ao pescoço, que deveria tirar em determinadas occasiões; que a infração desta ordem era punida conforme o rito, e quando Juca tinha o espírito na cabeça; que durante um anno frequentou as cerimônias de Juca, com quem despendeu cerca de duzentos mil réis, quantia que pagou não só para as consultas, como para celebra-se a cerimônia conhecida entre elles, com o nome de brincadeira; que além desta quantia deu ao nigromante alguns presentes, porque lhe diziam as *filhas*, que quanto mais desse mais resultado obtinha; que a cerimônia com o título de *brincadeira*, de que se tem fallado, consistia em reunir-se no lugar uma porção de homens e de mulheres ante um altar onde se tocavam macumbas, cantando-se em língua africana, e dançando-se eroticamente; que no fim disso, Rosa cahia como morto, que nesta ocasião, em que tinha o espírito na cabeça, dava o feiticeiro as consultas, vestido de trajas que representava a photographia junta ao processo que Rosa aconselhava e fazia as pessoas que o consultavam beberem espírito, por um copo de buzios onde

havia umas raízes que conservava sobre o altar e que na ocasião lhe eram levadas pelo secretário e por uma mulher de nome Samba; que finda as consultas vinha Rosa para a sala onde se continuava a dança e o toque de macumba; que Juca nas filiações dava de comer um pó a que chamavam de Pembá, que não prestou o juramento que muitas tem feito de o acompanharem sempre em suas cerimônias e a vallerem-lhe em suas aflicções; que não prestou este juramento por não querer, visto que desejava ter o pensamento livre para se retirar como de facto se retirou depois; que para se fazer a cerimônia concorriam todas as filhas e filhos de Rosa com uma quantia que não era menor de 1\$, que todos estes sectários concorriam messalmente com o que podia dar; que Rosa forçada desgraçadas as cedencias ignóbeis, ameaçando-as com prejuízos se não fizessem às suas intimações; que finalmente Juca Rosa baptisou crianças segundo seu infame ritual. (*sic*) (ACTOS OFFICIAES, 6 dez. 1870, p. 1).

O ritual de Juca Rosa, que era constituído de transe, dança, música e cantos, deixando claro que havia um imbricamento entre festa e rito. O termo brincadeira ou festa utilizado na ocorrência tem sua origem da palavra xirê, do vocabulário iorubá. Este termo tem importância capital nas rodas de santo dos candomblés até os dias atuais, pois é no xirê que os orixás se manifestam por meio do transe (AMARAL, 2006). Logo ritual/festa são práticas das religiões afro-brasileiras, entre elas as macumbas. Outro fator a ser destacado é que, segundo Andrade no Rio de Janeiro, todos, sabiam que a feitiçaria dominante era a macumba, logo as “brincadeiras/rituais” eram muito difundidas e conhecidas. Andrade (1983, p.59) coloca que “esta palavra “makumba” é africana, evidentemente, e indicou a princípio um instrumento de percussão. A evolução semântica da palavra macumba, segundo o mesmo autor, foi o que levou o nome de instrumento a designar a cerimônia em que ele aparece. Andrade (1983) afirma que a música tem importância vital nos rituais de feitiçarias e que sua primazia é tal, que ela sempre é entoada pelo sacerdote ou sacerdotisa e logo depois dançada pelo mesmo, antes de qualquer outro membro, pois a coreografia é fundante nos rituais, assim como a música. O autor ainda afiançava que a palavra macumba fora com o passar do tempo generalizada para denominar a feitiçaria carioca, deste modo sofrera uma evolução semântica e creio ter ela sido transformada em gênero musical na mesma medida, mas *a priori* analisaremos os rituais religiosos e a presença de mulheres.

Retomando a ocorrência supracitada, L. M. G., uma cliente de Juca Rosa, ao ser testemunha no inquérito do feiticeiro, aponta para a presença de mulheres no culto do pai de santo, no qual são denominadas de as “filhas de mesa”. Elas são citadas como as

mulheres, as filhas de santo ou filhas de mesa. Como aponta Perrot (2008, p.27), “interrogatórios, resultados das investigações para instrução de processos, testemunhos, permitem abordar, de alguma forma, as mulheres das classes populares em suas realidades cotidianas” e permite investigar as mulheres do povo, pouco retratadas pela historiografia da época. Contudo, a ocorrência usa apenas termos genéricos para falar das mulheres macumbeiras, colocando-as como “alguém” sem muita especificação: “As mulheres são... A mulher é ... A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciais.” (PERROT, 2008, p. 17).

A única mulher nominada recebia a alcunha de *Samba*, que significava, segundo Lopes (2003, p. 198), “em antigos terreiros bantos, sacerdotisa com as mesmas funções da *equéde* dos terreiros nagôs (...) e do *quimbundo samba*, pessoa que vive na intimidade de alguém ou faz parte de sua família; cortesã.”⁷ *Samba*, segundo Ribas (1958), também era uma deusa da cultura Angola, concebida como guardiã dos caçadores. Deste modo, esta mulher poderia ser uma iniciada à deusa *Samba*, por isso levava sua alcunha, ou pode o termo se referir a um cargo de santo, ou a ambas as possibilidades.

No entanto, referida de modo singular, uma mulher singular dificultou obter mais informações. Os registros falam “pouco sobre as mulheres singulares, desprovidas de existência, e mais sobre “a mulher”, entidade coletiva e abstrata” (PERROT, 2008, p. 9), o que dificultou sabermos se ela era negra ou não, mas Bastide (1971) afirmava que as macumbas sofreram um processo de embranquecimento a partir das primeiras décadas do século XX. Esse processo aponta para o fato de suas participantes serem negras ou afrodescendentes, pois o ano de 1870 precede em quarenta anos o período demarcado pelo autor, em franco período de escravidão. Logo, há probabilidade de *Samba* ser uma mulher negra. Outro fator significativo é a presença da música no ritual de Juca Rosa. L. M. G. fala duas vezes sobre a presença da mesma na

(...) cerimônia com o título de *brincadeira*, de que se tem fallado, consistia em reunir-se no lugar uma porção de homens e de mulheres ante um altar onde se tocavam macumbas, cantando-se em língua africana, e dançando-se

⁷ Segundo *A Dictionary of the Yoruba language* (1969, p. 165), *equedi* (*ekéji*) significa a segunda. Segundo Amaral (2005, p. 38), são mulheres que não entram em transe e são espécies de “camareiras” dos orixás.

eroticamente;(...) finda as consultas vinha Rosa para a sala onde se continuava a dança e o toque de macumba(...) (sic). (ACTOS OFFICIAES, 6 dez. 1870, p. 1)

O ritual consistia de transe e práticas mágicas, mas também “(...) tocavam macumbas, cantando-se em língua africana, e dançando-se eroticamente (...). A música, a dança e o canto estavam contextualizados ao ‘ritual de macumba’”. Segundo Pessoa de Barros (2009, p. 53), “os cantos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical”, e prossegue colocando que “o canto é quase sempre acompanhado de instrumentos musicais” (2009, p. 55). Assim, a *brincadeira*, como denominavam, com música, canto e dança consistia em parte integrante da *performance* ritual da macumba de Rosa e nesse ritual as mulheres marcavam presença, mas com pouca visibilidade. A *brincadeira* de Juca Rosa continua sendo divulgada, no dia seguinte, 7 de dezembro de 1870, pelo mesmo jornal *Diário de Notícias*, mas ainda termina a forma de se ritualizar os deuses e deusas nos candomblés até os dias atuais – Xirê, que significa brincadeira. Voltando a ocorrência seguinte é possível identificar que ela permanece com a mesma manchete do dia anterior, mudando apenas o corpo do texto.

A importante diligência policial e processo de Juca Rosa

Sortilégios – Evocações – Estelionatistas – Roubos – Defloramentos – Mortes – Propinações de venenos – Abusos de confiança – Ataques à religião – Seitas proibidas – reuniões secretas – Feitiçarias.

Sessão da 2ª delegacia de polícia, presidente sr. dr. Miguel Tavares, advogado, sr. Dr. Tito Franco; escrivão sr. Chaves. Às 10 horas da manhã, 6ª testemunha inquerida, Leopoldina F. C., natural da Bahia de 22 anos, casada, disse que conhece a dois annos a Juca Rosa, que se inculcava com o poder de dar fortuna e obter da sorte tudo quanto quisesse; que procurando-o com o fim de essa felicidade, foi a uma casa da Rua de S. Joaquim, aonde, em frente, de um oratório de imagens santas, havia um vaso com raizes, nas quaes estavam cravados cinco ou seis punhaes; que uma hora depois de entrar começou a cerimonia, tocando os circumstantes um instrumento, que lhe chamavam macumbas, cantando-se em linguagem inintelligivel; que o deus do feitiço se exhibia pouco depois, vestido carnavalescamente, e tomando parte na dança, cahindo após alguns instantes no chão, que neste momento a comunidade ajoelhava, batendo palmas, cantando e beijando-o na testa; que o secretário conduziu depois o nigromante para um quarto no qual só era permitido o ingresso das *filhas da meza*; que ella testemunha ficou na sala, tendo então bebido, como todos os circumstantes aguardante, aonde Rosa lançara uns pós; que dentro do quarto aonde só entravam as *filhas*, haviam imagens para ella desconhecidas, gallinhas, gallos, pombas brancas e pretas; que Juca Rosa com espírito na cabeça vinha para sala dar consultas a ella testemunha, exigindo a quantia de sessenta mil réis mensaes para ocorrer

às despesas do ritual; que no espírito se chamava – PAI VENCEDOR – pedindo Rosa mais duas galinhas brancas e um carneiro; que não podendo satisfazer as exigências, este a ameaçou com desgraças afirmando-lhe que iria morrer no hospital da Misericórdia; que falou a primeira vez com Rosa; dando-lhe sob intimação a quantia de 30\$ o feiticeiro disse ser necessário para a cerimonia; que posteriormente lhe exigia diversas quantias, que entregara, como medo que sofresse o poder do mal, que Juca dizia ter; que Rosa exigiu dela um juramento para ser filha da -MEZA- e, contribuindo com uma pensão segundo suas forças; que este juramento a obrigava a ceder a todas as exigências do negro, ainda as mais ignóbeis; que M. T. empenhará todas as suas joias para mandar dinheiro a Juca Rosa, que se achava na Bahia, sem recursos; que L. Vendera sua mobília para dar uma quantia ao feiticeiro que lh'e pedira sob penas infringidas no ritual, finalmente, que o casuado dispndia largamente sem que tivesse fonte legal donde lhe proviesse o dinheiro (*sic*) (ACTOS OFFICIAES, 7 dez. 1870, p. 1).

Existem quatro pontos no depoimento de Leopoldina que gostaria de destacar. O primeiro deles é a descrição de Juca Rosa como negro, que na ocorrência anterior não tinha acontecido (“obrigava a ceder a todas as exigências do negro”), reforçando a premissa de Bastide (1976) de que as religiões afro-brasileiras foram espaços de negros até a entrada do século XX, bem como que os boletins policiais não tinham a preocupação primaz de apontar a tez dos envolvidos. O segundo é a presença das “filhas de mesa”, o que nos leva a ponderar que tinham participação e importância dentro deste contexto religioso, pois foram citadas nesta ocorrência e na anterior. O terceiro é a menção da viagem de Juca Rosa para a Bahia, guardemos isto, e o quarto e último é a narrativa sobre a música no trecho em que Leopoldina relata que “(...) uma hora depois de entrar começou a cerimônia, tocando os circunstantes um instrumento, que lhe chamavam macumbas, cantando-se em linguagem ininteligível; o deus do feitiço se exibiu pouco depois, vestido carnavalescamente, e tomando parte na dança (...)”. Reforçando a presença da música, dança e canto na macumba de Juca Rosa.

Tanto neste depoimento de Leopoldina como no anterior, de L.M.G., as narrativas das mulheres convergem para um discurso de vitimização: mencionaram que foram enganadas, abusadas financeiramente e uma delas dá indicativos que fora abusada fisicamente também. A atitude de vitimizar-se pode ter sido uma estratégia para culpar Rosa, mas também um modo que encontraram para fazer face ao sistema e aos agentes de repressores, pois elas faziam parte do quadro de pessoas que poderiam ser presas por práticas religiosas afro-brasileiras. Os jornais, nas duas ocorrências, citam as mulheres, mas não trazem descrições, então fui em busca de outra fonte, fora dos

jornais, no afã de buscar saber se essas mulheres eram ou não negras. Procurei nomes e rostos e, entre elas, encontrei Julia e Leocádia, que, segundo Sampaio (2000), faziam parte de um grupo de mulheres que atuavam diretamente com Juca Rosa.

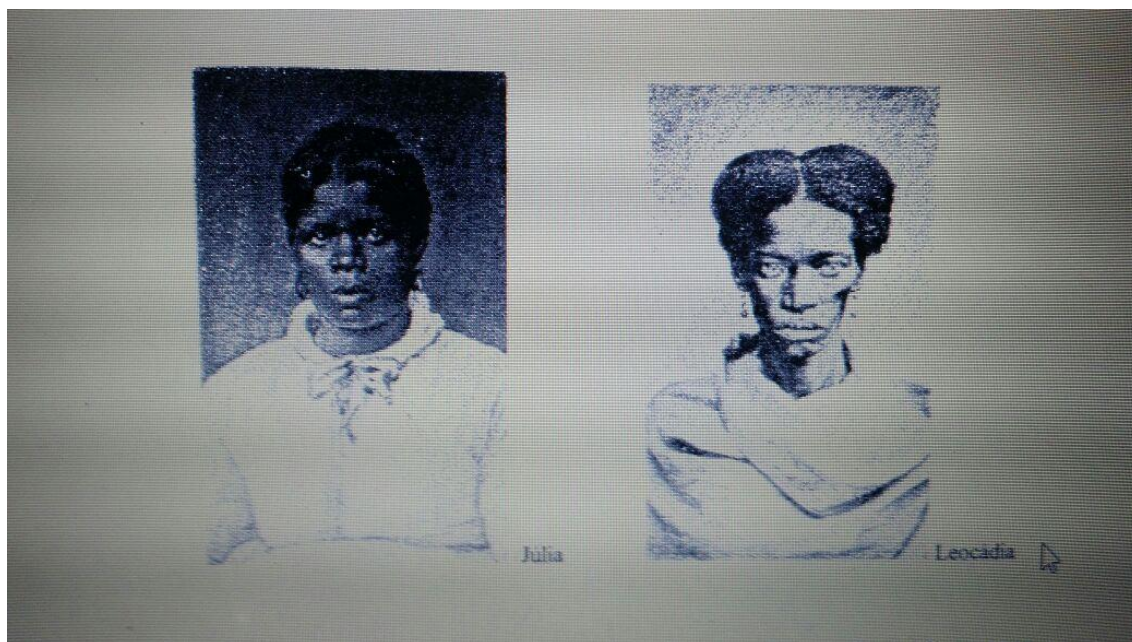


Figura 1 – Júlia e Leocádia, filhas de santo de Juca Rosa – reprodução de imagem da tese de Gabriela dos Reis Sampaio (2000) disponibilizada no sítio eletrônico da UNICAMP.

Segundo a foto acima, as mulheres que atuavam com o “feiticeiro” eram mulheres negras. Os instantes capturados pela lente do fotógrafo permitiram-me ler “as peças de um quebra-cabeça que contempla os processos (...) transformações nos arranjos sociais, enfim, dos desdobramentos que se processaram no Brasil” (PERRUCCHI; ADRIÃO, 2007, p. 427). Júlia e Leocádia eram macumbeiras negras que compunham a casa de Juca Rosa. Não há como afirmar que *Samba*, citada no inquérito, fosse negra também, mas a probabilidade de sê-lo é grande. Talvez, para a polícia falar de macumba e religião de herança africana, dispensava-se retratar a etnia à qual pertenciam seus adeptos e suas adeptas. No entanto, essas mulheres sem rosto, pouco descritas, como diz Perrot (2008), estavam em plena atividade dentro de um terreiro de macumba, no caso de *Samba*, atuando no “santo” mesmo que abaixo de um homem da hierarquia religiosa.

A presença das mulheres citadas, no caso Juca Rosa, aponta para o fato de essas mulheres negras não estarem ligadas, única e exclusivamente, ao universo doméstico e

às funções de mãe e esposa. Rompiam com “a ideia de que o destino de toda mulher estava (ou deveria estar) fadado à maternidade” (ENGEL, 2015, p. 341) apenas. Ali elas não só aspiravam ao exercício de um papel no âmbito religioso, no terreiro, como já estavam em atuação no mesmo, ainda que sob o comando de um homem.

As mulheres, após as ocorrências envolvendo Juca Rosa, passam anos sem serem citadas nos jornais. Apenas no dia 16 de junho de 1902, 31 anos depois, no jornal *Cidade do Rio*, elas voltam a surgir em meio a dança, canto, música e terço rezado. Como é possível observar na manchete que vem intitulada “*Buraco Quente*” com o subtítulo (ilegível) – *Dansa Macabra – Providencias (sic)*:

Há uma dansa, ou que melhor nome tenha, que, entre os pretos minas, é conhecida pelo nome de macumba.

Pois bem: essa dansa é muito usada entre os moradores do morro do Trapicheiro – homens, mulheres e crianças, executam a macumba, debaixo d’uma algazarra infernal acompanhada, como sempre, de palavras immorales proferidas em altas vozes.

Esta festa é feita todos os sábados.

Os que tiverem a infelicidade de residir numa das casas no fim da rua dos Araujos fatalmente, tem de passar o sábado em vigília forçada, podendo dormir somente no domingo.

No meio da tal dansa há uma cantiga, acompanhada de vozes desafinadas e d’uma entonação que incommoda pela monotonia.

Disseram-nos que aquilo é o terço rezado. Qual terço?

Aquelles gritos, que são ouvidos até no Andharahy Grande, os cantos da macumba podem ser lá terço rezado! O melhor da festa é que n’aquelle morro existe um lugar chamado Buraco Quente, que é o quartel general de todos os vagabundos, desertores de todas as corporações e mulheres de vida fácil.

Tudo ali se renne! A cada passo ouvimos uma pergunta. Fulano, vieste do *Buraco Quente!* A resposta é sempre acompanhada d’uma palavra injuriosa que profere o interpellado.

Aquillo é cousa fácil de acabar-se se assim entender as polícia da 10ª circunscrição. Mas. Talves, se ella ignore em absoluto o que se passa no morro dos Trapicheiros. (sic) (PROVIDENCIAS, 16 jun. 1902, p. 2).

No livro de Nei Lopes (1992), *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*, ele faz uso das palavras de Vagalume (cronista e crítico de carnaval em meados do século XX): “Cerveja preta! – escreve o cronista reproduzindo as palavras de Dodô. Não tenha o menor receio, o Buraco Quente

é minha terra e o senhor manda nessa negrada. Agora, vamos cantar um samba do partido alto. Vai ver como essas negas mexe as cadeiras” (*sic*). O Buraco Quente mencionado na entrevista era conhecido como Morro da Favela pelo entrevistado ou morro dos Trapicheiros pelos moradores do final do século XIX. Que cantam segundo Vagalume o seguinte: “(...)Viva o Morro Favela. Viva o “Buraco Quente”. Quem tem beco, tem viela. Mas, o Buraco é da gente. Oi...” (*sic*) (LOPES, 1992, p. 56). Assim, o Buraco Quente que vemos nesta matéria do final do século XIX é um local que permanece vivo na memória dos moradores do Morro da Favela décadas depois, que se reconhecem como moradores do mesmo. Local onde tem samba do partido alto no início do século XX. No entanto, décadas antes, no final do século XIX, havia tido “uma dança, ou melhor que nome tenha, que entre os pretos minas, é conhecido pelo nome macumba.(...) No meio de tal dança há uma cantiga, acompanhada de vozes desafinadas de tal entonação que encommoda pela monotonia.” (*sic*). A dança e a música aparecem em um contexto que pode ser de caráter religioso (terço cantado), mas também de entretenimento ou os dois.

Após esclarecer sobre o local se faz necessário pontuar sobre o subtítulo da ocorrência, a dança macabra, que segundo Andrade (1983, p. 38) era uma dança religiosa que se bailava nos templos católicos até o século XV e, depois, passou a ser ligada “à superstição e à magia”, logo os macumbeiros e as macumbeiras são apresentados(as) como “negros minas” envolvidos em rituais onde havia atos mágicos. Este é um indicativo de que as fronteiras étnicas dos africanos e seus descendentes não tinham uma demarcação tão clara ou que os(as) macumbeiros poderiam ser de várias etnias. Mas logo abaixo as mulheres são citadas na ocorrência, o que leva a crer que se tratavam de mulheres negras, pois estavam com negros minas. E mais, o morro dos Trapicheiros, segundo Lopes (1992), que era um reduto de negros(as). As macumbas onde se encontravam homens, mulheres e crianças, segundo o texto, é um local de “terço rezado” (religião), uma “festa”, com música e dança, que acontecia com regularidade. Segundo Sabino e Lody (2011, p. 55), “o canto, a música instrumental e a liberação do corpo para experimentar o sagrado formam a grande adesão da pessoa ao modelo social do candomblé, do Xangô e de outros rituais religiosos afrodescendentes”.

As macumbas e seus rituais apontam no mesmo sentido e fazem uso do corpo e da música, o que chega a causar dúvidas ao jornalista, de que se “aqueles gritos”, canto

e danças realmente se tratavam de um culto religioso, pois ele acreditava ser apenas uma festa. Mario de Andrade (1983) coloca que “nas feitiçarias de origem imediatamente africana, o que predomina é a violência do ritmo rebatido. (...) Tornam-se assim peças de eminente caráter coreográfico. E geralmente são mesmo acompanhadas de dança” (ANDRADE, 1983, p. 37). As macumbas carregavam a herança das sociedades tradicionais africanas e, para os africanos e seus descendentes, não há “oposições disjuntivas cultura/natureza, corpo/saberes, arte/vida” (...) (ANTONACCI, 2014, p. 334). Não estou desconsiderando a diversidade dos povos africanos que aqui chegaram nem ao menos generalizando os(as) africanos(as). Tenho ciência que mesmo o foco de minha pesquisa sendo em especial os de origem banta, esta encerra enorme diversidade de etnias africanas e, também, não há como desconsiderar os mesmo das etnias jeje-iorubá. Retomando, ao abordar os terreiros temos de entendê-los como espaços de convívio, que conjugavam a relação com o sobrenatural e a vida em seu cotidiano, sem divisões de “mundos”, e neles encontramos as ritos/festas.

Para as religiões afro-brasileiras é constituinte “a realização das festas nas quais os grupos religiosos se reuniam para a louvação a seus deuses, que nessas ocasiões possuíam em transe aqueles que para eles eram iniciados” (AMARAL, 2005, p. 29). E as mulheres negras aparecem como parte da “festa”, integradas a ela e acompanhadas de sua prole, pois havia criança presentes o que indica que há uma transmissão geracional envolta na aura das macumbas.

No jornal *Correio da Manhã* do dia 10 de novembro de 1915, em uma ocorrência, intitulada “Os espertalhões” com o subtítulo “A prisão de um feiticeiro e de um punhado de crentes”, foi possível encontrar mulheres negras de modo evidente, e não implícito, como nas ocorrências anteriores.



Figura 2 – Reprodução da foto publicada pelo Jornal *Correio da Manhã* do dia 10 de novembro de 1915. Fonte: Sítio eletrônico da Hemeroteca Digital.

Na legenda da foto constam os seguintes dizeres: “no primeiro plano, o chefe do terreiro Ignácio Rosas, preto; no plano superior, o mexedor da macumba, Juvenal Antonio dos Santos, preto; dançarinas da macumba, Emília Rosas, parda; Maria do Canuto, preta; Joanna Rosas; Maria Antonia, parda”. Desta vez, no rodapé da fotografia, elas ganham nome e descritivo de sua tez (preta e parda); e mais, aponta-se a ocupação de cada uma no terreiro, como dançarinas de terreiro. O texto descrito no jornal segue da seguinte forma:

No lugar denominado Barros Filho, estação da linha auxiliar da Estrada de Ferro da Central da Brasil, vivia tranquilamente o “mandingueiro” Luiz Rosas, forte creoulo de 54 anos, a dar sorte a quem della se queixava, a unir mulheres e maridos que estivessem ranzinzas, a conseguir amores felizes para quem estava em caiporismo, a impingir noz de kola pulverizada a quem se queixasse de fraqueza ... no coração.

Implicou com tudo isso o cabo commandante do destacamento policial, estabelecido na Pavuna, e, abusando de sua autoridade ontem pela manhã, cercou a casa, o templo em que a feitiçaria estava sendo exercida, em que a sessão estava em sua plenitude.

O Rosas foi desfolhado por um banho de peixe espada, os seus admiradores presos e de roldão, feiticeiros e enfeitiçados foram todos, para a Madureira, à presença do delegado da 23ª districto policial.

Foram eles:

Ignácio Rosas - chefe do terreiro;

Juvenal Antônio dos Santos - mexedor de macumba;

Maria do Carmo, Joana Rosa, Maria Antonia e Crhistina da Silva: - dansarinas de macumba. (...)

As mulheres declararam que o Rosas era um santo, que fazia milagres, dava felicidade, encaiporava os inimigos aos protectores, enfeitiçava os namorados, queimava os maus espíritos.

O dr. Sá Osório resolveu processar o Rosas, com grande pena dos macumbeiros. (*sic*) (OS ESPERTALHÕES, 10 nov. 1915, p. 3).

Mais um homem, o Rosas, aparece no comando do terreiro, reforçando a masculinização dos cargos de santo das macumbas nos jornais cariocas. Como aponta Rosado Nunes (2005, p. 363) “historicamente, os homens dominam a produção do que é ‘sagrado’ nas diversas sociedades. Discursos e práticas religiosas têm a marca dessa dominação”. A presença masculina em cargos de comando, em certa medida, reafirma até o momento essa premissa para as macumbas cariocas.

As mulheres, agora visivelmente identificadas na fotografia e na nota de rodapé como afrodescendentes, assumem o papel de dançarinas de macumba. Isso delimita divisão sexual do trabalho no terreiro, pois para Rosas coube o trabalho de dar felicidade, enfeitiçar (encapoeirar), amarrar namorados, afastar maus espíritos, ou seja, trabalhos mágicos, e a elas, às mulheres, coube a dança. Entendo magia na concepção de Paula Montero (1994), em que não se trata de algo arcaico e ausente de uma lógica racional, e sim como um pensamento que é capaz de operar com um sistema reflexivo.

A dança tanto pode estar ligada ao desejo de graça e embelezamento da cerimônia nas religiões afro-brasileiras como também pode “legitimar o sagrado e principalmente comunicam, trazem antigas memórias, ancestralidade, mitos fundadores e também a estética ritualizada” (SABINO; LODY, 2011, p. 55). Dentro desta perspectiva as mulheres ganham significativa relevância nos rituais de macumba, pois também são responsáveis pela reatualização dos mitos por meio da dança. Outro provável cargo é de mexedor de macumba; deve tratar-se de um músico de terreiro,

ocupado por Juvenal Antônio dos Santos. Há um homem nesta função. “Tocar atabaques para trazer os deuses e deusas para manifestarem nos corpos humanos é um ofício de ogã, cargo masculino nas religiões afro-brasileiras” (MENEZES, 2012, p. 150) até os dias atuais. Assim, a presença de um homem como mexedor de macumba, pode indicar que este cargo, nas macumbas, também pertencia aos homens.

No ano de 1916, em 29 de junho, o jornal *Gazeta de Notícias* traz uma ocorrência em que apresenta duas conflituosas informações. A primeira quando coloca na manchete o seguinte título “Uma sessão de “macumba” interrompida pela polícia” e, no descritivo da foto, “Crentes presos quando assistiam a sessão kabalística...”.



Figura 3 – Reprodução do jornal *Gazeta de Notícias*, 29 de jul. De 1916, p.4. Hemeroteca Digital Nacional.

Nesse episódio há uma confusão entre a chamada da matéria e o tipo de terreiro em questão, que é denominado de três formas distintas: sessão cabalística, candomblé e macumba. Isto pode apontar para a introdução do termo macumba como algo genérico, como usado atualmente, o que talvez justifique as aspas utilizadas na palavra macumba, na manchete do jornal, para o perfil duvidoso dessa religião e uma terceira opção que discutiremos no último capítulo. A casa era pertencente ao pai de santo

Domingos Bastos e, no dia da diligência policial, o jornal publica a notícia da seguinte forma:

A polícia do 23º distrito visitou ontem o “candomblé” da travessa Portela n. 10, para os lados da estação do Inharajá, verdadeiro antro de exploração, de Domingos Bastos.

Cercava de 2 horas da manhã o sr. Abelardo Luz, delegado, em companhia do agente 200, de um guarda civil, e praças de polícia organizou uma diligência e seguiu em direção a casa onde se realiza a “macumba”.

Alli chegaram a caravana policial por onde, por ordem do delegado, foi cercada a casa, na ocasião em que Domingos, em plena sessão “invocava” os irmãos de além e conversava com o caboclo “Coxalá”...

O delegado penetrando a casa, foi a sessão suspensa e presos todos os presentes em número de 44, entre homens e mulheres, exceto Domingos, que fugiu, sendo, entretanto, preso horas depois.

São estes os crentes:

Miguel Archanjo, Manoel Costa, Joaquim Oliveira, Miguel Ventura dos Santos, Jeronymo de Sant’ Anna, José do Patrocínio, Lourenço Eduardo, João Ferreira, Chrispim dos Santos, Pedro Antônio Victor, José Manoel dos Santos, Alfredo Baventura, Octavio Dias, Eurico Pimenta e Paulo Gomes, Rubens Caetano, Euclides Pires, Maria Francisca, Josephina Oliveira, Antonnieta Silva, Antonia Cardoso, Cecília dos Santos, Maria da Conceição, Maria Antonieta de Lima, Benedicta Vieira, Christiana Silva, Maria Alves, Virgínia Santos, Maria da Conceição, Alexandrina de Almeida, Rosa Caetano. (sic) (SEÇÃO POLICIAL, 29 jun. 1916, p. 4).

O número de homens citados soma 17, e o de mulheres, 14, demonstrando que a participação feminina é muito significativa, quase equiparando-se ao número dos homens. Na lista divulgada no jornal, chama a atenção a disposição dada no registro dos(as) filhos(as) de santo de Domingos, na qual a polícia fez a opção de colocar os homens primeiro e depois as mulheres. Procedimento este que aponta para uma hierarquização dos sexos, na decisão tomada na forma de catalogar os detidos e as detidas pela polícia, separando-os em dois blocos, homens e mulheres. Isso reforça as representações sociais da época, em que homens e mulheres eram “corpos” separados no contexto social em suas diversas instituições.

A cultura desempenhou papel fundamental nesse processo, sendo que no centro da cultura europeia, durante os séculos de dominação, havia marca de um eurocentrismo inabalável que acumulava experiências e territórios, pessoas e narrativas, classificando-as, unificando a multiplicidade na medida em que baniu identidades diferentes. (TELLES, 2015, p. 401).

A polícia, ao mesmo tempo que separou homens e mulheres, também os unificou em dois grandes grupos divididos por sexo, em sua forma de listar as prisões. Se no terreiro homens e mulheres misturam-se em sua prática religiosa, nas páginas policiais eles eram devidamente apartados(as).

Mostra-se assim que há tensões entre as relações de gênero no relato policial. A fotografia reproduz a lista de nomes divulgada acima. Homens primeiro e mulheres em segundo lugar. E mais, eles na parte superior e elas na parte inferior da foto. Mais uma vez há uma clara divisão e hierarquização na disposição da imagem, que transmite a ideia da inferioridade feminina. Mas a foto permite observar que as mulheres e homens eram negros e negras. Contudo, ser negro e negra não os colocava exatamente no mesmo “lugar social”, pois nota-se a importância e o protagonismo dados aos homens, reafirmado pelo próprio comando sacerdotal do terreiro de macumba, que se encontrava mais uma vez sob o comando masculino. Não foi possível destacar uma mulher negra em cargos de comando, mas foi possível observar o lugar dado a elas por aqueles que registraram a matéria: um segundo plano. São “mulheres tecendo-se na contra-história ou na história dos desvios” (NASCIMENTO, 2008, p. 52), “congeladas” em uma fotografia, que vincula a imagem das mulheres negras macumbeiras ao desvio e criminalidade, bem como em um escalão hierárquico abaixo dos homens negros macumbeiros no mundo público.

A primeira ocorrência que fala de mulheres em comando de macumba é registrada em 1917, no jornal *O Paiz*, no dia 2 de janeiro, que vem retratada da seguinte forma, “Casos de Polícia”:

O Comissário Edgard Machado, do 23º districto policial, acompanhado de praças, deu cerco na madrugada, de hontem na casa de residencia de Julieta Silva e de seu filho Nestor José Francisco à rua Wencesláo, no Sapé, surphreendendo várias pessoas retidas numa “macumba”, rodeadas de hervas, santos, beberagens e bugigangas.

Os does principaes já estão sendo processados, sendo prevenidos os visitantes, de que na reincidencia, serão punidos. (*sic*) (*O Paiz*, seção CASOS DE POLÍCIA, 2 de jan. 1917, p. 4).

Esta matéria foi registrada em meados da segunda década do século XX, período em que as mulheres começam a ganhar mais evidência no espaço público. O Brasil vinha em franco processo de modernização e muitas mudanças no cenário brasileiro estavam

em andamento, bem como se iniciam de modo mais organizado lutas das feministas pelos direitos das mulheres (HUNNER,2003), embora ainda de mulheres brancas. Isso pode ter dado o *start* para registros de mulheres nos jornais. A presença de Julieta no jornal pode ser reflexo do amplo contexto nacional de lutas dos direitos feministas, mas também da busca do expurgo da incivilidade do Rio de Janeiro iniciada anos antes. E o ser mãe de santo trazia a marca da incivilidade. De todo modo, aqui há uma mulher, nominada, ocupando as páginas policiais por ser macumbeira.

Trata-se de uma mãe de família aos moldes tradicionais ocidentais. Julieta é presa por suas práticas, mas ao lado de seu filho. A ideia de família de santo, neste caso, fica em segundo plano. A primeira dirigente de casa de santo a ser retratada nominalmente nas folhas dos jornais segue os moldes ocidentais de mulher e família, não o modelo africano de família ritual incorporado pelas macumbas. Houve, de certa forma, um “branqueamento”, senão da tez, mas nos valores apresentados ao público leitor. Reforçando que “os modos de registros das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade” (PERROT, 2008, p. 15).

Por outro lado, a mulher apareceu acompanhada de um homem, seu filho, na cena pública, com quem dividia a matéria jornalística e o terreiro, segundo a notificação da polícia. Não se pode esquecer que, para os valores da época, baseados no positivismo, “ser mãe era o papel mais sublime que uma mulher poderia desejar” (PEDRO, 2015, p. 298). Assim, dividir o lugar de destaque do terreiro com seu filho, era algo “nobre” e não maculava a função desejada para uma mulher. Mesmo ao lado de seu filho, ela, Julieta, foi a primeira mãe de santo a ser nominada nos jornais. Ocupava um cargo de santo na casa, pois os “principais” em um terreiro são sempre os pais e mães de santo ou, quando muito, algum outro cargo na hierarquia “eclesiástica” do terreiro, como mãe-pequena. Não há descrição de Julieta, o que dificulta sua identificação como negra, mas considere oportuno destacar este marco.

