



**Pedro Maron de Azevedo Severiano**

**Fazendo Música pela Cidade:  
trabalhadores e ritmos em Vila Isabel antes de Noel Rosa**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Rio de Janeiro

Março de 2018



**Pedro Maron de Azevedo Severiano**

**Fazendo Música pela Cidade: trabalhadores e ritmos em Vila Isabel antes de Noel Rosa**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada

**Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira**

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Diego Antonio Galeano**

Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Carolina Vianna Dantas**

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio – FIOCRUZ

**Prof. Augusto César Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de março de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

## Pedro Maron de Azevedo Severiano

Graduo-se em Ciências Sociais na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2008. Professor da SEEDUC (Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro).

### Ficha Catalográfica

Severiano, Pedro Maron de Azevedo

Fazendo música pela cidade : trabalhadores e ritmos em Vila Isabel antes de Noel Rosa / Pedro Maron de Azevedo Severiano ; orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira. – 2018.

124 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Primeira República. 4. Ritmos. 5. Samba. 6. Vila Isabel. I. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Antonio Carlos e Eugenie

## Agradecimentos

Agradeço a PUC pelo auxílio e aos seus funcionários por darem a estrutura para essa pesquisa.

Também sou grato à secretaria do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Claudio Santiago, Celusa Ventura e a sempre solícita Edna Maria Timbó pelo apoio nesses anos.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura.

Este trabalho não seria possível sem o esforço, colaboração, leitura atenta e paciência de meu orientador Leonardo Affonso de Miranda Pereira a quem sou extremamente grato pelo empenho nesses anos.

Aos meus pais Antonio Carlos e Eugenie por todo carinho e incentivo

Ao meu irmão Rodrigo e minha irmã Joana

Aos meus padrinhos Carlos Alberto e Sônia

Em seguida, os amigos que estão aí pra nivelar a vida em alto astral

Aos meus amigos/irmãos Thiago, Rafael “Cabeça”, Leonardo e Marcello “Cocão”, Francisco

Para a galera do Cap-Uerj

Babi, Flávia, Henke, Mariana, Mitz, Pougy, Tamíres, Julia, Luci, Laís o Mano Saideira “Gabriel”, Dani “Zani”, Letícia

Pessoal do IFCS. Pedro Cazes, Juliana, Andre, Rosa

Carlos Eduardo “Cadu” e família, Marcelinho e família

Rapaziada da Pelada/Churrasco de Terça

Os companheiros de time do B.F.C, churrasco é obrigação

Dudu, Branca e Alberto pelo acolhimento e grandes festas

Para os fantásticos amigos de Quinta (e 26) André, Ary (e Gisele), Victor Mano Athirson (e Mariana), Fábio “Bito”, Bozo, Bruno (e Cecília), Camilo, Diego, Bruno “Estrela”, Tiago “Goa” (e Mariana), Diogo “Fininho” Godoi, Gustavo Guindane, Gustavo “Gutti” (e Maíra), Henrique “Cotinha”, Hermano (e Carol), João Francisco, João Paulo “JP” ( e Mônica), Leonardo “Kissi”, Marcelo “Cocão”, Pablo, Pedro Antonio “Romário”, Pedro “PJ” (e Patrícia), Rael, Rafael Abreu (e Isa), meu compadre Reinaldo “Regi” (e Nicole, Sebastião e Elis), Sergio, Pedro Veríssimo, Vinicius “Cabelo”, Julio “Guri”, Lucas “Carrinho”, Bernardo “Presunto”, Tomás “Maestro”, Maurício

Finalizo agradecendo minha companheira Marcela, com quem aprendo todos os dias, por seu carinho e parceria.

## Resumo

Severiano, Pedro Maron de Azevedo; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. **Fazendo Música pela Cidade: trabalhadores e ritmos em Vila Isabel antes de Noel Rosa**. Rio de Janeiro, 2018. 124p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No início dos anos 1930, algumas composições de Noel Rosa ajudaram a consolidar uma imagem muito específica para o bairro de Vila Isabel e a musicalidade nele produzida. Esta imagem partia da caracterização distinta atribuída aos habitantes da região, representada de maneira homogênea, para dar forma a um tipo de samba que, ao contrário do modo pelo qual o ritmo apareceria em outros espaços da cidade, se mostraria harmônico e elevado. Nas décadas seguintes, parte da historiografia e da memória do samba incorporou e utilizou as imagens criadas por Noel Rosa para Vila Isabel em suas explicações sobre as transformações do ritmo, definindo os diferentes tipos de samba a partir dos territórios em que eles eram produzidos. Para problematizar essas imagens, que acabam por essencializar espacialmente as formas diversas de expressão daquela musicalidade que se afirmava ao longo daquela década como ritmo nacional, este trabalho volta-se para a região de Vila Isabel nos anos anteriores ao surgimento do compositor no cenário musical. Através da análise do processo de formação social do bairro e da inserção de seus moradores nas redes musicais do Rio de Janeiro da Primeira República, pretende-se apontar o caráter dinâmico e conectado das redes culturais através das quais o samba se afirmava, de modo a discutir certas concepções essencialistas sobre o ritmo.

## Palavras-chave

Trabalhadores; Primeira República; ritmos; samba; Vila Isabel.

## Abstract

Severiano, Pedro Maron de Azevedo; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda(Advisor). **Making Music in the City: workers and rhythms in Vila Isabel before Noel Rosa**. Rio de Janeiro, 2018. 124p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In the beginning of the 1930's, some of Noel Rosa's compositions contributed to consolidate a very specific portrait of the neighborhood of Vila Isabel and the musicality created therein. This portrait was based on the distinct characterization of its inhabitants, represented in a homogenous form, to create a type of samba that, different from the compositions from other parts of the city, was "harmonious and elevated. In the following decades, part of the historiography and the memory of samba incorporated and used these musical images created for Vila Isabel by Noel Rosa to understand the transformation in the genre, and to define different types of samba based on the region where the compositions originated from. In order to discuss and confront these images, that spatially essentialize the various forms of expression of this musicality that emerged as the national genre, in this work we focus on the study of Vila Isabel years before the birth of the composer. By analyzing the process of social construction of the neighborhood and how its inhabitants were inserted in Rio de Janeiro's musical networks at the time of the First Republic, we highlight the dynamic and connectivity aspects of these cultural relationships in which samba was strengthened, as a way to discuss some of the essentialist concepts about the genre.

## Keyword

Workers; rhythms; samba; Vila Isabel

## Sumário

<u>Introdução</u> .....	10
<u>1 A invenção de Vila Isabel</u> .....	29
<u>1.1 De companhia de Ferro-Carris a pitoresco e salubre bairro</u> .....	33
<u>1.1 O apito da confiança</u> .....	46
<u>1.3 Espíritos do progresso</u> .....	53
<u>2 Nosso Bloco só tem gente família</u> .....	61
<u>2.1 Da marca do ouro ao prêmio da violência</u> .....	64
<u>2.2 A Confiança dos operários</u> .....	73
<u>2.3 Qual foi o resultado do futebol?</u> .....	80
<u>3 Uma cidade independente?</u> .....	85
<u>3.1 Música sem fronteiras</u> .....	90
<u>3.2 Trajetórias Musicais</u> .....	100
<u>3.3 O Bando de Tangarás</u> .....	106
<u>Considerações Finais</u> .....	113
<u>Referências Bibliográficas</u> .....	118
<u>Bibliografia</u> .....	120

## Lista de Imagens

<u>Figura 1 - Projeto de Vila Isabel APUD ABREU, Mauricio de A. <i>Evolução Urbana do Rio de Janeiro</i>, IPP, 2013, 46.....</u>	38
<u>Figura 2 - <i>Revista da Semana</i>, 22 de dezembro de 1901 .....</u>	50
<u>Figura 3 – <i>O Malho</i>, 02 de maio de 1914.....</u>	76
<u>Figura 4 - <i>O Malho</i>, 2 de maio de 1914.....</u>	79
<u>Figura 5 - Os Oito Batutas. APUD VIANA, Hermano <i>O Mistério do Samba</i>, Ed. UFRJ, ....</u>	83
<u>1995</u>	
<u>Figura 6 - "Os Africanos de Vila Isabel". <i>Correio da Manhã</i>, 23 de janeiro de 1927. ....</u>	98
<u>Figura 7 Bando de Tangarás. “Vamos falar do Norte” Bennedeti-films, 1929.....</u>	109

## Introdução

O compositor Noel de Medeiros Rosa, nascido em 11 de dezembro de 1910, tornou-se figura marcante no processo de consolidação do samba como ritmo nacional brasileiro. Em sua curta vida – morreu aos 26 anos de tuberculose – compôs canções que tratavam dos mais diversos temas e voltadas para distintas ocasiões, como marchas carnavalescas, sambas de meio de ano, temas para o teatro de revista, entre outros<sup>1</sup>. Desse universo variado de composições, no entanto, um conjunto específico de suas canções contribuiu para lhe render a alcunha de “Poeta da Vila”: aquelas que tematizavam o bairro de Vila Isabel, na zona norte carioca, onde vivia o compositor. Por terem alcançado grande sucesso, algumas destas músicas se tornaram referências fundamentais na carreira de Noel Rosa. É o caso de “Bom Elemento”, de 1930, composta com Euclides Silveira (Quindinho) e gravada por Noel<sup>2</sup>. Nela se afirma, pela primeira vez em sua obra, a Vila como lugar do samba, ainda em par com Aldeia Campista:

“Entrei no samba  
E os malandros perguntaram  
Se eu era bamba  
No bater do tamborim  
E o batuque  
Eles logo improvisaram  
Eu dei a cadência assim:

Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém  
( O que é que tem?  
Não diga meu bem)  
Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém”<sup>3</sup>.