A estrutura de família ocidental é reforçada em outra ocorrência, na qual o destaque é dado ao casal Pinto e Anna. Ele, espanhol, e ela, uma crioula da terra do vatapá, conforme apresentação do jornal *O Paiz*, de 31 de março de 1918. Nessa ocorrência há uma clara declaração da tez da mulher envolvida, ao contrário da anterior, pois ser uma crioula e da terra do vatapá era ser negra oriunda da Bahia. A manchete

vem com o seguinte descritivo: “A macumba desmanchada”, com o subtítulo “Foram recolhidos ao xadrez 12 ‘crentes’ acompanhados do Pinto e da Anna, 30 fugiram”, e retratava:

A modesta e socegada denominada Parada do Collegio, teve o seu socego perturbado, desde que o Pinto e a Anna foram se aboletar num casebre ali, começando a funcionar uma “macumba”, que era o ganha pão do casal de charlatães.

Pinto que é hespanhol e Anna que é uma crioula da terra do vatapá, foram aos poucos reunindo vasta clientela, conseguindo grande concorrência a sua casa e... enchendo o “pé de meia”.

Hontem a polícia do 23º disctrito, auxiliada pelos praças do destacamento de Honório Gurgel, cercou a casa do casal, exactamente quando a “macumba” funcionava diante de 42 “crentes” e “visionários”.

Foi um alvoroço medonho, um pavor tremendo, o aparecimento da polícia. No “salve-se quem puder”, a debandada foi geral, conseguindo a polícia prender 12 dos palpavos presentes e mais o casal explorador.

Fugiram 30 que por certo não ganharam para o susto.

Recolhidos ao xadrez vão ser processados o hespanhol Pinto e a crioula Anna. (*sic*) (CASOS DE POLÍCIA, 31 mar. 1918, p. 6).

Anna é colocada como crioula, uma afrodescendente, logo, de ancestralidade negra. Mas sua tez é retratada em um contraponto a Pinto, que era um espanhol e, possivelmente, branco. Isto leva a refletir se as demais mulheres negras não tiveram sua tez declarada porque subentendia-se “naturalmente” que as “macumbeiras” eram negras, dentro de um contexto em que havia apenas africanos ou afrodescendentes. Outro fator relevante é a presença de um espanhol apontando para a premissa de Bastide (1976) de que as macumbas começaram a embranquecer em meados do século XX.

Anna reafirma a ideia de que “quanto às mulheres do povo só se falam delas quando seus murmúrios inquietam (...) a observação das mulheres em outros tempos obedece à questão de ordem e de papel” (PERROT, 2008, p. 10-11). No caso, o murmúrio e a desordem promovidos pelas macumbas foram o estopim da prisão. A crioula Anna só aparece no jornal porque foi ruidosa na prática de sua atividade religiosa, e não por sua competência no ofício de mãe de santo. Pois Anna devia ser uma mãe de santo reconhecida e competente, afinal ela reunia “vasta clientela, conseguindo grande concorrência a sua casa”.

Nesse evento, a ideia de família nuclear ocidental também está presente. Mas somam-se à história de Anna novos contornos declarados: questões de classe e etnia. Pois eles moravam em um casebre, indicando que o terreiro se encontrava em região pobre e que seus dirigentes são de classe social menos favorecida. Entra em cena, claramente, o estigma da pobreza, da etnia, somado à questão religiosa. A crioula da região do vatapá foi estigmatizada triplamente, primeiro pela condição social, então por sua “raça” e, finalmente, por sua crença religiosa.

Entendo o racismo segundo Vala, Brito e Loes (1999, p. 14-15, 77, 171-195), que defendem que “o racismo é, então, definido como uma ‘configuração multidimensional de crenças, emoções e orientações comportamentais’, alinhadas em dois eixos estruturantes, um relativo à diferenciação e inferiorização racial e outro relativo à diferenciação e inferiorização cultural”. A expressão de preconceitos raciais/étnicos se faz mais pela atribuição de traços negativos a um grupo-alvo, do que a negação de traços positivos. A estratégia é atribuir mais traços positivos ao endogrupo (no caso o dominante) do que ao exogrupo (dominado). O que foi possível identificar na ocorrência acima - preconceito triplamente qualificado.

Oliveira (2003), no entanto, chama a atenção para um ponto positivo sobre o lugar ocupado por mulheres negras que atuavam em cargos de santo nos terreiros: o *status* que a religião lhes confere.

A figura de “mãe-de-santo”, no imaginário social, reserva-lhe uma aura de saberdoria pelo conhecimento das tradições, pela bondade, pela simpatia (...) e pelos poderes ocultos que lhe são conferidos, impondo-lhe um lugar de respeito na sociedade mais ampla, embora com algumas reservas em decorrência do preconceito que se origina no racismo contra o negro. (PREVITALLI, 2008, p. 106)

Ainda que o jornal situe Anna em condição inferior, não pode negar o seu carisma e poder religioso, pois ela, junto com Pinto, tinha uma “vasta clientela”, o que era um indicativo do respeito por seu trabalho e reconhecimento de seu conhecimento por parte dos clientes que a procuravam. O jornal *Correio da Manhã* do dia 5 de maio de 1918 traz uma ocorrência intitulada “Mandingas e Sortilégios”, com o subtítulo “Polícia do 30 districto penetra num ‘candomblé e prende 23 pessoas’.

O som dos atabaques, vibrados com vigor, iam repercutir longe, perdendo-se na amplidão do espaço, quebrando fragorosamente o silêncio da noite, não

deixando a vizinhança conciliar o sono, vivificador. Alguns moradores das circunvizinhanças da “macumba”, tomados de indignação, frequentes vezes procuraram a polícia local, solicitando providências. E tantas foram as reclamações que as autoridades resolveram agir, pondo em término a tal estado de coisas. E, assim, o dr. Gilberto Filho, delegado a quem eram dirigidas as queixas, encarregou o comissário Moraes de prender o tal pessoal do candomblé.

Aquella autoridade desempenhou-se ontem da incumbência que lhe fora dada.

Pela madrugada, por volta das 2 horas, tomou elle, acompanhado por um praça da Brigada Policial, rumo de Terra Nova, onde funcionava a “macumba” à rua Gaspar n. 33.

A polícia ali chegou mesmo no momento psychológico. Em estreita sala, iluminada pella chama mortíca e fuliginosa de um lampeão. Em frente a tosca mesa, à guisa de altar, pousava um sordido nich com exquitas manipansos, uma mulher e um homem de feições protuidas, gingavam macabra e desesperadamente, numa prodigalidade, assombrosa de movimentos, deante de uma multidão estupefata. A presença inesperada da polícia debuchou na phisionomia de todos o pasmo. Ninguém procurou fugir. Num relance perceberam que isto era impraticável: a casa estava completamente cercada por uma muralha de soldados.

Além do dono do candomblé Arsênio Viera de Magalhães e sua mulher Maria Chinelleira foram presas mais as seguintes pessoas: Theodoro Gonçalves da Costa, ex-soldado da polícia, residente, por favor, no quartel de Saúde; João Silva, residente à rua Francisco Luiz n. 87; Eustachio Viera, residente a rua Visconde de Sapucahy, n. 133, Olympio Miranda, residente a Rua Augusto Nunes n. 69; Abelardo Ribeiro da Silva, residente a rua Santa Filomena n. 34, casa 1; João Baptista da Rocha, residente a rua Cunha Barbosa n. 77; Manoel da Silva Gaspar, residente a Gaspar, n. 33; Antônio Rodrigues residente nesta mesma casa. 1; José de Carvalho Silva, residente a rua Dorotheia Eugênia n. 84; Antônio Ferreira Mendes, residente a rua Visconde do rio Branco n (ilegível); Augusto Costa, residente a rua Vista Alegre n. 16; Elvira Tavares, residente a rua Francisca Ziezi n. 87; Guiomar Tavares, residente a rua Senador Pompeu n. 203; Isabel Matos, residente a rua Francisco Eugênio n. 125; Maria Lydia de Mello, residente a rua Visconde de de Sapucahy n. 113; Oiiia dos Santos, residente a rua Ziezi n. 86; Joaquina Rosa dos Santos, residente a rua Páo Ferro n. 44; Almeirinda dos Santos, residente a rua Páo Ferro n. 41; Joanna Evangelista, na mesma casa; e Anna Evangelista, residente a rua Francisco Ziezi, n. 87.

A polícia apprheu um abundante material para feitiçaria, extravagantíssimo que faria horrorizar um superticioso. Dentre estes objetos se destacam um busto de índio, representando o “caboclo Mulatão”, um São Jeronymo, uma vara de condão, um peixe de papelão, cinco barris de cores várias, colares grandes e pequenos, flechas, arcos, facas, duas espadas, lanças, peles de diversos animais, favas de diferentes formas e tamanhos, etc.

Os donos do antro foram autuados em flagrante convidados e mettidos no xadrez. (sic) (COLUNA POLICIAL, 5 maio 1918, p. 8).

A mesma ocorrência também foi divulgada no jornal *Diário de Notícias* de 5 de maio de 1918, no entanto, a manchete era “Uma ‘macumba’ interrompida” e com

subtítulo “Vinte cinco presos”. Na ocorrência do jornal *Diário de Notícias* ela vem denominada de Mariquinhas Chucaleira e esposa de Arsênio Vieira Magalhães. Logo tratava-se da mesma mulher na ocorrência divulgada pelo jornal *Correio da Manhã*, uma mulher que ficava sob “o som dos atabaques, vibrados com vigor, iam repercutir longe, perdendo-se na amplidão do espaço, quebrando fragorosamente o silêncio da noite”. Nas duas ocorrências a descrição é similar e os nomes dos(as) detidos(as) se repetem, somando um total de 11 homens e 10 mulheres. Os números e a foto, mais uma vez, indicam presença significativa de mulheres no terreiro. Mas esta ocorrência traz em sua narrativa uma mulher nominada em destaque, Mariquinhas Chucaleira. Em um primeiro relato ela é apresentada como esposa do dono do candomblé Arsênio Viera de Magalhães e, em outra passagem, ela é colocada como uma das donas da macumba, conforme relato: “os donos do antro foram autuados em flagrante e convidados e mettidos no xadrez”. Mariquinhas Chucaleira devia ter uma posição de destaque, pois foi a única mulher a ser fotografada no meio de vários homens e ficou mais na parte superior da foto. Como é possível observar na foto abaixo, ela é a terceira pessoa, da esquerda para a direita, no topo da foto.



Figura 4 – Reprodução do *Jornal Gazeta de Notícias*, 5 de maio de 1918, p. 3. *Hemeroteca DigitaNacional*

Como a foto deixava dúvidas se realmente se tratava de uma mulher, foi necessário destacá-la do quadro para fazer tal averiguação. “A contribuição da fotografia não apenas para o registro histórico desses processos, mas, sobretudo, para que se possa rever certas posturas, suprir lacunas e legitimar estratégias de lutas” (PERUCCHI; ADRIÃO, 2007, p. 469). Os jornais, como um filtro do cotidiano, possibilitaram encontrar Mariquinhas Chucaleira ou Maria Chincalhina, conforme jornais distintos. Ela aparece entre os homens. Ela se encontrava usando um coque e bata godê branca. Ampliando a foto foi possível “encontrar representações sociais que instituem o mundo em suas clivagens valorativas, nos recortes significativos que definem as categorias de percepção, análise e definição do social.” (SWAIN, 2001, p. 20)

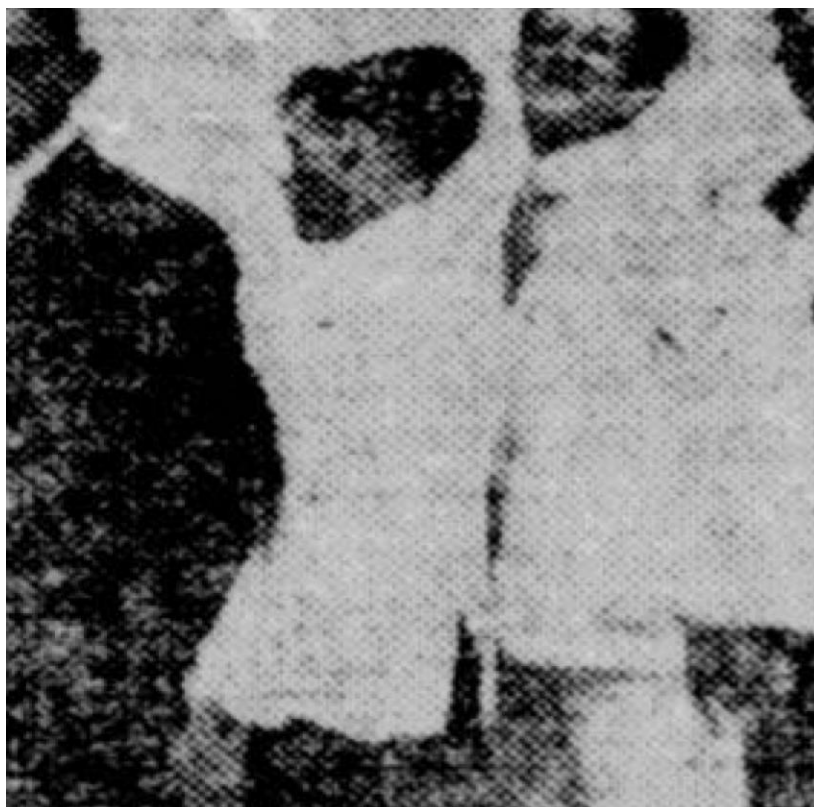


Figura 5 – Reprodução ampliada da foto do Jornal Gazeta de Notícias, 5 de maio de 1918, p. 3.
Fonte: Sítio eletrônico da *Hemeroteca Digital Nacional*

Mariquinhas, com muitas controvérsias na apresentação de seu nome pelos vários jornais, era uma macumbeira consumada e destemida, a ponto de ganhar a divulgação de um feitiço, que lançou contra o delegado, que efetuou a sua prisão e dos membros de seu terreiro, o sr. Moraes, no jornal *A Noite*, de 17 de maio de 1918. A matéria vinha intitulada: “E Estas – feitiçaria”. Com a seguinte narrativa:

Detalhadamente noticiamos a dias que o commissario Moraes, do 20º distrito, havia cercado a casa da Rua Gaspar n. 39, em Terra Nova, onde funcionava uma casa de macumbeiros. Esta casa tem “a frente de seus destinos”, a “Maria Chincalhina”, que prometeu vingar-se do commissário.

Essa autoridade reside à rua Realengo e hontem, quando passava à cavalo levou uma queda e feriu-se bastante.

No dia da aprehensão da “macumba”, aquelle commissário, quando chegou à casa, teve o dissabor de saber que lhe havia morrido um lindo canário belga, de grande valor e estimação.

Agora, o commissário Moraes e seus colegas Cavalcanti e Braga andam assustados, com medo que a “urucubaca” os ataques e para isso estão com vontade de consultar outra “macumba”, para tirar os efeitos da primeira... (*sic*) (seção policial, 17 maio 1918, p. 4).

Maria Chincalhina ou Mariquinhas Chucaleira provavelmente tinha fama de ser boa mãe de santo, senão não teria ganhado tal destaque no jornal. Ela disseminou o poder de seus feitiços e sua capacidade como macumbeira. Se na matéria anterior ela divide o destaque com Arsênio, nesta ocorrência ela tem destaque exclusivo, embora “as mulheres raramente apresentam individualidade de personagens históricas. São forças outras, misteriosas, desconhecidas, às vezes perigosas” (DIAS, 1995, p. 40) nos jornais cariocas.

O jornal *Correio da Manhã* do dia 23 de janeiro do ano de 1927 apresenta matéria intitulada: “‘Macumbas’ e ‘Candomblés’ – os subúrbios invadidos pelos feiticeiros, falsos espíritas e outros exploradores da ignorância popular”, na qual foram retratados, em primeiro lugar, o nome da mãe de santo, “Maria Faz Força”, depois Benedito Reis, Eugênio de tal e sua esposa Dorinha, onde se faz macumba, conforme descritivo da foto e a última mãe de santo era Marietta.

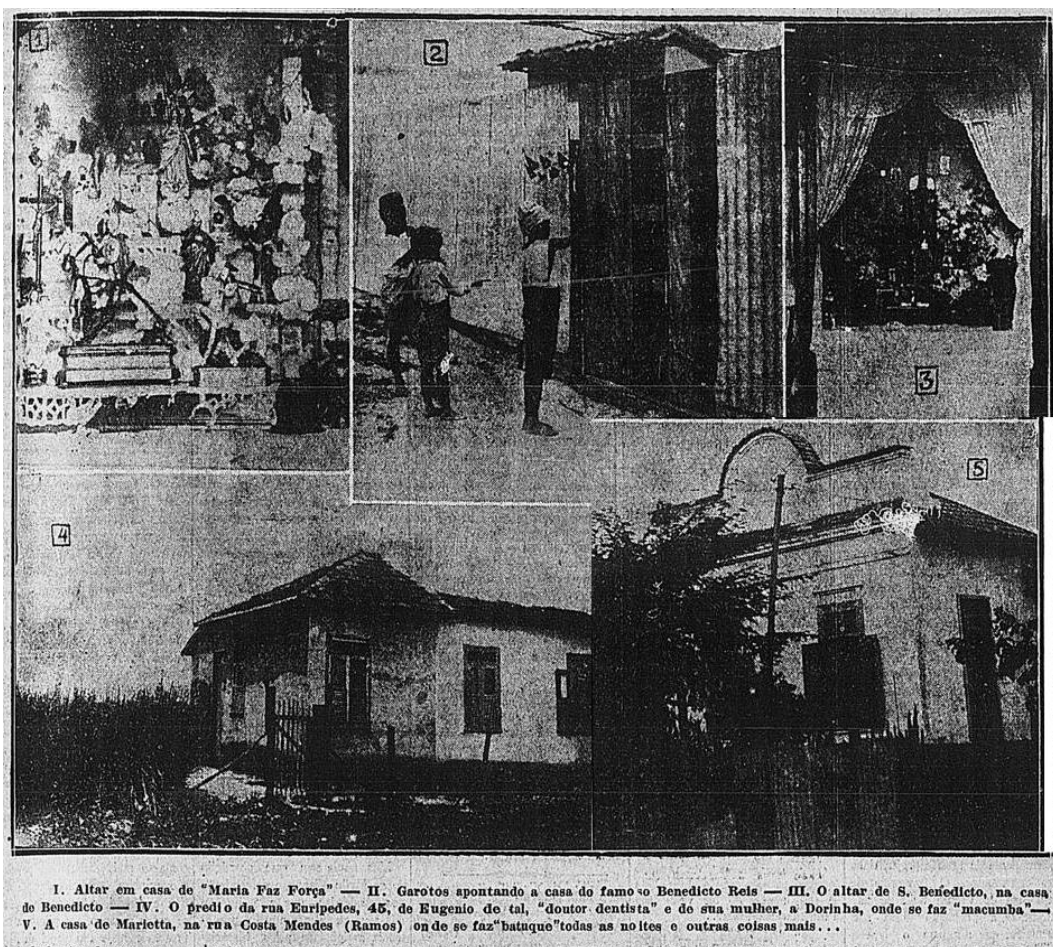


Figura 6 – Reprodução do jornal *Correio da Manhã*, de 23 de jan. De 1927, p. 3. Fonte: Sítio eletrônico da Hemeroteca Digital Nacional.

As mulheres são citadas sem maiores descrições. Entre elas havia Dorinha na casa onde se faz “macumba”. Ela foi destacada como macumbeira, embora não tenha seu cargo de santo declarado. Dorinha devia ter certa importância para ser citada junto ao marido. O registro imagético possibilita observar que tanto Benedito Reis como as crianças fotografadas são negras, indicando que o local devia ser habitado por uma população afrodescendente. Logo, Dorinha deveria ser afrodescendente, assim como as demais mães de santo citadas. “Todavia (...) a ‘experiência subjetiva’ e pessoal importa tanto como as ‘atividades públicas e políticas’”⁸ (SCOTT, 2002, p. 39, tradução minha). Se Dorinha não foi fotografada, isso não significa que sua vida de macumbeira tinha menos impacto e importância para a comunidade onde atuava do que Reis, o ex-marineiro.



Figura 7 - Reprodução do jornal *Correio da Manhã*, de 23 de jan. De 1927, p. 3. Fonte: Sítio eletrônico da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸ “(...) ‘la experiencia subjetiva e personal’ importa tanto como ‘las actividades públicas e políticas’” (SCOTT, 2002, p. 39).

O único a ganhar nome e sobrenome foi Benedito Reis. Eugênio de tal é outro a ser citado, mas o único que recebeu, por parte do jornalista, um destaque na matéria, mesmo que de modo irônico e desclassificatório, foi Benedito Reis, que também é fotografado para compor a cena da narrativa. Tem-se assim um reflexo “de uma elite masculina, cuja estrutura formal e cujas práticas informais marginalizam as mulheres” (SCOTT, 2000, p. 228)⁹. As mulheres aparecem na nota de rodapé da foto de chamada, mas não recebem uma única frase no decorrer do texto. O lugar de poder religioso é concedido aos homens nos jornais. Eles têm “face” e descrição de seu poder religioso, como atuam, bem como têm história. O pai de santo, Reis, ex-marinheiro, recebeu o jornalista “sentado em um banco, sem paletot e de tamancos sem meias, um creoulo, moço, (...)” (*sic*) (CORREIO DA MANHÃ, 23 jan. 1927). Ele foi descrito, ao passo que as mulheres foram rapidamente nominadas no rodapé da fotografia que compunha a manchete. Elas são representadas ora por um altar (peji) da casa de santo, ora pela fachada do terreiro. Não ter mulheres na foto retrata a característica exclusivista e “separatista” ocidental, pois, segundo Sodré (1983), o modo de ser e viver do africano no interior da formação social brasileira acarretou conflitos de culturas, em face da ideologia ocidental, que conseguiu manter e impor na sociedade moderna as formas essenciais de diferença simbólica, neste caso a de gênero. O mundo social ocidental pertence aos homens, sendo possível identificar uma masculinização dos praticantes das macumbas.

Quando as mulheres entram em cena, vêm de modo pejorativo, como no jornal *A Noite*, no qual mãe Alexandrina aparece em destaque em uma fotografia, na ocorrência cuja matéria se intitulava “História de lama e sangue” com o subtítulo “Desvendando mystérios – uma tragédia que vai reviver sob aspectos pavoroso” – “na “macumba” da velha Alexandrina” e a foto de mãe Alexandrina em destaque. A ocorrência narra a história de um bandido que deixa seus agradecimentos à mãe de santo por tê-lo ajudado a fugir da polícia, que tempos depois vai até a casa da mãe Alexandrina para verificação.

A carta reveladora da história pavorosa tinha uma indicação precisa...

⁹ “(...) de una élite masculina, cuya estructura formal e cuyas prácticas sociales informales marginalizaban a las mujeres” (SCOTT, 2000, p. 228).

Aquele homem que confessava num grito desesperado de remorso, mas ainda cheio de ódio, proferindo tremenda ameaça contará o rubro romance de sua vida, de ciúmes. (...) Era um assassino matará um homem e que também morrerá golpeada pela mesma arma – uma jovem inocente. Mas, ah! Não fora ella avisada por mim, accresentava. “Queria matar-lhe a mão e não é tarde ainda. O destino o dirá...”

Era machiavélleo!

(...)

Por montes e vales

O trem parou refolegando, como fatigava para o mal. Tudo quizessemos mas nas histórias de sedução moças noiteras. Era a moral no templo e Oghum...

Sentamo-nos em pequenos tamboretos. Alexandrina continuou a falar. Era perseguida pela polícia, sem motivos. Na sua macumba limitava-se a tratar de “espinhela caída, ventre virado” e outras moléstias. E quantas curas havia já, sem graça a Deus, conseguindo fazer... Nos dias dos santos de sua devoção, fazia lá uma brincadeira à moda da terra dos seus paes, costumes tradicionais dos velhos africanos.

A velha Alexandrina, além do mais, proteje gente pobre do que elles do pouco que lhe dão. (...)

Era necessário, no entanto falarmos no assunto e dissemos:

– Trazemos notícia do homem... manda elle muitas lembranças à senhora e a seu filho Messias.

– O homem está muito arrependido de tudo... Quer pedir perdão...

A velhinha então mostrou-se supresa. A que homem nos referimos? Quem era esse que epdia perdão?

Mostramos a carta. Alexandrina não sabe ler. Mas, o filho, o Messias, que é positivista ardoroso, e, por certo, ignorado collega do magnus Sr. Teixeira Mendes, sabe-o bem. E chamaram-no. Messias veio e leu a carta em voz alta.

Messias de Moraes Filho, como é seu nome todo é moço ainda forte. Acabocado, inteligente, falando difícil, uma larga testa e olhos vivos, embora operariado, sapateiro trabalhando na cidade, dedica as horas vagas ao estudo do Positivismo. Tem a sua história. Fez parte do “Comitê Honório Figueira” era seu segundo procurador, meteu-se na política Salles Filho e isso custou-lhe seis meses de prisão, sendo afinal absolvido do processo em que o envolveram, em 1922, pelo Dr. Evaristo de Moraes. É contrário as práticas da “macumba”, mas afinal suporta-as pelo amor de sua mãe de quem não quer separar-se. É bom filho.

Depois da leitura da carta, a velha revoltou-se. Era uma infamia tudo aquilo! Como aquelle homem tinha coragem de dizer que, ella e seu filho, tinham ajudado na fuga. Nunca ninguém estivera escondido em sua casa, jamais aqui se pintara de preto para poder fugir à polícia!

– Mas, é a carata que diz, ponderamos.

– É uma vingança, minha mãe, daquelle bandido, gritou Messias. Tudo por que abrimos as portas de nossa casa para auxiliar a justiça continuou Messias. Aqui esteve durante muitos dias, em dilligências, para espreirar o assassino, ver se elle voltava, o agente da polícia o Severino, o “Carauna”. É por isso...(sic) (A Noite, seção policial, 23 de outubro de 1928, p. 4).



A ocorrência acima não deixa dúvidas o contexto machista, racista e eurocentrado da investigação policial, que “embranqueceu” Messias e deu a ele lugar de destaque na narrativa, descrevendo seus dotes de letrado ao mesmo tempo que negava suas raízes afrodescendentes. Era um positivista, alfabetizado e tinha ofício de sapateiro, logo não era vagabundo – para as concepções da época isto o tornava “quase branco”. O seu oposto era a mãe que pouco destaque tem e é apresentada como parcialmente capaz, pois não sabia ler. E mais, “nos dias dos santos de sua devoção, fazia lá uma brincadeira à moda da terra dos seus paes, costumes tradicionais dos velhos africanos”, ou seja, ainda abraçava as crenças “primitivas” e somado a isto era acoitadora de assassinos. Ela, Alexandrina, não ganha nome e sobrenome como Messias, levava apenas epítetos, como a velha, a negra, a mãe, a protetora de assassinos e sedutores. A foto de mãe Alexandrina serve para reforçar a figura da macumbeira – “ella ao lado”. Aquela que é apartada, separada e apontada como a imagem e semelhança da ignorância e das crendices afro-brasileiras, com a qual o filho, positivista e alfabetizado, não concordava. Messias de Moraes Filho não era negro como sua mãe, e sim acaboclado, não era ignorante como ela, que nem sabia ler, Messias ao contrário era inteligente e sabia ler e falar difícil, não desconhecia a “bola da vez”, o positivismo, ao contrário, dedicava “as horas vagas ao estudo” do mesmo. Não era “vagabundo” ou bandido como o rapaz da missiva, pois era operário, mais precisamente sapateiro, trabalhando na cidade. Messias não maculou sua imagem como sua mãe e o tal sedutor, pois ele era “contrário as práticas da ‘macumba’, mas afinal suporta-as pelo amor de sua

mãe de quem não quer separar-se. É bom filho.” Bastava virar as costas para a sua origem e povo que tudo lhe era absolvido.

Os homens, seja na glória ou na desgraça, acabam ocupando as manchetes de jornais – espaço público. Os pais de santo, os “assassinos sedutores” ou os “Messias” ganham mais destaque que as negras. Há uma masculinização deste espaço mesmo que seja para preenchê-lo como alguém perigoso e marginal. Aos homens, em sua maioria negros, é dado este lugar. É a “força da iniciativa masculina que reduz as mulheres a expectadoras” (Perrot, 2008, p. 24) e as retiram da cena pública. As mulheres negras macumbeiras são mais invisibilizadas pela sociedade.

3.1.1 Finalização do texto

Existem dois períodos distintos das macumbas religiosas no jornal carioca na fase pesquisada. O primeiro inicia-se em Juca Rosa no ano de 1870 e encerra-se de modo fluídico em meados da segunda década, dando *start* ao segundo. O que me levou a tal divisão foi o modo de apresentação das macumbas religiosas nos jornais. No primeiro período há uma clara apresentação da religião com a terminologia macumba.

Já o segundo período é marcado por uma certa confusão entre os títulos das ocorrências e o corpo do texto. Ora a manchete traz macumba e no corpo do texto candomblé, ora traz na manchete candomblé e no corpo do texto macumbas. Período este em que a palavra-chave macumba é apresentada sempre com aspas, algo que discutiremos na conclusão.

Quanto às citações de forma direta às mulheres negras nas macumbas religiosas, nos jornais cariocas, foi possível observar que elas ocorreram em número reduzido, mas também a citação aos homens negros macumbeiros só surge na década de vinte do século XX. Tal constatação levou-me a concluir que a macumba era considerada intrinsecamente religião de negros(as) e afrodescendentes marginalizados(as). Sendo assim, não seria necessário apontar para a questão étnica de quem a praticava, de modo que se tornaria naturalizada como religião de negros(as) e

afrodescendentes. Desta forma, existem poucas mulheres que aparecem com a descrição de negras, pardas ou crioulas.

Os jornais, ao retratar as macumbas, privilegiam descrever mais os terreiros de macumba tocados por homens ou eventos ocorridos com eles: “O papel ativo que tiveram as mulheres em sua história, que são aspectos de sua experiência como mulheres, é nitidamente distinto da experiência dos homens”¹⁰ (SCOTT, 2008, p. 39- tradução minha), papel esse que pouco a pouco aparece no material pesquisado. A maior parte das ocorrências em que se fala sobre mulheres é aquela em que elas aparecem como amancebadas, casadas ou com algum grau de parentesco com o pai de santo. O homem ainda é a referência máxima. Há uma única ocorrência em que uma mulher negra é citada sozinha, qual seja, Mariquinhas Chucaleira ou Maria Chincalheira, que tudo indica serem a mesma pessoa, mas consegui descobrir que era negra por meio da fotografia de ocorrência anterior.

A presença de mulheres negras nas ocorrências, em que foi possível identificar a tez das adeptas por meio de fotos, mostrou que elas eram em número significativo, estando sempre próximo ao número de homens nas ocorrências retratadas acima, no entanto, a elas é negado um lugar de destaque. Por mais invisibilizadas que fossem, não foi possível esconder que elas estavam lá, e mais: que exerceram cargos de santo, pois nos terreiros como o de Juca Rosa havia a *Samba*, o de Arsênio era dele e de Maria Chincalheira e o de Pinto era dele e da crioula e mãe Alexandrina, mãe de Messias. A partir de Anna, Mariquinhas e Alexandrina posso afirmar: as negras (afrodescendentes) estavam lá e algumas delas ocuparam cargos de santo e atuavam nos terreiros de macumba. Dando prosseguimento à pesquisa, no próximo item busco analisar a participação das mulheres negras nas macumbas musicais entre 1870 e 1930.

¹⁰ Cf.: “(...) el papel activo que tuvieron las mujeres en su historia, y aquellos aspectos de su experiencia como mujeres, que son nitidamente distintas de la experiencia dos hombres” (SCOTT, 2008, p. 39).

3.2 Elas dançam, mas não cantam: mulheres negras e afrodescendentes nas macumbas musicais do Rio de Janeiro

Não há como pensar as macumbas desconectadas da festa, do som, do movimento do corpo, dos cantos responsariais nem ao menos de uma memória ritual, na qual homens tocam e cantam, enquanto mulheres dançam e comandam terreiros. . "No contexto de uma sociedade brasileira, caracterizada pelo patriarcado e preconceito de gênero, a liderança dessas mulheres se destaca como um fenômeno inusitado" (NASCIMENTO, 2008, p.42). Nas religiões afro-brasileiras do início do século e, em muitas da atualidade, isto ainda acontece. As mulheres negras, principalmente, são as que participam da roda de santo, são aquelas que entram em transe com os *orixás*, *nkises* e os homens ocupam os cargos ligados à orquestra ritual na qualidade de músicos de terreiros (alabês ou ogãs) ou detêm um *oye* (cargos no terreiro) como vimos em ocorrências acima

A música para a cultura negra de terreiro não tinha a finalidade única de consumo estético de fruição de sentimentos e emoções. É isso também, mas também é mais. "A música africana é ritmo, ritmo de tambor é som provido de sentido" (PRANDI, 2005, p. 175), entre eles a função comunicativa, seja entre o natural e sobrenatural como também entre as próprias pessoas que, por meio dela, passam conhecimentos de geração a geração.

Mas a música afrodescendente é eivada de preconceito por muitos olhares ocidentais, que não a entendiam/entendem deste prisma e sim a compreendiam/compreendem como manifestação primitiva. No âmbito das ocorrências, as descrições, fossem do ritual macumba ou a festa com a música macumba, vinham marcadas pelo olhar eurocentrado, que descrevia ora o "ritual", ora a "festa" com um quê de inferioridade. Somado a isto havia mais um fator que me chamou a atenção sobre as ocorrências: quem as assinava. Elas sempre vinham com pseudônimos ou nome de homens, demonstrando que a produção jornalística realizada sobre as macumbas, fosse religiosa ou musical, ficava nas mãos masculinas, sob uma ótica machista que perpassava a sociedade da época.

Muitos desses jornalistas eram de renome, como o próprio João do Rio, entre outros, como Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume; Mauro Almeida, cujo pseudônimo era Peru dos Pés Frios (LIRA NETO, 2017, p. 83); Norberto Amaral, conhecido pelo epíteto de Morcego (EFEGÊ, 1982, p. 36), todos homens mulatos conhecedores e “críticos” do ambiente noturno e dos escaninhos da cultura negra no Rio de Janeiro – terreiros, bailes, clubes noturnos, bares, cafés-concertos, casas de chope e eventos carnavalescos cariocas. A sociedade androcêntrica “delimita com bastante precisão os campos em que podem operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem” (SAFIOTTI, 1988, p. 8) e os jornais eram um campo destinado aos homens, excluindo as mulheres como produtoras e as colocando na qualidade de “objeto” a ser descrito. Como coloca Telles (2015, p. 434): “O ‘sexo gentil’ (...) não era talhado para embates da política ou das letras”, no entanto, poderia ser apresentado ao público pelos homens. A eles caberia a feita de conceder a elas um espaço nos jornais ou mesmo na vida pública nos idos do século XIX e início do século XX. E foi deste modo que cheguei a algumas ocorrências que nos possibilitavam observar as mulheres negras nas macumbas musicais. Entre elas há a do jornal *O Rio Nú*, do ano de 1903, no mês de fevereiro, na qual existe uma chamada para um evento do *Clube da União dos Amadores (ilegível) Orgânica*, que contém um longo texto de apresentação da chamada do desfile de carnaval deste clube:

(...) Povos e Povas! Cidadãos e Cidadoas! Amigos e Amigas! Crioulas, brancas e mulatas. Tudo e todas de armas em pé, no carro! (...) [ilegível] passar o préstito carnavalesco do maior Club do Mundo, com todos seus carros alegóricos e de criti- [ilegível] assombrando o madamismo ma[ilegível] do canal do Mangue e ilhas adjacentes e fazendo tremer de agitações [ilegível] as cobras que cahirem no semafórico da macumba! (...)(sic) (*O Rio Nú*, 1903).

Esta chamada com linguagem inclusiva, na primeira década do século XX, deixa claro que convocam para um evento carnavalesco, que acontecerá na rua com carro alegórico, para o qual as mulheres “crioulas, brancas e mulatas” estão sendo convidadas. Há aqui algo relacional, uma releitura das “cores” das mulheres em uma sociedade não homogênea etnicamente. Por outro lado, esta cromatização das mulheres representa experiências corporais e emocionais próprias a cada “cor” e corpo, uma em relação à outra, que leva a uma classificação, mas uma classificação nada

inocente desta nomação. Esta nomação na realidade demarca lugares sociais na vida cotidiana. As cores explicitadas na chamada do préstito carnavalesco são, pois, sínteses e condensações de estigmas que possibilitam a partir dessas classificações veicular preconceito e discriminação de modo velado.

Nesse evento, no entanto, há um tipo de música, a que todos e todas foram convidadas a caírem, denominada de “semafórico da macumba”, apontando para presença da macumba musical e de mulheres negras na mesma, como também afirma que “a música foi a área mais importante em que o processo dialógico interclasses e interétnico” (ALMEIDA; SILVA, 2013, p. 6) acontecia. Aqui, a música com o ritmo macumba se torna uma mediadora interétnica, pois lá havia crioulas, mulatas e brancas. Mas a mulata e a crioula, na mesma medida em que a música, representam um papel de intermediárias: a negra embranquecida, aquela que personifica a miscigenação. Bem como uma possível aliança entre negros e brancos que “supostamente” tem como meta melhorar a “qualidade” dos primeiros. Sendo assim, a mulata e a crioula são uma visão branqueadora e preconceituosa (GIACOMMONI, 1994). As negras são escondidas atrás dessas figuras.

A estratégia de dominação era a da inclusão, e não mais da exclusão como nos Estados Unidos, buscando integrar ao nacional no que tange à cultura de identidade pela miscigenação, “negando qualquer identificação unicamente negra” (QUADRADO, 2014, p. 3). Assim, a mulata e só a mulata, e não mais a crioula, é quem passa a constituir elemento importante no mito da “identidade nacional e da democracia racial” construído em um longo planejamento de embranquecimento, que é amparado e enfatizado pela elite e mais tarde agregado à política do governo Vargas na década de 30, do século XX. Este mito vai se modificando em discursos e abordagens, mas não larga a ideia de branqueamento nem ao menos deixa de aliar a aparência física a uma questão de caráter e padrão evolutivo/cultural. Mas o carro do “maior Club do Mundo, com todos seus carros alegóricos”, representava, e muito bem, o mito da democracia racial e da inclusão miscigenada.

Esta incorporação das raízes e identidades culturais negras na identidade nacional é uma forma de poder exercido para controle sob uma falsa integração. Um domínio sobre a religião, cultura e corpo negro que gera conflitos para a população

afrodescendente sobre si mesma, em um complexo de inferioridade que por muitos anos se justificou pelas teorias racialistas e que se faz presente neste período inicial do século XX, pela política de branqueamento. Assim, a mulata passa a configurar nos jornais, no momento em que a construção da identidade brasileira com sua idealização da mestiçagem volta-se com mais veemência sobre os negros, criando a figura da mulata/mulato, ou seja, configura uma relação, que passa a conter uma “classe intermediária” – a(o) mulata(o) – entre as categorias branca e negra, no entanto, a terminologia vem carregada de preconceitos e de origem pejorativa. Ela nasce da denominação de mula, que se origina do cruzamento entre éguas e jumentos (PINHO, 2004, p. 85-119). É desta forma preconceituosa que a negra e o negro são “incorporados” pela sociedade brasileira por meio da construção de uma identidade eufemizada e ambígua, que apresenta ao mesmo tempo a assimilação e a negação da negra e do negro e sua cultura afrodescendente – a mulata e o mulato.

E é deste modo que encontramos sombras das mulheres negras nas macumbas: neste item a musical, nos jornais de modo genérico por meio da terminologia mulata em um contraponto com as mulheres brancas. O Brasil se constrói como um país que se define pela mestiçagem, mas ela pode se tornar fonte de enaltecimento ou categoria de acusação, pois será sempre matizada, tendo como referência de ideal a cor branca.

A partir deste enfoque foi possível observar que o tratamento dado às negras, mulatas e crioulas, não era o mesmo concedido às mulheres brancas que apareceram nos jornais no mesmo período ou período próximo. Entre elas encontramos Berta (*Jornal Carbonário*, 1885), Helena Cavallier (*Jornal Carbonário*, 1885) ou Felisbana Sorocabana (*Jornal Carbonário*, 1880), uma prostituta denominada de enguiço de macumba pela ocorrência, que representava a “mulher liberada”, a “mulher pública” que poderia ser exposta nas páginas dos jornais. Na mesma medida seriam as atrizes, como Helena Cavallier, pois “ser atriz é faltar com o pudor, entrar no círculo duvidoso da galanteria, ou mesmo da prostituição” (PERROT, 2008, p. 128). Assim, as mulheres brancas são citadas nominalmente, mesmo sendo de reputação “duvidosa”, enquanto as mulheres negras são as crioulas e mulatas inominadas.

Berta, por sua vez, que não usa sobrenome, algo que pode promover dúvidas sobre ela, aparece quando “convidava a rapaziada do finado Gato Preto” para uma

macumba que pretendia organizar, como descrito no segundo capítulo. Segundo Tinhorão (1997, p. 128), o Gato Preto era um botequim onde se apresentavam grupos de chorões. “O choro implica no geral participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto” (ANDRADE, 1980, p. 192); logo, tratava-se de um botequim que proporcionava um certo tipo de música ao público. A casa de Berta poderia ser palco das festas que recebiam os chorões do mesmo estilo que tocavam no Gato Preto (TINHORÃO, 1997, p. 128). Desta forma, é possível identificar a projeção do estilo de música tocada no Gato Preto na sociedade carioca, no entanto, fica a questão: Berta está falando de choro ou macumba? Ou eles se confundiam, em certa medida, nesse período? Segundo Tinhorão (1997) e Andrade (1983), havia uma indefinição de estilos musicais, no final do século XIX e início do século XX, o que levava a incertezas e confusões das fronteiras dos diferentes gêneros musicais. Berta, a mulher branca, convidava para um baile de macumba, ao que tudo indica, um estilo de música.

Assim, é possível falar de macumba musical e falar da mesma nessa época era também falar de um universo de indefinições musicais, mas dentro deste quinhão de estilos encontramos as macumbas, principalmente em cadernos especiais de carnaval, local de destaque das negras eufemizadas. Lá são anunciadas fundações de sociedades, blocos, cordões e ranchos carnavalescos e concursos de música de carnaval. Entre os grupos carnavalescos que disputam estes concursos há o *Chora na Macumba* (Jornal *A Imprensa*, 1912), o *Melhorzinho na Macumba* (Jornal *Gazeta de Notícias*, 191?) e o *Melhorzinho na Paz da Macumba* (Jornal *do Brasil*, 1917). Os cadernos que retratavam o carnaval e nele a presença da macumba musical foram vasculhados para encontrar as negras e afrodescendentes. E, lá de quando em quando, nós as encontramos, como na ocorrência do dia 6 de abril de 1905, no jornal *Gazeta de Notícias*, em uma ocorrência denominada “*A Flor da Gente*”, na seção de carnaval. A matéria narrava a história de Chico Trinca Espinha e sua relação com a fundação da *Sociedade de Recreio Flor da Gente da Saúde*, uma sociedade carnavalesca. Lembrando que o bairro da Saúde compunha a região acentuadamente de negros e negras (MOURA, 1995). A história é narrada em forma de versos, um modo poético. Destaquei parte da mesma onde cita-se a macumba:

(...) No meio da multidão,
Lá no largo do Rocio,
Via-se o Chico vadio
Dizendo que era por troça.
O beijudo Trinca Espinha, Cabra sarado e do tombo,
Que já viu faca no lombo,
Lá na rua da prainha,
Vinha cantando mais adiante a Prata Preta,
O presidente da jóça,
Mettia o páo na Julieta
uma trova
Ao som de infernal zabumba:
— A mulata quando é nova saber gemer na macumba!.. (...)” (sic) (jornal *Gazeta de Notícias*, seção carnaval, p. 7, 1905).

Em primeiro lugar farei um parêntese para discutir a questão da localização que aparece citada na música acima. O bairro da Saúde era um local do Rio de Janeiro em que, no período escravagista, se localizavam os mercados de escravos e em torno dele toda uma infraestrutura do comércio do mesmo, isto durante o século XVIII e XIX. No mesmo bairro, já no século XIX, A Pedra do Sal ganha destaque – assim denominada devido ao desembarque e posterior comércio do sal que lá ocorria –, pois tornou-se referência para os migrantes que vinham da Bahia para o Rio de Janeiro. Lá se encontrava no cinturão do bairro da Saúde, que compunha, entre outros bairros, uma região denominada a Pequena África, que discutiremos em capítulo posterior. *A priori* é bom frisar que ali se tornou uma “capital” dos africanos(as) e afrodescendentes, na qual eram desenvolvidos seus cultos de origem, seu “ganha-pão”, batuques e rodas de capoeira (KARASCH, 2000).

“Lá no Largo do Rocio” – local onde aparece a mulata na música de carnaval, era um lugar dividido em Rocio Pequeno e Rocio Grande, ambos constituíam a Praça Onze e a praça Tiradentes, lugar em que a maioria da população era afrodescendente. A Praça Onze (Rocio Pequeno) se tornou um referencial para o mito de fundação do samba, com Tia Ciata, mãe de santo negra, famosa por seu envolvimento com o mesmo. Não menos importante foi a praça Tiradentes para a música popular carioca (TINHORÃO, 1997). E

foi lá, no berço do samba – Praça Onze e Praça Tiradentes –, que as mulatas gemiam nas macumbas e levavam “páo”.

As mulatas surgem “cantadas” no bairro da Saúde, na Praça Onze e Praça Tiradentes, um local de negros(as) de origem, mas são retratadas apenas como mulatas que gemem na macumba. É claro que se fala das mulheres mulatas, no entanto universalizando-as, como aponta Perrot (2008, p. 17): “as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas”. Aqui encontramos a mulata, mais uma vez, de modo obnubilado, indefinido e, em um contrassenso, idealizada em sua sexualidade de modo vil. Isto chama a atenção, pois não eram os brancos que as retratavam assim na música, mas os próprios negros e mulatos, seus “iguais”. A mulata “cujo valor advém exclusivamente da sexualidade” (GIACOMINI, 1994, p. 220) é apresentada como quem geme na macumba de modo dúbio, aquela em que “o presidente da jóça, mettia o páo na Julieta”.

Ao abordarmos o fato de meter “o páo na Julieta”, sem incorrer na generalização, isto retrata um ato de violência, muito próximo do que era exercido pelo senhor de escravas, na qual ele se impunha sexualmente à escrava negra, contudo desta vez é o Pata Preta, o dono da jóça, que reproduz a violência contra a mulata Julieta, neste momento representando as mulatas plausíveis de serem constrangidas nas letras das músicas, de serem símbolo de sexo “fácil” e violento por seus iguais e reiterando o mito da mulata sexualizada, feita para o sexo. Na letra da música supracitada há uma “sublimação” da violência contra as mulheres afrodescendentes, pois é narrada como natural. De modo incoerente, ao mesmo tempo em que a população afrodescendente passa a ganhar espaço de representação dentro do âmbito cultural dominante, por meio da música, também passa a refletir as atitudes do dominador com as mulheres afrodescendentes. A música aponta para o fato de que para a mulata aparecer é necessária a “sua” submissão a um determinado estereótipo relacionado a um corpo novo sensualizado e subjugado, logo “a mulata quando é nova saber gemer na macumba!..”

A macumba e a mulata percorrem o berço do samba, Saúde e suas adjacências, e continua pululando em várias seções dos jornais, seja nas páginas dedicadas ao entretenimento em clubes e nos festejos carnavalescos, sendo incorporada a “nomes”

de carnavalescos como Lord Macumba, Lord Chef na Macumba e Dona Cheira na Macumba, como profissionais, na ocupação de carnavalescos(as), entre eles há uma mulher. Ela vem apresentada por um pseudônimo, mas já ganha um nome em meio ao universo masculino. Não é possível identificar se D. Cheira na Macumba era negra, mulata ou branca, mas há possibilidade de ser afrodescendente, pois mulheres “decentes”, entenda-se brancas, não estariam envolvidas com a organização de ranchos carnavalescos nessa época.

A macumba musical e as mulatas apareciam no carnaval de rua e nos clubes. Mas não só. Nesse período houve a progressiva incorporação de novos setores, de menor poder aquisitivo, ao consumo da produção cultural, entre eles o Teatro de Revista. Friso que os espaços de entretenimento ganhavam destaque, desde o final do século XIX, justamente por serem estes locais, de certa forma, isentos de riscos para as damas de “boa sociedade” frequentarem. Sair para o teatro e festas em salões significava se libertar da sala de estar das casas, espaço privado, e adentrar ao espaço público. As mulheres da classe “média” filhas de funcionários públicos, pequenos comerciantes, entre outros, bem como as mulheres da elite, ganham “passe livre” para frequentar os teatros, o que para o período é um ganho incalculável. As mulheres de classe média foram beneficiadas, no embalo da indústria cultural, e puderam sair de casa, mas os homens, os empresários daquele período, como exemplo cito Pascoal Segretto, no ano de 1911, se aproveitam do momento para lançar novos empreendimentos e “fazer” dinheiro.

Segretto cria a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José e passa a “cobrar 500 réis apenas pelo lugar mais barato” (GOMES, 1999, p. 67), abrindo as portas dos teatros para as classes menos favorecidas. Aproveitou-se também das próprias trajetórias da população marginalizada em suas burletas, passando a explorar as situações que as envolviam. Fez uso de figuras icônicas das classes menos favorecidas como os capadócios e mulatas, e os construiu como figuras centrais de suas burletas, como na peça *Forrobodó*, que se tratava de uma peça de teor musical de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto, que tinha como trilha musical uma criação da maestrina e mulata Chiquinha Gonzaga, uma das raras mulheres afro-brasileiras a ter destaque no

meio musical da sociedade carioca. Esta burleta caiu nas graças das classes mais abastadas, que passam a consumir produtos da cultura afro-brasileira.

Após o sucesso da burleta *Forrobodó* veio a *Depois do Forrobodó*, peça de Alfredo Silva, do ano de 1913, que também foi um grande sucesso de bilheteria e também trazia como tema central a vida de um capadócio e de uma mulata, integrantes do Club “Castigo do Corpo da Cidade Nova”. Esta peça também contou com música composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga e ao final trazia como atração o Cordão Chora na Macumba, que por sua vez brindava o público com a presença da *creoula* pernóstica, empunhando o estandarte, que tem como sinônimo a crioula afetada. Logo, era desta forma que as crioulas eram representadas ao público. A forma de ser e viver delas era desconsiderada ou vista como uma conduta, no mínimo, fora de padrão para mulheres. Aqui não era a mulata que gemia na macumba ou levava “páo”, mas a crioula pernóstica que balançava o estandarte do Cora na Macumba, um cordão carnavalesco. Ambas são apresentadas por meio de adjetivos pejorativos. Segue narrativa da propaganda de *Depois do Forrobodó* abaixo:

S. José

No Teatro S. José continuam a se esgotar as lotações para as três sessões diárias com o grande sucesso da Burleta de Carlos Bittencourt *Depois do Forrobodó*. A música da festejada maestrina Francisca Gonzaga, é esplendida sendo todas as noites bisados alguns números, entre elles desafios característicos do norte.

Alfredo Silva, no guarda noturno da zona, traz a platéia em franca hilaridade do começo ao fim da peça.

O 1º quadro da burleta é uma charge reproduzindo uma sala de barbeiro da Saúde, onde o seu “Escandanhas” é o 1º oficial.

O casório, saindo da igreja entra em scena com a respectiva banda de música e o estandarte do Club “Castigo do Corpo da Cidade Nova”.

No final da *Depois do Forrobodó* aparece o Cordão “Chora na Macumba”, cujo estandarte é empunhado por uma *creoula* pernóstica.

Hoje mais três sessões.

(*O Paiz*, seção Artes e Artistas, p. 8, 8 de outubro de 1913).

Lopes (2006, p. 6) coloca que “(...) a peça marca um ponto de transição entre a sátira que rebaixa e a que eleva a contribuição de origem africana para a cultura da cidade e do país; entre o desprezo e celebração (...)”. O teatro passou a fazer uso da

cultura afro-brasileira e de seu contexto social, contudo, isto não significou que a figura real dos mesmos ganhasse alguma respeitabilidade como atrizes e atores no palco. Estes papéis eram representados por brancos e brancas em um primeiro momento. Embora as mulatas e os mulatos fossem retratadas(os) como personagens em posição central, nos enredos das peças teatrais, apenas anos depois que os(as) afrodescendentes passam a interpretar estes personagens. Assim, elas(es), no início do século XX, são contadas(os), narradas(os) e interpretadas(os) como “personagens problemáticos, potencialmente perigosos, mas também passíveis de serem ‘salvos’” (LOPES, 2009), contudo não deixam de ser a atração ao final da burleta *Depois do Forrobodó*, aparecendo na apresentação do *Cordão Chora na Macumba* – lembrando que era um grupo carnavalesco –, que tinha sua perspectiva musical plenamente incorporada à dinâmica cultural da época, que exibia suas mulatas como dançarinas nos teatros ao final do espetáculo. A macumba como música foi capaz de cunhar um nome de cordão que ficou, como no caso de Berta, entre os estilos choro e a macumba. Dentro deste cenário as mulatas são apresentadas segundo as conveniências. “Trata-se da mulher negra, sujeito singular construído a partir da validação política da raça, do sexo, do gênero e mais: da construção de diferenças e hierarquias entre humanos.” (WERNECK, 2012, p. 8).

Em ambas as situações elas continuam sendo tratadas com generalidade. Como coloca Perrot (2008, p. 24), é praticamente impossível encontrarmos as mulheres reais. Assim ocorre com as negras, crioulas e mulatas quando se fala em macumba musical. Em suma, a observação das mulheres de outrora obedece a critérios de ordem e de papel. Ela concerne aos discursos mais do que às práticas. Interessa-se pouco pelas mulheres singulares, desprovidas de existência, e mais pela “mulher, entidade coletiva e abstrata à qual atribuem-se caracteres de convenção” (PERROT, 2005, p. 34-35).

THEATRO S. JOSÉ
 Empresa Paschoal Segreto

HOJE Sexta-feira HOJE

A's 7, ás 8 1/4 e ás 10 1/2
 da noite

A engraçadíssima burleta em 3 actos.

**DEPOIS DO
 FORRÓBÓDÓ**

Que bateu o record dos espectáculos por sessões

Grande successo de Alfredo Silva
 NO GUARDA NOCTURNO DA ZONA

Assassinato de uma nova poesia !
 O discurso, por ocasião do banquete, é
 um formidavel bestialogico, que con-
 duz a platêa ao maximo de hilaridade.

O PO' DE MICO
 produz effeitos surprehendentes!
 Desafios caracteristicos!

Entrada solenne do rancho carnavalesco

Chora na Macumba

O Barradas atirar-se-á a mulata!

RIR ! RIR ! RIR ! O Gallinheiro fica maluco ! ESPIRITO FINO !

QUE LINDA MUSICA !

O S. José, onde se iniciaram os espectáculos por sessões, mantem-se na vanguarda.
 Amanhã e todos as noites — Depois do Forróbódó. — Em ensaios: A Festa da
 Pauha.



Figura 8 – *A Imprensa*, seção de teatro, 10 de outubro de 1913, p. 8.

A burleta do Teatro de Revistas, em outra publicidade, agora no jornal *A Imprensa*, destaca a presença do guarda noturno da zona e do Grupo Chora na Macumba, com sua chamada “O Barradas atirar-se-á a mulata”, na qual elas – as mulatas – se encontram à mercê de serem abalroadas, sem escrúpulos ou pudor. A mimese do guarda da zona e das mulatas é algo a ser ponderado, pois de que zona falamos? Se o teatro representou alguns setores das áreas culturais da capital carioca que possibilitaram circularidade entre classes, distintos grupos étnico-raciais e de gênero, sendo, neste caso, a música popular – macumba musical – com sua memória africana, a ponte de contato que possibilitou o diálogo com a cultura letrada ocidental, por meio dos produtores das burletas, também foi estigmatizador das mulatas como mulher “fácil”, mulher da “zona”. A elite pensante e letrada não poderia anular todos os seus

preconceitos sociais e étnico-raciais, característicos de seu tempo e aos quais se encontrava atrelada.

A tão “evoluída” arte e cultura europeia com seus padrões de excelência não poderia ser deixada de lado. Ao mesmo tempo, não era mais possível negligenciar as expressões culturais dos afro-brasileiros(as) dos bairros pobres. “Caridosamente”, a elite intelectual lhes concede, para as mulatas e para os mulatos e sua cultura, um lugar em seu mundo evoluído esperando que o contato possibilitasse uma progressiva assimilação de toda monta de valores, enquanto lucravam com a venda de ingressos de suas burletas. Aí nascem as “mulatinhas, os mulatinhos”, aqueles e aquelas que já demonstravam sinais na tez do clareamento do “corpo e da alma” ao mesmo tempo que excluem negros e negras. Os preconceitos abrem brecha para que a cultura negra e suas(eus) produtoras(es) entrassem pela fresta estreita da porta aberta pela elite. A cultura africana é reconhecida parcialmente pelas mãos de brancos(as), que visavam haurir lucros com a mesma.

As ocorrências apontam que houve um momento de conflito, que promoveu uma interface de aceitação e ao mesmo tempo de negação das(os) negras(os) e sua cultura. Um período em que este diálogo não se dava sempre de modo regado a risos “sádios”. Eles também podiam ser sádicos, marcados por um preconceito colonizador. Neste sentido, as crônicas do jornal *O Rio Nú* usam e abusam das expressões e crônicas de humor nefasto. Muitas destas crônicas são veiculadas pelo jornal *O Rio Nú* voltadas à pornografia. Como na ocorrência abaixo:

(...) Mas no meio da viagem, esbarrei com o empresário *Lúlu das Pereiras* que vestia estupefatas calcinhas curtas, de unha de guardadora de ganços, com os fundos remendados a óleo de amendoas doces e trazia á cabeça chapéu de língua de velha quando, pensando dar a última de mão, vira os olhos do avesso e geme na macumba, enquanto o Zé soluça na metamorphose genital do umbigo rachado.

O homem convidou-me para um chôro.

- Há gravanço?

- E então? De primeira.

E toquei nas águas do homem. Acabei jantando mesmo em casa de um burguez pacato que está apaixonado por uma actriz.

Mas que jantar! Vejam só este menu. Sopa de boceta de negra velha, sem dentes, tomar tabaco, com pedaços de martelos e alavancas de tirar pedras na Lagoa Rodrigo de Freitas (...) (sic) (Jornal *O Rio Nú*, 1908).

A ocorrência apresenta várias questões discriminatórias, pois, ao descrever Lúlu das Pereiras, o faz com insinuações sobre sua sexualidade ao dizer que “vestia estupezadas calcinhas curtas, de unha de guardadora de ganços, com os fundos remendados a óleo de amendoas doces”(sic). Ele insinua que Lúlu era homossexual ao mesmo tempo que ridiculariza as mulheres negras para o público. No caso das mulheres o que aparece é o corpo negro, e não a negra como sujeito que se tece nas redes da sociedade. Aqui se dá ênfase a uma imagem ao mesmo tempo sexualizada e repulsiva. O pensamento racista aponta para a animalização da mulher negra, inclinada a uma sexualidade descomedida e passível de ser “comida” como sopa. O mesmo jornal, *O Rio-Nú*, reitera o uso da palavra macumba em conjunto com a figura da mulata. A mulata na ocorrência acima, bem como a negra, vem atrelada a “uma forte imposição de seu papel sexualizado” (MEYER, 2010,p.51). O que “justifica” sua presença em um jornal com ênfase em pornografia, bem como a figura “exótica” da mulata dançando, sendo “cantada” e “comida” na macumba. Aliando na mesma frase preconceito étnico-racial, de gênero e geracional quando colocam que boceta de negra velha é para ser servida e “comida”, bem como de classe, ao apontarem que se trata de uma negra sem dentes do tipo que tiram pedras na Lagoa Rodrigo de Freitas. Ela é tratada como algo de somenos, totalmente depreciada em seu corpo e em suas atividades.

Com ou sem preconceitos a macumba ia “se esparramando” pela sociedade em busca de espaço, seguiam “invadindo” propagandas publicitárias de teatro, casas lotéricas, músicas carnavalescas, páginas policiais, entre outros. Havia músicas em que utilizavam a “palavra” macumba e mulata ou macumba e morena, sendo elas as figuras mais cantadas, no entanto tratam-na como uma “categoria indistinta, destinada ao silêncio” (PERROT, 2005, p. 33) e mais uma vez apontando sua “tendência” à sexualidade e situação de mulher “fácil”. Como é possível observar no jornal *O Rio Nú*, do dia 9 de setembro de 1908, no qual era divulgado um torneio musical, para o carnaval do ano em vigência, que tinha como mote para a composição da letra a seguinte estrofe: “Como é gostosa a mulata... Parece uma carrapeta!”

Disse Linguinha de Prata

Grelhando o substantivo

De um mulatão de juízo:
Como é gostosa a Mulata!
Depois da legal cantada,
Lá vão pr'a o jogo da greta,
Em casa de Antonieta,
E estando aí Chico Bumba
Ella com os dois na macumba
Parece uma carrapeta!

(Fonte: Jornal *O Rio-Nú*, seção Concurso, p. 6, 9 de setembro de 1908).

E é nesse contexto de erotização do corpo feminino que a mulata reaparece. Há um esforço “por parte da elite branca, na invenção da mulata, junto ao samba, carnaval e sexo” (QUADRADO, 2014, p. 5). No caso desta pesquisa pode ser dito: junto a macumba, carnaval e sexo. Assim, ao mesmo tempo que ela aparece, também é invisibilizada por estereótipos e excluída como personagem da vida cotidiana das macumbas cariocas. Em uma situação de marginalidade, as negras são objeto de desejo em um processo de abstração do ser humano que existe por trás da tal mulata. Mas não parávamos na mulata idealizada, também havia a crioula mal-afamada. É necessário destacar aqui a relevância das denominações da cor atribuída aos afrodescendentes, citada acima, pois elas estão diretamente associadas a uma hierarquização do modelo racial “ideal” brasileiro, no qual estavam associados os fenótipos, sendo esta a importância afeta à “escala classificatória” da cor (NOGUEIRA, 1985). Corrêa (1996) enfatiza que, para a classificação científica vigente no século XIX e início do século XX, entendia-se brancos e negros como antagonistas, “como categorias discretas e sua mistura, portanto, tinha um efeito de paleta de pintor: tonalidades correspondiam também a atitudes, ou comportamentos, esperados de uma "mistura" não só de cores como de disposições inatas, herdadas” (CORRÊA, 1996, p. 42). Desta forma, ser crioula era pior do que ser mulata, como nos deixa explícita a música abaixo:

Eu fui no mato crioula

Por ser uma das marchas de macumba de maior sucesso deste anno, publicamos Abaixo a sua letra, que é a seguinte: e um

I

Eu fui no mato

Criôla

Corta cipó

Criôla

Eu vi um bicho

Criôla

Não era nada criôla

Era uma velha criôla

Muito assanhada

EstrIBILHO

Não quero teimá

Olá

Não vou teimá

Sinhá

Quero brinca

Olá

No carnaval

(Repete o estrIBILHO)

II

Fui ao thetro

criôla

Se não se zangue

criôla

Cahi no mangue

criôla

Sujei de pichê

criôla

O meu carão criôla

criôla

Quando espantei

Criôla

Era João (sic)

(A *Noite*, seção de entretenimento, 20 de fevereiro de 1928, p. 8).

Quanto mais próximo da cor negra, mais há “incompatibilidade” entre os termos “beleza”. A crioula ocupa um outro lugar, que não da bela mulata. A música ao mesmo tempo menospreza a crioula e coloca em cheque a masculinidade do mestiço, pois a crioula, na música, passa a ser, para espanto geral, João. Se a mulata tinha em jogo a questão da sexualidade, com o mulato não se deu de modo diferente na música. Segundo Corrêa (1996), o mulato era quase sempre sinônimo de efeminado, sendo menosprezado como figura masculina nesse período. Assim, ao mesmo tempo que a música coloca a crioula em uma oposição à mulata desejável, cheirosa e gostosa, pois “era uma velha crioula, muito assanhada”, “passada” da idade de ser desejável, também levanta suspeitas sobre a orientação sexual dela e dos mulatos. Mas também lança a dúvida se a negra de fato era gente ou bicho ao narrarem na letra da música que: “Eu fui no mato. Criôla. Corta cipó. Criôla. Eu vi um bicho. Criôla. Não era nada crioula. Era uma velha crioula. Muito assanhada”. Como colocado em ocorrência acima costumavam associar as crioulas velhas a mulheres assanhadas, mas aqui deixam a dúvida se era um animal. E ninguém “teima” – “não quero teimá e não vou teimá” – se era ou não. Isto demonstra a subjugação ao qual passavam os negros e negras enquanto sujeitos e sujeitas na sociedade. O sujeito e a sujeita que “aqui sempre esteve e nunca esteve. Sempre foi e nunca foi. Sempre falada e silenciada... Sempre” (WERNECK, 2012, p. 7).

Há também uma crítica na música para os espaços que o teatro concedeu às classes pobres e negras da região do Mangue, região do bairro da Cidade Nova, ao retratar na letra da música: “Fui ao teatro. Criôla. Se não se zangue. Criôla. Cahi no mangue(...) (sic)”. A música, desta forma, aponta que não era consenso para a sociedade letrada carioca a introdução dos valores culturais afrodescendentes nos espaços culturais – teatro – de brancos(as). Na esteira dos preconceitos marcados em gradações na dependência das matizes negra, crioula e mulata seguem Basiléia de Oliveira e Maria Luiza Bastos, ainda que fora do contexto musical, mas dentro de um grande contexto que influencia a produção dos preconceitos que se expressam nas letras das músicas da ocorrência abaixo:

Basiléia damnou-se

CIÚMES E DENTADAS

O Augusto deu o fora...

Não é verdadeiramente um caso isolado.

Há muitos, há muitos por aí, inúmeros. Elle o portuguez Augusto Baptista, branco como jaspe ella a nacional Basiléia de Oliveira, preta como azeviche.

Ella trabalhava e trabalhava muito e elle dava-lhe os grandes exemplos de economia...

Um dia reunido os esforços de ambos poderiam ainda ser muito felizes.

Quem poderia adivinhar o que o futuro lhes reservava?

Passaram-se os tempos e o Augusto entendeu que já era tempo de dar baixa na Basiléia o deu o mesmo.

A rapariga sentiu-se com isto e não era para menos. Mandou cartaz, enviou emissários e nada. Augusto amarrou-lhe a fala definitivamente.

Já estava quase conformada com o abandono quando lhe disseram;

– Sabes de uma cousa Basiléia o Augusto está bancando o amoroso...

– Heim?!

– A qualquer dia sua vaga vai ser ocupada por outra.

– Quem é esta delambida?

– É a Luiza.

Então Basiléia foi do cabo.

Luiza Bastos da Silva é uma creoulinha, que em um samba, em um batuque, em um caterête, na macumba e no maxixe se desmancha toda...

Foi isoo que atraiu o Augusto.

Afinal, a Luiza acabou indo gozar definitivamente daquelas carícias que gozava Basiléia.

Esta não se conformando com a cousa, entrou hontem pela manhã, em casa de Augusto, agarrou a Luiza e foi-lhe ferrando os dentes a torto e a direito, em diversas partes do corpo.

Quando porem elle viu a resistente e alva dentadura de Basiléia e a sua disposição de morder, deu o fora e sahiu correndo gritando por socorro.

Acudiram vários vizinhos e a patrulha da polícia também.

Um policial desembainha o chanfulha e o outro empunha a pistola.

Entraram todos.

A Luiza ainda estava sendo mordida...

Atiraram-se todos a ella, subjugaram-na mas Augusto ficou de longe, vendo em que paravam as moças.

Afinal, Basiléia foi conduzida à Delegacia do 22º Distrito onde foi autoada em flagrante.

Luiza em petição de miséria foi medicada no Posto Central de Assistência. (sic)
(*Jornal do Brasil*, seção policial, 30 de abril de 1917, p. 6).

É possível observar, tanto na música como no relato policial acima, que há a utilização de uma sub-hierarquização dentro da hierarquização étnico-racial das negras e afrodescendentes e que o mesmo “não é verdadeiramente um caso isolado”. Se por um lado podemos entender a matização das cores como um modelo abasileirado que privilegiaria um *continuum*, por outro lado isto é de cunho situacional, ou relacional, dos personagens numa escala cromática na qual outras classificações sociais podem interferir para classificar, como discutido acima. Basiléia, negra como azeviche, ganha certa simpatia em uma situação de abandono pelo companheiro, enquanto “Luiza Bastos da Silva é uma creoulinha, que em um samba, em um batuque, em um caterête, na macumba e no maxixe se desmancha toda...” e apresenta um ar lascivo que conquista o português, mas Basiléia logo apresenta sua verdadeira faceta ao avançar sobre a rival. “Agarrou a Luiza e foi-lhe ferrando os dentes a torto e a direito, em diversas partes do corpo” como um animal. Aqui está explícita a cultura de que o negro e a negra eram considerados como seres inferiores, ideias amplamente difundidas pelo movimento evolucionista, que os considerava primitivos, no entanto sujeitos a salvação, bandeira defendida pelo movimento eugênico, que objetivava a correção das degenerações humanas, sendo a raça negra considerada uma destas degenerações (OLIVEIRA, 2008).

Ainda se faz necessário o branqueamento da negra, a fim de que deixe a animalidade e caminhe para se tornar uma crioula desavergonhada e somente depois passe a mulata idealizada. À mulata é reservado um lugar definido, ou melhor, indefinitivo, do eterno encontro das “raças”. Ser mulata é não ter uma identidade própria e sim ser a anônima, “bem vista” pela sociedade, mas sem deixar suas “qualidades” sexualizadas. Agora ser negra ou crioula é ser indesejada e malvista para todo o sempre. Mas Luiza, a crioula, nos traz a presença do samba, do batuque, do cateretê, da macumba e do maxixe como coisas distintas. A ocorrência da crioula contribui para caracterizar diferentes gêneros musicais que coexistiam. Esta imagem/estereótipo se repete em uma infinidade de vezes pela sociedade desigual, até o ponto de ser incorporada como verdade incontestada, bem como em contraposição desencadearam invisibilizações das negras, das mulatas e das crioulas. “Essa representação, insuficiente, desfavorável, cruel, se constrói e se reitera a partir dos

interesses e necessidades dos envolvidos nas disputas de poder entre diferentes segmentos sociais, participando dos diferentes mecanismos institucionais (...) (WERNECH, 2012, p. 8)

Se a crioula era a deslambida, a negra a mulher violenta, a mulata, nesse período, vai mudando seu perfil e passa de sensual a “pernóstica”, que não se satisfaz mais em ficar apenas dançando ou ser tratada como objeto de desejo. Ela passa a dar seus “pitecos” e a cantar aqui e acolá como é possível verificar na Festa da Penha do ano de 1912, quando ela entra em um desafio com um capadócio conforme ocorrência abaixo:

No arraial, a animação era grande, notando-se os característicos bandos de sambas e desafios.