Desafiado a mostrar sua habilidade no tamborim, o narrador da canção se afirma como um representante da região de Vila Isabel e Aldeia Campista – bairros contíguos que, segundo ele, não deixariam nada a dever em termos de

<sup>1</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013; DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília, 1990

<sup>2</sup> A autoria dessa canção é atribuída a Noel Rosa por Almirante no livro *No Tempo do Noel Rosa*. Ainda neste livro, Almirante, no capítulo “Consagração dos bairros cariocas”, diz que Quindinho parodiou o samba “Na Pavuna” com o título “N’Aldeia”.

<sup>3</sup> Noel Rosa e Euclides Silveira “Bom Elemento”, 1930. Noel Rosa e Arthur Costa e seu grupo, Columbia, 22.023, 1931.

samba para outras regiões já mais associadas ao ritmo. Ao afirmar que os dois bairros “não perdem pra ninguém”, tratava de defender o orgulho dos sambistas locais frente ao prestígio musical já desfrutado por outras regiões da cidade. O resultado desse confronto é afirmado orgulhosamente no fim da canção:

“Com violência  
Enfrentei a batucada  
A harmonia  
Do meu simples instrumento  
Fez toda a turma  
Ficar muito admirada  
Porque sou bom elemento”.<sup>4</sup>

Se o valor de Vila Isabel no mundo do samba estava afirmado no início da canção, a peculiaridade da região cantada pelo narrador se esclarece nesses versos finais. O triunfo do sambista de Vila/Aldeia ocorre sem prejuízo do fato de que ele fosse, segundo o próprio, um “bom elemento”. Além da afirmação da região da Vila como lugar de samba, de bambas, o bairro e seus representantes se apresentam assim como distintos em relação ao que, até então, era visto por grande parte da sociedade carioca como os homens e mulheres que frequentavam essas rodas musicais.<sup>5</sup>

Iniciada com esta canção de 1930, a construção desta imagem de Vila Isabel seria reforçada, em 1931, pelo samba “Eu Vou pra Vila”, uma composição individual de Noel Rosa<sup>6</sup>. Sua letra descreve um homem que conhece diversos bairros e rodas de samba, um bacharel no assunto que, após rodar por Gamboa, Pavuna, Piedade e Cascadura, decide ir para Vila Isabel:

“Andando pela batucada  
Onde eu vi gente levada  
Foi lá em Vila Isabel”

(...)

<sup>4</sup> Noel Rosa e Euclides Silveira “Bom Elemento”, 1930. Noel Rosa e Arthur Costa e seu grupo, Columbia, 22.023, 1931.

<sup>5</sup> Uma série de depoimentos de sambistas trata da maneira pela qual eles e as músicas que faziam eram vistas de modo depreciativo por parte considerável da sociedade do Distrito Federal. Ver, entre outros, HERTZMAN, Marc *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*, Duke University Press, 2013; VIANNA, Hermano *Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995.

<sup>6</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa. Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990

Na Pavuna tem turuna  
 Na Gamboa gente boa  
 Eu vou pra Vila  
 Aonde o samba é da coroa.

Já saí de Piedade  
 Já mudei de Cascadura  
 Eu vou pra Vila  
 Pois quem é bom não se mistura”<sup>7</sup>

Ao contrário do que acontecia na canção “Bom Elemento”, desta vez a chancela do bairro de Vila Isabel enquanto bom lugar de samba não vinha de um nativo, mas de alguém de fora. Ainda assim, o bairro é apresentado na letra como um lugar que também pertence ao circuito do samba, como a Pavuna e a Gamboa. Uma diferença, no entanto, ficava explícita: se a letra não deixava de mostrar simpatia pelos habitantes destes outros bairros, descritos como “gente boa” e “turunas” – um sinônimo de “destemidos”, “valentes”<sup>8</sup> – a Vila Isabel era descrita como o local no qual “o samba é da coroa”, em clara marca de superioridade. Bamba que era, o narrador da canção diz assim abandonar os outros bairros em favor da Vila, “pois quem é bom não se mistura”. Repete-se, assim, o tema da distinção de Vila Isabel e dos que frequentam o samba nessa localidade – na consolidação da visão idílica do bairro que, iniciada com a canção de 1930, explicitava os motivos da preferência do narrador:

“A polícia em toda a zona  
 Proibiu a batucada  
 Eu vou pra Vila  
 Onde a polícia é camarada”.

Ao contrário dos demais lugares da “zona” onde haveria batucada, na Vila a polícia conviveria bem com os bambas, que estariam distantes da imagem de marginalidade associada ao ritmo em outras localidades. Era assim um samba supostamente isento dos prejuízos a ele associados, ligados ao perfil social e étnico de seus protagonistas habituais, o que diferenciaria o bairro de outras regiões identificadas com sambas e sambistas da cidade.

<sup>7</sup> Noel Rosa “Eu vou pra Vila”, Ed. Magione, 1930. Almirante com o Bando de Tangarás, Parlophon 13.256, 1931.

<sup>8</sup> Cf. Raul Pederneiras, *Geringonça carioca. Verbetes para um dicionário de gíria*. Rio de Janeiro, Briguet e cia., 1946, pg. 64.

A construção desta imagem de uma localidade que, mesmo se integrando ao samba, não deixava de ser harmônica e com pessoas distintas, se consolidaria em 1934 em uma das mais famosas canções de Noel Rosa: “Feitiço da Vila”<sup>9</sup>, composta em parceria com Oswaldo Golgiano (Vadico) , que logo se tornou uma das maiores referências da relação entre ele e o bairro. A música se inicia falando da relação dos nascidos no bairro com o samba:

“Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos  
Do arvoredo e faz a lua  
Nascer mais cedo”.<sup>10</sup>

Com vocação boêmia, Vila Isabel seria um bairro no qual “o sol é triste”, pois a devoção ao samba (associado à noite) faria a “lua nascer mais cedo”. A letra de ‘Feitiço da Vila’ cria uma relação de naturalidade na identificação entre bairro e samba, expressa na vocação dos nascidos no bairro para o ritmo ou através da própria natureza local, no qual a Lua nasceria antes do tempo para garantir maior espaço para o samba. Desse modo, o samba feito no bairro era caracterizado como algo ligado ao local, com características próprias:

“A Vila tem  
Um feitiço sem farofa  
Sem vela e sem vitem  
  
São Paulo dá café,  
Minas dá leite,  
E a Vila Isabel dá samba”.<sup>11</sup>

Mais do que uma prática ocasional dos moradores de Vila Isabel, o samba é descrito na canção como o principal produto do bairro. Um produto que ali se apresentava, porém, despido dos prejuízos associados ao ritmo em outras localidades. Não por acaso, a mesma canção indica uma peculiaridade do samba no bairro: um feitiço sem vintém, vela ou farofa – isso é, um feitiço decente,

<sup>9</sup> Noel Rosa e Vadico “Feitiço da Vila” Ed. Magione, 1934. João de Petra Barros e Orquestra Odeon, Odeon 11.175, 1934.

<sup>10</sup> Noel Rosa e Vadico “Feitiço da Vila” Ed. Magione, 1934. João de Petra Barros e Orquestra Odeon, Odeon 11.175, 1934.