Podemos apanhar os seguintes versinhos entre uma mulata pernóstica e um capadócio cheio de si e de figuração.

- Morena minha

Brinca e descamba

És a rainha de nosso samba

Morena encostada

Faz de penetra

Quero a resposta

Ao pé da letra

- Você me pede com tal derricho,

Que a rima céde

Todo feitiço

Aí! Eu quizera

Ser a rainha

Da primevera

Desta festinha

- Deixe de luxo

Meu Deus, que é isso?

Eu desembucho...

Não gosto disso

Sou rapariga

Bem comportada,

Sua cantiga
Não me faz nada
- Ingrata, meu bem ingrata
Tu não deves ser assim...
Has de ver que a sereneta
Te fará lembrar de mim.

- Você canta e não entôa
Que home mais tiririca
Eu não sou mulata atôa
Veja bem em que pé fica

- Tu qué dize que é mentira
Mas é verdade patente
Quando eu seguro na lyra
Tu fica memo doente.

- Que prosa seu Sigismundo
Você não diga mais nada...
A tua voz é rachada
E o teu estro é vagabundo.

- Se você duvida agora,
Neste instante já empurro,
Um verso que você chora:
Tenho talento pr'a burro.

- Você tem é pr'a camello,
Teu talento é de animal
O teu verso é um pesadelo
Você canta muito mal

- Mamã! Olha a cara della,
Como está cheia de pós...
Tu me esperas na janela,

Que eu vou mostrar minha voz.

- Ora, deixe de lambança,

Eu não te dou mais resposta.

Nunca te dei confiança,

Pra tu vir com proposta.

Depois da mulata se negar a continuação do desafio, o cordão do “Grupo Chora na Macumba” seguiu serpenteando pelo arraial, ao som do pandeiros e violões. (*O Paiz*, seção entretenimento, 28 de outubro de 1912, p. 4).

A mulata não é mais aquela que dança apenas ou que “geme” na macumba, ela também passa a entrar nos desafios musicais, ela agora é “morena encostada” que se “faz de penetra” no meio dos cantores. Compartilha com os homens os espaços de disputas musicais da Festa da Penha e afirma não ser “mulata atôa”, a mulata fácil ou a mulata sexualizada, mas deixou de ser negra e, para tanto, “mamã! olha a cara dela. como está cheia de pós...” apontando para o fato de negros e muitas negras se disfarçarem, no intuito de ficarem mais brancos(as) “inclusive passando pó de arroz no rosto” (GREGÓRIO; MELLO, 2015, p. 15). Considerando que a música, nos idos da segunda década do século XX, começa a se tornar um meio de emancipação social dos negros, que possibilitava certa ascensão social, bem como uma autonomia financeira, independentemente do nível de escolaridade, qualquer esforço valeria a pena, inclusive passar pó de arroz, mas seu companheiro de desafio não deixou de alfinetá-la em sua tentativa de embranquecer.

Assim, entre as próprias mulatas começa a ter uma distinção se subdividindo entre mulatas que dão confiança para propostas indevidas e aquelas que não dão confiança para propostas indecentes. Ela agora é pernóstica, presunçosa e não mais, e unicamente, a mulata cheirosa e gostosa. Se a mulata se rebela e vai em busca de novos espaços modificando sua imagem na sociedade, o mesmo não se deu com a imagem do mulato ou afrodescendente, pois a princípio era visto, sobretudo, de modo atemorizante, pois “ele” era o capoeira perigoso, o capadócio traiçoeiro, o malandro e vagabundo que perambulava pelas ruas cariocas e podia lhe “passar a perna”. Os homens mulatos levaram, por assim dizer, vantagens. Eles não abdicaram de ser

malandros e sim isto foi ressignificado e passou a ter um outra conotação quando os olhares da elite se voltam para os valores e comportamentos ligados à herança africana, como retrata o verso da música – “Mas é verdade patente. Quando eu seguro na lyra. Tu fica memo doente”. O povo da lira perde aqui sua filiação étnico-racial, pois ele é capaz de deixar as pessoas doentes com o poder de sua música, embora para a mulata ele ainda é conversa fiada, pois ela logo coloca que: “Você não diga mais nada... A tua voz é rachada. E o teu estro é vagabundo.” A mulata lembra a ele a origem de “vagabundo”, ou melhor dizendo, de afro-brasileiro.

As letras das músicas demonstram como o conceito com relação à mulata foi se modificando ao longo do tempo. Ela foi cantada, entenda-se nos dois sentidos, em versos musicais ou na lábia de malandro, mas agora a mulata também pode ocupar o lugar de esposa, de amada e de mãe de família. Isto vai se reconfigurando, na segunda década do século XX, a mulata passa por uma “purificação” com vistas à construção da identidade nacional. O projeto nacionalista segue de vento em popa e o ideal do mulato e da mulata como “verdadeiro(a)” filho(a) do Brasil é enraizado no pensamento, tomando a “nova” face do povo brasileiro, que tinha como base o branqueamento progressivo da cor, mas também dos múltiplos perfis de mulatas e mulatos, bem como de valores dos(as) mesmos(as), entre eles a própria religião. A música “A Penha... tirar o peso” (sic), cuja letra é assinada por Aldeziro Santos e a música por Malagutti foi lançada para os folguedos de Momo, na Festa da Penha tinha a seguinte letra:

Vamos embora...mulata

Lá na Penha rezar

Pedir a nossa senhora

A sorte nos melhorar

Estrilho:

Na capela altaneira

Vai lá todo o que padece,

Mas a Santa Padroeira

Sabe dar a quem merece.

O que meu peso... é um facto,

Eu não sei o que será?

Vou pedir a Nossa Senhora
Pr'a esse peso me tirar!
Na capela, etc.

Já fui na macumba...
Três vezes me reza
O macumbeiro me disse:
Que não voltasse mais lá.
Na capela, etc.

Quando voltarmos da Penha
Essa gente vae ver
Que já não estou mais pesado,
Vou ser feliz com você. (sic)

(A *Noite*, seção de entretenimento, p. 5, 14 de outubro de 1929).

O perfil de mulata apresentada na letra da música demonstra que as nuances da mesma se multiplicam, formam novas representações dando surgimento à mulata devota de Nossa Senhora sem vínculos declarados com a macumba, distante da mulata macumbeira e sensual. Agora a mulata pode ser esposa e capaz de possibilitar a configuração da almejada família brasileira – “Vou ser feliz com você”. A mulata vai sendo domesticada em seus trejeitos e maneirices, costumes e religiosidade. “Na capela altaneira. Vai lá todo o que padece. Mas a Santa Padroeira. Sabe dar a quem merece”. A santa não atende qualquer mulata. Ela atende aquela que é capaz de fazer um homem feliz, não se trata da mulata que serve para atender apenas desejos sexuais passageiros. A música marca a passagem na qual não são mais apenas as mulheres brancas que servem para casar e mulheres negras para copular. A mulata mostra novos haustos, na letra da música. Ela começa a abrir a sua fresta para a sociedade civilizada, para tanto tem que deixar de ser o símbolo do pecado e da sensualidade deletéria para ser incorporada ao mundo moderno.

A mulata brasileira, quando domesticada, passa a ser morena, assim, nas primeiras décadas do século XX, a identidade nacional foi se deslocando para o campo

das representações já consolidadas – mulato(a), mas de modo fluídico reificava um sujeito social dotado de individualidade. Como afirmava Freyre (1966), o emprego da palavra morena é mais flexível e elástico do que mulata e, em certa medida, atendia as demandas de uma sociedade cuja composição multirracial era capaz de criar neologismos: “talvez se atrevesse a descrever como meta-racial. Isto é, uma sociedade na qual em vez da preocupação sociológica com a caracterização minuciosa de tipos intermediários ou de matizes entre branco e preto, branco e vermelho, branco e amarelo” (Freyre, 1966, p. 14) tinha como objetivo a acomodação dos diversos sujeitos sociais, uma “autodeclaração” quase que sem discriminação: as morenas. Aí vêm a morena-rosa, a morena-cravo e a morena-jambo, entre outras das músicas populares, que povoam o imaginário, principalmente masculino. Neste momento, surge a Zaira, a morena.

Aquella brasileira morena de grande olhar luminoso, toda ella graça e belleza, que canta canções tristes e dança bailes alegres, aquela menina que vive, - os olhos melancólicos e lábios sorridentes entre a modinha sertaneja e o *blue* americano, chama-se Zahira Cavalcanti e é o último caso sério da revista nacional.

Muito poucas vezes temos visto aparecer em nosso theatro ligeiro com tanta vocação artística, com tanta sensibilidade e com um feitiu tão original.

Zahira não é apenas a figurinha seductora que o prestígio dos atractivos phisycos, tão essenciaes na revista, traz aos primeiros planos da ribalta.

Além disso daquelle encanto que o caboclo de nossa terra chama de boniteza (...) Tem a voz cariciosa de suave dolencia, quente, clara, [ilegível] em sentimento a canção triste, a ingenua modinha matuta o samba sacudido da macumba, o maxixe maneiroso e sensual do malandro ou a simples valsa da serenata que o pinho chora entre o luar e saudade... Tem no corpo tropical, de linhas caprichosas e sadias, o rytmo das dansas que vibram nos seus gestos e movimentos nas suas formas flexíveis e langorosas como na melhor expressão que poderiam ter...(...)

(*A Batalha*, seção de entretenimento, 25 de fevereiro de 1930, p. 6).

Zaira é um mito realizável da morena de corpo perfeito, mas domesticado em requebrados mais harmoniosos e controlados, de voz adocicada, quase submissa, de docilidade quase que “branca” de “os olhos melancólicos e lábios sorridentes”. Sem a violência da negra e da mulata incontrolável e pernóstica, Zaira não é como elas, apenas uma figurinha seductora”, ocupando um lugar menor na sociedade. Não há mais a violência de ritmos e corpo afro-brasileiro. A morena instala novas condições de formação e comportamento, é uma outra possibilidade de instituir sentidos e

significância que possibilitam configurar um processo de identificação com uma cultura “menos negra e mais branca”, que se encaixa no perfil de nação, de nacionalidade desejada. Mas Zaira em alguns momentos se entrega quando faz memória de uma cultura incivilizada e caminha entre diversos ritmos com sua “voz cariciosa de suave dolência, quente, clara, [ilegível] em sentimento a canção triste, a ingenua modinha matuta o samba sacudido da macumba, o maxixe maneiroso e sensual do malandro ou a simples valsa da serenata que o pinho chora entre o luar e saudade...”.

A Zaira é a síntese da mulher brasileira, da mestiça ideal, de sua boca saem porções de todos os cânticos dos “Brasis” – modinha, samba-macumba, maxixe, choro – Ela representa a diversidade, mas também a transição das raças/etnias melhoradas, bem como o enlace e desenlace da macumba com o samba, ao cantar o samba sacudido da macumba. Zaira me abre as portas de um “tempo mestiço”, que se mistura e que traz memórias da macumba, que renasce na figura de um samba que carregará para sempre em seu subsolo a marca da macumba. Zaira é um caso sério da revista nacional, na mesma medida em que a macumba o é no cenário musical, mas também representa a mulata-morena que passa a cantar, mas para isto é necessário, em certa medida, negar suas origens e se civilizar aos moldes da cultura ocidental.

Zaira representa as mulheres que desempenharam um papel essencial nas transformações das relações de gênero no meio musical e se tornam, de certo modo, referência na construção da imagem feminina, mas como a mulata ou morena civilizada, na música popular brasileira na terceira década do século XX. As “Zairas” dotadas de graça e encanto é que vão traçando o espaço na música popular brasileira. Elas não aparecem como cantoras, negras ou crioulas, e sim como mulatas ou morenas. Zaira diz adeus aos trejeitos “primitivos” africanos e inaugura a fase civilizada da mulata/morena.



Figura 9 – Zaira Cavalcanti. Fonte: Jornal *A Batalha*, seção de entretenimento, 25 de fevereiro de 1930, p. 6.

3.3 Finalização do texto

Assim, tanto a macumba de terreiro como a macumba musical não eram algo desconhecido dos brancos e brancas de elite e de classe média. Elas estavam presentes de muitas formas no cotidiano dos jornais do Rio de Janeiro, fosse nas seções de literatura, entretenimento, propagandas ou páginas policiais, espaços aos quais os negros e negras tinham acesso limitadíssimo como produtores. Foi possível identificar uma diversidade de lugares que as macumbas ocuparam nas páginas dos jornais, contudo, também foi viável constatar que em dois deles, sendo a página policial e entretenimento, ela se fez mais presente.

Da primeira ocorrência, no ano de 1870, à última pesquisada, no ano de 1930, sucedeu uma mudança significativa com relação aos terreiros e música. As primeiras

ocorrências faziam menção à música e ao ritual de modo imbricado, não fazendo separação de ambos. No entanto, no decorrer dos anos passa a acontecer uma separação, realizada pelos jornalistas, e os espaços concedidos às macumbas religiosas vêm marcado por descrições de cunho mágico e possessão e com raras menções à música. E a macumba musical ganha um espaço próprio nos jornais cariocas, nas páginas de entretenimento. A macumba carioca, conforme as matérias jornalísticas, não ficou imune ao ideal de modernidade e se fez em macumba religiosa e macumba musical.

Nas primeiras ocorrências foi possível observar que, ao falar das macumbas, como o sucedido no Buraco Quente ou morro dos Trapicheiros, em texto acima, bem como no inquérito de Juca Rosa, havia um entrelaçamento de culto religioso e música, a ponto de causar dúvida aos jornalistas se era realmente um ritual religioso ou uma festa. Os textos jornalísticos pesquisados são produtos, a partir de uma cultura com viés patriarcal e androcêntrico, e deixaram a desejar os relatos da “vida e contribuições das mulheres” (FIORENZA, 1992, p. 12), retratando, na maior parte das ocorrências, uma história das macumbas cariocas, seja ela no âmbito musical ou religioso, enquanto de “varões”. Logo, as mulheres em geral, mas especialmente as negras e afrodescendentes, são invisibilizadas ou estereotipadas pelas narrativas e informações androcêntricas veiculadas pelos jornais. Nas seções policiais, casos envolvendo terreiros e, nas seções de entretenimento, eventos envolvendo questões musicais. As ocorrências colocam as mulheres em segundo plano, tanto nas macumbas de terreiros como na macumba musical, sendo que na segunda são eufemizadas na figura da mulata ou da morena, após deixarem de ser as negras animalizadas ou as crioulas assanhadas.

A macumba ultrapassou os terreiros e penetrou nas festas carnavalescas. Mas a produção musical não foi outorgada às mulheres, considerando as raras exceções como Chiquinha Gonzaga e Zaira, elas foram “excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina” (Telles, 2015, p. 408).

E a isto me dedicarei no próximo capítulo: a macumba musical que perpassa espaços da esfera estética como uma herança africana, que nasce nos terreiros e se desloca para a sociedade mais ampla como música guardando em seu ventre a memória, que não se cala de uma religiosidade, preconceituada e sufocada pela sociedade elitista e eugenista brasileira. Termina esta conclusão com Zaira, a morena, que me abre as

portas de um “tempo mestiço”, que se mistura e que traz memórias da macumba, de uma macumba domesticada como a morena, que renasce na figura de um samba que carregará para sempre em seu subsolo a marca da macumba musical.

4 DEU BRIGA SIM! – A MACUMBA “SAIU DE CASA”!

Já fui na macumba...

Três vezes me reza

O macumbeiro me disse:

Que não voltasse mais lá.

(*A Noite*, seção de entretenimento, p. 5, 14 de outubro de 1929)

A letra de Aldeziro Santos e música de Malagutti conta um pouco da briga que levou a macumba a sair de “casa” ao retratar que “o macumbeiro me disse: Que não voltasse mais lá”.

Vou pedir licença para retomar alguns pontos antes de iniciarmos a briga fatídica. Começarei com Vagalume, Francisco Guimarães, mulato, que fora cronista de páginas policiais e depois um divulgador dos espaços de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro, citado acima. Lembrando que deu ênfase para as atividades das populações marginais da sociedade do início do século XX. Foi ele o jornalista que citamos no capítulo anterior, que abre um dos primeiros debates sobre as origens do samba, como música urbana, publicado na obra *Na Roda do Samba*, no ano de 1933. Ele inicia a discussão pela perspectiva da correta divisão rítmica do que entendemos como samba. Trata-se de fato muito pertinente à pesquisa, pois ele refere que o samba é oriundo do maxixe ou da marcha. Para não deixarmos brechas ou pontas soltas, vou dar uma pausa nesta discussão para esclarecer o que se entendia por maxixe.

Efegê (1902) coloca que o maxixe aparece já no final do século XIX, tocado por bandas militares ou mesmo por particulares, como liras, charangas e furiosas ou nos grupos de “choros”, como genericamente durante muito tempo foram denominados os pequenos e precários conjunto de músicos (EFEGÊ, 1974, p. 15). O que era apenas música passou a ser dança e uma dança sensual de pares isolados.

O vocábulo maxixe foi empregado a primeira vez no jornal *Gazeta da Tarde*, no ano de 1880, veiculado em uma matéria paga onde aparece a palavra machicheiras, pressupondo serem dançarinas de maxixes. Diniz (2008) recua um pouco mais e coloca que o maxixe nasce por volta de 1860 e seu nome é proveniente da planta maxixe, planta natural de regiões de mangue como a região no bairro da Cidade Nova, onde o

maxixe nasceu e se desenvolveu. Existem controvérsias entre as duas versões, mas é consenso que nasce após a segunda metade do século XIX e veio a influenciar outros ritmos existentes no período, dando origem a polcas maxixadas, tangos maxixados, lundu maxixados, entre outras, demonstrando uma profusão de ritmos que foram maxixados dada sua proliferação.

A outra ponta é a das marchas, utilizadas por Vagalume, que eram um ritmo muito empregado nos carnavais cariocas, consagrado pela marchinha *Ó Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga. Esta marcha marca a passagem do entrudo de rua sem muita organização musical para o início de canções utilizadas pelos diferentes grupos que se deleitavam nessas festas. É bom que se frise que Chiquinha Gonzaga já vinha de há muito escrevendo músicas para os bailes mascarados que aconteciam nos clubes da cidade, como *O Diabinho*, *Tango Carnavalesco*, *Democrático*, *Tango* (cordão dos bichos), *Evoé*, *Mungunzá*, *Viva o Carnaval!!!*, bem como música para burletas, entre outras. Mas no ano 1899, período em que Chiquinha residia no bairro do Andaraí, no mesmo bairro em que o cordão Rosa de Ouro mantinha sua sede e seus ensaios periódicos, ela se inspira nas atividades realizadas por ele, Rosa de Ouro, e compõe a música *Ó Abre Alas*. E foi desta composição que se maculam as marchas de carnaval. Pelas “mãos” de uma mulata nasce o maior bordão carnavalesco cantado até os dias atuais: *Ó Abre Alas* (DINIZ, 1999).

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Eu sou da lira
Não posso negar (bis)
Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Rosa de Ouro
É que vai ganhar (bis)

Gostaria de frisar que tanto o maxixe já era presente na sociedade carioca, antes da divulgação paga no jornal o *Gazeta da Tarde*, como a marcha, antes de Chiquinha Gonzaga, mas fiz questão de pontuá-los, pois existiam desde o final do século XIX e foram pesquisados e repesquisados, contudo ainda causam discussões e celeumas

quanto a suas origens, no entanto maxixe e marcha percorreram o cenário carioca no mesmo período que as macumbas musicais.

As marchas prosseguiram anos depois e carregaram com elas a presença dos macumbeiros. Em um concurso carnavalesco concorreu ao prêmio a seguinte marcha:

Marcha n. 3

Linda flor

Porque sofres assim

Vem junto à mim

Teus males descantar

Regozizar estas canções

tão lindas

desconhecidas

Para que então

Vê que harmonia

Alegria sem igual

No carnaval

Seus rivais supplantar

A' marchar

Os macumbeiros com dâlcór

Cantarolando

Uma canção de amor(sic)

(*A Razão*, seção de carnaval, 14 de fevereiro de de 1920, p. 7).

O Rio de Janeiro, antes da evocação nacionalista do samba, era um cenário de indefinição de ritmos, isto é o que mais definia o período, do que definições de ritmos, apontando para uma profusão de arranjos musicais de cunho nacional e internacional como maxixe, mas também figuravam o tango, fosse ele argentino, brasileiro ou carnavalesco, músicas com enfoque nas toadas sertanejas na qualidade de emboada, modinhas e lundu, valsa, corta-jaca, choro, choro-modinha, marcha, batuque, embolada, cateretê, valsa, mazurca, xote, mas também ritmos internacionais como *charleston*, *one step*, *fox-trot*, *rag-time*, samba, entre outros (REIS, 2003), mas em

nenhum momento citam as macumbas musicais. O mesmo acontece com Vagalume, que também não coloca a macumba musical, nem os macumbeiros que cantarolavam nos carnavais, em seu livro preliminar sobre as origens do samba, nem outros(as) autores(as) citaram “os macumbeiros com dâlcór”. O presente item se ocupará em demonstrar que a macumba teve seu perfil e história musical, mas ainda não foi contada, de modo que, assim como temos maxixeiras(os) e sambistas, também temos as(os) macumbeiras(os), e que não era algo incomum no meio musical, como é possível observar nesta outra ocorrência:

MELHORZINHO DA MACUMBA

Os “macumbeiros” do encantado estão preparando a “macumba” para o próximo carnaval.

Tanto assim, que o Alvaro presidente já chamou a postos os velhos soldados, afim de começar os ensaios carnavalescos.

Ah! Rapaziada vamos fazer uma “macumbada”.

(*A Razão*, seção carnaval, 16 de fevereiro de 1920, p. 2).

Mas por que a macumba ficou tão invisibilizada? Aí temos que voltar mais uma vez para antes da briga e o processo de modernização do início do século XX e rememorar que a cidade do Rio de Janeiro era composta, no final do século XIX, por uma grande população de negros(as) que chegaram a somar 50% do total de habitantes. Esta população foi deslocada do centro da cidade por motivos alhures citados que vão de reformas urbanísticas, campanhas de higienização e vacinação, entre outros. “Estes motivos” levaram a população negra a ser empurrada para a periferia e lá ela acaba por se condensar, principalmente no bairro da Cidade Nova, local que ficou eternizado como “A Pequena África”.

O bairro da Cidade Nova surge na metade do século XIX, com o aterramento de antigos alagamentos vizinhos ao canal do Mangue. Esta zona foi aterrada para abrigar grandes casarões da aristocracia, em décadas anteriores, mas logo abandonados pela mesma elite ainda no último quartel do século XIX. Este bairro ganha novos ares no final do século XIX e passa a ser um dos bairros mais povoados da capital carioca, que ficava nas “imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e São Félix” (DINIZ, 2010, p. 26). O Rio de Janeiro nesse período era dividido em cinco

freguesias, sendo as mais populosas a do Centro, de Santa Rita e de Santana. Santa Rita compreendia a região do cais, depois adentrando ao bairro de Santana e seguindo ainda mais em sentido periferia ficava a região da Cidade Nova. A praça Onze era o único respiradouro do bairro, pois todo ele era ocupado por casas e casebres, assim se torna o centro do mesmo, bem como o ponto de encontro de toda gente, desde malandros, capoeiras, operários, músicos, dançarinos e compositores (MOURA, 1995).

A Cidade Nova passou a somar uma multiplicidade de grupos heterogêneos de negros e negras com suas especificidades culturais, que não ficaram alheias umas às outras. Ali estavam iorubás oriundos da Bahia, bantos do norte e nordeste, bem como do próprio Rio de Janeiro, os muçulmis, entre outras etnias, que engrossavam o caldo da mestiçagem carioca, como citado alhures. As diversas tradições de negras e negros intercambiavam-se e ressignificavam seus códigos culturais, pois o bairro da Cidade Nova se tornara a síntese da cultura negra e mais: uma cultura negra recém-egressa da experiência da proletarização pós-escravidão e início da vida moderna (MOURA, 1995).

Era necessário aos negros e negras sobreviverem e para tanto foi necessário que se ressignificassem no período pós-escravidão, no mundo moderno ocidental. A construção e a estrutura de suas antigas instituições, religiosas ou não, mais do que nunca passaram a dialogar com o mundo moderno, mas também a serem paradoxalmente discriminadas por ele. As antigas e novas gerações de negros e negras experimentam os entrechoques desse novo momento, bem como vão em busca de meios de nele sobreviver.

Nesse bairro pululava a cultura afrocentrada. Logo, tratava-se de um bairro onde os valores afrodescendentes imperavam. Ali as mulheres baianas ou cariocas tocavam seus terreiros e organizavam suas comunidades em um movimento alicerçado nas questões religiosas. Elas detinham o respeito de quem vivia no bairro, mas sua fama também ultrapassava as fronteiras do mangue. As baianas Tia Ciata, tia Perciliana, Tia Amélia, Carmem da Xibuca, Tia Mônica, todas eram filhas do pai João de Alabá, que tinha sua casa de candomblé na “rua Barão de São Félix 174, sendo um dos mais importantes pontos de convergência e afirmação dos baianos de origem (...) a posição de liderança de Alabá era menos comum nos cultos iorubanos” (MOURA, 1995, p. 92), mas, mesmo sendo incomum, ele iniciou muitas mulheres negras e elas, assim como seu pai de santo, tinham a responsabilidade de amparar e desenvolver a continuação do culto aos orixás

e, para tanto, deveriam manter a unidade do grupo oferecendo-lhe sentido para a vida a partir da perspectiva religiosa. É bom que se frise que não esqueci a macumba musical não, mas estou dando as preliminares de por que a briga aconteceu.

Neste momento, chamo a atenção para o fato de a população negra ser vinculada às religiões de tradição oral e afrodescendentes, que não se baseiam em registros escritos e garantem sua transmissão por meio da memória, que vai se reorganizando sem perder seu fulcro central. Esta memória e transmissão se garantem no processo de iniciação realizado por pais e mães de santo, bem como pela estrutura hígida de suas comunidades de santo. Então pensar a casa de Alabá e das Tias baianas é pensar um mundo de sociedade não letrada, na qual a “tradição cultural é apreendida e transmitida por meio de conversações face a face. Nesta condição de transmissão, muitas condições favorecem a reação contínua – quase inseparável – entre passado e presente. Um “modela” o outro sem solução de continuidade” (CARNEIRO; RIVAS; RIVAS NETO, 2014, p. 39). Isto não se dá apenas no âmbito do sobrenatural, esta ética da transmissão se consolida nas relações sociais.

As baianas, as matriarcas e mães de santo da Cidade Nova com seus terreiros, seus tabuleiros de venda de doces, suas oficinas de costureiras ou presponteiras, fossem elas consagradas, ou não, pela história como Tia Ciata, Tia Bibiana, Tia Perciliana, Tia Amélia não ficaram “alheias” ao processo de modernização, mas sim foram introduzidas nele pela questão econômica, com produção e venda de doces, sapatos e roupas de aluguel para os carnavais, similares às utilizadas nos terreiros, com panos de cabeça (*oja*), panos da costa, colares rituais (*ilekes*), *sáubatà* (sapatos rituais), como destacado na figura abaixo. Isto almejando a própria sobrevivência e de sua comunidade.



(Fonte: *O Jornal*, seção de entretenimento-carnaval, 19 de fevereiro de 1928, p. 9)

As tias baianas, por meio de suas atividades religiosas e culturais, atendiam seus clientes do bairro, mas também gente de “fora”, os brancos e brancas da elite, lhes permitiram múltiplos caminhos de interação interétnica e interclasses. Como o exemplo do aluguel de roupas ou o caso de Tia Ciata e o presidente Wenceslau Brás, de quem curou um enfisema por meio da medicina tradicional do candomblé. Após a cura do enfisema, o presidente inquiriu o que desejava Tia Ciata em agradecimento aos trabalhos prestados e ela pediu um trabalho para seu marido, ex-estudante da Escola de Medicina da Bahia, que trabalhava naquele momento como linotipista. O então presidente o colocou no gabinete de polícia (MOURA, 1995) e ali, além do emprego, ganhou o *status* de “branco”, pois, como discutimos acima, cargos públicos elevavam os(as) negros(as) a outro patamar. Tia Ciata, que representava aqui a população de marginalizados, traçava seus caminhos nas fronteiras do mundo branco. E ela, não foi a única, mas dela temos relatos.

Estas populações marginalizadas de modo respectivo foram promovendo suas próprias instituições para “além” do espaço religioso, muitas delas resultado da herança do terreiro, como festas (cucumbis, cordões e ranchos), músicas, danças, entre outras.

É bom que se frise que para estas comunidades a casa era ao mesmo tempo local de trabalho, lazer e religião. As festas de “santo” eram sempre regadas a muita comida, música e dança e se seguiam por dias consecutivos (FENERICK, 2005). As casas das baianas eram semelhantes à casa de Tia Ciata, que tinha uma ampla sala onde aconteciam as festas, depois a cozinha onde se trabalhava, no fundo um quintal de terra batida para se dançar e por último um barracão para os cultos religiosos. Estar no mundo para a cultura negra era como estar em “casa”, sempre entrelaçando trabalho, festa e religião (DINIZ, 2008). Foi sob esta concepção de mundo que a população negra do Rio de Janeiro, em especial da Cidade Nova, com a contribuição significativa dos(as) baianos(as), se envolvem com a formação dos festejos carnavalescos, do final do século XIX e início do século XX, a princípio no dia de Reis, no período natalino, como era comum. Depois suas festas são apartadas do dia de Reis e passam suas comemorações para o período de carnaval. Isto ocorreu devido à forma com que a população negra se apoderara das festas católicas, forma esta que não era bem vista pelos devotos do cristianismo (MOURA, 1995).

A melhor solução encontrada, para não haver embates, foi deslocar as comemorações da comunidade negra para o período carnavalesco, iniciativa de Hilário Jovino Ferreira, pernambucano erradicado em Salvador, que depois se tornou cidadão carioca. Ele, junto com Amor, Getúlio Marinho, influenciou a organização do carnaval sob a perspectiva dionisíaca da cultura negra,¹¹ pois até então era de influência portuguesa e acontecia como entrudo, com os famosos bumbos denominados de zés-pereiras sem muita organização musical. Outra transformação de peso realizada por Hilário foi levar o carnaval dos baianos para o entorno da Praça Onze na Cidade Nova. Ali a festa ganha novos contornos musicais mais ligados à cultura afro-brasileira.

Tudo indica que a macumba fazia parte deste grande legado musical das culturas afro-brasileiras de tradição oral, do bairro da Cidade Nova. Local este que era conhecido por determinar ritmos que se tornaram “febre” na sociedade carioca, como maxixe, tango brasileiro, samba, entre outros. A macumba passou pela casa das tias baianas, fosse em suas salas ou terreiros, como relata Mario de Andrade, em seu romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (2015), no qual registrava na casa de Hilária

¹¹ Ver Moura (1995).

Baptista de Almeida, a baiana de nascença, de Santo Amaro da Purificação, uma cerimônia de macumba.

Ela, Tia Ciata, *Ya kekerê* (mãe pequena) de João de Alabá, do início do século XX, tinha seu pé na macumba (ANDRADE, 1983). Isto se torna muito significativo nas discussões sobre samba e macumba, pois a casa de Tia Ciata era um centro de concentração de pessoas. Seu carisma atraía e gerava um ambiente aberto no qual era facultada a participação de todas(os). Somado a isto havia o elemento facilitador da ocupação de sua casa por diversas pessoas, pois seu esposo, que era parte da guarda metropolitana (MOURA, 1995, p. 106), resguardava para que não ocorresse incidência de perseguição às suas festas pelos aparatos policiais, algo que era corriqueiro nesse período. A casa de Tia Ciata se tornava uma síntese da “Pequena África” e promovia a circularidade de bem simbólicos, bem como segurança para seus frequentadores.

Mas, retomando Vagalume, o samba foi quem desviou olhares para a Cidade Nova e para os terreiros de candomblé e ao povo negro, ao retratar a briga entre a casa de santo, mais especificamente da Tia Ciata e o músico que veio a registrar o primeiro samba a ser gravado pela Casa Edson, no ano de 1916. Lembrando que a Casa Edson foi a primeira gravadora a ser fundada na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1902, pelo *tcheco* Fred Figner. A loja Casa Edson tinha um histórico de comercializar inúmeros artefatos, mas o que realmente fez sucesso foi sua engenhoca, os cilindros de ceras, que conseguiam gravar músicas. Sua primeira gravação foi um lundu, intitulado *Isto é bom*, de autoria de Xisto Bahia e cantado por Manuel Pedro dos Santos, ambos baianos de origem (LIRA NETO, 2017).

Retomando o grupo de Tia Ciata, antes da gravação de *Pelo Telefone*, que já vinha de há muito com hábitos de apoio para criações coletivas (MOURA, 1995), algo que era uma extensão das práticas do terreiro de tradição oral, que foi estendida num *continuum* para as composições que visavam as músicas a serem cantadas nos festejos carnavalescos. No caso de Tia Ciata, as composições serviram tanto para o *Rosa Branca*, rancho que Tia Ciata herdou de Miguel Pequeno, como do seu sujo *O Macaco é Outro*, que era da família da Tia baiana, comandado por Germano, seu genro. Entre entendimentos e desentendimentos os grupos carnavalescos dos baianos e baianas iam se multiplicando.

Como exemplo utilizo a criação do rancho *Bem de Conta*, de Hilário Jovino, que o criou em um ato de enfrentamento para o Rosa Branca, que se encontrava sob os cuidados de Tia Ciata. As rusgas entre os dois, Tia Ciata e Hilário Jovino, vinham desde o tempo em que a baiana morava na casa de Miguel Pequeno, que a acolhera quando recém-chegada da Bahia. Tia Ciata tinha grande consideração por seu benfeitor. Por isto ficou condoída e se voltou contra Hilário Jovino quando este se envolveu com a esposa de Miguel e tempos depois com sua própria filha (MOURA, 1995). A partir de então foram muitos os conflitos ente ambos. Tirando de lado este desentendimento entre a dupla, é bom que se frise que estas comunidades, das Tias baianas, criaram muitos ranchos, nascidos nas comunidades de santo, para a diversão de seus grupos e mais tarde iniciaram competições anuais entre eles.

Foi aí que a briga começou! Apropriaram-se de uma criação coletiva nascida em uma comunidade terreiro e a registraram como autoria individual. Lembrando que muitos negros e mulatos ligados à música na entrada do século nasceram ou foram criados “debaixo das saias” das mães de santo, por filiação consanguínea ou por filiação religiosa, e mais: a maioria estava ligada a um ou mais rancho carnavalesco. João da Baiana, João Machado Guedes, foi um deles, renomado por suas atividades artísticas, do início do século, era filho de Perciliana Maria Constança, Tia Perciliana, com Félix José Guedes. “Praticamente nascido em um terreiro de macumba” (LIRA NETO, 2017, p. 67), era um dos 12 rebentos de Tia Perciliana, dos quais uma filha se tornou violinista, outro palhaço de circo e violinista, o Mané, e o mais famoso deles foi mesmo João da Bahiana,¹² que mesmo nascendo no Rio carregou este apelido. Tia Perciliana, sua mãe, era uma das baianas festeiras e prestigiadas, bem como uma excelente tocadora de pandeiros. “Os movimentos das mãos de Perciliana transmitidos a João da Baiana eram únicos” (A FORÇA FEMININA DO SAMBA, 2007, p. 8), logo, foi sua mãe, uma negra mãe de santo e baiana, que lhe ensinou como tocar pandeiro.