<sup>11</sup> Noel Rosa e Vadico “Feitiço da Vila” Ed. Magione, 1934. João de Petra Barros e Orquestra Odeon, Odeon 11.175, 1934.

distante das práticas religiosas afro-brasileiras às quais costumava já ser associado.<sup>12</sup>

Percebe-se, desse modo, que não é possível abordar a construção da imagem sambista de Vila Isabel sem voltar-se para as composições de Noel Rosa. A figuração desta localidade na geografia do samba no Rio de Janeiro se apresenta como obra do próprio artista, que através de suas letras tratou de criar para o bairro uma imagem que era boêmia sem deixar de ser harmônica e “decente”. Por mais que se tratasse de uma visão subjetiva e artística do bairro, no entanto, tal imagem foi reiterada, na posteridade, por autores como João Maximo e Carlos Didier. A partir das próprias letras de Noel, eles descrevem Vila Isabel como um lugar bucólico, que concentrava diferentes tipos cariocas. Sobre 1910, ano de nascimento do compositor, os autores dizem o seguinte:

“Podia haver, também, uma ou outra escaramuça quebrando o silêncio da noite. Ou mesmo algo mais grave, como o encontro, em pleno o Boulevard, de simpatizantes de Hermes com os de Ruy, no dia das eleições, resultando em um morto ou duas dúzias de feridos.

Podia ser tudo isso, mas eram episódios raros bissextos, que não chegavam a desmentir o fato de que a Vila era mesmo uma zona tranquila. E, como gostava de dizer vó Rita, uma grande família”<sup>13</sup>

Em consonância com aquilo que havia sido cantado por Noel, o bairro de Vila Isabel é apresentado como uma região harmônica e pacífica, na qual os conflitos seriam poucos em quantidade e em importância. Marcado pela tranquilidade, o bairro era caracterizado como um espaço de “família”, distante dos distúrbios e disputas que marcariam outras regiões da cidade.

Não é difícil perceber, no entanto, o que esta ideia esconde. A leitura cuidadosa das sucessivas canções de Noel Rosa sobre o tema deixa claro que, longe de ser natural, ela era fruto de um deliberado esforço do compositor em afirmar uma certa imagem positiva para a sua região. Ligada ao fortalecimento do samba enquanto ritmo, este ímpeto atendia, naquele momento, a objetivos bem específicos. Para os contemporâneos de Noel Rosa, o bairro se tornava referência

<sup>12</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 170.

<sup>13</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1990, 46.

no samba no mesmo período em que o este se consolidava como ritmo nacional.<sup>14</sup> À harmonia associada ao bairro corresponderia, assim, a articulação de uma imagem já palatável do samba, que viabilizaria sua aceitação como ritmo nacional. É, assim, o sucesso desse esforço de construção de uma nova imagem para o bairro de Vila Isabel e para o próprio samba que explica a reiteração dessa ideia em obras como a de João Máximo e Carlos Didier.

A força assumida posteriormente por esta memória não pode apagar, no entanto, o esforço de compreender as teias e redes a partir das quais ela pôde se articular. De fato, esta representação da Vila tinha em sua base experiências efetivas, trabalhadas por Noel Rosa para forjar uma imagem positiva de seu bairro e do tipo de samba nele produzido. Para compreendermos a lógica deste processo, de modo a analisar o que ele propõe e o que ele acoberta, devemos assim reduzir nossa escala de análise para o bairro de Vila Isabel – de modo a mostrarmos, a partir das relações sociais constituídas nessa região ao longo ao longo da Primeira República, de que maneira homens e mulheres circulavam pela cidade elaborando suas identidades nos circuitos musicais e festivos. Desconstruindo a ideia de uma cultura homogênea, definida geograficamente, podemos nos contrapor às análises sobre o samba que partem desta visão essencialista sobre o ritmo, em construção que guarda certa concepção holística de cultura.

Esta visão está presente em grande parte bibliografia sobre o samba no Brasil que busca desvendar as suas origens ou abordar o momento de sua afirmação como ritmo nacional em sua forma urbana. Com as devidas nuances, a bibliografia apresenta uma ideia do samba ora marcada por uma essência que permanece apesar dos percalços, ora como uma criação que responde a um desejo de identidade nacional.

Tais controvérsias em torno do que é o samba se iniciam no próprio momento de consolidação do ritmo como símbolo nacional. Lançados no ano de 1933, os livros de Vagalume (Franciso Guimarães) e Orestes Barbosa – *No*

---

<sup>14</sup> Ver, entre outros, VIANNA, Hermano *Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995; SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001; FENERICK, José Adriano “Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira” in *Revista História em Reflexão*, vol.1 n.1, 2007; WALSH, Lindsay *Brazil is Samba: Rhythm, Percussion, and Samba in the Formation of Brazilian National Identity (1902 – 1958)* Thesis, Wesleyan University, Connecticut, 2010.

*Princípio era a Roda*<sup>15</sup> e *Samba*<sup>16</sup>, respectivamente – trazem algumas das primeiras tentativas de sistematização sobre o ritmo e sua história. Os autores possuíam trajetórias e relações distintas com o gênero musical. Em parte por esse motivo, tecem diferentes argumentos sobre o que ele era e sobre como deveria ser o gênero. Mais próximo da geração de Pixinguinha e Sinhô, e negro como eles, Vagalume critica o processo de comercialização do samba pela indústria fonográfica, investindo em uma visão mais pura e autêntica do que seria o verdadeiro samba: aquele das rodas boemias negras. Barbosa, por seu turno, prefere valorizar o aspecto carioca do samba, dedicando-se a enaltecer compositores e cantores de uma geração seguinte como Ismael Silva, Francisco Alves e o próprio Noel Rosa<sup>17</sup>. Embora ambos tratassem de tentar valorizar o samba, o faziam com visões muito distintas sobre o ritmo que começava a se fortalecer, mostrando uma clara disputa sobre seu sentido.

Iniciava-se assim, segundo Carlos Sandroni<sup>18</sup>, uma polêmica que se estenderia pelas gerações seguintes entre o que seria o grupo da Praça Onze e o do Estácio. Esta disputa pela autenticidade do samba pode ser vista na já clássica história do diálogo entre Ismael Silva e Donga presenciado e relatado por Sérgio Cabral e explicada pelo próprio Sandroni:

“ Cabral propôs aos dois a mesma questão – o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘ – Isso é Maxixe’. Para ele, samba de verdade era ‘Se você Jurar’ (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘ – Isso não é samba, é marcha.’”<sup>19</sup>

Ora, é improvável que alguém associe qualquer dos personagens acima ao maxixe ou à marcha. Ambos foram reconhecidos, ao longo do tempo, como sambistas<sup>20</sup>. A diferença de suas posições deixa claro, no entanto, que o ritmo não é algo palpável, facilmente reconhecível e definível. Pelo contrário, ele é campo

<sup>15</sup> VAGALUME (Francisco Guimarães) *Na Roda de Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

<sup>16</sup> BARBOSA, Orestes *Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

<sup>17</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 134.

<sup>18</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 137.

<sup>19</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 132.

<sup>20</sup> Exemplos desse reconhecimento são a comemoração do centenário do samba a partir do registro de *Pelo Telefone* de Donga e Mauro de Almeida <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>; e o marco da Deixa Falar, fundada por, entre outros, Ismael Silva como primeira Escola de Samba. CABRAL, Sérgio *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 2011.

de disputas, cujos sentidos se ligam a diferentes experiências e projetos sociais. Na base destas disputas encontram-se diferentes formas de essencialização que, de modos diversos, acabam por tomar o samba como um objeto de análise cujo aparecimento seria definível de forma objetiva e direta.

Criada pelos próprios protagonistas do processo de afirmação do samba enquanto ritmo, tais tipologias essencialistas foram reproduzidas, em décadas posteriores, por muitos daqueles que se dedicaram a analisar a história do ritmo. No ensaio intitulado *Samba, o Dono do Corpo*<sup>21</sup>, Muniz Sodré apresenta o ritmo como marca da resistência da cultura ancestral dos negros africanos em território brasileiro. Segundo o autor, a cultura da diáspora luta para permanecer presente através da dança e da música performada pelos homens e mulheres de origem ou antepassados africanos do outro lado do atlântico. Perseguido tanto durante o período escravocrata quanto depois da abolição em meio ao processo de modernização urbana, o negro no Brasil teria mantido, através da religiosidade e da música, seus traços culturais. Atento às transformações econômicas e sociais que atingem a população negra no país, Sodré sustenta que o samba – visto como consequência de transformações de ritmos e religiosidades africanas que se consolidam como samba no espaço urbano – seria um fator indicativo da luta dos negros para sustentar sua cultura e sua corporalidade.

Ao defender esta ideia, no entanto, o autor não se aprofunda no que torna possível a permanência que sugere. De caráter mais ensaístico do que historiográfico<sup>22</sup>, o livro sustenta a ideia de permanência/resistência apresentando a sincopa como o elemento de evidência – inclusive com menção ao Jazz como resistência negra nos Estados Unidos da América.<sup>23</sup> Nesse sentido, perdem-se as dinâmicas e conflitos entre as diversas culturas que se colocavam como partes do processo de construção do samba, como aquelas articuladas à harmônica imagem de Vila Isabel construída por Noel Rosa.