João da Baiana fora influenciado por sua mãe, mas também por outras figuras de referência da época, entre elas Eduardo das Neves, que foi um dos primeiros a participar do elenco de intérpretes da Casa Edson, ficando famoso pelo pseudônimo Dudu das Neves. Ele se interessou pelas músicas regionais, buscando divulgá-las.

¹² Encontrei o nome de João Machado de Guedes escrito de duas formas: João da Baiana ou João da Bahiana em Moura (1995) e Vianna (1995).

Algumas delas foram gravadas junto com Catulo da Paixão Cearense, fosse em versão de discos ou cantadas nas rádios na forma de lundus, valsas ou modinhas. “As canções de Dudu, sem dúvida, pertencem a marcos estéticos e políticos compartilhados pelas populações urbanas e pelos produtores do campo musical (...) fez da música campanha patriótica republicana e política do cotidiano” (ABREU, 2014, p. 93-94), bem como oportunizou e articulou muito dos conteúdos que se encontravam atrelados à população negra de onde era oriundo. Em meio a sua própria dimensão identitária, buscou lutar pela valorização racial. Eduardo das Neves se mostrava um mulato bem articulado nas questões políticas e, quando compunha, buscava retratar coisas do cotidiano carioca, mas de modo crítico. Além de suas composições, também chegou a publicar cinco livros, nos quais reunia canções, muitas de “sua autoria, outras de domínio público, cantadas em teatros, trazidas de várias partes do Brasil e do passado escravista” (ABREU, 2014, p. 95) e foi ele um exemplo de Baiano, que anos depois também ganhara destaque no mundo do samba.

Amélia Silvana de Araújo também aparece como Amélia Aragão, Tia Amélia, cantadora de modinha e mãe de santo, genitora de Donga, Ernesto dos Santos, “que fora criado junto ao universo dos terreiros de candomblé das rodas de batuque e dos desfiles dos ranchos” (LIRA NETO, 2017, p. 77) e a acompanhava em todas as rodas realizadas pelas Tias baianas. Donga também foi instrumentista do rancho Ameno de Resedá e anos depois protagonizou uma grande celeuma no âmbito da Cidade Nova em meio às baianas e aos baianos – fato que discutiremos em seguida. Outros músicos renomados, como João Pernambucano, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Caninha, China, entre outros, também pairaram sobre o bairro da Cidade Nova, bem como dos terreiros da localidade. E foi nesse ambiente de louvação, comida e festa que os filhos das baianas nasceram e cresceram, mas também nesse ambiente que a macumba era tocada no Clube da Cidade Nova, no ano de 1884, ocorrência divulgada pelo jornal *A Folha Nova*, na seção de entretenimento, no mês de outubro.



(Jornal *A Folha Nova*, seção de entretenimento, de 11 de outubro de 1884, p. 3).

Lá era anunciado o “4º sarambeque offerecido às horizontaes pelos progressistas *blasés*: domingo repinico na macumba (...)”, no qual a entrada era o recibo do mês de outubro, logo tratava-se de uma instituição criada pela população negra da Cidade Nova para lazer. Lembrando ainda que o mês de outubro era o mês da Festa da Penha, dos concursos musicais, nos quais os homens dominavam – nos terreiros cabia aos homens a tarefa de tocar e cantar na função de alabê e ogã (cantores e tocadores), algo que se estende aos concursos da Festa da Penha – e dos lançamentos dos novos sucessos para o carnaval do ano seguinte. Sem transmissão a rádio, naquela época, a festa da Penha se tornava a vitrine musical da cidade, enquanto isto a macumba fazia seu quarto sarambeque macumba no *Club dos Progressistas da Cidade Nova*, demonstrando assim que isto já acontecera outras vezes. Outro fator a ser ponderado é que a população negra já demonstrava estar absorvendo os novos modelos ditados pela sociedade moderna e se organizava em clubes que visavam ao entretenimento, retirando de suas casas tal incumbência. Outro dado significativo de que esta população não estava alheia ao movimento modernista do final do século é a outra parte da chamada: “4º sarambeque offerecido às horizontaes pelos progressistas *blasés*” com o uso de um francês a lá Cidade Nova, bem como o termo progressistas *a la Comte*. O povo da Cidade

Nova estava atento aos movimentos modernistas do início do século XX e, em certa medida, buscava acompanhá-lo.



(Cidade do Rio, seção de entretenimento, 9 de maio de 1896, p. 3).

As fronteiras da Cidade Nova iam se tornando fluídicas e deixam passar para o “outro lado” o baile *Bibionático forrobodó Macumba* no Club dos Fenianos, um clube de classe média. A ocorrência indica que os bailes com o tema macumba saem da “Pequena África” e se espriam pela cidade carioca, demonstrando que havia uma comunicação entre população negra e branca da época. Os Fenianos queriam muita gente em sua festa e divulgaram a publicidade também no jornal *Gazeta da Tarde*. A “fase moderna” marcada pelos movimentos das sociedades arrecadadoras também via na música macumba um negócio como qualquer outro, logo um modismo capaz de levar gente aos salões de baile. Assim, fazia sua publicidade em vários veículos de divulgação conforme ocorrência abaixo:

PELOS SALÕES

Um bibionático forrobodó macumba para variação do grupo dos gaitas, é o que hoje oferece aos seus muitos frequentadores o symphatico Club dos Fenianos, em cujos salões scintillarão as mais belas Haydeas.

(*Gazeta da Tarde*, seção entretenimento, 9 de maio de 1886, p.2).

Não desejo nem posso tornar esta questão uma discussão simplista, pois é patente que a vigorosa e complexa tradição musical negra tem múltiplas bases estéticas sobretudo no espaço urbano carioca, mas há de se pensar sob a ótica de Sodré (1998) e Vianna (1995), que destacam a importância do negro na formação do samba e seus vínculos religiosos. Neste momento amplio a discussão para um período antes do samba, nos idos de 1886, no qual a macumba estava lá com seu rastro de origem e seus vínculos religiosos, mas também com seu “lado musical”, uma marca negra da população da Cidade Nova. A macumba, assim, como o samba, é um rastro de resistência cultural, no final do século XIX e início do século XX, ao modo de produção dominante.

Ela caminhava no fio da navalha entre as culturas negras e brancas antes da comercialização do samba em meados de 1916; após o sucesso de *Pelo Telefone* ocorreu um êxodo dos elementos de origem, que se espalharam e não mais ficaram concentrados num lugar social específico que devolve, em certa medida, a macumba para “casa”/terreiro, mas não sem resistência. Isto leva tempo para acontecer, conforme será descrito. A macumba musical vem ao longo dos anos sendo veiculada em chamadas para bailes de carnaval do *Clube da União dos Amadores da [ilegível] Orgânica*, que divulgava seu “semaphorico macumba” no ano de 1903, ocorrência registrada no jornal *O Rio-Nú*. A ocorrência vem narrada da seguinte forma:

Club União dos Amadores da [ilegível] Orgânica

REBOLIÇO DO MOMO de 1903

Revoluções mephistophelicas de remelexos umbilicaes!

Grande gyro carnavalesco, iluminado a vela de sebo sem pavio, para vibrar no peritoneo corporal da velha Sebastianópolis.

Povos e Povas! Cidadão e cidadoas! Amigos e amigas! Crioulas, brancas e mulatas. Tudo e todos de arme em pé no [ilegível]!

Vai passar o préstito carnavalesco do maior Club do Mundo, com todos seus carros alegóricos e de criti-[ilegível] assombrando o madamismo ma-[ilegível] do canal do Mangue e ilhas adjacentes e fazendo tremer de agitações [ilegível] as cobras que cahirem no [ilegível] semaphorico da macumba!

Todos, todos de braço dado [ilegível] passo do jaburu. É um caldo de bom... jacú, e um pato semi-mamado.

[ilegível] e, povo! Já rompe o dia!

Todos, pois é certeza.

Contra as ordens da natureza.

[ilegível] a gente de andar na via. (sic)

(*O Rio Nú*, seção de carnaval, [ilegível] de fevereiro de 1903, p. 6).

Trata-se do anúncio de um préstito de carnaval, com uso de linguagem inclusiva, que aconteceria nas ruas com carros alegóricos, que convidava a todos e todas – homens e mulheres brancas, crioulas e mulatas – à folia momesca. A ocorrência faz referência ao canal do Mangue e ilhas adjacentes, logo refere-se à região do bairro da Cidade Nova, e mais, diz que isto era para assombro do madamismo. Referiam-se a uma cultura outra, contra as regras do “madamismo” oriunda da elite. Desta forma, o “semaphorico macumba” era da outra margem da sociedade carioca. Eram os brancos e as brancas caindo na “macumba” conforme ilustração abaixo na qual se encontra em destaque uma branca “refinada”.



(Imagem retirada do Jornal *O Rio Nú*, seção de carnaval, [ilegível] de fevereiro de 1903, p. 6).

O *Club União dos Amadores da [ilegível] Orgânica* no texto convida mulatas e crioulas, mas na foto da ocorrência quem ganha destaque é a mulher branca, com todo “madamismo” que era ditado à época, demonstrando que a macumba estava, e muito bem, absorvida pela sociedade branca. É possível dizer que havia uma apropriação da cultura negra, da música de macumba oriunda de terreiro, mas com certo “esvaziamento” de sua porção religiosa. A macumba estava nos clubes e também nas ruas na folia momesca.

O delegado e sua infantaria, no ano de 1908, são pegos no flagra dançando na macumba cantada do carnaval, ocorrência registrada no jornal a *Imprensa*. Peço escusas por repetir as duas ocorrências, tanto a que se encontra acima como a que se encontra

abaixo, que foram citadas em capítulo anterior, mas aqui ganham novos contornos. Neste momento a ocorrência é considerada a partir do indispensável contexto de invisibilidades, visibilidades e lacunas na história das macumbas, que esbarram na construção da forte ideologia do branqueamento das mesmas, bem como nos cruzamentos de negação e aceitação, que se desvelam em espaços ocupados pela população macumbeira, que carrega em sua memória coletiva rastros de origem negra que se redesenham na sociedade carioca.

Episódios

Quando passava pela alameda que vai da estação à ladeira um dos nossos delegados suburbanos apareceu, numeroso grupo de Infantaria do Livramento, dansando e cantando:

Bicho que pula, que mexe...

Chora na macumba

Ó Ganga !...

O delegado sorriu nervoso e passou adiante

Um dos nossos cinematographos mandou para lá um homem-reclame, que dansou, pulou, fez discursos e no fim dormia silenciosamente a uma das sargetas. (sic) (*A Imprensa*, seção Episódios, 12 de outubro de 1908, p. 1).

Assim, é possível constatar a presença das macumbas nas ruas sendo dançada e cantada animadamente antes do ano de 1916, a data de gravação do samba, que uso como um divisor histórico entre samba e macumba. Ela não estava mais restrita à Cidade Nova, ela saiu de “casa”/terreiros e foi para a rua, mas ainda sem brigar, foi visitar outras paragens. Durante décadas ela fez parte da diversão das várias classes sociais cariocas. Junto com a macumba também saem os filhos das Tias baianas, a nova geração da “Pequena África”, que, além de tocarem na Festa da Penha, local de presença garantida de muitos moradores da “Pequena África”, também se lançam a novos desafios da vida “civilizada” buscando a profissionalização como músicos da indústria cultural. João da Baiana, filho de Tia Perciliana, era um deles. Homem sério que chegou a ocupar cargo de fiscal de serviço no porto. Tão sério, que quando teve seu pandeiro apreendido pela polícia, pois nesta época portar qualquer instrumento era considerado símbolo de vadiagem, o teve de “volta” pelas mãos do Senador Pinheiro Machado, um grande apreciador de suas músicas. O senador, ao saber da apreensão dos dois, João da Baiana e seu pandeiro, o presenteou com a retomada de sua liberdade e um novo pandeiro,

com direito a uma dedicatória do político. Isto demonstra que os negros da cidade Nova e sua música não estavam isolados em seu bairro e já adquiriam admiradores do outro “lado” da sociedade (LIRA NETO, 2017).

Mas nem todos os filhos das Tias baianas conseguiram sucesso. Donga, filho de Tia Amélia, não foi tão feliz e não se acertou em um trabalho nem ao menos conseguiu tanto prestígio na música como seus parceiros de bairro e terreiro, Dudu das Neves e João da Bahiana. Donga não era o único com dificuldades. Ele e João Pernambucano viviam em situação financeira bem complicada. Foram despejados do quarto de casa de cômodos onde moravam e saíram com uma “mão atrás e outra na frente”, mas tocando seus violões. Acabaram em um muquifo que veio a se tornar ponto de encontro de músicos famosos e intelectuais, entre eles Catulo da Paixão Cearense, Villa-Lobos, Afonso Arinos, Olegário Mariano, Hermes Fontes, entre outros (VIANNA, 1995, p. 113) e também de músicos, não renomados, que vieram a ingressar na vida artística tempos depois.

João Pernambucano consegue um emprego que tinha suas garantias, após andar por cá e por lá. Recebeu uma carta de recomendação do Senador Pinheiro Machado – ele mais uma vez envolvido com o povo da Cidade Nova – o que lhe garantiu uma boa lida, de modo quase que concomitante emplaca em uma turnê, em parceria com Catulo da Paixão Cearense, para cantar a embolada *Cabôca de Caxangá* (LIRA NETO, 2017). Isto no ano de 1913. A música lançada pela dupla veio a tornar-se o maior sucesso do carnaval do ano de 1914. Este sucesso levou João Pernambucano a formar um grupo musical com o mesmo nome, que passou a participar de concursos na Festa da Penha, bem como a fazer turnês pelo Brasil. Pernambucano também é um dos primeiros a almejar a profissionalização como músico. Buscava apoio da imprensa e patrocinadores (ABREU, 2012). Ele ficou animadíssimo com o sucesso e dinheiro amealhado com a gravação da *Cabôca de Caxangá*, que já havia lhe rendido convite de Afonso Arinos para uma apresentação em São Paulo; não teve dúvidas, resolveu “recolher” nova melodia do nordeste brasileiro, tal e qual a *Cabôca de Caxangá* para um novo lançamento, e assim, o fez.

João Pernambucano, amigo de pardieiro de Donga e de grupo musical começa a “coletar e cantar” músicas, modas sertanejas, de produção coletiva, calcadas na cultura de tradição oral, do nordeste para lançar no Rio de Janeiro e com isto atingiu muito

sucesso no carnaval carioca com modinhas, entre elas *Luar do sertão*, *O marrueiro*, *Olha a rolina*, entre outras. Esta última intitulada tango carnavalesco (MOURA,1995). Ah! Com certeza isto deu ideias para Donga, que ainda continuava na seca financeira. O filho de Tia Amélia tinha uma fonte quase que inesgotável de músicas ali bem perto, na Cidade Nova, nos terreiros das Tias baianas.

Com o caminho traçado por João Pernambucano de como alçar voos para o sucesso de público e financeiro, só lhe restava agora construir seus próprios passos. Assim, Donga vai em busca de construir seu sucesso. Aproveitou-se que a cidade carioca era um palco da diversidade musical e “o ecletismo demonstrava não existirem ainda um estilo musical carnavalesco definido e, muito menos, alguma fórmula pronta para arrebatá-lo o gosto popular” (LIRA NETO, 2017, p. 84), mas com certeza entre a diversidade que agradava os “ouvidos e os pés” do público se encontrava a macumba.

Deixando, sem deixar, a macumba, volto a Donga. Quem ele procura? Peru dos Pés Frios, que o apresenta a seu colega de trabalho Vagalume, ambos jornalistas que cobriam os carnavais cariocas, fosse ele de bloco, cordões, ranchos, clubes ou sociedades carnavalescas. Donga perambulava pelo mundo musical da cidade carioca e sabia que a bola da vez, para a profissionalização musical, era a gravação de músicas e, para tanto, era necessário ter uma música plausível de ser gravada e mais, uma música que caísse nas graças do povo ou... que já estivesse nas graças e na boca do povo. O tiro teria de ser certeiro e precisava da ajuda da imprensa para tanto. Neste momento Vagalume ganha destaque, pois ele “era” a imprensa.

Por isto ele foi um estrategista, procurou divulgar sua música antes mesmo de ser gravada em parceria com Peru dos Pés Frios, letrista da mesma, que o levou até Vagalume. Donga então o informa que havia composto um tango-samba carnavalesco. O próprio jornalista estranhou a nomenclatura, pois o comum era tango brasileiro ou tango carnavalesco, uma mistura de maxixe, habaneras, lundu e polca. Mas tango-samba? Samba era de algum modo o retrato “de festa, de bailado popular, já existia certa tendência a associá-la às rodas de batuque onde pontificava o chamado ‘partido alto’, gênero no qual os integrantes se revezam em desafios de versos muitas vezes produzidos no calor da hora, intercalados por um estribilho fixo” (LIRA NETO, 2017, p. 85).

Logo, Vagalume se deu conta de que Donga queria mesclar um tom maxixado com as músicas de terreiro – ou macumbas musicais? – das Tias baianas. O filho de Tia Amélia consegue a publicidade desejada por meio de Vagalume no *Jornal do Brasil*. Após este evento Donga tratou de ir à Biblioteca Nacional registrar o tango-samba. Ele demonstrou ser um produto de seu tempo, era um sujeito híbrido, que vivia com um pé na modernidade e com outro nas sociedades tradicionalistas. Assim, surgiu o “primeiro samba”:

Pelo Telefone

Autoria: Donga

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço
Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O Peru me disse
Se o Morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô

É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor

(Fonte: sítio eletrônico Goma-laca)

No ano de 1916, Donga lança “seu” samba e junto com ele a eterna dúvida da apropriação de uma criação coletiva (MOURA, 1995). Esta música era uma criação que tinha vínculos com a comunidade de Tia Ciata (MOURA, 1995; VIANNA, 1995; FENERICK, 2005). Assim afiançavam os cronistas, que a criação fora realizada na casa de Tia Ciata no meio de vários participantes, numa roda de partideiros sendo cantado “solto como um pássaro” (frase de Sinhô – sambista contemporâneo a Donga) até 1916 nos pagodes, quando mantinha a sua atualidade pela crônica questão do jogo na cidade” (MOURA, 1995, p. 117). *Pelo Telefone*, no entanto, foi tocado em primeira mão, na indústria musical, na versão de Donga e Peru dos Pés Frios, no Cinema Teatro Velo, na Tijuca (MOURA, 1985) e depois devidamente gravada pela Casa Edson. Na versão oficial divulgada por Donga e Peru dos Pés frios, eles recriam versos de canções nordestinas, entre elas a Rolina e as músicas da Casa de Tia Ciata. Isto não amenizou a inconformidade da mãe de santo, que cobra para si a autoria do samba e, junto com ela, Germano e Hilário Jovino.

Aí deu briga!

Ciata não leva desaforo para casa, basta lembrar de seu desentendimento anos antes com Hilário Jovino, com o qual nunca mais se reconciliou. Tia Ciata, que não fora consultada ou comunicada a respeito da gravação da música não deixou barato. Reclamou e discordou da postura de Donga. A dupla se desentendeu. “As Tias baianas”

perderam a autoria do tango-samba para Donga e Peru dos Pés Frios e se fecharam nos terreiros. Ao contrário, Donga, juntamente com a nova geração, “caiu no samba”.

A macumba tinha a marca da origem em um contexto religioso. Assim, com a apropriação da música *Pelo Telefone*, ocorreu um desagravo para com as pessoas que se encontravam envolvidas nas comunidades de santo, no entanto o episódio possibilitou “ampliar o conhecimento sobre valores e modos de agir observáveis entre os seguidores dessas religiões quando consideramos a herança africana original em oposição a concepções ocidentais com que a religião africana teve e tem de se confrontar no Brasil” (PRANDI, 2001, p. 43). A briga de Ciata e Donga era resultado deste confronto – tradição africana e ocidental. Estava longe de envolver apenas a música *Pelo Telefone*, pois outros “sambas” do partido alto já haviam sido gravados antes de 1916, como o de “Alfredo Carlos Brício *Em casa de baiana*, gravado em 1913, ou por *A viola está magoada* cantada por Baiano em disco de 1914 e talvez por mais uns poucos” (MOURA, 1985, p. 118). Donga não era o único nem ao menos tinha sido o primeiro, mas ele simbolizou a ruptura com os terreiros. Ele era filho de uma das Tias baianas, Tia Amélia.

Outros nomes da música carioca saíram dos “terreiros” para a indústria fonaudiográfica, entre eles temos Sinhô, apelido de José Barbosa da Silva – não era filho consanguíneo das Tias baianas, mas era frequentador da casa de Tia Ciata –, filho do pintor Ernesto Barbosa da Silva e Graciliana Silva. Sinhô não foi menos polêmico que Donga. Sinhô, como Donga, descobriu que havia uma trilha para a fama por meio das macumbas, pois a música poderia dar dinheiro, render prestígio e muitas polêmicas. Sinhô também estava envolvido com questões de plágio, mas é necessário ressaltar que suas canções, assim como de Donga e anos antes de Dudu das Neves e João da Baiana, devem ser entendidas como testemunhos de um tempo que delimitava as fronteiras entre as canções “folclóricas”, sem autoria ou anônimas, de pertença coletiva (CUNHA, 2005, p. 546-548), com as canções de autoria. Estes músicos e cantores devem ser analisados como produtos de sua época, na qual o plágio e apropriação – ideia nascente na modernidade – eram práticas comuns no período. O que nos leva a questionar se o motivo entre Donga e Tia Ciata era, única e exclusivamente, a questão da apropriação coletiva. Tudo indica que Donga foi a gota d’água, pois as músicas estavam saindo com frequência dos terreiros para a indústria musical, apontando para o fato de as

apropriações estarem ficando fora do controle, coisa de que mãe de santo nenhuma gosta. Neste momento, é importante entender a participação feminina nas práticas de resistência dos costumes tradicionais africanos, que defendiam a permanência de um modo de ser e viver.

A postura de Donga foi explicitamente profissional contrariando os costumes das comunidades tradicionais de terreiro. Ele soube, na sua versão da música *Pelo Telefone*, bajular todos os cronistas carnavalescos, como o Peru dos Pés Frios, Morcego, Vagalume, entre outros, como meio de conseguir divulgação na indústria musical. Com certeza, esta mercantilização não foi assimilada pela comunidade das Tias baianas. Donga representava o abandono da origem africana, no modo de ser e viver, e aí a briga ficou feia. *Pelo Telefone foi* muito mais que uma apropriação, por meio dela Donga exprimiu uma ruptura entre a esfera religiosa e estética das macumbas. Separou o terreiro da indústria musical no cenário carioca. As mulheres negras foram simbolicamente vinculadas à esfera religiosa e os negros ou mulatos, como Donga e Sinhô, à esfera musical. O mundo de Tia Ciata é que estava ameaçado, o mundo da cultura de tradição oral no qual Elas – Tias baianas – eram as grandes matriarcas.

O momento político, que abordava a emergência de se constituir o Brasil como nação, conspirou contra as Tias baianas, pois concedeu espaço aos seus filhos, netos e amigos, no mundo moderno, como músicos, bem como para suas canções “folclóricas”. As décadas de 1910 e 1920 foram decisivas, pois nelas as discussões sobre o caráter nacional se expandiram, lógico que com todos os conflitos que isto pudesse significar para ambos os lados, elite e marginalizados. O que culminou para a consolidação de um universo de compositores populares que passaram a se multiplicar em variados grupos e padrões, no entanto, não conseguiram abandonar tão facilmente a macumba, a marca de sua origem. Os rastros, ou mais que rastros, da macumba acompanharam suas vidas artísticas. Como é possível observar na ocorrência abaixo:

AS MÚSICAS CARNAVALESCAS

Mais um samba de Sinhô

Sinhô rei dos sambas acaba de lançar a público

Mais uma dessas suas inconfundíveis produções. Excusado é dizer-se que esta composição vai ser um dos sucessos no Carnaval próximo, tal a popularidade que vem obtendo. A Casa da Víuva Guerreiro, que a editou, não tem mãos a

medir para servir à clientela de Sinhô. O samba em questão intitula-se a “Macumba” (Gêgê). Foi composto em homenagem a A Noite dedicado aos nossos companheiros Roberto Marinho e Mario Magalhães. A letra deste samba que foi feita também por Sinhô é a seguinte:

1º parte

Estás falando de mim

Eu não ligo não

É maguas que tem

Em teu coração

2º Côro

Ê- gê- gê meu encanto

Eu tinha medo

Se não tivesse

Bom Santo

1º Canto

A inveja é um facto

Que nunca tem fim

Podes vir de feitiço

P’ra cima de mim. (sic)

(Fonte: *A Noite*, seção de carnaval, 29 de fevereiro de 1922, p. 6)

As macumbas aparentemente deixam de ser gênero musical para ser tema de samba. Mesmo com sua nova apresentação, elas permanecem sendo cantadas, no entanto vão ganhando novos contornos com o impacto da indústria musical. O nome da música de Sinhô já é a própria macumba, mas agora de terreiro, a *Macumba (Gêge)*, que fala de bons Santos e feitiços. Sinhô aponta para a ausência do gênero macumba e ele melhor, que Donga, representa o músico, o músico homem, de transição dos tradicionalistas para os modernistas, pois nunca atuou fora da música. Começou sua vida como músico na era moderna em seu fidedigno conceito. Ele, ao contrário dos demais, como Donga, João da Baiana, Dudu das Neves, João Pernambucano, entre outros, foi diretamente tentar carreira artística e, para atingir seu fim, fez aulas de piano com um branco, Augusto Vasseur, um músico erudito. Seu forte não era pandeiro, violão ou percussão, como os músicos nascidos e criados nos terreiros. Ele se destacava como pianista (CLEMENTINA, 2005). A página, na qual se encontrava registrada a marca de

origem, foi virada pelo compositor, que teve sua passagem pela Cidade Nova, mas com ela não manteve laços “afetivos” e logo se enveredou para áreas nobres da cidade carioca. A partir de Donga e Sinhô as macumbas como gênero musical foram se ofuscando nas letras dos sambas, percorrendo-os de modo subterrâneo, e não mais eram cantadas como em anos anteriores, conforme vem descrita pelos cronistas carnavalescos do ano de 1919.

(...) o pessoal está na rua cantando.

Ó raia o sol

Suspende a lua

Bravos de velho

Que está na rua

Puerê, peguê, quetê

O' Ganga!

Chóra Na Macumba.

O' Ganga

(*Jornal do Brasil*, seção carnaval, 28 de janeiro de 1919, p. 9).

As terminologias correntes utilizadas nos terreiros estão presentes de modo escancarado na letra da música. A palavra ganga, segundo Lopes (2003, p. 107), significa “chefe supremo de uma união de terreiros. Chefe dos antigos terreiros cambindas (...), logo a música usava termos específicos de terreiros na música carnavalesca. Não havia a preocupação de delimitar as fronteiras entre a música com finalidade ritual e a música que visava ao entretenimento. Era ao mesmo tempo uma e outra coisa – religião e música.

A linha divisória entre macumba religiosa e musical foi uma construção do tempo moderno, que passou a delimitar o espaço que caberia a ela ou não. Para demonstrar parcialmente esta construção histórica passo a “pena” a Villa-Lobos, que em uma longa matéria intitulada *Alma do Brasil – documentação, confronto e seleção do folk-lore* publicada no *Jornal O Paiz*, em 1927, coloca que buscou documentar-se sobre os fatos e coisas de nossa cultura e com base nesta documentação ele relata:

Entretanto o que na referida obra brasileira de facto se observava de pouco semelhante, era a afinidade apenas. Porque justamente as phrases parecidas que os críticos vagamente notaram, eram na menor parte, ou as melodias religiosas muito vagas de nossos índios, ou as melodias graves dos sambas de Sinhô, ou as barbaras (gênero macumba) do Donga ou “Os olhos della” choroschottisch de Anacleto, com letra de Catullo, as quaes o compositor brasileiro deu uma feição elevada, universalizando-as. (...) (sic) (*O Paiz*, seção de Artes, 2 de janeiro de 1927, p. 13).

Villa-Lobos nos presenteia com o gênero macumba e a ele associa Donga, assim sendo, no movimento inicial do debate acerca das origens da música brasileira foi possível observar um ambiente social e musical diverso com múltiplas formas de expressão, que se transformavam ao longo do tempo, não permitindo estabelecer tradições unívocas, lineares e estanques, mas é possível afirmar que o gênero macumba ocupou o “palco” antes do samba, depois dividiu o “palco” por um período com o samba e fez parte da formação musical do mesmo na capital carioca. Podemos contestar Donga, um músico afro-brasileiro, oriundo do terreiro, que tentou “criar” um novo gênero musical e suscitou tantas celeumas e dúvidas, mas dificilmente alguém contestaria Villa-Lobos, um erudito, com grande credibilidade no mundo ocidental, que, segundo ele mesmo, buscou documentar fartamente seus estudos sobre a música brasileira. Isto reitera que a macumba foi um gênero musical, que, por um período, foi muito apreciado pelas(os) cariocas e que antecedeu o samba e ajudou a constituí-lo, bem como foi sua contemporânea como gênero musical. O mesmo maestro eleva o samba, anos depois, ao *status* de música nacional, dando-lhe uma identidade glamorosa, pois passou a ter o reconhecimento de intelectuais como ele e muitos outros. Villa-Lobos chega a organizar uma gravação histórica, que envolveu o maestro erudito Leopold Stokowski, um americano, que ocorreu no navio *Uruguai*, nos idos dos anos 1940. A gravação contou com Cartola, Donga, João da Baiana, Pixinguinha e Zé da Zilda. Um grande time que se consagrou como sambeiros (LIRA NETO, 2017). E no mundo da exaltação do samba não coube lugar para a macumba “primitiva”, que estivera na boca do povo em “verso, prosa e dança”.

4.1 Finalização do texto

A macumba musical esteve presente na sociedade carioca durante 50 décadas, de 1870 a 1920, mas entre as décadas de 1880 a 1920 é que ela aparece com mais clareza em bailes em casa de família, em bailes de clubes, carnavais de ruas e na Festa da Penha, mas começou no entorno da Praça Onze, na Cidade Nova e nas casas das Tias baianas. Ali estavam iorubás oriundos da Bahia, bantos do norte e nordeste, bem como do próprio Rio de Janeiro, os muçulmis, entre outras etnias, que engrossavam o caldo da mestiçagem carioca, como citado alhures. Foi neste meio que surgiram as macumbas musicais e se espraíram pela sociedade carioca.

Foi um gênero musical que percorreu as diversas camadas sociais desde os marginalizados até a elite, sendo difundida pelos músicos negros e mulatos. A linha divisória entre macumba religiosa e musical foi uma construção do tempo moderno, que passou a delimitar o espaço que caberia a cada uma delas. Esta não era uma preocupação a princípio de seus praticantes e simpatizantes, no entanto a força da modernização não passou despercebida pelos mesmos. A macumba musical era um produto das comunidades tradicionalistas, entre elas as casas das Tias baianas da Cidade Nova, mulheres negras de terreiros, assim tinham a marca do povo de origem, em um contexto religioso, com músicas de composição coletiva, mas isto muda a partir da apropriação da música *Pelo Telefone*, por Donga. A gravação da música *Pelo Telefone* cria uma cisão entre Tia Ciata, Donga e Hilário Jovino. Este episódio marca ao mesmo tempo um desagravo e uma ruptura entre o modo de vida das pessoas que se encontravam envolvidas nas comunidades de santo e aqueles que desejavam sair para uma vida menos tradicionalista, com vistas a adentrar ao *modus operandi* da vida moderna. As mulheres negras participaram do proto-samba e ali foram célebres compositoras e cantoras em seus terreiros e ranchos, mas de modo tradicionalista e não de modo profissional com o viés propugnado pela sociedade moderna.

Assim, tanto a novidade da gravação do “primeiro samba” e a consequente introdução do mesmo de modo mais corriqueiro estavam dentro de um grande contexto sociopolítico e econômico, que envolvia o final da escravidão, a era do trabalho

assalariado, processo de industrialização e a construção da identidade nacional. A ideia de uma vida proletária com base na profissionalização somada ao ideal nacionalista foi a base para os novos padrões da música, aos quais os músicos das comunidades-terreiros não ficaram alheios. A macumba musical também passou por esses momentos e chegou a ser observada por músicos eruditos como Villa-Lobos, que a colocou entre as músicas folclóricas brasileiras como gênero macumba. Neste item busquei demonstrar que a macumba musical era vigente na vida carioca e que a mesma nasceu nos bairros marginalizados de população negra, onde as negras baianas reinavam em suas casas de santo, mas ela, macumba, saiu de lá e percorreu inúmeros locais ocupados por classes sociais distintas.

Após explicitar a existência de um gênero musical chamado macumba, adentro ao próximo item, no qual discorro sobre a entrada do samba como música nacional e o impacto do mesmo sobre as macumbas musicais após a década de 1920.

4.2 Macumba, diga adeus e vá-se embora – agora é a vez do samba!

Encerrei com Villa-Lobos o tópico anterior e abro com ele este novo item. O erudito compositor não ficou apenas como sério pesquisador de músicas folclóricas alijado de envolvimento com as mesmas. Ele, a partir de sua experiência com o mundo da música folclórica e seus compositores, acabou por lançar ao público – em meio a um recital de clássicos, da música erudita ocidental e de poesia – uma música que vem descrita na ocorrência intitulada *Música – Recital de canto*:

Realiza-se, às 21 horas hoje Adacto Filho, no Instituto Nacional de Música.

É este interessante programma:

1º Parte: Beethovem- *A' la bien aimée absente* (seis poemas sem interrupção. Schumann Balthazar (Ballada) .

2º Parte: Wáener- Sept petites histories extraites de V Alfabet Instantané de René de Alyscamps. Marche C. Valse, H. Rag-time, L. E'tude, K. Fantasie, N. Fugue, U. Romance-Double V, X. Poulene – Le Cortebe d' Órphée. Le Dromadaire. La chevré du Thibet. La Sauterelle. Le dauphiu. L'ecrevisse. La carpe.

3ª parte: Lorenzo Fernandez – A Macumba (poema negro). Tapera. Luciano Gallet – Canções populares brasileiras, recolhidas e harmonizadas; Arravaoar – (Tyranna ao desafio -Pará).

Fotorottó – (Chula bahiano). Villa Lobos – canções típicas brasileiras harmonizadas: Vida quebrada (Toada de caipira). Estrela é lua nova e Xangô (cantos religiosos de macumba) (grifo meu). Serestas: O anjo da guarda e Canção do carreiro.

Ao piano: Brutus Pedreira. (...) (sic)

(Fonte: *O Paiz*, seção Artes e artistas, 16 de outubro de 1929, p. 5).

Gostaria de chamar a atenção para o fato de a macumba estar presente em meio aos intelectuais da época - em sua maioria composta de homens brancos- mas como “canções típicas brasileiras harmonizadas”, ou seja, necessitou de um certo ar de civilidade e domesticação e é neste momento que se vê nascer a brecha para o samba, uma música afrodescendente que (re)nasceria sem a “desarmonia” típica das macumbas, uma versão mais polida da mesma. Algo sobre o que discorreremos amiúde abaixo.

Cumprir dizer que não almejo enveredar por um caminho polarizado, não em um primeiro momento, entre as dimensões macumba e samba, e muito menos dar uma conotação simplista para o embate entre os dois gêneros musicais, pois esta ruptura no universo da música não se deu repentinamente, e sim fez parte de um longo processo que envolvia conflitos sociais de toda monta, que ia para além da música. A separação se deu em meio ao ideal de uma construção nacionalista. A questão musical se encontrava inserida em uma grande batalha que visava à identidade nacional, que visava embranquecer o Brasil e os(as) brasileiros(as). Se havia um ideal de erradicação da presença negra e sua cultura, isto não foi o suficiente para fazê-la desaparecer repentinamente, e sim abriu espaços para negociações da mesma na “modernidade embranquecida” e tanto negros(as) como sua cultura foram sendo ressignificados(as) ao longo do tempo.

As informações colhidas no campo apontam para uma paulatina divisão entre os gêneros musicais, em meio a conflitos, entre barbárie, apontada como coisa da cultura negra e civilidade destacada como oriunda da cultura europeia. Isto ocorreu sempre com interferências e ajustes de intelectuais, ligados à música ou não, influenciados pela ideia de modernidade e de ideal de nação. Macumba musical e samba

ficaram entre “afetos e desafetos” em um contexto de conflito racial e mudanças sociais – a modernidade – entre 1870 e 1930, lembrando que após a segunda década do século XX isto se acirra.

Voltando à ocorrência acima na qual vem descrita a produção musical de Villa-Lobos – Xangô –, é possível observar que o músico coloca sua composição como canto religioso de macumba, logo passa a localizá-la para o mundo como algo afeto à religião, e não mais utiliza gênero macumba. Isso nos leva a uma reflexão sobre a contribuição, da afirmativa de Lobos, bem como a relevância da mesma, para uma redefinição do que era o tipo de música macumba no final da década de 1920, lembrando que Villa-Lobos era reconhecido nacional e internacionalmente e foi capaz de fazer chegar suas composições, entre elas as de macumba, a outros países e influenciar a constituição de recitais de cantoras e cantores internacionais, como Elsie Houston Perret, uma cantora especializada em canções típicas populares, esposa do poeta surrealista, Benjamin Perret e, também, representante do *Petit Journal*. Um de seus recitais foi denominado *Chanto popularez du Brésil*.

A Sra Perret, modestamente, explicou que o sucesso devia ser atribuído à originalidade das nossas canções e ao valor, sobretudo, da harmonização feita por Villa Lobos.

- Os rythmos bárbaros, especialmente os de origem africana – acrescentou a cantora – interessam profundamente a toda a Europa. Eu mesma pude verificar bem esse estado de receptividade do público através de duas canções provenientes das macumbas : “Xângô” e Bamabalelê. (sic) (*O Jornal*, seção musical, 26 de fevereiro de 1929, p. 3).

As composições e junto a elas sua visão do que era a música popular brasileira atravessaram continentes, chegam a países europeus e fazem uma artista francesa, uma branca cantar a música de nossos(as) negros(as), no entanto não é possível aquilatar em que medida Villa-Lobos, com suas produções, ajudou a fixar a macumba como uma religião de cultura negra em vez de um gênero musical – como afirmara anteriormente, no entanto, é crível identificar uma mudança na forma de ele se referir a este tipo de música. Outro fator a ser ponderado é em que medida Villa-Lobos contribuiu ou foi influenciado pelo meio onde vivia refletindo em suas músicas as mudanças que vinham acontecendo na sociedade carioca.

As questões ficam abertas, no entanto é possível identificar que ele fez duas afirmativas distintas, uma no item anterior, colocando que Donga compunha o gênero

macumba, e a outra quando, na ocorrência acima, define Xangô como música tipicamente religiosa e é interpretada por uma cantora branca francesa. Em ambos os casos a “voz” do compositor era lançada em outro patamar de importância e relevância social, o que me permite, com as devidas ressalvas, dizer que suas afirmativas contribuíram para colocar a macumba em seu “lugar”, ora como gênero musical, ora como música de religião, mas não mais interpretada pelas negras de terreiro mães de santo. Pode parecer que não há diferença entre as afirmativas e que ambas são músicas de terreiro e pronto, se não considerarmos a época em que foram realizadas, pois nesse período havia uma estratégia definida pela elite atuando para a consolidação de uma identidade nacional da qual fazia parte um projeto seminal para a eleição da música nacional – no caso, o samba. Um projeto muito consciente que vinha sendo desenvolvido para fazer emergir, no início do século XX, uma música oriunda da cultura negra (JOST, 2015), mas sem sua característica primitiva.

Segundo Vianna (1995), na década de 1920 o samba passa a ser propagandeado como sendo a mostra mais fidedigna e “pura” da cultura nacional. Eram problemáticas de um cotidiano que buscava incorporar alguns bens simbólicos, no caso o samba, e marginalizar tantos outros, como a macumba. Assim as diferentes colocações de Villa-Lobos se encontravam totalmente contextualizadas à sua época e refletem os conflitos e as indefinições concernentes ao projeto modernizador que incluía a música típica nacional. Assim, a crise identitária da macumba é reforçada quando ela passa a esbarrar no projeto nacionalista que incluía o samba. Os dois gêneros a partir de então passam a viver ora momentos amistosos e outros tensos e conflituosos, mas coexistindo no cotidiano carioca. Samba e macumba passam a ter encontros frequentes dentro do período carnavalesco, na Festa da Penha e, anos depois, também nas gravadoras. Isto ocorreu durante muito tempo antes de se separarem de vez, como é possível observar na ocorrência abaixo:

OS NOSSOS SAMBISTAS

Dentre os sambas que estão sendo executados na festa da Penha, com o incontestável e brilhante sucesso, destaca-se o **samba macumba** [grifo meu] “Vou te deixar”, editado pela Casa da Viúva Guerreiro, de autoria do popular João da Gente e dedicado ao glorioso *Cordão dos Independentes*, do Club dos Democráticos. O samba “Vou te deixar” tem os seguintes versos:

I

Vou partir

P'ra esquecer aquella ingrata...

Vou fugir

Deste amor que me maltrata.

Côro

Oh! Que penar!

Oh! Que soffrer!

Longe daquela

Que me faz enlouquecer.

II

Vaes chorar

Com saudades de teu bem

Vou amar

Outra que me entenda bem. (sic)

(*Correio da Manhã*, seção de entretenimento, 16 de outubro de 1927, p. 17).

João da Gente um homem, provavelmente negro, é quem aparece como compositor em um momento de transição. Observando a ocorrência não há como negar que ainda não ocorrera o “nascimento” do samba em sua “pureza”, pois a música é apresentada como samba-macumba, demonstrando os encontros recorrentes que os dois gêneros tiveram ao longo da década de 1920, bem como para o processo de negociação entre ambos, que nem sempre se dava de forma pacífica. As questões do contexto envolvendo os conflitos instaurados pela vida moderna e as ideias de identidade nacional instituídas pela mesma já traziam novidades à vida dos músicos, além da incorporação ou miscigenação dos gêneros musicais oriundos da cultura negra. Ao que tudo indica, a inserção da nomenclatura samba antes da palavra macumba é uma delas. Também podia estar apontando para um distanciamento do vínculo com o povo de terreiro ao mesmo tempo que refletia o resultado do trabalho que vinha sendo desenvolvido sobre o gênero samba, de forma a torná-lo a música com viés nacionalista. Isto acarretaria maior acolhimento desse gênero pelo mercado musical, recentemente formado, que passa a enaltecer o samba em detrimento da macumba e mais: a

macumba não se mostrava tão apelativa comercialmente pelo seu vínculo declarado com a cultura negra. Assim, estar associado ao samba permitia aos músicos macumbeiros conseguir espaço no comércio fonaudiográfico da época. Era mais interessante e profissionalmente vantajoso, para os músicos, incorporar-se aos moldes da sociedade moderna e cantar o samba-macumba na Festa da Penha em vez de macumba apenas. De qualquer forma, a terminologia macumba passa a ser secundária, pois trata-se de samba-macumba, o que remete para o fato de os músicos se mostrarem conscientes do lugar marginal que as macumbas passaram a ocupar naquele momento e da necessidade de modificar suas estratégias para que fossem aceitos como cantores popular.

Outro item a ser destacado na ocorrência acima e que explicita o momento de construção de um novo modo de vida é que a música já vem assinada como de autoria de João da Gente, um autor popular, trazendo a problematização da combinação entre a conduta tradicionalista dos afrodescendentes, que se vinculavam aos terreiros, na qual a cultura era de produção coletiva, sem autorias, com aqueles que pendem para o modo de produção da vida moderna, expondo a desconstrução ou ressignificação da visão totalizante oriunda da tradição oral vivida até então. O samba-macumba apazigua um dilema entre tradição e projeto de identidade nacional e falseia um quadro de igualdade, mas que na realidade aponta para uma situação hierarquizada dos dois gêneros a partir do projeto do samba como música nacional, bem como abre a discussão do paulatino “embranquecimento das macumbas” que vai se tornando samba, na mesma medida que vai se distânciando das comunidades tradicionais de terreiro, na qual as mulheres negras tinham destaque no comando. Isto ocorre em meio a toda uma contextualização do período histórico e mais, quem faz sucesso no samba-macumba são os homens, no caso da ocorrência era João da Gente, logo pouco se modificara para as mulheres negras na nova conjuntura. Assim como as macumbas, as mulheres negras permanecem secundárias no seio do mercado musical, embora tenham feito parte, de modo relevante, do berço do samba-macumba.

Retomando a questão do projeto de identidade nacional aqui se faz necessário uma breve explanação de como era entendida tal proposta, que envolve o período em que a ocorrência acima é registrada no jornal, mas também muitas outras que virão a seguir. E mais: destacar qual a relevância de tal projeto para as macumbas musicais.

Vamos a ele! O projeto se desenvolve a partir da idealização e construção de uma identidade nacional no final de 1920 e se expande até a década de 1930. Foi idealizado e implementado pelos intelectuais e literatos, que viam na cultura mestiça ao mesmo tempo resolução e método para dar ao Brasil uma “cara”. Buscavam forjar uma imagem vigorosa e original da nação por meio da valorização de elementos supostamente primitivos, oriundos de uma herança cultural africana, que apontavam para questões próprias de seu povo. Assim, fazia parte do projeto, entre outros fatores, ter uma música que representasse a nação. Para tanto, esses literatos e músicos penderam para uma música que tivesse os traços das raízes afro, conforme o grande corpo do projeto, no entanto, ressignificadas e civilizadas (VIANNA, 1995). Foi então “eleito” como símbolo da música nacional o samba. Ele passa a ser como Zaira, a mulata do capítulo anterior, uma versão domesticada da música afrodescendente, da macumba musical. Assim, o samba, como gênero musical, é o resultado do empenho nacionalista da elite brasileira. Desta forma, o samba contava com laços de proteção que garantiam que pudesse florescer nacionalmente, ao contrário da macumba musical dos terreiros das Tias-negras- baianas.

A ocorrência acima traz o esforço realizado pelos músicos das classes menos favorecidas para se atrelarem com a classe média e elite idealizadoras do projeto que definiria o que era ou não música nacional. Isto fica evidente com a homenagem prestada na composição da música ao *Cordão dos Independentes*, que pertencia ao Club dos Democráticos de classe média alta. Algo que nos remete aos estudos de Vianna, em o *Mistério do Samba* (1995), que traz em sua pesquisa o envolvimento dos músicos negros e mulatos das classes populares com os intelectuais e músicos eruditos, os mesmos que se empenhavam para a construção de uma identidade nacional. Entre os músicos populares ele cita Donga, Pixinguinha, Sinhô, entre outros. Já entre os intelectuais e músicos se encontram Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Afonso Arinos, Villa-Lobos e Luciano Gallet, entre outros.

Os músicos das classes populares, negros e mulatos, com base nas sociedades tradicionalistas afrocentradas, de modo simultâneo, deixam e não deixam suas origens, aproveitam as brechas para adentrar ao mundo moderno por meio da música, bem como para levar até ele suas raízes tradicionalistas, mas largam para trás as mulheres negras com quem dividiam os espaços musicais nos terreiros, ainda mais considerando

que estes espaços terreiros tinham grande possibilidade de serem regidos por uma espécie de matriarcado (LANDES, 1951), logo com forte presença feminina. A gravação do samba-macumba pela *Casa da Viúva Guerreiro* deixa nítido que o esforço traz resultados para as classes populares, mas masculina, que conquistam novos espaços e se aliam ao mercado musical emergente das gravadoras, que marcavam o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa. A macumba musical não some de repente com a entrada do samba, mas divide seu universo musical com seu mais novo/velho concorrente nas gravadoras e reafirma a figura do homem negro como intérprete do estilo musical.

O samba-macumba traz em si o novo e o velho, em dois sentidos, de macumba a samba, mas também de músicos tradicionalistas a populares. Com o incontestável e brilhante sucesso, destaca-se o samba-macumba “Vou te deixar”, no qual fica claro que não houve uma separação radical da macumba e samba no universo musical, e sim diálogo – nem sempre pacífico – estendo este diálogo entre mulheres negras e homens negros de terreiro que passam a viver momento de transição, pois a macumba não escondia sua relação com as comunidades tradicionais e com as Tias bairras, ao contrário do samba-macumba, que se tornou a música híbrida, de cá – terreiro – e de lá – mundo moderno. A própria letra aponta nesta direção, pois tem duplo sentido se a analisarmos à luz do conflito existente. O nome da música já é uma intenção de “te deixar”, que no caso pode ser a própria macumba musical. E prossegue avisando que “vou partir”, “vou fugir” (...) deste amor que me maltrata”. Com certeza havia um amor que unia os compositores e cantores ao universo das macumbas musicais, pois lá estava sua família – consanguínea ou não – bem como a estrutura de seu modo de ser e estar no mundo. Deixar a macumba era um conflito que tinha penar e sofrer, conforme a letra da música, e mais: os músicos colocam que longe terão saudades, mas mesmo assim vão amar “outra que me entenda bem”. Os homens negros fazem menção a um amor que mora longe da sociedade moderna, “lugar” onde imperavam as mulheres negras.

A letra acusa uma ausência/presença ao gênero macumba tão comum em músicas anteriores, mas também faz e não faz, em um jogo de palavras, referência a um universo onde mulheres negras participavam da produção musical, um mundo menos fragmentado em relação aos papéis de gênero dentro das composições musicais

como nos aponta Moura (1995) ao rememorar a importância das Tias baianas, mulheres negras, nas rodas de “samba”. Moura, ao mencionar Tia Ciata, a coloca como

[...] partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse (CARMEM, apud MOURA, 1995, p. 100).

Assim, no jogo de palavras, faz referências ao universo afro-brasileiro, bem como constata que o samba-macumba é um anúncio de despedida, mesmo que de modo velado. Nesse período as macumbas vão se resignificando, *clareadas* pelo samba. Um olhar ligeiro do cenário pode levar a algumas conclusões que não visualizavam a macumba como gênero musical, por exemplo, de que o samba nasce apenas ligado à questão macumba-terreiro e a música não se refere ao gênero macumba musical oriundo do terreiro. Contudo, é necessário retomar o início da produção do samba, como música nacional, e lá é possível observar que não ocorreu subitamente uma oposição entre macumba-terreiro e samba, e sim macumba musical e samba. Destaco que de modo algum nego o imbricamento das macumbas musicais com os terreiros, ao contrário, a macumba, assim como o samba, se constituiu como um gênero musical a partir do terreiro. Os dados que emergem do próprio contexto pesquisado descortinam um modo de produção, tanto do samba como da macumba como gêneros musicais, ambos sendo oriundos dos terreiros, mas um estilo permaneceu ligado ao povo de origem e o outro foi se distanciando paulatinamente. Apesar da influência das mulheres negras na organização social e religiosa, berço da macumba musical e do subsequente samba, é difícil encontrar referências à presença delas no cenário musical. Apesar do inegável reconhecimento da importância, do alto status e influência que as mulheres negras, no caso as Tias Baianas, exerceram no meio afro-brasileiro, quando a questão retrata a cena musical as mulheres negras desaparecem de cena.

Enfatizo que, na “nova” configuração musical, o samba carregava, perpassava e se constituía do mesmo material da macumba musical oriundo dos terreiros. O samba também “bebeu” das mesmas fontes. Entendo que é por meio da sua manifestação, agora samba-macumba, que a música de terreiro ganha relevância no espaço público, em um projeto de identidade nacional, e passa a expressar “universalmente” um ponto

de vista de mundo que é característico do povo de santo, pois, como samba, ganha condições de descer o morro com a chancela da elite. A macumba musical até então significava ir ao morro, ir ao universo de terreiro, ao contrário do samba, que era sair do morro e levar o universo de terreiro mais eufemizado para o Rio Janeiro e depois para o Brasil, atendendo a demanda de nacionalização.

O samba-macumba ainda esbarrava na apreensão do mundo, das populações negras do Rio de Janeiro, oriundas dos terreiros, que buscavam consagrar suas músicas na Festa da Penha, como seus antecessores, mas também passam a pôr a “boca” na modernidade gravando suas vozes em vinil. Assim, a tecnologia permitiu a imortalização das vozes masculinas. Porém, nesse processo, excluiu o quanto foi possível o destaque das mulheres negras das antigas rodas de “samba-macumba” como figuras de destaque. O samba-macumba assinala a resistência e luta das macumbas musicais, que perseveravam par a par com o “novo” estilo musical, no entanto joga para fora da história as mulheres negras. Ela não era mais um gênero musical isolado, oriundo de terreiro, lugar onde elas eram mães e “rainhas”, e sim passa a dividir seu espaço com os sambas que falavam de feitiços, feiticeiros e “santos” cantado por homens. Deixar a macumba não foi fácil para os sambistas modernos e eles o fizeram num processo de transição lento e conflituoso, como demonstra a ocorrência abaixo:

(...) Perdi o bom senso e a vergonha, levantei e voei acima de todos os sarcasmos e não ligarei como na cantiga de *Macumba*:

Estás falando de mim,

Eu não ligo não

Ou ainda

A inveja é um fato

Que nunca tem fim

Podes vir de feitiço

Para cima de mim

Há supostos vícios e pretensas peversões que dependem apenas de uma só experiência.

Experimentou gostou.

Há pessoas que não entendem – a Macumba – nem [ilegível] o mystério do *Tatu’ subiu no páo*.

- É pena.

São pobres de espírito, ou antes para falarem o termo technicos não são *ban-ban-bans* nem *ba-ta-clans*.

Está na hora!

É o breve minuto, o estilicídio, o instante fugitivo que já criou coisas novas e características de nossa cultura.

O carnaval criou o maxixe, hoje mundial, e foi estímulo da música nacional, inaudita e única, pelo seu rythmo novo de remeleixo, de notas bi, tripontuadas, a espera de outras notas fugitivas celeres e relampagueantes.

É essa a arte extraordinária do Sinhô, Careca, Souto, o Freire Junior, e dos versos impagáveis do doutor Philomeno Ribeiro.

Perdão, se esqueci algum gênio ...

São todos cuébas, thebas, cutubas e arrepiados...(...) (sic) (*Gazeta de Notícias*, seção carnaval, de 13 de fevereiro de 1923, p. 2).

A ocorrência acima aponta mais uma vez para um processo de transferência da criação musical, da macumba para o samba, e aqui ainda aparecem os sinais do povo afro, pois denominam os bons músicos de várias terminologias e entre elas de ban-ban-bans e cutuba. Cutuba significa pessoa inteligente, “importante, poderoso, forte, temido, respeitado” (LOPES, 2003, p. 89). Assim, o samba-macumba era feito por homens inteligentes, respeitados, importantes, mas também temidos. O que pode ser a associação delas com o mundo das macumbas/feitiços. Eram temidos e admirados por sua arte extraordinária. Já a palavra ban-ban-bans vem de bamba, do quibundo, que significa “pessoa que é autoridade em determinado assunto” (LOPES, 2003, p.36). Nos dois casos se está falando de quem conhece muito o que faz e é assim, “a arte extraordinária do Sinhô, Careca, Souto, o Freire Junior, e dos versos impagáveis do doutor Philomeno Ribeiro”, entre outros. A responsabilidade de cantar, manter, sustentar o samba na indústria musical passou a se centralizar na figura de um homem e no início mulato e negro. As mulheres negras e do santo passaram então para um plano secundário.

Faz-se interessante abrir um parêntese sobre a discussão que perpassa a tentativa de definir um tipo de nacionalismo folclorista, que ressalta que há uma ligação contínua entre genuinidade cultural e base social, no caso aludido, da comunidade negra menos favorecida e as músicas afrodescendentes. Ficando as composições de cunho coletivo, nas quais as autorias são desconhecidas e indefinidas, atreladas ao lado folclórico – premissa difundida no início do século XX – que vai se propalando de geração a geração pela oralidade (TINHORÃO, 1966). Sob essa perspectiva, há uma nítida

preocupação em separar em dois campos a música: o popular e o folclórico. O popular era mais “erudito” e com viés moderno-capitalista, pois eram destacados os autores, sendo conhecidos os nomes dos produtores de letra e música. Mais tarde ganha ainda um *status* para lá de moderno, pois passa a ser divulgada por meios fonográficos e gráficos de massa, entrando de vez no mundo da industrialização. A partir desta perspectiva faz sentido dizer que “perdi o bom senso e a vergonha, levantei e voei acima de todos os sarcasmos e não liguei como na cantiga de *Macumba* – Estás falando de mim. Eu não ligo não”. Podemos entender que a macumba sai do anonimato e do mundo marginalizado carioca, mas como nova roupagem, com um novo nome: samba e com novo perfil de quem a interpretaria. Em meio a esta polêmica entre músicas folclóricas e populares as mulheres negras das comunidades tradicionais passaram de figuras fundamentais a figuras dispensáveis. A partir de então foram raros os casos de mulheres que cantavam samba-macumba ou mesmo samba, elevando a posição de intérpretes a uma condição masculina.

Voltando à ocorrência acima... E, logo à frente, diz que “há pessoas que não entendem – a Macumba – nem [ilegível] o mystério do *Tatu’ subiu no páo*”. Só é possível entender o mistério da música o *Tatu’ subiu no páo*, que chegou a receber o prêmio de melhor canto no ano de 1922 e 1923, quando se sabe como e por quem foi escrita e cantada. Esta música foi composta por um grupo que integrava o rancho carnavalesco Ameno Resedá, que tinha como fundador o Hilário Bispo Jovino, o pernambucano radicado no meio das(os) baianas(os) no bairro da Cidade Nova no Rio de Janeiro que se desentendeu com Manuel Pequeno e Tia Ciata. Foi o Ameno Resedá que no ano de 1907 “torna-se o primeiro rancho, com reconhecimento de toda a imprensa, a inaugurar o novo **carnaval civilizado** [grifo meu]” (MENDES JUNIOR, 2007, p. 87). O que diferia este rancho dos demais? A tentativa de civilidade se encontrava atrelada à intenção de tirar as Tias Baianas, mães e suas filhas-de-santo, que até então constituíam a base vocal nos ranchos cariocas das primeiras décadas do século XX? Entre as vocalistas mais conhecidas à época se encontrava Maria Adamastor. Hilário Bispo Jovino quis desalojar as mulheres de seu lugar de vocalista com seu projeto? A certeza é que Hilário conseguiu dificultar às mulheres negras de comunidades tradicionais de atuarem como cantoras dos ranchos com esta sua iniciativa e facilitar a entrada dos homens.

A música foi elaborada no seio do Ameno Resedá, foi composta e cantada por homens. Logo, traz os ares de civilidade com ênfase na figura masculina. Foi composta por Eduardo Couto e chegou a ser gravada na Casa Edson por Baiano, o filho de Tia Perciliana, no ano de 1923, um “baiano” de origem. Desta forma, a música traz a marcas da modernidade e da civilidade com a autoria individual e devidamente registrada e se desvincula do ritmo primitivista das macumbas musicais de caráter coletivo e “folclórico” realizada nas comunidades tradicionais das Tias baianas. Assim, varre as mulheres negras da cena musical e dá aos homens a primazia. Quando a macumba deixa seus rastros de origem com seus “supostos vícios e pretensas perversões” - basta uma única experiência para aderir a ela - também coloca as mulheres em uma situação de exclusão, pois elas simbolizavam esta música, este estilo “primitivo e pervertido” de fazer e cantar as macumbas. “Experimentou gostou”. Assim, ganha o selo de legitimidade da vida contemporânea e um *plus* ao ser veiculada pela indústria fonográfica, para tanto apresentou uma letra “limpa”, sem referências aos terreiros, ao gênero macumba e às mulheres negras de terreiros, como é possível observar na letra abaixo:

Tatu subiu no pau
É mentira de mecê
Lagarto ou lagartixa
Isso sim é que pode sê

O melhor da galinha é o ovo
Que se pode comê gostoso
A moléstia do pinto é o gôgo
A coberta do velho é o fogo

Tatu subiu no pau
É mentira de mecê
E Santo Antônio ajudando?
Isso sim é que pode sê.

(Jornal *Correio da Manhã*, seção carnaval, 22 de fevereiro de 1923).

Mas ainda apresenta personagens, como o cantor Baiano, um sujeito híbrido – entre a modernidade e a tradição religiosa afrodescendente das(os) negras(os). Embora subjacente, o samba trazia o ritmo musical dos terreiros, bem como os “tocadores e cantores” dos mesmos ligados de modos diversos - parentesco biológico ou de filiação espiritual - às negras de terreiro. É dos terreiros que “nasce um novo estilo de música, que não é sagrada, mas que tem como base não só o ritmo, a harmonia e a forma melódica do hinário sagrado, mas tem como compositores gente que é dos terreiros” (PRANDI, 2016). Negavam-se as mulheres negras como produtoras, mas não os seus produtos musicais. As macumbas musicais vão lentamente tomando nova face, nesta nova fase, na qual se volta para o mundo moderno e urbano e coube aos homens a disseminação da música macumba/samba.

MÚSICAS NOVAS

Uma novidade para os pianistas e amadores do samba:

A Casa Oliveira acaba de editar o “Candomblé”, samba carioca, gênero de macumba, com letra e música de Byde e Dario A. Ferreira.

Estampamos a letra abaixo:

Côro

Eu tenho alegrias meu bem]

Quando tu vais ao candomblé] bis

Me leva ó meu benzinho]

P’ra mim saber essa lei como é mulher] bis

Solo 1

Eu quero ver]

A lei como é] bis

Santo de homem é alguém

Em ação é de mulher

Quero... ver...

P’ra mim falar] bis

Quando aprender

Solo 2

O Gallo preto]
É de feiticeiro] bis
Eu não fico na Bahia
Vou p'ra o Rio de Janeiro
Chora... Meu bem...]
Feitiçaria...] bis
Em mim não vem] (sic)

(*Gazeta de Notícias*, seção Música em discos, 18 de novembro de 1928, p. 7).

Byde ou Bidê, Alcebiades Barcelos, o autor da música o “*Candomblé*”, citada na ocorrência acima, era um músico da Estácio de Sá, local onde escritores como Vianna (1995), Lira Neto (2017) e Moura (1995) afirmam ter surgido a primeira escola de samba. Também foi inventor do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba anos depois e fundador do *Grupo Agora é cinza*. Byde era considerado um bamba, um *expert* em música e é este bamba que aparece nas páginas do jornal *Correio da Manhã* como autor do samba carioca, gênero de macumba. Logo o gênero macumba ainda marcava presença nos espaços do samba e, ousou dizer, no berço das escolas de samba e nele percorria de modo subjacente e subliminar a musicalidade deixada pelas mulheres negras de terreiro. Byde ou Bidê, um homem do morro, com grande probabilidade de ser filho de santo de algum candomblé, fez muitas queixas sobre as dificuldades que os compositores das classes populares tinham de acesso às gravadoras, que lucravam com a exploração do trabalho dos mesmos. É ele um autor renomado que rememorava o gênero de macumba. Mais uma vez os homens é quem cantam, compõem e tocam macumba/samba.

Bidê, de origem negra e do morro, se profissionalizou “quer em rádios quer em gravadoras” (PARANHOS, 2003), mas apenas figurava como simples acompanhante. Mesmo sendo um bamba na Estácio de Sá, foi relegado a pano de fundo como um mero ritmista no mundo moderno da indústria fonográfica. “Por sua vez, os proprietários das emissoras de rádio lançaram mão até de *lockout* a fim de conservar no mais baixo patamar possível a remuneração dos direitos autorais. (...) Na sociedade de classes a acumulação do capital se dá, em regra, exatamente assim” (PARANHOS, 2003), os ricos ganhando muito, ao passo que os pobres se submetem a salários módicos.

Neste universo, ou melhor, neste subuniverso aparece a ligação entre gênero macumba e samba. Ambos ainda caminham de braços dados, macumba musical e samba, bem como de braços dados com uma memória religiosa. Mas a macumba não é eliminada em um passe de mágica e reaparece, em escorregadelas, na boca de cantores e nas mãos dos ritmistas, como na ocorrência acima. Outro fator a ser destacado é a última estrofe, que fala do galo preto, do feiticeiro e a saída “dele” da Bahia para o Rio de Janeiro, o que nos remete à vinda do povo de santo baiano para a cidade carioca, bem como da separação tardia entre Tias baianas no terreiro e cantores no samba, apontando para uma cisão entre “povo do feitiço” e “povo da música”. Reiterada pela estrofe da música na qual relata que “santo de homem é alguém. Em ação é de mulher”. As mulheres é quem estavam em ação e atividade no universo da macumba musical, enquanto santo de homem é alguém, apontando para o sentido de não ser ninguém. A preocupação de uma separação entre samba e macumba ou mesmo homens na música e mulheres no terreiro não perpassava como preocupação para o grande público de fãs da música afrodescendente, conforme narrativa abaixo:

A confissão mais coerente é a que se estabeleceu no carnaval como em qualquer outra oportunidade, entre o Samba, o Batuque e a Macumba, traz manifestações inconfundíveis do espírito credor do povo, que passam, entretanto na opinião geral, como sendo uma e a mesma coisa.(sic) (Fonte: *O Jornal*, seção de carnaval, 19 de fevereiro de 1928, p. 9)

A introdução do samba e seu ideal nacionalista não foi capaz de erradicar a macumba, mas concedeu a ela, nesse período de transição, um outro lugar, junto ao samba e ao batuque. Assim, a difusão da música popular nacional, o samba, por meio da elite, não foi suficiente para apagar da memória dos ouvintes ou impor a opinião pública, a partir de seu discurso de poder legitimador da identidade nacional, seus pendoros pela “nova” música – o samba. A música passa a assimilar como um catalizador os discursos das vozes dos diversos sujeitos da sociedade carioca. Alguns forçando sua saída e outros insistindo em sua permanência, pois o samba, o batuque e a macumba para “opinião geral” são tratados “como sendo uma e a mesma coisa”. Mas isto, em certa medida, retarda o processo de assimilação do samba e cria uma eufemização progressiva da macumba como música, que vai sendo empurrada para um outro lugar neste universo popular.

SAMBA E SAMBEIROS

(...) Freitas não é um sambeiro, limitando a expressão do termo ao compositor que se especializa no gênero.

A sua bagagem musical é grande em todos os gêneros dansantes.

Para que o leitor ajuize o valor das produções citadas, basta ir aquele estabelecimento musical e mostrar desejos de ouvir. É logo satisfeito.

O samba “És a minha assombração”, também da autoria de Freitinhas.

Côro

Juro

Que não te quero manter

Levaste as minhas meias

Para fazer candomblé

1º COPLA

Oh! Mulher moambeira.

Tu aqui não hás de voltar

Eu já fui lá na macumba

O feitiço desmanchar

2º COPLA

Achei um embrulhinho,

Parecia um feitiço;

Me benzi com a mão esquerda.

Sou esperto não vou nisso.

3º COPLA

Oh! Nêga do barulho.

És a minha assombração;

Vou arranjar uma branca,

Estou farto de João...

(*O Jornal*, seção de entretenimento, 13 de fevereiro de 1927, p. 8).

Como diz o texto, “Freitas não é um sambeiro, limitando a expressão do termo ao compositor que se especializa no gênero”, isto pode estar relacionado à questão nacionalismo-folclorista e música popular, mas também reforça o lugar dos homens como intérpretes. Freitas aqui é colocado em outro patamar. Ele não é um sambeiro qualquer, aquele que vem das macumbas-terreiros – onde autorias não tinham dono e

podiam ser cantadas por mulheres negras – assim as mulheres negras que cantavam nos terreiros eram “desclassificadas” como intérpretes e compositoras, pois não assinavam suas músicas. Ele, Freitas, é compositor de música popular, assina suas músicas. Freitas pertence a um outro momento no qual sambistas dialogam com outras áreas da música para além da oriunda do terreiro. Elas, as mulheres negras de terreiro, não. Ficavam presas ao comezinho mundo da autoria coletiva. Na música de Freitas a macumba já é colocada como um lugar e não mais como um gênero musical, pois na letra ele descreve que “eu já fui lá na macumba. O feitiço desmanchar”, logo há uma associação da macumba única e exclusivamente como coisa de feitiço e de terreiro e não mais como um gênero musical. E provavelmente o lugar da mulher negra – o terreiro – fora da indústria musical.

Assim, Freitas ao reafirmar a macumba como lugar e não mais como gênero musical coloca este espaço como sendo de mulheres negras. Faz uma diferença na letra da música entre mulheres brancas e negras. A negra aparece como moambeira, uma nova nomenclatura, para aquelas do santo, que fazem feitiços apontando para o fato de que a presença das mesmas estava atrelada à memória dos terreiros, quando na letra dos “sambeiros”. Os homens são os mulatos ou negros, na figura de compositores e cantores, elas, em contrapartida, são colocadas em situação constrangedora, tal e qual na letra da música que narra: “Oh! Nêga do barulho. És a minha assombração. Vou arranjar uma branca. Estou farto de João...”. A negra é trocada por branca e assemelhada a um homem – João, segundo a música. Ele ridiculariza as negras ao apresentá-las à cena pública, citando-as com menosprezo, mas também traz os indicativos de que “macumbeiras” e “sambistas” não dialogavam com tanta fluência. Ali havia um conflito enrustido entre Freitas e as “moambeiras”. Em outras músicas, cantadas pelos baianos da Cidade Nova, como João da Baiana, elas são associadas aos terreiros. Aí são consagradas como *yaôs* (iniciadas) e enaltecidas em seu *status*. As mulheres aparecem relacionadas à ideia de mulheres do santo, do terreiro como na letra da música de Pixinguinha descrita abaixo:

Yao

Aqui có no terreiro,

Ô pelu, adié,
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (x2)
Ih!
No jacutá de preto velho,
Há uma festa de yao (x2)
Oi tem nega de ogum.
De oxala, de iemenjá.
Mucama de oxossi é caçador,
Ora viva nanã, nanã borocô (x2)
Yo, yooooooooo (x2)
No terreiro de preto velho, iaiá,
Vamos saravá,
A quem meu pai?
Xangoo (x2)
Aqui có no terreiro,
Ô pelú, adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (x2)
No jacutá de preto velho
Há uma festa de yao (x2)
Oi tem nega de ogum.
De oxala, de iemenja,
Mucama de oxossi é caçador
Ora viva nanã, nanã borocô (x2)
Ih!
Yo, yoo (x2)
No terreiro de preto velho, iaiá,
Vamos saravá,
A quem meu pai?
Xangoo (x2)(sic)
(Fonte: sítio eletrônico do Goma-laca.com)

As mulheres negras, são louvadas na música Yao como *eleguns* (“médium” do orixá), mas são colocadas como pano de fundo em relação à macumba musical e o

samba. Elas são essencializadas para o santo como descrito na letra da música, na qual “tem nega de ogum, de oxala, de iemanjá”. Aqui a associação das negras com a religião pode estar relacionada à conservação da pureza e tradição ligadas ao universo “primitivo”, que precisava ser superado no universo musical, enquanto eles, que aparecem como próprios para a música relacionados a uma especificidade que definia a produção do ideal nacional, aquilo que era “nobre”, pois estava vinculado à elevação a novos patamares de desenvolvimento estético, com a novidade musical – o samba –, passíveis de competição na indústria musical da sociedade moderna. Desta forma, fazia parte do *marketing*, para quem pretendia ser músico o afastamento, mesmo que fictício, do universo terreiro, no entanto eles não deixavam de assumir que a atuação das mulheres nos terreiros “faz inveja pra gente”, conforme a letra da música *Yao*, porém com uma mudança significativa em relação à função e hierarquia entre homens e mulheres. Elas, as mulheres negras, ganham importância no terreiro e são colocadas hierarquicamente inferiores aos homens no mundo musical e, na mesma medida, os homens ganham importância na música e são inferiorizados no terreiro, pois lá era interdito virar no “santo”.