Outro autor que se debruçou sobre a cultura da diáspora no território brasileiro foi Nei Lopes. Dentro de sua vasta obra dedicada ao tema, seu livro

---

<sup>21</sup> SODRÉ, Muniz *Samba o Dono do Corpo* Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

<sup>22</sup> Sobre esse e outros aspectos do samba na historiografia ver FERNANDES, Dmitri Cerbocini “De ‘Pelo Telefone’ a ‘Pela Internet’ Tensões entre Raça, Direitos, Gênero e Nação” in *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol. 102, Julho 2015.

<sup>23</sup> SODRÉ, Muniz *Samba o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro, Mauad, 1998, 12, 26.

*Partido Alto – Samba de Bamba* procura resgatar as origens desta modalidade de samba, “Transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambista, bem-humorado, encantador e espontâneos”, afirma ele <sup>24</sup>. A estratégia de Lopes para expor o Partido Alto é assim a de buscar suas origens através das suas linhagens rurais e negras. Um grande número de versos usados em improvisos em diversas localidades do Brasil – do interior do Estado do Rio ao Nordeste – são manejados para indicar temáticas e estilos cantados nos encontros e festas das populações afrodescendentes. Para analisa-las, o autor identifica no início do trabalho duas correntes principais na música da diáspora africana nas Américas:

“... uma abre-se à influência de elementos externos, levada em direção à integração que quase sempre a sufoca e absorve; e a outra procura manter puros, o quanto possível, seus traços ancestrais.” <sup>25</sup>

Segue argumentando que o samba, de um modo geral, torna-se símbolo de identidade nacional e, neste processo, acaba perdendo sua africanidade. Mas, dentro do universo do samba,

“... algumas vertentes e estilos, mesmo nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fiéis a seus cânones fundadores. E é este o caso da modalidade genericamente conhecida como ‘samba de partido-alto’, ‘partido-alto’ ou simplesmente ‘partido’” <sup>26</sup>

Assim como Sodré, Lopes mostra se basear na ideia de permanência de uma africanidade que não é dotada de historicidade – em uma essencialização dessa cultura que teria no samba sua principal configuração. Ainda que apresente as diversas variantes de versos e ritmos que levam em conta o improviso, a definição de Partido Alto contida no estudo incorpora, assim, a ideia da manutenção desse cânone de origem, que os negros teriam resistido para manter.

A própria circulação desses versos e dos indivíduos que são apresentados como mantenedores da tradição apontam, no entanto, para um processo de contínua transformação, e não para algum tipo de permanência. <sup>27</sup> Nesse sentido, seria mais interessante pensar os elementos africanos na chave do argumento de

<sup>24</sup> LOPES, Nei *Partido Alto – Samba de Bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005, 27.

<sup>25</sup> LOPES, Nei *Partido Alto – Samba de Bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005, 17.

<sup>26</sup> LOPES, Nei *Partido Alto – Samba de Bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005, 17.

<sup>27</sup> Pode-se pensar as redes de comunicação através dos versos de Partido Alto a partir de DARTON, Robert *Poesia e Polícia. Redes de Comunicação na Paris do século XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Robert Slenes em “Malungo, ngoma vem”<sup>28</sup> – no qual o autor indica que a conformação da ideia da origem africana comum se baseia de início na própria experiência da travessia do atlântico nos navios negreiros e nas relações entre os escravos negros no território brasileiro, onde eles descobriram uma africanidade comum e recriaram continuamente suas identidades .

Não por acaso, perspectivas essencialistas como estas foram criticadas, na década de 1990, por autores como Hermano Vianna. Perguntando-se como um ritmo perseguido nas primeiras décadas do século XX pode ter se transformado em símbolo de identidade nacional nos anos 1930, ele procura desvendar esse “mistério”:

“Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial. É em torno desse mistério, que está no cerne do encontro da turma de Gilberto Freyre (representando aqui – problematicamente, como em toda a representação – a elite) com a turma de Pixinguinha (representando o povo), que vai ser construído este livro.”<sup>29</sup>

O esforço de Vianna é demonstrar que mesmo antes do samba assumir o posto de símbolo da miscigenação nacional, havia relação entre os grupos que ele define como representantes da cultura popular e da elite. Ainda assim, apenas no momento em que parte da intelectualidade modernista enxerga no samba a música que representa o encontro do ritmo africano com a harmonia europeia, é que haverá o esforço de construir essa tradição. Em outras palavras, mediadores culturais do modernismo vislumbram no samba a possibilidade de inventar uma tradição genuinamente nacional que se adequasse a visão do Brasil como um país moderno e mestiço.

*O Mistério do Samba* se afasta, assim, da tentativa de resgatar traços da essência tradicional do samba. Pelo contrário, o que está em jogo para o seu autor é a compreensão dos grupos envolvidos na gênese dessa tradição, ou melhor, da invenção da identidade nacional brasileira e do papel que o samba ocupa nela. Entretanto, ainda que Vianna chame a atenção para as relações sempre tensas entre a cultura popular e as elites, dois problemas nos chamam atenção. Primeiro, a ideia de que os encontros entre esses grupos, que o próprio autor considera de

<sup>28</sup> SLENES, Robert “Malungo, ngoma vem” in *Revista USP*, n.12, 1992.

<sup>29</sup> VIANNA, Hermano *Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995, 29.

difícil definição, pode ser o encontro entre duas culturas homogêneas. Sustentado por essa premissa, explica-se a ênfase do autor na figura do mediado cultural: um representante da cultura da elite que enxerga na cultura popular algum valor e que permite que ela participe, a cultura e seus indivíduos, do universo restrito. Sendo assim, por mais que se afaste do essencialismo próprio das análises de autores como Sodré e Lopes, Vianna acaba por reiterar uma ideia de cultura popular que continua a ser vista como um substrato comum e homogêneo ao “povo”, do qual os modernistas teriam tirado a matéria prima para a afirmação do samba como ritmo nacional.

Em parte, tal problema se liga a uma visão um tanto unívoca do próprio ritmo, que não chega a ser discutida no livro *O Mistério do Samba*. É para dar conta desta questão que Carlos Sandroni publica, em 2001, o livro, *Feitiço Decente*, no qual busca evidenciar de que modo as distintas realidades sociais experimentadas pelos protagonistas do processo de afirmação do samba se ligam às suas opções rítmicas e musicais. Recorrendo às próprias canções, o autor expõe as metamorfoses ocorridas no samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1930, com a passagem do grupo da Praça Onze para o paradigma do Estácio – este último reconhecido como o formato do gênero enquanto símbolo nacional, onde se manifesta mais claramente a sincopa, encarada como marca de africanidade. Esse deslocamento “geográfico” marca também o processo de profissionalização dos compositores. Ao registrar “Pelo Telefone” como sua autoria Donga já indicava passos nesse sentido, mas o grupo do Estácio formaliza esse procedimento pela proximidade com a indústria fonográfica e o nascente rádio. A parceria entre Ismael Silva e Francisco Alves é exemplar nesse sentido; Alves, o principal cantor da época, assinava os sambas junto a Silva devido à exposição que sua gravação daria as canções.

Outro ponto importante observado por Sandroni pode ser vislumbrado pela temática das letras. Nesse caso, o exemplo vem de Noel Rosa nos versos de “Feitiço da Vila”, que apregoam que o bairro carioca ‘transformou o samba/num feitiço decente, que envolve a gente’. Sai a temática da malandragem – título, inclusive do primeiro samba de compositores do Estácio gravado por Francisco Alves – e entra o sambista compositor. As diferenças rítmicas que pretende desvendar ao longo do livro são entendidas, assim, da seguinte maneira:

“E que essa divergência, como espero mostrar, dizia respeito não apenas a ritmos, instrumentos e versos, mas também a tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos, concepções sobre o que é ser brasileiro”<sup>30</sup>

E mais adiante:

“Elas dizem respeito aos múltiplos aspectos do fenômeno – social, coreográfico, musical, político-cultural; na medida de minhas possibilidades farei referência a todos esses aspectos. Minha análise, entretanto, vai se articular em torno de elementos da música, as fórmulas rítmicas do acompanhamento, de onde penso ter extraído informações novas para compreender a mudança em seu conjunto.”<sup>31</sup>

Tais trechos deixam claro que, se o caminho de análise musical apontado por Sandroni em seu *Feitiço Decente* se mostra promissor, a análise desenvolvida no livro se baseia apenas, mais uma vez, no próprio ritmo, tomado como um objeto pronto em si mesmo. Resulta disso a pouca atenção dedicada ao universo social em que circulavam os sujeitos associados ao processo de conformação do samba e às disputas em torno do ritmo. Como resultado, o autor pressupõe uma relação entre o ritmo e espaços urbanos que, a partir da definição de contornos demasiados definidos para os diferentes bairros, associa a esses territórios formas essenciais de musicalidade – reproduzindo com isso ideias presentes na bibliografia e na memória do samba que inscrevem em diferentes topos uma marca distintiva, como aquela que caracterizaria o samba da Praça Onze, do Estácio, do morro ou da própria Vila Isabel.

Para fugir de tal armadilha, cabe atentar com maior cuidado para os múltiplos aspectos do fenômeno de disseminação do samba definidos pelo próprio Sandroni – como o social, o musical e o político. É avançando na análise de tais questões que podemos romper com a marca essencialista ainda associada a cada uma dessas formas rítmicas que se encontram em disputa na sua análise a partir da ênfase nas relações sociais vividas e reconstruídas pelos diversos personagens e grupos sociais atuantes na cidade que concentra essas mudanças. A própria multiplicidade das trocas e disputas culturais que dariam forma samba torna difícil, no entanto, a realização de tal tarefa. Dada a variedade de sujeitos, espaços e formas musicais compreendidas no processo de afirmação do ritmo, a tentativa

<sup>30</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 14.

<sup>31</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 14.

de compreender o movimento de sua consolidação depende do esforço em captar o imbricamento entre essas diferentes questões. Para isso, centrar a análise no caso de Vila Isabel – atentando para as redes de sociabilidade aí estabelecidas em torno de atividades de lazer, festa e trabalho - parece um meio de articular os diversos fios que irão tecer as transformações a partir das quais o samba pode ter se consolidado enquanto ritmo nacional, fugindo com isso da tentação de tomar quaisquer dos fluxos culturais que se fizerem presentes nesse processo como forças essenciais e homogêneas.

Desse modo, esse trabalho se propõe a analisar em sua diversidade a vida social de um bairro a partir das relações estabelecidas por seus moradores tanto entre si quanto com habitantes de outras partes da cidade – o que nos encaminha para a observação dos múltiplos discursos e “padrões parciais que interferem uns sobre os outros” na construção cultural da realidade<sup>32</sup>. É a partir de tal gesto que se torna possível tentar tecer as redes de sociabilidade e os laços de identidade que foram construídos e reconstruídos ao longo das experiências desses sujeitos no processo histórico.

Debruçarmo-nos sobre o universo recreativo/musical de Vila Isabel nos primeiros anos do século XX configura, portanto, uma maneira de dialogar com questões presentes na historiografia. Para além disso, no entanto, a tarefa de escapar das essencializações presentes na historiografia sobre o samba nos obriga ainda a refletir sobre o próprio conceito de cultura, muitas vezes pensado como uma totalidade orgânica.

Se por tempos várias linhas da Antropologia operaram com uma noção sistêmica e articulada de cultura, antropólogos como Federick Barth apontam para a fluidez dos processos culturais. No artigo “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas”, ele questiona o caráter holístico do conceito de cultura, e aponta para uma tentativa de estabelecer uma análise sobre a cultura ancorada nas relações sociais. Nesse sentido, diz Barth:

“... creio que há espaço para argumentar que padrões culturais fundamentais podem ser resultados de processos sociais específicos, e que nem funcional, nem

---

<sup>32</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000.

estruturalmente tais padrões são essenciais para as operações simbólicas e expressivas da cultura.”<sup>33</sup>

E mais adiante:

“As pessoas participam de universos de discursos múltiplos, mais ou menos discrepantes; constroem mundos diferentes, parciais e simultâneos, nos quais se movimentam. A construção cultural que fazem da realidade não surge de uma única fonte e não é monolítica.”<sup>34</sup>

Percebe-se, assim, como o caráter social e múltiplo da ação cultural é destacado por Barth. No entanto, se estamos observando as construções culturais ao longo do tempo, dando ênfase ao caráter fragmentário e dinâmico, precisamos estar atentos às relações que os sujeitos estabelecem com seu passado cultural para indicar que eles estão posicionados em determinado lugar social. Sendo assim, segue Barth:

“Não afirmo que o que é dito e feito não siga padrão algum; apenas que devemos esperar uma multiplicidade de padrões parciais, que interferem uns sobre os outros, e se estabelecem em diferentes graus nas diferentes localidades e nos diferentes campos; e que devemos duvidar de toda a afirmação de coerência, salvo quando tiver sido devidamente demonstrada.”<sup>35</sup>

O argumento de Barth nos permite, portanto, observar o universo recreativo dos trabalhadores do Rio de Janeiro, a partir de Vila Isabel, contemplando simultaneamente as relações sociais específicas que os sujeitos respondiam culturalmente, sem deixar de estarmos atentos às diferentes correntes culturais presentes naquele universo.

Se a reflexão de Barth se aplica a qualquer estudo relacionado ao universo da cultura, o caso da criação e circulação de ritmos musicais nos coloca diante de um desafio ainda maior, dado o caráter etéreo e pouco palpável das trocas a partir das quais tais ritmos se configuram. Para dar conta deste desafio, a historiadora Lara Putnam, no livro *Radical Moves*<sup>36</sup>, explora a circulação de súditos negros do Império Britânico pelo Caribe e algumas cidades americanas, pensando a dissolução do Império e a criação dos Estados-nacionais nessa região no período

<sup>33</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000, 112.

<sup>34</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000, 123.

<sup>35</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000, 121.

<sup>36</sup> PUTNAM, Lara *Radical Moves: Caribbean migrants and the politics of race in the Jazz Age* Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 2013.

entre guerras – ou, como o título indica, na Era do Jazz. Preocupando-se com os elementos que possibilitaram o surgimento dos movimentos pan-africanistas e nacionalistas negros nas suas diversas correntes, a autora demonstra a constituição de um circuito de troca de experiências, identificações e distinções entre súditos negros do Império Britânico, sobretudo trabalhadores mas, também, uma classe média negra letrada. Essa esfera pública tem dois pilares, que serão as fontes da autora na sua explanação: a imprensa negra que circula por Caribe e EUA e os espaços populares onde se dança e ouve música.

O material coletado na imprensa indica os temas que fomentavam polêmicas entre os leitores sobre nacionalidade, cidadania, esportes e música. Putnam ressalta a troca entre sujeitos através das cartas de leitores onde mensagens são enviadas, algumas respondidas, que abordam questões além daquelas manifestas nos editoriais. Os editoriais, por sua vez, permitem conhecer o ponto de vista de sujeitos negros letrados que muitas vezes se opõe aos manifestos por grupos de trabalhadores. Não obstante mostrarem que os súditos negros do Caribe não possuíam uma visão única sobre as próprias experiências, o fato dos jornais servirem como meio de circulação para as diferentes opiniões serve de indício para constituição de uma esfera pública de debates.

Outro elemento importante para a autora são os ambientes onde se realizavam festas dançantes embaladas por músicos que se apresentavam na região do Caribe e em algumas cidades norte americanas no período chamado de Era do Jazz. Novamente o foco são os sujeitos em movimento e trocando experiências, modos de tocar instrumentos, movimentos de dança, músicas e ritmos. Reconstituindo essas festas a Putnam mostra a cultura como algo dinâmico, a dança influencia a cadência do que se toca, o desejo de ser moderno influencia o modo como se dança. Através desses procedimentos, a autora desconstrói a delimitação de um ritmo (no caso, o jazz) a um espaço geográfico e a uma única tradição.

Os espaços de lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro contribuem para a formação de um circuito onde identidades, culturas e ritmos que são constantemente vividos e modificados. O papel ativo dos sujeitos nesses exemplos

pode ilustrar casos semelhantes, desconstruindo explicações essencialistas como as que apresentamos sobre o samba na historiografia.

Se o trabalho de Putnam indica como a experiência social, compartilhada nos espaços festivos, é que permite que se elaborem identidades e expressões culturais como os ritmos, a compreensão deste processo parte de uma mobilização dinâmica do próprio conceito de cultura.

A possibilidade de construção de uma análise mais dinâmica como esta se baseia, necessariamente, na relação com as fontes. A primeira delas, no caso desta investigação, serão os grandes jornais e revistas do período. Observando essas fontes dentro do processo de formação da imprensa comercial<sup>37</sup> podemos tomá-las como uma arena de disputa. Não só dos jornais entre si, nos seus projetos políticos civilizatórios, mas também na concorrência pelo universo de leitores. Sendo assim, a relação que as folhas estabelecem com o universo recreativo dançante<sup>38</sup>, os tipos de colunas que veiculam os assuntos, as maneiras de abordá-los, permite perscrutar o quanto a imprensa teve de incorporar de visões de mundo distintas na busca por ampliar seus consumidores. As relações de negociação entre os projetos letrados e o dos trabalhadores acerca dos espaços de lazer podem ser apreendidas por esse olhar para as fontes.<sup>39</sup>

Além do noticiário, e de modo complementar a ele, outro tipo de fonte que nos permite compreender as associações encontradas nessas páginas são os registros policiais guardados pelo Arquivo Nacional. De fato, para seu funcionamento regular estas associações necessitavam de licenças do Chefe de polícia, obtidas anualmente a partir de um pequeno processo de investigação sobre seus componentes, sua sede e seus estatutos. Criada para viabilizar o controle de tais sociedades, esta regra gerou uma documentação que nos permite compreender esses grêmios tanto na sua lógica interna de funcionamento quanto na sua relação com a força policial. Igualmente, os estatutos dessas entidades indicam a leitura

---

<sup>37</sup> BARBOSA, Marialva “Imprensa, Poder e Público: os diários do Rio de Janeiro (1880 – 1920)” in *Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, Vol. XX, n. 2, pág. 87-102, Jul./Dez., 1997.