Assim, neste período raramente as mulheres aparecem nas letras das músicas e, quando citadas, são mulheres do terreiro ou que gozam de uma situação inferiorizada, quando no meio musical. Já os homens negros ganham seu lugar no imaginário social, quando se trata de música, mas um lugar especial “de malandro a compositor-músico”, um malandro que se profissionaliza, cria responsabilidade, meio que abandonando a malandragem (SANDRONI, 2001, p. 169), deixando a imagem do vagabundo de outrora. Eles despontam cantando nos diversos espaços da sociedade carioca, como na ocorrência abaixo, e são acompanhados, mas não de mulheres, e sim da macumba:

NOTA IMPREVISTA

O que ninguém poderia esperar apareceu, todavia no recinto da Exposição – a “macumba” através de um “samba” executado pela orchestra typica de Pixinguinha que, com as suas 50 figuras, tem sido motivo de grande curiosidade para quantos visitam o “stand” da “General Motors.”

Aquelle imenso pavilhão em que, entre a orgia de luzes, da “Fonte das Maravilhas” e a austeridade hellenica do “Templo de Minerva”, se espalham aqui e ali, modelos reluzentes do “La Salle”, do “Oakland”, do “Chevrolet” e dos demais carros do “G. M. C.” ainda hontem à noite estava quase intransitável, regorgitando de gente curiosa, apinhada, apertada, ouvindo um “samba” composto sobre motivo authentico dos ritos primitivos.

O côro acompanhado pelos cinco instrumentistas de corda, entoava o seguinte estribilho:

Vamos “saravá”

Vamos “saravá” umulun

Vamos “saravá”... (sic)

(*O Jornal*, seção de automóveis, 11 de fevereiro de 1928, p. 5).

A macumba “entra” na modernidade, divide espaços com o que há de mais requintado e tecnológico: no salão do automóvel, ela faz “o que ninguém poderia esperar, apareceu, todavia, no recinto da Exposição” – a “macumba” através de um “samba””. Chamo a atenção para as aspas que podem estar relacionadas ao período de transição entre macumba e samba, algo não tão definido, no entanto a ocorrência vai reiterando um distanciamento entre samba e macumba. A música faz uma clara exposição das questões religiosas da macumba de terreiro em sua letra, assim a macumba vai perdendo seu caráter de música e estremece sua relação como gênero musical. A macumba, neste momento, precisa do samba para entrar no salão do automóvel, e mais: associada aos aspectos de culto de terreiros de modo mais direto. A letra explicita a realidade religiosa do terreiro macumba com suas características primitivas e incivilizadas que a atravessavam. Neste momento ela é apresentada no salão do automóvel, sendo interpretada por homens negros, como tema de samba, já não mais como gênero macumba. Ela passa a ser o conteúdo da música, com ênfase nas questões religiosas. Nesta ocorrência, fica explícita a trilha do samba, de modo mais específico, do “samba carioca” e sua conexão com o contexto do desenvolvimento industrial capitalista. A “macumba-samba” foi se esvaindo como música popular e o samba vai assumindo o cenário musical. O samba como música de identidade nacional e com perfil comercial acabou por pairar sob o viés do crescimento da indústria de entretenimento e cultural, que falava de terreiros de macumba. Isto levou à incorporação de outras atitudes e “cores” que se perdiam entre os sambeiros.

Tendo em vista a necessidade de alicerçar a nova arte, em nosso caso o samba em contraposição à macumba, dentro de uma cultura de massa, foi necessário atingir e sensibilizar o maior número de pessoas possível para uma certa orientação na escolha do gênero musicado. Sobre esse aspecto o rádio e as gravadoras ganham destaque circunstancial na divulgação das produções e composições da música popular e ele

carece de ser contemplado. Essa oposição entre samba e macumba remete à problematização de um recorte temporal e nele entra a questão da divulgação para reforçar o samba e apagar a macumba musical. E este “período é demarcado pelo nascimento e arrefecimento de dois processos que correram em paralelo: a produção musical fixando valores do urbano e a cidade como doador simbólico do sentido de modernidade e de civilidade da sociedade brasileira” (MENDES JUNIOR, 2007) em contraposição à macumba musical e seu vínculo com uma cultura negra considerada primitiva e rural. Dá-se início à divulgação em massa por meio de discos que começam a trabalhar o samba como música e a macumba, na qualidade de terreiro e feitiços, como tema dos sambas. O samba com base nas mudanças radicais que ocorriam nos padrões da identidade nacional, bem como da indústria fonográfica, é lançado como uma música urbana, moderna que tem a cara do Brasil. Ao observarmos a propaganda da *Rádio Mayrink*, conforme que segue abaixo, é possível destacar que o samba ocupava um lugar na imensidão de ritmos que imperavam à época:

OS PRIMEIROS DISCOS VICTOR BRASILEIROS

DEVIDO AO SEU EXTRAORDINARIO SUCESSO
ESTAO SENDO GRANDE PROCURA.

SAUDADES DO SERTAO — Toada	Rogério Guimarães Solo de violão	DISCO N.	DOU TODO — Samba	Ascendino Lisboa com Orchestra Victor	DISCO N.
SOLIDÃO — Romance	Rogério Guimarães Solo de violão	33200	TAPEAÇÃO — Samba	Ascendino Lisboa com Orchestra Victor	33210
DESPACHO — Choro Nortista	João Miranda mandolim com dois violões	33201	CAES DOURADO — Toada	Breno Ferreira com Choro Victor	33211
EU ARRANJO TUDO — Maxixe	Orchestra Victor Brasileira		SINHO DO BOMFIM — San ba.	Epitácio L. Dias (Bibu) com Orchestra Victor	
CABOCLLO URSO — Choro da Roc	João Miranda Bandonim com dois violões	33202	CONSEJO DO CABOCLLO — Toada Sertaneja	Breno Ferreira com Choro Victor	33212
FELJOADA — Cançõeta Comica	Indefonso Norat com piano e violão		OIA O TOCO NO CAMINHO — Embolada	Sylvio Salema com Orchestra Victor	33213
FORÇA NEGRO — Embolada	Breno Ferreira com Choro Victor	33203	ROSA MEU AMOR — Samba	Breno Ferreira com Orchestra Victor	33214
NÃO PUXA, MARÓCA — Marcha Nortista	Orchestra Victor Brasileira		VIROU BOLA — Samba	Sylvio Salema com Orchestra Victor	33215
VEM CA'! NÃO VOU! — Choro Orchestral	Orchestra Victor Brasileira	33204	SEU AGACHE — Marcha-Canção	Breno Ferreira com Orchestra Victor	33216
URUBATAN — Choro Orchestra	Nelson dos Santos Alves Cavaquinho com violão	33205	VOU A' MACUMBA — Samba	Mirandella	
FICOU CALMO — Choro	Nelson dos Santos Alves Cavaquinho com violão		MARTYRIO VIOLENTO — Monologo Humoristico	Mirandella	33217
NÃO PODE SER! — Choro	João Martins Bandonim com violão	33206	A CAUSA DO MO' NOME — Monol. Humoristico	Rogério Guimarães Solo de violão	
CELESTIAL — Valsa	Rogério Guimarães Solo de violão		VAMOS DEIXAR DE INTIMIDADE — Choro	Banda dos Fuzileiros Navaes	33218
VICTOR — Marcha	Breno Ferreira com Choro Victor	33207	DELICIOSO — Mazurka	Banda dos Fuzileiros Navaes	
GAVIAO TA' NO AR — Em'olada	Breno Ferreira com Choro Victor		HYMNO NACIONAL BRASILEIRO	Santiago Giannattasio com piano	33219
FOI, N'UM FOI — Embolada	José Barbosa com Orchestra Victor	33208	MARCHA DOS GUERREIROS	Santiago Giannattasio com piano	
OLHOS PALLIDOS — Canção	José Barbosa com Choro Victor		NAO ME FITES — Canção	José Barbosa e Mário Passos com Orchestra Victor	
MEDROSO DE AMOR — Samba-Canção	Orchestra Victor Brasileira	33209	EU OLHOS SEI DE UNS — Canção	Vicente Paiva Ribeiro com Orchestra Victor	
SUSPIROS — Choro Orchestral	Orchestra Victor Brasileira		BALAIÓ — Maxixe		
CARINHOS — Choro Orchestral			BEIJAR NAO E' PECCADO — Samba		

A' VENDA EM TODAS AS BOAS CASAS DO RAMO

Distribuidores Geraes:

Paul J. Christoph Company

Rio de Janeiro
Rua do Ouvidor, 98



São Paulo
Rua de São Bento, 35

(Fonte: *Correio da Manhã*, seção carnaval, 19 de novembro de 1929, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=41900&Pesq=macumba>.)

Em primeiro lugar gostaria de destacar que a ocorrência acima traz inúmeras músicas, mas todas elas interpretadas por homens. No caso da música comercial, pode-se dizer que houve um empoderamento dos homens. Eles foram favorecidos no campo de disputa. Pelos dados levantados é possível afirmar que a indústria musical foi usada para limitar o acesso das mulheres ao mesmo tempo que ampliou o acesso dos homens. Da mesma forma o samba foi favorecido pela mesma indústria que discriminou mulheres e macumbas musicais.

Ao lado do samba, no *Discos Victor*, todos cantados por homens, há inúmeras representações da música popular brasileira, agregando diversas “formas mestiças” que representariam os gêneros musicais nacionais, mas o samba já começa a ser mais abundante nas gravações e as macumbas já não aparecem citadas. Ao mesmo tempo

que buscam registrar as inúmeras formas de musicalidade pelo Brasil, também se encontram ocultadas tantas outras de origem africana, que não aparecem no disco, pois há um esforço “evolutivo” na apresentação de “nosso folclore” musical. O samba representa, para determinado grupo de intelectuais, o resultado de um processo evolutivo, pois ele foi sendo construído, reorganizado e ressignificado mediante as demandas de questões políticas, sociais e culturais, substituindo gêneros primitivos, entre eles, as macumbas musicais. Seguindo esta linha de raciocínio, as pesquisas registram (VIANNA; 1995, MOURA, 1995; LIRA NETO, 2017) que o samba sofreu grandes mudanças desde *Pelo Telefone*, no ano de 1916 até o final da década de 1930, indicando que ele foi trabalhado para se tornar o ritmo ideal. O samba modificou também, além da composição rítmica de origem, o perfil de seus produtores, dos espaços de produções e dos espaços de divulgação. A rádio e o disco neste momento ganham significativa relevância e estar presente nesses veículos de comunicação era adquirir um novo *status* social. Os meios recentes de divulgação chancelavam o samba, ao lhe dar destaque, como um produto musical urbano, moderno e – por que não dizer – “autêntico”. O samba acaba sobrepujando os ritmos bárbaros e primitivos das macumbas musicais, onde predominavam as mulheres negras, dando, como afirmado acima, mais chance aos homens, neste período, negros e mulatos. O disco reitera o samba como música moderna e lhe concede o registro de sete músicas com este gênero. Entre as músicas há apenas um título – *Vou à Macumba*, que faz uso da palavra macumba, mas não menção ao gênero musical. O título leva a entender e trabalha com a nova perspectiva segundo a qual a macumba passa a ser um lugar, terreiro, e não mais um gênero musical.

Os movimentos liderados pelo mercado da música, resistentes às macumbas musicais, de quando em quando tinham suas recaídas e acabavam por rememorar os velhos tempos em que macumba também era gênero musical. A rádio *Mayrink Veiga* é uma das emissoras que homenageavam o gênero entre inúmeros outros. Dedicava algumas terças-feiras para as macumbas musicais conforme a nota divulgada em sua publicidade, no jornal *Gazeta de Notícias*, do dia 11 de fevereiro de 1927, na seção *Mundanidades*, com os seguintes dizeres: “Na próxima terça-feira o programma constará de ‘uma noite de Macumba’”. Assim, é possível observar que ela ainda pairava na memória musical dos(as) cariocas.

Com aceitação ou negação das macumbas como gênero musical a cada dia, o campo profissional para músicos ia se dilatando. Havia demanda de músicas e músicos. Isto também significou o estabelecimento de concorrência no mercado da musical, o que acarretou rugas entre os próprios compositores. Muitos desentendimentos se deram ora por conta de apropriação de músicas, ora por questão da linha pouco delimitada entre os espaços de cada compositor e o mercado musical, pela recente concorrência estabelecida. Mas também pela indefinição do lugar “exato” que ocupavam os compositores entre “terreiro e música”. Donga, por exemplo, continua sua carreira de cantor, mas permanece ligado aos terreiros, se alia com outros músicos e continua a compor e a cantar. Grava pela *Parlophon* duas músicas, no disco “nº 12.943 - *Fui na macumba e Mulher fingida*, samba tocado pela orquestra de Pixinguinha – Donga - os primeiros sellos vermelhos”(sic). Ele não “esquece” seu vínculo com terreiro, com as mulheres negras que eles comandavam, como sua mãe, e suas músicas ainda carregam a memória do povo de origem. O ambiente em que ele cresceu com a perspectiva de matriarcalidade fez com que o papel das Tias Baianas, incluindo sua mãe, Tia Amélia, se tornassem figuras imprescindíveis para a sobrevivência do grupo e tivessem forte influência em suas vidas como um todo, inclusive nos aspectos musicais. Elas eram centrais para a permanência das tradições afro-brasileiras. Assim sendo, Donga não estava imune nem vacinado a ponto de não ser contaminado por este “ar” afrodescendente e em sua música apresentou traços de sua vivência de filho de “Tia”, de mãe de santo. No entanto, para a crítica; que não considerava sua trajetória, a experiência vivida com as mulheres negras de terreiro, isto pouco importava, para ela, a crítica, Donga não cantava nem samba nem macumba, conforme a narrativa a seguir: “Dois bons maxixes, muito bem tocados. Achamos apenas a parte vocal muito fraca. Gravação muito boa” (*O Paiz*, seção musical, 15 de junho de 1929, p. 7).

A ocorrência deixa tudo mais confuso e ao mesmo tempo apaga a trajetória dos músicos ao lado das mulheres negras de terreiro. Ela traz o maxixe de volta à cena com a gravação de Donga e Pixinguinha e reafirma o lugar de homens, no caso negros, na indústria musical. Para os críticos se tratava de maxixe e não de samba ou macumba. Era um momento em que figurava no cenário musical nacional um “nó cego”. Era tudo muito obscuro e indefinido, mas se estava caminhando para se estabelecer o que era o que no contexto musical brasileiro.

DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: ‘O chefe da polícia/pelo telefone/mandou me avisar/que na Carioca tem uma roleta para se brincar’.

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘Se você jurar/que me tem amor/eu posso me regenerar/Mas se é/para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar’:

DONGA – Isso não é samba, é marcha (CABRAL, 1996, p. 37).

Em meio aos questionamentos dos *insiders* do samba, dos pais do samba, é possível reiterar que não havia consenso nem ao menos estilos absolutamente definidos como vemos na atualidade. Os gêneros se misturavam e não possibilitavam um entendimento do que era exatamente o que, como nos deixa claro a discussão, na década de 1960, tardiamente realizada por Donga e Ismael Silva, ambos expoentes de suas gerações. Havia uma riqueza de ritmos que poderiam ou não ser ressignificados. Quando as ressignificações eram realizadas, nesta conjuntura nascente nos idos de 1920, acabavam por levar alguns gêneros a “sumirem” sendo agregados em novos estilos musicais e outros a sobressaírem. Isto ocasionou uma valorização da crítica musical e a sua instituição como um ponto central no êxito dos gêneros, bem como influenciava as vendas dos discos.

Dentro deste novo contexto o jornal, como espaço de divulgação e crítica, ganha importância para o mercado musical, interferindo no sucesso ou não de compositores(as), cantores(ras) e letristas – reafirmo cantores, pois não haviam mulheres. Nesse período não era apenas o apelo popular, como acontecia anos antes na Festa da Penha, que fazia a música e o músico ganharem as ruas, a crítica e a divulgação se profissionalizaram e passaram a contar com avaliadores e marqueteiros profissionais. Isto levou à concorrência acirrada no meio musical, enaltecendo a competição entre os compositores e cantores, que muitas vezes desembocavam em desentendimentos e rugas. A disputa de mercado, de modo subliminar ou não, visibilizou críticas recíprocas ao modo de vida e estilo musical desempenhado por um e outro músicos. Eles davam suas “alfinetadas” nos adversários e concorrentes usando as letras das músicas para tanto. A modernidade inaugura uma nova relação social e expande as diferenças para os microfones, rádios e discos. As relações já não se davam

mais “olho no olho”. Algumas das “alfinetadas” são registradas nas páginas dos jornais, por meio de letras de música ou nos microfones das gravadoras. A ocorrência abaixo traz uma música registrada no jornal Correio da Manhã:

(AI SINHÔ!)

(Xarope africano) ao Sinhô

Seu Sinhô fui na macumba.

P'ra faze trabaio *banja*

Mais o Pae de Santo, tumba,

Pensava que eu era canja.

Bambá querê,

Sae aruê

Vancê, ganzá

Vai se espetá

E me disse, vosmicê

Vai se pegá com Sinhô

Eu respondi pode ser

Mas não sei fazê zori

Mongi gongô

Ai meu Sinhô

Vancê é bamba

Aguenta o samba

Eu quero dizê Sinhô

Que vancê ja tá ficano

Um pouquinho muquengô

Com o causo do Baihano

Oh! Mugunzá

Bom acaçá

Sinhô meu mano

Guente o Bahiano!

Oh Omulo, Oh Changou!
Nhamanjá de Pae Gueguè
Isto eu fez meu Sinhô
P'ra buli com vosmicê.

Oh! Meu congá
Dom orobo
Vamo sambá
Entra Sinhô.

12/1/1927

Mané Periquito

(Correio da Manhã, seção carnaval , 16 de janeiro de 1927, p. 3).

A música retratada é uma “cutucada” em Sinhô por Mané Periquito, bem como aponta uma certa diferença entre Sinhô e os baianos – incluem-se aqui Donga e João da Baiana (REIS, 2003). Mané Periquito explicita seu intento e mais: para dar ênfase, faz uso de palavras e divindades de uso da cosmovisão de terreiro conforme a letra da música: “Oh Omulo, Oh Changou! Nhamanjá de Pae Gueguè. Isto eu fez meu Sinhô. P'ra buli com vosmicê”. Ao mesmo tempo que mexe com Sinhô ele também traz a presença de Pai Gueguè, logo os homens despontam nos terreiros. Neste momento, as mulheres negras não são citadas como sendo o grande expoente nos terreiros. O contexto dos terreiros também apresenta mudanças.

“Mongi gongô. Ai meu Sinhô. Vancê é bamba. Aguenta o samba” é uma forma de ironizar Sinhô, que estava ligado ao espaço “embranquecido” da sociedade moderna, mas era bom como sambista. Sinhô assim representava uma ala embranquecida e Donga e João da Baiana a outra ala, mais ligado ao povo de origem, os baianos – o lado “enegrecido” – o xarope africano, no qual as mulheres negras eram referência. A música aponta para um momento de transição do poder feminino nos terreiros e isto aparece na letra da música. Elas são lembradas, mas dividem espaço com os homens. É no entorno desta discussão que muitos sambas foram compostos pelas duas alas, uma que tinha Sinhô, a ala carioca, e a outra que vinha de descendência baiana, Donga e João da

Baiana, já citados, a ala baiana. Como forma de proteção e amparo, Pixinguinha e China (REIS, 2003) se juntam ao povo baiano, de terreiro, da Cidade Nova. Esta divisão gerou um dos dilemas que o samba traz com ele: “a quem ele pertencia?”. Aos cariocas ou aos baianos de origem?

Sinhô, que se autointitulava o rei do samba (LIRA NETO, 2017) e, anos depois, 1927, foi considerado pela crítica como tal, afirmava ser o samba de origem carioca. Os pais do samba, os baianos, todos ligados ao terreiro, contradiziam tal afirmativa. Entre eles “Pixinguinha, João da Baiana e esse pessoal antigo” (PRANDI, 2016), o povo ligado às casas das famosas Tias baianas. Como diz a letra da música: “Oh! Mugunzá. Bom acaçá. Sinhô meu mano. Guente o Bahiano!” Claramente fazendo uso do linguajar de terreiro e menção ao povo baiano para irritar Sinhô. Segundo Prandi (2016), as músicas compostas pelos pais do samba eram atravessadas pelos temas referentes às questões e cultura do terreiro. Falavam sobre feitiços, oferendas e divindades. Como a música *No terreiro de Alibibi*, “macumba de Gastão Viana” com vocal de J.C. Carvalho e Zaira (ou Zahira) Oliveira – nossa morena, a “negra domada”, do item anterior, que aqui aparece cantando uma macumba – música na qual há uma mistura entre o erudito (música) e o popular (letra). De modo raro aparece uma mulher cantando samba? Macumba? Neste momento, é difícil aquilatar.

No Terreiro de Alibibi

O le ô
Abaná unjé mirô
A unjé unjé ô
A unjé unjé ô
Tapá mucam
Guiri tapá mucam
Gue ô guere
A unjé unjé rô
Awre ô
Ubalá unjé miró
A unjé unjé rô
A unjé unjé rô
Guiri tapá mucam
Guiri tapá mucam
Gue ô guere
A unjé unjé tô
Gue ô guere
A unjé unjé rô

"Viva jacutá de preto velho eee
Vamos [inaudível]
Cadê cantiga de preto velho?
Preto velho qué fumá eee
Preto velho vai mandar samalê de umbanda
É na lei de umbanda
Que mina malê
[inaudível] umbanda
Preto velho vira a mão
Trabalhando na curimba
É na lei de umbanda
Que mina malê
[inaudível] umbanda
Preto velho é respeitado
Só por causa da macumba
É na lei de umbanda
Que mina malê
[inaudível] umbanda
O le ô
Abaná unjé mirô
A unjé unjé ô
A unjé unjé ô

(Transcrição minha do sítio eletrônico do
youtube. Disponível em: <https://youtu.be/H-CB7nn_HFY>.)

Esta música traz a novidade na figura dos intérpretes. No terreiro de Alibibi, vem designada no canal do *youtube* simplesmente como macumba de Gastão Viana, gravada pelo Conjunto Tupy para a empresa Disco Victor. Ela foi gravada em 10 de junho de 1932 e lançada em agosto do mesmo ano, mas fiz a opção de colocá-la por se tratar de uma música que traz a morena Zaira. A música tinha como vocal masculino J. B. de Carvalho e feminino Zaira de Oliveira, a morena “domesticada” citada em capítulo anterior. Aqui a mulher negra, na qualidade de morena, aparece como intérprete da música, cantando docemente, como diria Villa-Lobos, cantando uma macumba harmonizada. As mulheres negras rompem a fronteira da indústria musical, mesmo que para tanto tenham que se despir de sua negritude. É importante observar como a resignificação de Zaira aos padrões sociais da cultura dominante auxiliou na reconfiguração dos papéis/lugares masculinos e femininos no complexo mundo do samba nascente.

A música no *Terreiro de Alibibi* traz alguns conflitos, entre eles o citado acima, a questão do embranquecimento da música e dos intérpretes, mas desponta as portas da

modernidade, como uma composição híbrida. Abro parênteses para frisar o uso da palavra umbanda em letra de música. Nas músicas anteriores à década de 1930 não observamos o uso de tal nomenclatura. Ela surge quando a macumba, tanto de terreiro como musical, passam a ser ressignificadas. Retomando a questão dos gêneros utilizados na música no *Terreiro de Alibibi*, é possível identificar, quando se ouve a música, que ela é composta de dois gêneros, o “folclórico” e o erudito – entenda-se primitivo e urbano. Mais um conflito harmonizado, em certa medida.

Neste período ambos os gêneros musicais se digladiavam em um Brasil dividido entre traços tradicionalistas, arcaicos e um Brasil contemporâneo e moderno. Figuras como Villa-Lobos, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Lamartine Babo, Ari Barroso, Vadico e Noel Rosa se dividiam entre os dois estilos. Nesse período, segundo Neves (1998), ocorreu uma ambivalência no projeto modernista: um se direcionou para uma linguagem urbana e outra voltou-se para as manifestações rurais. A primeira contava com o apoio de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Noel Rosa, que tinha como característica o vanguardismo, o ideal urbano e a carnavalização. A segunda que contava com o apoio de Villa-Lobos e Mario de Andrade se caracterizava pela totalidade, pela tradição e reverência ao mundo rural (NEVES, 1998). Mas a música o *Terreiro de Alibibi* demonstra que as fronteiras entre os dois estilos não eram tão rígidas na prática. Havia uma tensão entre elas, mas também um diálogo, pois o moderno e a tradição, na música no *Terreiro de Alibibi*, estão em “comunhão”. É possível observar que estes dois mundos, arcaico e contemporâneo, coexistiam e, na mesma medida, dele participavam músicos que representavam os dois estilos e se influenciavam mutuamente. Nenhuma das partes ficou incólume à outra.

Neste cenário de encontros e desencontros, de aceitação e negação de estilos musicais diferentes é que, nos estertores da segunda década do século XX e entrada da terceira década, os movimentos musicais urbanistas se acirram e novos padrões são estabelecidos para a música. Dentre eles, encontram-se as mudanças na macumba musical, que em seu ritmo musical vai tomando as formas do samba. Neste período irrompem novos compositores apartados do terreiro, como Noel Rosa (PRANDI, 2016), um rapaz de classe média, que chegou a cursar faculdade de medicina, embora não a tenha concluído, filho de um comerciante e uma professora. Para os novos músicos, de classe média ou da elite, a macumba musical já não fazia mais sentido. Os novos

compositores, como aponta Prandi (2016), buscam “tirar do conteúdo do samba essa temática ligada à magia” e também tirar as características que vinculassem o ritmo do samba à antiga macumba musical vinculada ao universo do terreiro. A macumba musical passa a samba-macumba e mais tarde a apenas samba. Se as mulheres negras de terreiro já tinham dificuldade com os músicos oriundos de seus redutos, não há nem o que comentar da dificuldade com os “bacharéis”. Elas foram varridas da cena do samba e ficaram apenas as “Zairas”.

Há uma separação do “samba da época de Donga e Sinhô, o samba da década de 1920 (...), na grande maioria dos estudos sobre o assunto de caráter jornalístico ou memorialístico, tem sido insistente e anacronicamente identificado como samba amaxiado” (FENERICK, 2007, p. 3) sem nunca ser citada a macumba como gênero musical, que compôs o campo que contribuiu para o samba como tal, que foi difundida na sociedade carioca durante décadas, desde muito antes de 1920. Deste modo, justamente quando a música popular se insere definitivamente no mercado da música e passa a comercializar a música negra, até então “suspensa” nos morros cariocas, à margem da sociedade, inicia-se um verdadeiro processo de desmanche da mesma, com alterações e transformações. A música-samba passa por um processo de “higienização étnica” e para tanto tentam retirar de cena negras e negros.

Se a macumba musical foi sendo desconstruída e a vida dos marginalizados(as) dos morros e da Cidade Nova engolida, em certa medida, pelo asfalto, ela não morreu e sim se modificou de gênero a tema de música e passou a compor letras de samba. As antigas macumbas eram tocadas no pandeiro, no prato com faca, nas cordas e nos instrumentos de percussão, mas no novo momento – desde Sinhô – passou a ser tocada também no piano. Aí a classe média entra no palco com o ritmo do morro, com a malandragem do morro, mas já refinada, embranquecida. Compositores como Noel Rosa passam a cantar o estilo de vida de pessoas marginalizadas em suas letras, mas não mais a dividir com elas o seu modo de vida. Embora Noel Rosa tivesse tomado para si o samba da Estácio, ele simplesmente desconsiderou o proto-samba – as macumbas musicais. O samba da Estácio de Sá ganhou a mídia, ganhou as indústrias musicais e ganhou o *status* de originalidade. Com a convicção de que o verdadeiro samba tinha saído da Estácio, “Noel nunca se referiu à Cidade Nova, local de onde saíram os sambistas da geração de Donga, Sinhô e Pixinguinha, como sendo também um reduto

de bambas” (FENERICK, 2007, p. 5), local de onde as macumbas musicais despontaram décadas antes, logo apagou-se a memória musical das macumbas e samba-macumbas. O samba é arrancado dos terreiros das Tias Baianas e passa a frequentar os subúrbios do Rio de Janeiro. Para Noel Rosa e seus afins estes espaços de origem foram desconsiderados ou, quando muito, colocados em um lugar mítico – o morro. Neste momento há uma cisão e ela é retratada na música “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa com Vadico, na qual vem descrito o rompimento em definitivo com o terreiro e com o samba-macumba, da seguinte forma:

Feitiço da Vila

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredado e faz a lua
Nascer mais cedo
Lá, em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente

O sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora
Sol, pelo amor de Deus
não vem agora
que as morenas
vão logo embora

Eu sei por onde passo
Sei tudo o que faço
Paixão não me aniquila
Mas, tenho que dizer
Modéstia à parte

Meus senhores
Eu sou da Vila!

A Vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente
(Fonte: sítio eletrônico Goma-laca)

Na escala social Noel Rosa deixa claro de onde ele fala quando canta: “Quem é bacharel. Não tem medo de bamba”. Não era mais um “desinformado”, um “malandro” quem cantava e sim um bacharel, apontando para a clara distinção de classes. Mas Noel não para por aí no processo de hierarquização, pois ele cantava de um lugar especial, pois Vila Isabel tinha nome de princesa. Não era um lugar qualquer como a Cidade Nova. Ainda faz uma alusão de que feitiços e feiticeiros(as) eram duvidosos ao dizer que os feitiços da Vila Isabel eram decentes. Apontando para as africanidades do antigo samba ou velha macumba musical ou samba-macumba, bem como para os comportamentos dos seus membros – incluíam-se as Tias Baianas, compositores e cantores – como indecentes.

A Vila, para Noel, passa a constituir parte da nata carioca, do moderno, do contemporâneo, sem feitiços primitivos, pois a “a vila tem um feitiço sem farofa. Sem vela e sem vintém. Que nos faz bem.” Ele também afirma que a Vila “transformou o samba”, mas também o perfil dos sambistas, do músico popular. Noel Rosa foi boca coletiva de um determinado grupo de classe média e elite e rompe com o samba-macumba, mas também com a macumba-terreiro. Ele “rearranjou habilmente o próprio significado do samba e dos sambistas” (FENERICK, 2007, p. 22). Dá autonomia ao samba, o afasta dos terreiros e das macumbas, como se isto fosse possível, pois ele carrega em seus porões a memória que sussurra suas origens até os dias atuais. A macumba foi banida pelos “Noéis” para debaixo do tapete ou dos discos – atualmente os CDs – e neles encontramos expressas as referências, as contribuições da cultura negra, das Tias Baianas, mais especificamente, com sua música de origem, claro que uma certa dose de idealização.

4.3 Finalização do texto

Neste item busquei demonstrar que a introdução do samba no cenário musical se deu de modo lento e gradual e não erradicou as macumbas musicais de forma abrupta. A dissolução do gênero macumba musical foi um processo que ocorreu devido a vários fatores, como citado na conclusão acima, que são alicerçados no processo de modernização. Mas, de modo específico, no caso da música é necessário destacar que três fatores contribuíram decisivamente: a introdução das gravadoras, a implementação do rádio e a implantação do samba como música nacional pelos intelectuais, que gerou um novo nicho profissional. O samba se torna um produto a ser consumido no mercado da música e necessita de cantores e compositores, que por sua vez deveriam fazer jus ao mais novo ideal nacionalista. Assim, o samba é elencado como música nacional e ele e seus músicos/compositores vão se transformando com o passar do tempo até atingir o ponto imaginário da elite. Este caminho que visava à concretização da idealização, proposital ou não, acarretou três momentos distintos para as macumbas musicais: primeiro a associação dela com o samba, que veio a ser denominada de sambamacumba, que produziu um novo/velho gênero musical, sem a erradicação das macumbas. O segundo a desidentificação das macumbas com a música, na qual ela passa a ser tema de música e não mais gênero musical – ela é identificada apenas ao contexto religioso dos terreiros. Esta fase também marca uma separação das mulheres como afetas aos cargos de santo, mães de santo, e homens afetos à música, pais da música. Colocando cada qual em seu lugar. No terceiro e último momento ocorre a apropriação das macumbas, de modo ressignificado, pelo samba com uma nova construção rítmica e a conseqüente separação das mesmas – macumba no terreiro e samba na indústria da música. Não só o perfil da música se modifica, mas também do músico, que passa de malandro do morro a bacharel de bairros de classe média. Pouco se fala de mulheres cantando neste período. Uma delas surge em pesquisa cantando a

música no Terreiro de Ali Bibi, mas é Zahira ou Zaira, como disse antes, a morena domesticada sem os rebolados descontrolados das negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elas, as macumbas, estavam presentes de muitas formas no cotidiano dos jornais do Rio de Janeiro entre 1870 a 1930, espaços aos quais os negros e negras macumbeiros e macumbeiras tinham acesso limitadíssimo como produtores. Logo, eles(as), com suas práticas, eram muito visíveis na sociedade carioca, considerando o número de ocorrências envolvendo a palavra macumba, que foi registrada em seções de literatura, entretenimento, esportes, propagandas, além das páginas policiais. Como descrito, foi possível identificar uma diversidade de lugares em que as macumbas ocuparam nas páginas dos jornais, no entanto foi difícil encontrar menção explícita às mulheres negras macumbeiras. Não foi fácil encontra-las. Tive de procurá-las com muito cuidado nas entrelinhas. As mulheres negras não estavam expostas de modo explícito. A pesquisa apontou para a existência das mesmas em cargos de comando nos terreiros de macumba, mas isto foi possível identificar em maior número, e este maior número trata-se de poucos casos, no que determinei como segundo período em que as macumbas aparecem.