<sup>38</sup> COUTINHO, Eduardo Granja *Os Cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República* Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2006.

<sup>39</sup> Para essa questão ver PEREIRA, Leonardo A. de M. “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República.” *Historia*, v. 35, p. 1-21, 2016.

feita pelos trabalhadores sobre as determinações policiais e suas estratégias diante das tentativas de regulamentação dos espaços de lazer.<sup>40</sup>

Finalmente, além das versões encontradas nos Arquivos e na imprensa, um último registro que também se mostra fundamental para esta investigação são as próprias letras das canções de Noel Rosa. As letras devem ser encaradas como uma maneira de intervir na realidade, de atuar no mundo social através de um registro ficcional artístico. Noel Rosa não faz um retrato objetivo do Rio de Janeiro ou do samba, mas sim cria, usando os recursos formais o Rio de Janeiro, o Samba e Vila Isabel. Evidentemente, é preciso guardar alguma verossimilhança para que a obra artística repercuta e ganhe força, desse modo, analisar as letras junto ao conjunto de relações sociais que circundavam seu autor – mesmo extrapolando a vivência direta de Noel Rosa – contribuirá para a construção de um novo olhar sobre as redes que sustentavam o samba e sobre as próprias canções do compositor.

Desenvolveremos nosso argumento na dissertação em três capítulos. No primeiro deles abordamos diferentes episódios da ocupação da região, indicando a relação entre eles e o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro e atentos para a pluralidade social que permeia Vila Isabel desde seu projeto inicial. Da companhia de Ferro Carril ao plano de ocupação da Companhia Arquitetônica, passando pela dinâmica introduzida pelo trabalho fabril nas fábricas de tecido e chegando às tentativas de interferência no espaço urbano da Associação de Moradores, demonstramos como o bairro tem em suas fronteiras – objetivas e simbólicas – diferentes grupos sociais que buscam afirmar suas posições.

No capítulo seguinte, já tendo indicado que não há homogeneidade entre os moradores nem socialmente nem acerca da visão de mundo, nos voltaremos para as associações recreativas locais, considerando-as um lugar privilegiado para investigar os processos de afirmação de identidades e diferenças. Privilegiando a atuação dessas associações durante o carnaval – momento

---

<sup>40</sup> BRETAS, Marcos Luiz *Ordem na Cidade. O Exercício Cotidiano da Autoridade Policial no Rio de Janeiro 1907 – 1930*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997; PEREIRA, Leonardo A. de M. “Os Anjos da Meia Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República” in *Revista Tempo* vol. 19 n. 35, 2013.

significativo nas análises sobre o samba – apresentamos os perfis dos grupos carnavalescos, as dinâmicas de suas interações e a ligação entre eles e agremiações de outras localidades, deixando claro que suas identidades são formadas a partir de uma variedade de relações. Nosso esforço é mostrar como não se pode afirmar nenhuma peculiaridade para identidade de Vila Isabel a partir de seu modo de pular carnaval – pois, em sentido contrário, múltiplas tentativas de distinção são operadas a todo instante pelos atores envolvidos no processo.

No capítulo 3 desconstruímos o argumento de que há uma essência musical do bairro de Vila Isabel que está ligada à formação social do mesmo, ideia cristalizada nas composições de Noel Rosa. Acompanhamos dois conjuntos musicais formados no bairro, vamos flagrá-los integrados ao circuito musical da cidade nas décadas de formação do compositor. Além disso, observamos a trajetória de trabalhadores da região que se dedicaram intensamente à música de maneira profissional, e que tinham origem, cor da pele e formação social diferentes do grupo representado pelo compositor de *Feitiço da Vila*. Finalmente, nos voltaremos para o Bando de Tangarás, conjunto em que Noel Rosa começou, para indicar como eles representam uma visão específica sobre a música e o bairro de Vila Isabel, mas que compartilha diversos elementos das variadas tradições rítmicas presentes no Rio de Janeiro e no Brasil.

Por fim, nas considerações finais avançamos para os anos iniciais de atividade de Noel Rosa para indicar como Vila Isabel teve participação e algum reconhecimento nas formas associativas determinantes para a consolidação do samba como ritmo nacional que foram as Escolas de Samba. Ademais, sugerimos que a mudança de paradigma da Praça Onze para o Estácio não foi tão radical quanto se avaliou posteriormente, pelo contrário, personagens associados ao início do samba urbano são encontrados participando dos movimentos em torno das Escolas. Nesse sentido, nosso trabalho procura identificar as diversas fissuras na pretensa imagem de homogeneidade e essência construída para Vila Isabel e região, condensada na figura de Noel Rosa e na sua participação na história do ritmo samba. Abordaremos esse problema – que no fundo passa por uma questão de como se compreende cultura – por três ângulos diferentes, que se juntam no sentido de compreender as relações sociais a localidade dentro de um processo mais amplo que pode ser observado em toda a cidade do Rio de Janeiro.

Primeiramente, a formação social do bairro; em seguida, as redes associativas de trabalhadores que participam no processo de formação das redes de solidariedade e diferença na localidade; finalmente, a participação de indivíduos com ligação com Vila Isabel nos circuitos musicais da capital da Primeira República.

## 1 - A invenção de Vila Isabel

Os lugares, e as imagens construídas sobre eles, costumam estar na base das explicações para o surgimento e desenvolvimento do samba enquanto ritmo. A casa da Tia Ciata na praça Onze, o bairro do Estácio, os morros que dão nome às escolas de samba, enfim, diversas localidades em que se desenvolveram as práticas musicais associadas ao samba acabaram, nas interpretações habituais sobre seu processo de sua consolidação, por assumir certa centralidade na história do gênero musical. Afirmada em primeira mão pelos testemunhos dos próprios personagens que participaram desta história, tal centralidade foi reafirmada posteriormente por aqueles que se dedicaram ao estudo do ritmo.<sup>41</sup> Afirmava-se, com isso, certa ideia essencial e de origem, que ligava o samba, nas suas variações, a determinados territórios geográficos, e cristalizava, de certa forma, o discurso e a memória de um determinado grupo social, deixando encobertas as disputas e negociações que ocorreram nessas localidades.

Não por acaso, o bairro de Vila Isabel é um desses lugares. A partir de certas imagens originalmente afirmada pelas letras de Noel Rosa, seu compositor mais conhecido, a importância do bairro neste processo foi destacado por muitos daqueles que tentaram interpretar o papel dele na conformação do ritmo. Descrito nas canções de Noel Rosa como um bairro distinto dos demais consagrados no cenário do samba, Vila Isabel se tornou assim, nas análises da posteridade, um espaço que simbolizava a participação da classe média branca no processo que tornou o samba um símbolo nacional palatável para as camadas médias.

Uma das interpretações dessa transição é feita por Carlos Sandroni, no livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Nele. O autor se debruça na mudança rítmica e temática entre as composições do grupo da Praça Onze e do Grupo do Estácio. Além da passagem da casa da Tia Ciata para as ruas do bairro consagrado por Ismael Silva e seus parceiros, ocorre

---

<sup>41</sup> MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995; FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio 1928 a 1931*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2010; FERNANDES, Nelson da Nóbrega *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados* Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001; *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, Centro Cultural Cartola/IPHAN, 2007

um outro movimento que dá uma nova roupagem ao samba e lhe permite entrar nos salões. Para explica-lo, Sandroni parte da polêmica entre Wilson Baptista e Noel Rosa. As ideias expostas na canção “Feitiço da Vila”, de Rosa, caracterizariam para ele a superação da temática vela-farofa-vítem, fortemente ligadas à cultura reconhecida como afro-brasileira, e dos símbolos chapéu-tamanco-lenço, associados aos tipos urbanos vistos como perigosos. Elas são substituídas pela figura do sambista compositor, com papel e lápis, que no aspecto rítmico correspondem à mudança do trio pandeiro-prato e faca- ganzá para cuíca-surdo e tamborim<sup>42</sup>.

O argumento segue estabelecendo um paralelo entre a Vila do feitiço e a princesa que lhe dá o nome. Para o autor, do mesmo modo que Isabel teria tornado negros e brancos iguais juridicamente, a Vila teria dado uma roupagem ao samba que lhe teria feito entrar nos salões. O autor observa que, enquanto em “Feitiço da Vila” Noel procura desfazer a associação do samba com a malandragem, em “Feitio de Oração” sua proposta seria a de e superar a oposição morro x cidade. Sandroni sugere ainda que Rosa falava em causa própria, por ser ele mesmo morador de um bairro classe média, não sendo assim um representante dos espaços tradicionalmente associados ao samba.

Em uma passagem de *No Princípio, era a Roda*, Roberto Moura se refere assim ao compositor e ao bairro onde nasceu:

“Quanto a Noel, carioca de Vila Isabel, nascido em 1910, talvez seja coerente vê-lo sempre como um sambista por escolha... Fruto de um bairro de classe média, membro de um conjunto em que brilhavam Almirante e Braguinha, que nunca foram essencialmente sambistas, fez da aproximação com os sambistas tradicionais... uma opção visceral”<sup>43</sup>

A análise de Moura intenta reconhecer a roda de samba como elemento permanente e mantenedor da tradição do samba. Desse modo, procura indicar uma persistência ritual dos aspectos culturais que ele identifica como essenciais no ritmo, destacando lugares e personagens que atuam nesse sentido. Vila Isabel, por sua vez, não compõe esse cenário a não ser pela adesão voluntária de Noel Rosa.

<sup>42</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 182.

<sup>43</sup> MOURA, Roberto M. *No Princípio era a Roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004. p. 65

Por outro lado, pesquisadores musicais como João Máximo e Carlos Didier apresentam o bairro como essencialmente musical e, sendo assim, contribuindo definitivamente para que Noel Rosa se torna-se um sambista posteriormente. A Vila Isabel de Máximo e Didier é aquela que representa mais claramente o caráter bucólico, mesmo em meio as transformações por que passa a localidade e a cidade. Ainda que reconheçam que outros tipos sociais além da classe média ou pequena burguesia estejam presentes, eles sempre são acessórios à verdadeira vocação da Vila, relações familiares amenas e boemia.

Na infância do compositor, os personagens do bairro são divididos em três categorias: os institucionais, os marginais e os demais. Os primeiros são médicos, professoras e padres. Aqueles classificados como demais, são os trabalhadores comuns como operários, leiteiros, carteiros, além das donas de casa e dos idosos. Os marginais, por sua vez, são aqueles que servirão para definir, por contraste, a imagem do bairro para os autores:

“Os marginais são todos os tipos que este bairro predominantemente de classe média, pequeno-burguês, preocupado com a ascensão social, as convenções, as regras, suporta mas não aceita. Todos farão parte do mundo de Noel, o bicheiro, o malandro, o pessoal mais humilde que vez por outra desce os morros, o seresteiro..., o desempregado crônico, o sinuqueiro, o carteador,...., o mendigo, o vigarista, o proxeneta, o valentão, o pau-d’-água.”<sup>44</sup>

Ora, ainda que reconheçam a multiplicidade de pessoas e papéis presente nas relações sociais que compõem a região, os autores se agarram a uma determinada imagem do bairro que prevalece sobre as outras, deixando de levar em consideração que cada tipo social desse pode ter exercido vários papéis no bairro e, que mesmo aqueles que eram tolerados, disputavam e construam sua própria visão sobre o que era Vila Isabel.

A memorialista do bairro Nilde Hersen Ribeiro também escreve seu relato sublinhando o caráter distinto de Vila Isabel. A escritora denomina o bairro como a “Terra de Poetas e Compositores” e afirma que sua música tinha a peculiaridade de não se aproximar nem da música ouvida nos bairros à beira mar e nem dos

---

<sup>44</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990, p. 39

batuques, sambas e pontos de macumba dos morros e subúrbios<sup>45</sup>. Na prática a autora assume o verso de Noel da Vila como ‘cidade independente’.

Os autores que analisamos têm em comum o fato de incorporarem aos seus argumentos e descrições imagens sobre Vila Isabel que foram consolidadas, pelo menos em parte, pelas canções de Noel Rosa que versaram sobre sua visão do bairro e de seu lugar no cenário do samba. Desse modo, o recorte poético do compositor se transforma na base de um processo de construção de uma memória para o bairro que passa ao largo dos processos históricos e sociais que estavam efetivamente em jogo no momento em que o compositor dava forma às suas canções.

Por mais interessante que seja, no entanto, a memória de Noel Rosa não pode ser tomada como testemunho único sobre o perfil social do bairro e das visões de mundo de seus moradores. Como morador da Vila, ele expressava em suas canções aspirações e projetos que se colocavam, naquele momento, como parte do processo de disputa sobre o perfil da região. Desse modo, este capítulo pretende analisar o mundo social a partir do qual Noel deu forma a suas composições, abrindo mão de uma visão coesa de Vila Isabel como um bairro de classe média com alguma participação operária e certa vocação boêmia para buscar uma compreensão mais ampla e diversificada sobre as dinâmicas do processo de constituição daquele bairro. Por um lado, pretendemos com isso demonstrar que o cotidiano e as relações sociais da Vila nas primeiras décadas do século XX foram muito mais diversos e conflituosos do que se tornou comum afirmar. Por outro, trata-se de evidenciar que seus habitantes e frequentadores sempre estiveram em contato com os modos de vida de diversas regiões da cidade, em um processo de troca de experiências que abala a ideia de coesão que sustenta as definições totais e singulares a ele associadas.

Para isso acompanharemos, através do noticiário da imprensa e dos registros e relatórios de Infrações de Posturas da Municipalidade guardados pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, o processo de urbanização da região a partir da década de 70 do século XIX – momento em que seu fundador, o Barão

---

<sup>45</sup> ARAGÃO, Nilde Hersen *Vila Isabel: Terra de poetas e compositores*, Rio de Janeiro, Conquista, 1997. p. 63

de Drummond, já tentava projetar para o bairro uma imagem moderna e bucólico, que se diferenciava das regiões centrais da capital do Império, sendo por isso alvo das zombarias de muitos contemporâneos. Seguiremos mostrando a intensificação da ocupação do seu território a partir da instalação, em 1887, de uma fábrica de tecidos da Companhia Industrial Confiança, que viria a colocar em cheque o perfil elevado que se tentou de início associar ao bairro. Nesse caminho, tentaremos compreender, em perspectiva histórica, os modos pelos quais se deu a consolidação da região nas décadas iniciais do século XX, momento no qual Noel Rosa escreveria seus sambas.

### 1.1 De companhia de Ferro-Carris a pitoresco e salubre bairro

Em sua edição de 31 de Março de 1872, um domingo, o *Jornal do Commercio* publicava, na seção “Publicações a pedido”, um texto assinado por “Homens sérios”, que abordava a relação entre empresas de bondes, ocupação imobiliária e mercado de ações. Seu foco era a Companhia da Villa Isabel, que aparece já no título do artigo. Em crítica aberta às especulações do mercado de ações, a matéria ironizava a prática na qual um indivíduo “apresenta-se na praça e diz que na cidade tal de tal província a população está desejava de viajar em bondes, de ser iluminada por gás, de ter chafarizes e repuxos d’água por toda parte...”. Mesmo que ninguém saiba “onde fica a tal cidade”, que por vezes “nem existe”, suas ações “negociam-se com altos e absurdos prêmios”<sup>46</sup>. É depois de criticar esta prática que os articulistas chegam no caso central a que se referem:

“Há pouco tempo imaginou-se que na fazenda dos Macacos se poderia fácil e rapidamente criar uma cidade populosa: projetou-se uma companhia de carris de ferro que tem que atravessar zonas desertas ou já servidas suficientemente, e eis constituída a companhia de carris de ferro da Vila Isabel, e as ações vendem-se a 10\$, 12\$ e 15\$ de prêmio”<sup>47</sup>

Vemos, então, que se tratava da criação de João Baptista Vianna Drummond de uma empresa de transporte que ligasse a fazenda dos Macacos, sua propriedade, ao centro do Rio de Janeiro. Seguiam os autointitulados “Homens sérios” questionando a especulação em torno do valor das ações da empresa de carris que sequer tinha certeza da rua na região central que poderia passar com

<sup>46</sup> Homens Sérios, “Companhia da Vila Isabel”..*Jornal do Commercio*, 31 de março de 1872.