Para melhor esclarecer o que denomino de primeiro e segundo período faço uma breve retomada da análise do campo empírico. O primeiro período inicia-se em Juca Rosa no ano de 1870, nas páginas policiais. O segundo período é quando ocorre de modo gradual uma separação entre macumba religiosa e macumba musical, que se inicia na década de 1880. Nas primeiras ocorrências foi possível observar que, ao falar das macumbas, como o ocorrido em Juca Rosa, no ano de 1870, havia um entrelaçamento de culto religioso e música, a ponto de causar dúvida aos jornalistas se era realmente um ritual religioso ou uma festa, o que aponta para o tipo de ritual afro-centrado no qual não há distinção entre a música, dança e culto, e sim um entrelaçamento. Assim, as macumbas no decorrer dos anos se subdividem em dois tipos basicamente e ficam centralizadas nas páginas de entretenimento e policiais. Desta forma, o primeiro

período marca a presença das macumbas em páginas policiais e o segundo período em páginas policiais e de entretenimento.

Quanto às citações de forma direta às mulheres negras nas macumbas tanto musical como religiosa, nos jornais cariocas, foi possível observar que elas ocorreram em número reduzido. Os homens negros macumbeiros são mais descritos, mas isto também não é de modo tão abundante. Tal constatação levou-me a concluir que a macumba era considerada religião de negros(as) e afrodescendentes marginalizados(as), de 1870 a 1920. Sendo assim, não seria necessário apontar para a questão étnica de quem a praticava. Era rara a descrição da tez, fosse de homens, fosse de mulheres até então. A dificuldade de encontrar as mulheres negras me levou a usar como base a afirmativa de Bastide (1971) de que as macumbas embranqueceram ao longo das décadas do século XX. Logo, ela era uma religião de negras e negros no início do século XX e a probabilidade de encontrarmos as mulheres negras e suas descendentes estava nas entrelinhas dos textos. Outro fator a ser destacado é que os brancos e brancas passam a compor as macumbas ao longo do século XX, mais acentuadamente após 1920, e com isto se faz necessário passar a pontuar a questão racial, o que justifica que na segunda década há maior ocorrência da explicitação da tez dos(as) adeptos(as), principalmente dos homens, que passam a ocupar o lugar de marginal, fascínora ou charlatão.

Os jornais privilegiaram descrever mais os terreiros de macumba tocados por homens ou eventos ocorridos com eles. Mas “o papel ativo que tiveram as mulheres em sua história, que são aspectos de sua experiência como mulheres, é nitidamente distinto da experiência dos homens”¹³ (SCOTT, 2008, p. 39, tradução minha), papel esse que pouco a pouco aparece no material pesquisado. Em uma sociedade androcêntrica e patriarcal, é naturalizado falar-se de homens e não de mulheres, e mais: no grande “continente” religioso ocidental não era comum ver mulheres ocupando o comando religioso como sacerdotisas. Afinal o Brasil era um país católico, ao menos em seus valores morais hodiernos, logo não se daria ênfase ou destaque para mulheres, ainda mais negras, que tocassem casas de santo. Elas eram pouco “vistas” e descritas.

¹³ Cf.: “(...) el papel activo que tuvieron las mujeres en su historia, y aquellos aspectos de su experiencia como mujeres, que son nitidamente distintas de la experiencia dos hombres” (SCOTT, 2008, p. 39).

Ressalvando que isto ocorreu a partir de uma antropóloga estrangeira, Ruth Landes na década de 1930 e não de pesquisadores ou pesquisadoras brasileiras apontando para a invisibilidade destas mulheres negras em nossa sociedade. Foi necessário alguém de fora para dar o crédito às mães de santo negras, o que culminou com a obra a *Cidade das Mulheres*.

As ocorrências, quando retratam os terreiros e mulheres negras, o fazem quando elas aparecem como amancebadas, casadas ou com algum grau de parentesco com o pai de santo. O homem ainda é a referência máxima. Há uma única ocorrência em que uma mulher negra é citada sozinha, qual seja, Mariquinhas Chincalhina ou Maria Chinelleira, que tudo indica serem a mesma pessoa, mas consegui descobrir que era negra por meio de uma fotografia disponibilizada na ocorrência e não por descrição do corpo do texto. Porém, faz-se necessário ressaltar que ela já havia sido citada em outras ocorrências ao lado de seu marido Arsênio.

A maioria das ocorrências em que foi possível observar a presença de mulheres negras se deu por meio de fotos. Nas imagens fotográficas registradas nos jornais elas eram em número significativo, estando sempre próximo ao número de homens, no entanto, a elas é negado um lugar de destaque ou alguma narrativa mais acurada de suas atividades. Contudo, por mais invisibilizadas que fossem, não foi possível esconder que elas estavam lá, e mais: que exerceram algum cargo de santo, pois nos terreiros como o de Juca Rosa havia a *Samba*, o de Arsênio era dele e de Maria Chinelleira ou Mariquinhas Chincalhina, o de Pinto era dele e da crioula Anna, o de mãe Alexandrina, que vem associada a seu filho Messias, um negro positivista e trabalhador, que nega a religião da mãe. Elas, ao serem levadas à cena pública, eram endossadas pelas atividades exercidas por seus maridos, amantes ou filhos. Mesmo com tantas restrições de informações a partir de Samba, Anna, Mariquinhas e Alexandrina posso afirmar: as negras (afrodescendentes) estavam lá e algumas delas ocuparam cargos de santo e atuavam nos terreiros de macumba.

Os textos jornalísticos pesquisados são produtos, a partir de uma cultura com viés patriarcal e androcêntrico, e deixaram a desejar quanto aos relatos da “vida e contribuições das mulheres” (FIORENZA, 1992, p. 12), no caso destacado, negras, retratando, na maior parte das ocorrências, uma história das macumbas cariocas

enquanto de “varões”. Logo, as mulheres negras e afrodescendentes macumbeiras são invisibilizadas ou estereotipadas pelas narrativas e informações veiculadas pelos jornais.

Da primeira ocorrência, no ano de 1870, à última pesquisada, no ano de 1930, sucedeu uma mudança significativa em relação aos terreiros e música. Assim, fez-se necessário falarmos de mulheres negras nas macumbas musicais, que eram veiculadas nas seções de entretenimento. A macumba musical que perpassa espaços da esfera estética, como música, era uma herança africana, que nasce nos terreiros sob o comando de mulheres negras, as Tias baianas, e se desloca para a sociedade guardando em seu ventre a memória, que não se cala, de uma religiosidade, preconceituada e sufocada pela sociedade elitista e eugenista brasileira à época. A macumba musical é apreciada por várias classes sociais, que a cantavam e dançavam. Indo de clubes das classes populares a clubes de classe média, ambos fazendo seus forrobodós macumbas. A macumba musical também passa a ser muito citada no período da Festa da Penha e nas festas carnavalescas. Logo, ela foi um gênero musical muito difundido e apreciado. Mas, assim como nas macumbas de terreiros, as macumbas musicais, pouco destacam a presença das mulheres negras e, quando elas aparecem, são eufemizadas na figura da mulata ou da morena, que venceram o “primitivismo” das negras animalizadas ou das crioulas assanhadas.

Com exceção de raras mulheres “mulatas”, como Chiquinha Gonzaga e Zaira, que conseguimos com esforço localizar nas páginas dos jornais, as demais eram cantadas e contadas nas letras das músicas como mulatas perniciosas, sexualizadas e mal-famadas. Assim, são colocadas nas letras das músicas como objeto de desejo masculino e não como pessoas capazes de contribuir como intérpretes e compositoras. As duas mulheres negras que encontrei, Chiquinha Gonzaga e Zaira, ambas eram consideradas mulatas ou morenas, apontando para um embranquecimento das mesmas, logo estavam envoltas nos ares de mestiçagem desenvolvido pela elite da época. Mas destaco Zaira, que abriu de modo mais cabal as portas de um “tempo mestiço”, no qual as negras se “civilizavam” e repercutiam a doçura das brancas em seus modos e trejeitos, no entanto ela se misturava com a cultura negra e faz memória da macumba, de uma macumba domesticada e harmonizada – nas palavras de Villa-Lobos – na gravação da música *No Terreiro de Alibibi* realizada para a empresa *Discos Victor*. Zaira grava junto com o

Conjunto Tupy a música de Gastão Vianna, marcando a entrada das mulheres negras na indústria musical já nos idos da década de 1930.

Mas pouco se fala das mulheres negras no início da macumba musical no entorno da Praça Onze, na Cidade Nova, na casa das Tias baianas, mulheres negras de comunidades tradicionais. Era lá na Praça Onze onde se instalaram os iorubás oriundos da Bahia, bantos do norte e nordeste, bem como do próprio Rio de Janeiro, os muçulmis, entre outras etnias, que engrossavam o caldo da mestiçagem carioca, como citado alhures. Foi neste meio, no qual a matrifocalidade mantida pelas mulheres negras – mães de santo – imperava, que surgiram as macumbas musicais e depois se alastraram para os carnavais, clubes e Festa da Penha. Uma música mestiça, que compôs o proto-samba.

A macumba musical que nasceu como um produto das comunidades tradicionalistas tinha a marca do povo de origem, em um contexto religioso, com músicas de composição coletiva. Isto muda com as influências da modernidade, ocasionando, inclusive, mudança de comportamento de alguns membros do povo de origem. Esta mudança foi o que levou à apropriação da música *Pelo Telefone*, por Donga, um negro filho de Tia Amélia, e o conseqüente registro da mesma como sendo de sua autoria. O reflexo dos novos tempos penetrou as sociedades tradicionalistas retirando de lá os filhos das Tias baianas para a profissionalização musical. Elas, as mulheres negras, que eram a grande referência da Cidade Nova, passam também a serem apresentadas apenas como as mães, as tias, as esposas dos músicos, sendo colocadas em segundo plano pela indústria musical e pouco aparecem nas páginas dos jornais na qualidade de compositoras ou intérpretes.

A gravação da música *Pelo Telefone* cria uma cisão entre Tia Cita, a negra de terreiro, Hilário Jovino e Donga, negro filho de Tia Amélia, e que em grande escala significou uma ruptura entre o arcaico (casas de santo e seu modo de vida) e o moderno (sociedade aos moldes capitalista e industrial). Este episódio marca ao mesmo tempo um desagravo e uma ruptura entre o modo de vida das mulheres negras, que se encontravam envolvidas nas comunidades de santo e aqueles que desejavam sair para uma vida menos tradicionalista, com vistas a adentrar ao *modus operandi* da vida

moderna, os músicos negros e mulatos. A tradição versus a modernidade. A modernidade – indústria musical – ignorou as mulheres negras e sua capacidade de compor e cantar macumbas.

A macumba não era algo qualquer no universo musical carioca. Ela chegou a ser observada por músicos eruditos como Villa-Lobos, que a colocou entre as músicas folclóricas brasileiras como gênero macumba, gênero de Donga, segundo ele, negando as Tias Baianas. Esta afirmativa descartava a importância das mulheres negras macumbeiras para as macumbas musicais. Se Villa-Lobos afirmou ser um gênero a macumba, o gênero de Donga, um negro, fica difícil alguém afirmar ao contrário. Assim, as mulheres negras são invisibilizadas nas macumbas cariocas pelos intelectuais da época. Villa-Lobos, um homem de contradições ou apenas um homem de seu tempo, faz afirmações que se conflitam, pois passa a tratar a macumba como sendo apenas de terreiro e não mais como um gênero musical. Talvez influenciado pelo movimento de uma música nacionalista – o samba –, Villa Lobos passa a compor músicas populares de macumba harmonizadas, como Xangô, mas sem mencionar o gênero macumba e muito menos as mulheres negras que estavam por trás das mesmas. Esta mudança de Villa-Lobos, como dito acima, pode estar associada ao ideal nacionalista que elencara o samba como música nacional e com certeza isto teve impacto sobre o gênero musical macumba e também sobre o universo musical carioca de modo mais amplo, principalmente após a gravação de *Pelo Telefone* no ano de 1916. A década de 1920 já começa com outro ritmo nas mãos, na boca e nas gravadoras – o samba. A macumba – e também as mães de santo – sofrem um golpe da modernidade e dos intelectuais que desejavam criar uma cara para a nação na qual as mulheres negras foram rejeitadas. Só teriam entrada se conseguissem ser mulatas domesticadas como Zaira.

No longo processo de dissolução do gênero macumba musical que ocorreu devido a vários fatores, como citado acima, que são alicerçados no processo de modernização, os homens negros é quem ganham destaque. Eles conseguiram a introdução de seu trabalho musical nas gravadoras, a implementação do mesmo nos rádios e a implantação do samba como música nacional com apoio dos intelectuais, o que gerou um novo nicho profissional e excluiu tantos outros. O samba se torna um

produto a ser consumido no mercado da música e necessita de cantores e compositores, que por sua vez deveriam fazer jus ao mais novo ideal nacionalista. Assim, o samba é elencado como música nacional e ele e seus músicos/compositores negros e mulatos vão se transformando com o passar de o tempo até atingir o ponto máximo do imaginário da elite, pois pouco ou quase nada importava nesse momento o que pensava o povo de origem, de onde as macumbas saíram, locais onde as mulheres negras eram grandes figuras do terreiro e do samba/macumba. A macumba carioca, conforme as matérias jornalísticas, não ficou imune ao ideal de modernidade e foi engolida por ele, domesticada, “mastigada” até virar samba apenas, assim como as mulheres negras que foram tão esmagadas e esfoladas a ponto de se tornarem simplesmente: mulatas.

Este caminho que visava à concretização da idealização, proposital ou não, acarretou três momentos distintos para as macumbas musicais: primeiro a associação dela com o samba, que veio a ser denominada de samba-macumba no qual apenas os homens negros tinham lugar. Momento este em que as mulheres negras são marginalizadas do processo. O novo/velho gênero musical se apresenta sem a erradicação das macumbas, mas também sem a presença de mulheres negras. No segundo, a desidentificação das macumbas com a música, na qual ela passa a ser tema de música e não mais gênero musical – ela é identificada apenas ao contexto religioso dos terreiros e neste momento os sambistas fazem memória das negras de terreiro – como na música “Yao” –, mas não lhe concedem espaço como “rainhas do samba”, assim como existiam os “reis do samba”. Esta fase também marca uma separação das mulheres negras como afetas aos terreiros com seus cargos de santo – mães de santo – e dos homens negros afetos à música, pais da música. Colocando cada qual em seu lugar. No terceiro e último momento ocorre a apropriação das macumbas, de modo ressignificado, pelo samba com uma nova construção rítmica e a conseqüente separação das mesmas – macumba no terreiro e samba na indústria da música. Não só o perfil da música se modifica, mas também do músico, que passa de malandro negro e mulato do morro ao bacharel de bairros de classe média, distanciando os “Dongas”, “Baianos”, “Pixinguinhas” dos “Noéis”, “Vadicos”, entre outros. Neste momento as negras embranquecidas, as mulatas, conseguem cantar nas gravadoras – como Zaira. Mas elas são em número reduzido.

Ao final da análise das ocorrências, entre 1917 e 1930, observamos que tanto nas páginas policiais como nas de entretenimento as macumbas passam a vir entre aspas, o que me levou a concluir que ela se perde em meio aos dois mundos – religioso e musical – para os jornalistas que a retratavam. Para eles, com os novos planos em grande escala de música nacional, com a introdução do samba, ficou difícil dizer exatamente o que era a macumba, pois ela vai perdendo seu perfil musical e começa a ser atrelada apenas ao terreiro. É bom que se frise que o período em que isto passa a ocorrer, o uso de aspas, nas páginas policiais e de entretenimento tem como marco o período da gravação do samba *Pelo Telefone*. É a partir daí que vão aumentando estes tipos de ocorrências com uso das aspas, tendo seu apogeu no final da década de 1920, bem como aumentando a presença de ocorrências com a presença explícita de mulheres negras como mães de santo. O que pode estar refletindo um entrelaçamento do projeto de identidade nacional e a questão do embranquecimento, para os quais a música e o terreiro, como fruto de cultura negra, eram questões centrais. Branquear a música era sumir com a macumba musical e enaltecer o samba, bem como branquear o terreiro significava combater seu caráter primitivo por meio da repressão policial ao mesmo tempo que o delegava a pessoas primitivas, entre elas as mulheres negras. Este processo tem seu apogeu no final da década de 1920, período de maior incidência do uso das aspas na palavra macumba. Assim, a crise do que era a macumba só é possível entender se a atrelarmos aos planos nacionalista e eugênico, que não a viam como parte integrante da nação.

As macumbas voltam para casa, para as casas das Tias, mas voltam com o ego ferido e se recolhem ao terreiro sem nunca mais ousar se dizer música cantada no carnaval, na Festa da Penha ou nos clubes vários. Ninguém mais toca nesse assunto. Mas os jornais explicitam que elas compuseram o mundo musical, como gênero musical macumba, no período que antecedeu o samba, e chegaram a acompanhá-lo por um tempo, mas sucumbiram a um grande plano de embranquecimento e de criação de uma música que representasse o Brasil. Tudo indica que ela, macumba musical, era negra demais para ocupar um lugar no mundo moderno idealizado pela elite, mas ela compôs o proto-samba. Deu ao samba inclusive seu nome, em um primeiro momento como samba-macumba, concedeu seu legado musical, seu ritmo, seus músicos, mas foi

apagada com o tempo como uma marca indesejada – a marca de sua origem – e o grande símbolo desta marca – as mulheres negras de terreiro. O lugar foi ocupado pelo samba, que era mais moreno, menos primitivo. A macumba foi lançada de volta aos terreiros junto com mulheres negras e, na mesma medida, o samba e as mulatas, ambos embranquecidos, foram gradativamente sendo aceitos e trabalhados pela indústria musical.

Encerrando minha pesquisa retomo João do Rio e o coloco como sendo muito responsável por colocar as mães de santo negras em lugar inferior aos pais de santo negros. Ele chegou a afirmar no jornal *Diário de Notícias*, no ano de 1904, que Tia Ciata era falastrona: logo, a lançou a descrédito. E mais, andou pelas ruas cariocas no período em que as macumbas musicais percorriam ruas, salões, clubes e carnavais. Isto me instigou. Por que nunca citou as macumbas musicais? Em meio às macumbas de terreiro e musical me peguei questionando, em muitos momentos de minha pesquisa, se Rio, Bastide e Ramos nunca “viram” as mulheres negras macumbeiras e mesmo a macumba musical? Ramos e Bastide, por sua vez, tiveram como campo empírico os jornais. Eles com certeza os folhearam. É lógico que a tecnologia não era a de hoje e a questão manual dificultava, mas não fazer nenhuma observação sobre as macumbas musicais ou sobre o papel das mulheres é algo estranho. Foram eles enceguecidos pelo preconceito ou foram apenas homens de seu tempo? São perguntas que ficam em aberto.

E, com elas, despeço-me da macumba religiosa e musical, que tive o imenso prazer de conhecer e de conviver por três anos consecutivos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 - 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fapesp. 1999.

_____. *Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890 - 1920)*. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 16, 2003, p.143-173. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg16-7.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2017

_____. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Seguindo os passos da história*. Disponível em: <<http://seguidopassoshistoria.blogspot.com.br/2014/05/o-crioulo-dudu-participacao-politica-e.html?m=1>>. Acesso em: 5 de maio 2014.

ALBIN, R. C. *Escolas de samba*. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 249-259, 2009. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/osoc/v20n64/08.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2017.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Para ler em cores: ensaios de interpretação racializada*. São Paulo: Intermeios, 2011.

ALTUNA, P. R. R. de Asúa. *Cultura Tradicional bantu*. Luanda: Secretaria Arquidiocesana da Pastoral, 1985.

_____. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AMARAL, R. Mães-de-Santo, mães de tanto. O papel cultural das sacerdotisas dos cultos afro-brasileiros. In: *Os Urbanitas*, Revista de Antropologia, n. 6, ano 4, vol. 4, dez. 2007.

ANDRADE, Mario de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.

ASPERTI, Clara M. A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. In: *Contemporânea*, n. 7, 2006. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/06CLARA.pdf>. Acesso em: 22 out. 2016.

ARANTES, Erika Bastos. *A estiva se diverte*: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. vol. 21, n. 37, Niterói Tempo, jan./jun. 2015.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/tem-1980->>. Acesso em: 5 maio 2017.

AZEVEDO, Gilson Xavier. Estudo sobre a mulher sob as abordagens histórica, social e religiosa. In: *Web-Revista Sociodialeto*, v. 5. n. 14, 2014.

BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Tradução: Dorothée de Burchard; revisão técnica: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli & CIA. LTDA, 1976.

BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães*: Lembranças de Olga de Alaketu. São Paulo: Educ; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Memória em branco e negro*: olhares sobre São Paulo: Educ; UNESP, 1998.

_____. O candomblé e o poder feminino. In: *Revistas de Estudos de Religião-REVER*, n. 2, PUC-SP, 2005. Disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv2_2005/t_bernardo.htm>. Acesso em: 22 out. 2016.

_____. *A mulher no candomblé e na umbanda*. São Paulo, 1986. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica, 1986.

BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilo criando gênero*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; EDUERJ, 1995.

BORBA, L.R. Escrita e comportamento social. In: *Filol. Linguíst. Port.*, São Paulo, v. 17, n. 2, jul/dez 2015, p. 447-472.

BRESCIANI, Maria Stela (Org.). Mulher e historiografia: da visibilidade à Revista Brasileira de História. In: *Hist. Ensino*, Londrina, v. 6, p. 141-161, out. 2000. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/download/12396/10864>. Acesso em: 22 out 2016.

_____. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. Tradução: Marcia Isaura Pereira de Queiroz; revisão técnica: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. *A presença do autor e presença da pós-modernidade em estudos de antropologia*. São Paulo: Novos Estudos; CEBRAP, 1989.

CARNEIRO, M. L. Tucci. *O racismo na História do Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

CARNEIRO, Edson. *Religiões Negras: negros banto*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A., 1936.

_____. *Candomblés da Bahia*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. _____. 9 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

_____. *Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 (Retratos do Brasil, 28).

CAVALCANTI, Mari Laura de Castro. Os sentidos no espetáculo. In: *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p.37-78, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100002>>. Acesso em: 9 maio 2017.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: editora da UNICAMP, 2001.

CROPANI, Ottaviano di Fiore di. Prestes, o nacional desenvolvimentismo e a revolução mundial. In: *Lua Nova*, n. 31. São Paulo, dez. 1993. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-6445199300030001>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as chaves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Maria de Souza; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda (Org.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social das crônicas no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2005.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DAMATTA, Roberto. Janeiro: Rocco, 1999. *Águias, burros e borboletas: um estudo antropológico do jogo do bicho*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAVIS, Angela. *Woman, race and social class*. Great Britain: The Women's Press, Ltda., 1982.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Editora: Rosa dos Tempos. Rio de Janeiro, 1999.

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Lima; GOMES, Flávio dos Santos. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. In: *Revista História em Reflexão*, vol. 1 n. 1 – UFGD - Dourados jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.amigosdavilamariana.com.br/arquivos/noelrosa.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

FOLLADOR, Kellen Jacobson. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. In: *Revista fatos&versões*, n. 2, v. 1, p. 3-16, 2009. Disponível em: <www.catolicaonline.com.br/fatoeversoes ISSN 1983-1293 3>. Acesso em: 1 maio 2016.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Conquista. [s.d]. 2 v.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FIORENZA, Elisabeth S. *As origens cristãs a partir da mulher: uma nova hermenêutica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

FREYRE, Gilberto *The racial factor in contemporary politics*. Research Unit for the Study of Multi-Racial Societies, University of Sussex; 1966.

GERGÓRIO, Fabrício; MELLO, Beatriz Medeiros de. Preconceito racial no esporte nacional. In: *Esporte e Sociedade*, ano 10, n. 24, mar. 2015.

GOLDWASSER, M. J. *O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: SOVIK, L. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos das mulheres no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis, Santa Catarina: Editora Mulheres, 2003.

HIRATA, Helena. *Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2002.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 62, dez. 2015; p. 112-125. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742015000300112&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 3 de maio 2017.

JUPIARA, Aloy; OTAVIO, Chico. *Os porões da contravenção*. Rio de Janeiro: Editora Record/Grupo Editorial Record, 2015.

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

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.

LEURENROTH, E. *Anarquismo*; Na Barricada (n. 19, de 14 out. 1915 e n. 20, de 21 out. 1915). Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4163_BARRICADAS+DE+1917>. Acesso em: 25 mar. 2017.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

LOBO, Elisabeth S. *A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

LOBO, Yolanda, FARIA, Lia (Org.) *Vozes femininas do Império e da República*. Rio de Janeiro: FAPERJ; Quartet, 2008.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Bantos, malês e identidades negras*. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Antonio Herculano Lopes. Vem cá, mulata! In: *Tempo*. vol. 13 n. 26. Niterói, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100005> Acesso em: 12 ago 2017.

MALANDRINO, Brígida Carla. *Há sempre confiança de se estar ligado a alguém: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil*. São Paulo, 2010.

Tese de doutorado em Ciências da Religião. PUC-SP. 2010. 217 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica (PUC). Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2010/33005010009P0/TES.PDF>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GONDEBERG, Estélio. Candomblé: Corpos e Poderes. In: *Perspectivas*, São Paulo, v. 43, p. 199-217, jan./jun., 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/6618/4865>>. Acesso em: 22. out. 2016.

MATOS, Marcelo Pereira. *O rio de Janeiro das Escolas de Samba: lugar, identidade e imagem urbana*. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA Instituto de Geociências e Ciências Exatas; 2005. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95608/matos_mp_me_rcla.pdf?sequence=1>. Acesso em: 8 maio 2017.

MENEZES, Nilza. *A violência de gênero nas religiões afro-brasileiras*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; São Paulo: Fortune Editora, 2012.

MENDES JUNIOR, Walcler de Lima. A pedagogia das canções na arquitetura da cidade da música: versos, notícias e crônicas como declarações musicais da urbanidade brasileira. In: *Estud. pesqui. psicol.*, v.7 n.2. Rio de Janeiro: dez. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000200005> Acesso em: 12 ago 2017.

MIRANDA FILHO, Vamberto Ferreira; MURICY, Jalcia Lima Santos. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. IN: *Universidade & Sociedade*; junho 2016, p. 42 a 47. Disponível em: <http://portal.andes.org.br/imprensa/publicacoes/imp-pub-1254203900.pdf> . Acessado em 12/09/2017.

MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1975.

MOREIRA, Núbia Regina. *A organização das feministas negras no Brasil*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural. Divisão de editoração, 1995.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *No tempo da escravidão no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

MUSSKOPK, André; STRROHER, Marga (Org.). *Corporeidade, etnia e masculinidade*. São Leopoldo: Sinodal, 2005, p. 13-28. Disponível em: <http://www.perse.com.br/novoprojetoperse/BSU_Data/Books/N1438098365876/Amostra.pdf>. Acesso em 9 mar. 2017.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudo de relações raciais*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

OLIVEIRA, Altemir. 2008. A participação do atleta negro no esporte: das pistas de atletismo às pistas de Fórmula 1. Buenos Aires. In: *Educación Física y Deportes*, a. 13, n. 126. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd126/a-participacao-do-atleta-negro-no-esporte.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

OLIVEIRA, Anderson J. Machado. *Devoção Negra: santos pretos e catequese no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: FAPERJ. Quartet, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de Oliveira. *Hibridação bantu*. R&C Editora Gráfica. Uberaba: Minas Gerais, 2014.

OLIVEIRA, Pedro Cardoso de. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

PANTOJA, Selma. *Nzinga Mbandi. Mulher, guerra e escravidão*. Brasília: Thesaurus, 2000.

_____. Da kitanda à quitanda. *Revista de história.com.br*, 9 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/da-kitanda-a-quitanda>>. Acesso em: 1 maio. 2016.

PARANHOS, ADALBERTO. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. In: *História*, vol. 22 n. 1, Franca: 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angêla M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 3 ed. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERRUCCHI, Juliana; ADRIÃO, Karla Galvão. Mulheres em movimento: histórias do feminismo pela fotografia. In: *Cadernos Pagu*, v. 29, jul./dez. 2007, p. 469-473. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29/a19n29.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2016.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução: Nora Rocha Flaksman. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://www.culturaegenero.com.br/download/silencio.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

Portari, Daniel Levoti (2015). O Erotismo e a exploração do corpo no jornalismo. In: Anais – *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Uberlândia – 19 a 21 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0013-1.pdf>> . Acesso em: 3 mai. 2016.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Ed. Ucitec/Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.

RAMOS, Arthur. *As culturas negras no mundo novo*. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

_____. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001. 1 v.

REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. In: *Tempo*, v. 2, n. 3, p. 7-33. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-1.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2016.

- RIO, João do. *Religiões do Rio*. José Olympio, 2006.
- RODRIGUÊS, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1976.
- ROSADO NUNES, Maria José. Gênero e experiência religiosa das mulheres. In: SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *A história do feiteiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial*. Campinas, 2000. 138 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000202931&fd=y>>. Acesso em: 19 maio 2015.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos. A prisão dos ébrios, capoeirase vagabundos no início da era republicana.. TOPOI, v. 5, n. 8, jan.- jun. 2004, pp. 138-169. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi08/topoi8a4.pdf . Acessado em 12/09/2017.
- SANTOS, Ricardo Augusto. O Carnaval, a peste e a 'espanhola. IN: *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, vol. 13, n. 1. Rio de Janeiro: jan./mar. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000100008> . Acesso em: 13 fev. 2017.
- SCHULZ, John. *O exército na política*. Origens da intervenção militar, 1850-1894. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- SCOTT, Joan W. *Gênero e história*. Trad. Consol Vilà I. Boas. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones*. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2005.
- SILVA, Ana Célia da. *O estereótipo e o preconceito em relação ao negro no livro de Comunicação e Expressão de 1º grau, nível I*. Salvador, 1988. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia.
- SILVÉRIO, Valter Roberto (Ed.). *Síntese da coleção História Geral da África Século XVI ao século XX*. Representação da UNESCO. Ministério da Educação no Brasil. Universidade Federal de São Carlos. Brasília, 2013. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002270/227008POR.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2016.

SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor*. Esperanças e recordações na formação da família escrava. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

_____. Malungu ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, v. 12, _____, 1992. Disponível _____ em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575/27317>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001.

_____. Comércio, nação e gênero: as negras minas quitadeiras no Rio de Janeiro 1835-1900. In: *R. Mestr. Hist.*, Vassouras, v. 4, n. 1, p. 55-78, 2001/2002. Disponível em: <http://www.uss.br/pages/revistas/revistaMestradoHistoria/v4n12001/pdf/003_Art_v_4_n1_2001.pdf>. Acesso em: 3 maio 2016.

SOARES, Mariza Carvalho. O império de Santo Elesbão na cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII. In: *Topoi*, v. 3, n. 4, Rio de Janeiro, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2002000100059>. Acesso em: 27 maio 2016.

SOARES, Simone Simões Ferreira. *O jogo do bicho: a saga de um fato social brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1993

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SODRÉ, Nelson W. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização. 1966.

SOUZA, Fernandes de. Escravas do lar: as mulheres negras e o trabalho doméstico na Corte Imperial. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; Gomes, Flávio (Org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

SWAIN, Tania N. Feminismo e recortes do tempo Presente. In: *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, São Paulo, jul./set. 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000300010>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto. 2015, p. 401-402.

THOMPSON, Roberto Farris. *Flash of the spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. Nova York: Vintage Books, 1984.

TILLY, Charles. Introductionvto Part II: Invention, Diffussion, and Transformation of de Social Movement Repertoire. In: *European Review de History: Revue Européenne d'Historie*, Florença, vol. 12, n. 2, p. 307-320, 2005. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/249016570_Introduction_to_Part_II_Invention_Diffusion_and_Transformation_of_the_Social_Movement_Repertoire>. Acesso em: 12 maio 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Pequena história da música popular*. Círculo do Livro. Editora Linoart LTDA; 1989.

_____. *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966;

_____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969

TRINDADE, Liana. *Conflitos e magia*. São Paulo: Hucitec, Terceira Margem, 2000.

VALA, Jorge; BRITO, Rodrigo; LOPES, Diniz. *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais. Disponível em: <www.ics.ul.pt/instituto/?ln=p&pid=49&mm=2&ctmid=4&mnid=1>. Acesso em: 9 jul. 2016.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

VERGER, Pierre. *A contribuição especial das mulheres ao candomblé do Brasil*. Culturas africanas. São Luís do Maranhão, UNESCO, 1986.

_____. *Artigos*. Tomo I. São Paulo: Corrupio, 1992.

XAVIER, Giovana. Entre personagens, tipologias e rótulos da “diferença”: mulher negra escrava na ficção do Rio de Janeiro no século XIX. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; Gomes, Flávio (Org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

WEBER, M. A ciência como vocação. In: _____. *Ensaio de sociologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 154-183.

_____. *Reflexão intermediária: teoria dos níveis e direções da rejeição religiosa no mundo*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013, p. 506-520.

WERNECK, Jurema. Prefácio. In: DA FONSECA, Denise Pini Rosalem; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Org.). *Outras mulheres: mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI* – Rio de Janeiro : PUC-Rio, 2012. p. 7 a 10.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. In: *Revista História e Historiografia*, São Paulo, n. 4, jun. 1985, p. 89-102.

Documentos:

A força feminina do samba. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007. Idealização: Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro. Coordenação e Edição: Nilcemar Nogueira, José de La Peña Neto e Gisele Macedo. Realização: Centro Cultural Cartola, 2007.

Entrevistas:

Entrevista concedida ao SESCSP: PRANDI, Reginaldo. Publicado em: 2 maio 2016.

Disponível em:
<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/9940_REGINALDO+PRANDI>.

Acesso em: 19 set. 2017.

Sítios eletrônicos consultados:

Câmara dos Deputados: Disponível em:
<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-10386-5-outubro-1889-542788-publicacaooriginal-52174-pe.html>>. Acesso em: 19 set. 2017.

Hemeroteca Digital Nacional: Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&PagFis=1890&Pesq=macumba>. Acesso em: 19 set. 2017.

Senado Nacional: Disponível em:
<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>. Acesso em: 19 set. 2017.

Goma-laca: Disponível em: <<http://www.goma-laca.com/>> e <<https://www.letras.mus.br/goma-laca/>>. Acesso em: 19 set. 2017.

ANEXO – INDICAÇÃO DOS LINKS DOS JORNAIS PESQUISADOS

Jornal	link
A Batalha	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=175102&pasta=ano%20192&pesq=macumba >.
A Esquerda	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=29984&pasta=ano%20192&pesq=macumba >.
A Epoca	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=macumba >.
A Imprensa	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=245038&pasta=ano%20191&pesq=macumba >.
A Folha Nova	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=363723&pasta=ano%20188&pesq=macumba >.
A Noite	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=macumba >.
A Razão	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=129054&pasta=ano%20191&pesq=macumba >.
Carbonário	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332771&pasta=ano%20188&pesq=macumba >.
Cidade do Rio	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pesq=macumba >.
Correio do Brasil	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=239100&pasta=ano%20187&pesq=macumba >.
Correio da Manhã	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=macumba >.
Diários de Notícias	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369357&pasta=ano%20187&pesq=macumba >.

<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&pesq=macumba >.
<i>Gazeta de Notícias</i>	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=macumba >.
<i>Gazeta da Tarde</i>	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pesq=macumba >.
<i>O Jornal</i>	< http://memoria.bn.br/ulataDocReader/docreader.aspx?bib=110523_01&pasta=ano%20191&pesq=macumba >.
<i>O Paiz</i>	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_01&pasta=ano%20188&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=macumba >. < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=macumba >.
<i>O Rio Nú</i>	< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&pesq=macumba >.