<sup>47</sup> Homens Sérios, “Companhia de Vila Isabel”..*Jornal do Commercio*, 31 de março de 1872.

seus bondes devido à exploração de diversas delas por outras companhias de carris urbanos como a Locomotora e a Rio de Janeiro Street Railway. Não obstante, os autores afirmavam uma certeza:

“Venha a Companhia Ferro-Carril à rua Direita ou mesmo a uma praça aquém do Matadouro, se é capaz; nós não acreditamos senão nos fatos e por ora só nos consta que a tal companhia foi criada para dar valor às terras da fazenda dos Macacos”<sup>48</sup>

A polêmica levantada neste artigo indica como o processo de transformação da fazenda dos Macacos, de características ainda rurais até meados do século XIX, no populoso arrabalde de Vila Isabel, consolidado nas primeiras décadas do século XX, seria marcado por disputas – que se iniciavam já com o projeto inicial de Drummond para levar os bondes à região, cujo caráter arbitrário era criticado pelos autores do artigo. De todo modo, vale ressaltar que o *Jornal do Commercio* abriu espaço para o questionamento da especulação imobiliária e das concessões para exploração do transporte de carris urbanos, apresentando, assim, as rixas entre os próprios capitalistas do período.

Não que o projeto de Drummond para a fazenda dos Macacos constituísse, naquele momento, um caso isolado. Este artigo de 1872 apresenta indícios importantes sobre uma lógica de desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro que, esboçada ainda nas últimas décadas do Império, viria a adentrar a Primeira República. Destacadamente, aponta para a relação estreita entre a exploração das linhas de carris e a posse do solo urbano. Como aponta Elizabeth Von der Wied, a relação entre as empresas de bondes e os investimentos imobiliários marca o desenrolar da ocupação do espaço no Rio de Janeiro<sup>49</sup>. Segundo ela, linhas que chegavam a bairros distantes do centro, como era o caso do Jardim Botânico, contribuíram para o esvaziamento da região central como moradia, atraindo inclusive moradores das classes mais abastadas que procuravam saída para as crises sanitárias que assolavam o pedaço mais povoado da cidade. Sem ser neutro, no entanto, esse processo era marcado pelos interesses imobiliários, que se articulavam a uma sanha reformista de base supostamente neutra e científica<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Homens Sérios, “Companhia da Vila Isabel”...*Jornal do Commercio*, 31 de março de 1872.

<sup>49</sup> WEID, Elizabeth Von Der. *O Bonde como Elemento de Expansão Urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa. [19---].

<sup>50</sup> CHALHOUB, Sidney *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial* São Paulo, Companhia das Letras, 1996

Como acontecia em outras localidades, o desenvolvimento da região de Vila Isabel se deu assim pela aberta associação entre o capital investido na exploração do transporte e aquele interessado na venda de terra e em projetos imobiliários<sup>51</sup>. Podemos destacar até aqui três elementos fundamentais nos primórdios da ocupação da região da cidade que viria ser Vila Isabel: a figura do empresário João Baptista Vianna Drummond, o terreno da fazenda dos Macacos, e a Companhia Ferro-Carril Vila Isabel.

Nascido em Minas Gerais no ano de 1825, Drummond chegou ao Rio de Janeiro na década de 1870<sup>52</sup>. No *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* dos anos anteriores à compra da fazenda dos Macacos, vemos o nome do futuro Barão ligado a diversos negócios. Ele aparece em tais registros, dentre outros exemplos, como diretor da Companhia de Navegação Espírito-Santo e Campos<sup>53</sup>, como empresário do Theatro Lyrico Fluminense<sup>54</sup>, e como fazendeiro da província do Rio de Janeiro<sup>55</sup>. Além da sua atuação empresarial, Drummond manifestou sua simpatia ao movimento abolicionista no nome bairro e das ruas de Vila Isabel. Ainda assim, o empresário manteve relações amistosas com o Império brasileiro, mostrando, dessa maneira, uma posição flutuante entre a ordem estabelecida e a transformação da mesma, um tanto quanto similar, como veremos, ao projeto de Vila Isabel que conjuga o bucólico e o moderno.

Foi assim na condição de empresário de interesses variados que, em 1872 João Baptista Vianna Drummond investiu em dois negócios quase ao mesmo tempo: a compra da fazenda dos Macacos e a fundação da Companhia de Ferro Carris de Vila Isabel. No dia 3 de Janeiro o *Jornal do Comércio* anunciava a compra da fazenda dos Macacos, que pertencera à Duquesa de Bragança, pelo então Comendador Drummond. A transação teve como procurador o Barão de Carapebus e contou ainda com a libertação de 146 escravos por parte da Duquesa<sup>56</sup>. A região havia sido ocupada por engenhos da Ordem Jesuíta no século

<sup>51</sup> WEID, Elizabeth Von Der *O Bonde como Elemento de Expansão Urbana no Rio de Janeiro* Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 13

<sup>52</sup> CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014, 53

<sup>53</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 1868*, pág 410

<sup>54</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 1869*, pág 372

<sup>55</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 1870*, pág 112

<sup>56</sup> “Manumissões”. *Jornal do Comercio*, 03 de Janeiro 1872.

XVIII<sup>57</sup> – daí as futuras denominações Engenho Novo e Engenho Velho – e passara ao Império no século XIX. À época da compra por parte de Drummond, seus limites geográficos eram dados pelo rio Joana e pela serra do Engenho Novo.<sup>58</sup>

Pouco mais de um mês após a compra do terreno, Drummond conseguiu a autorização para explorar uma linha de trilhos urbanos entre a Corte e os bairros do Andaraí Grande, Engenho Novo e São Francisco Xavier. O decreto de concessão foi assinado pela Princesa Imperial Regente e por Theodoro Machado Pereira da Silva, que se tornaria nome de rua em Vila Isabel. Junto ao dono da fazenda dos Macacos nesta nova empreitada estavam os Drs. (sic) Joaquim Rodrigues de Oliveira e Carlos Frederico Taylor<sup>59</sup>. As cláusulas do documento descreviam o trajeto que poderia ser explorado:

“... partindo da rua Nova do Imperador, em frente ao Matadouro, siga por ella e pela de S. Francisco Xavier até a fazenda do Macaco, no Andarahy Grande, ponto terminal, com dous ramaes, dirigindo-se um ao Engenho Novo pela mesma fazenda do Macaco e Andarahy Grande, e outro pela rua do Andarahy Grande até o Portão Vermelho, procurando de novo a rua de S. Francisco Xavier.”<sup>60</sup>

O trajeto indicava que ao chegar à altura da fazenda um dos ramais seguiria cortando a fazenda dos Macacos pelo que viria ser o Boulevard 28 de Setembro, e o outro iria beirar a fazenda pelos lados do rio Joana. O texto do decreto, composto de 14 cláusulas, segue dando os parâmetros para a exploração das linhas e, em nenhum momento cita a criação de um novo bairro ou das novas ruas que iriam urbanizar a fazenda dos Macacos. As referências a região mencionam os bairros já existentes, o que demonstra que Vila Isabel não foi projetada, logo em seguida, em um espaço vazio, ainda que os bondes tenham sido uma das primeiras iniciativas, para o adensamento populacional da região. Desse modo, o nome Vila Isabel foi antes associado à Companhia que ao bairro.

A criação de um bairro com relativa distância do núcleo central da corte e a exploração das linhas de bondes que lhe davam acesso era prática comum nos

<sup>57</sup> ARAGÃO, Nilde Hersen *Vila Isabel: Terra de poetas e compositores* Rio de Janeiro, Conquista, 1997 10, 11; CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014, 53

<sup>58</sup> ARAGÃO, Nilde Hersen *Vila Isabel: Terra de poetas e compositores* Rio de Janeiro, Conquista, 1997, 12

<sup>59</sup> Decreto N. 4895, de 22 de fevereiro de 1872.

<sup>60</sup> Decreto N. 4895, de 22 de fevereiro de 1872.

últimos anos do império e no início da república. No contexto do discurso higienista e modernizador, as novas regiões a serem habitadas eram vendidas como signos da modernidade e da salubridade<sup>61</sup>. Nesse sentido, Drummond investe em um terceiro negócio que completa a associação entre os trilhos urbanos e a valorização do terreno que comprou em 1872 – como haviam advertidos os “Homens Sérios” no artigo do *Jornal do Commercio*. Em Outubro de 1873 o empresário conseguiu a concessão para funcionar e a aprovação dos estatutos da Companhia Arquetônica, que ficava autorizada a “edificar prédios, dá-los e recebe-los em hipoteca, comprar e vender terrenos, abrir novas ruas e praças, arborizá-las e ajardiná-las, na fazenda do Macaco, hoje denominada – Vila Isabel – ou em outro lugar dentro dos limites desta Cidade”.<sup>62</sup> O texto do decreto sinalizava para a mudança de nome do local que seria fruto das obras da nova Companhia que, por sua vez, embora tenha como foco principal Vila Isabel estava autorizada a atuar em outras regiões da cidade.

Drummond aparecia no documento como um dos proprietários da fazenda. O outro é Manuel Zeferino, que por cedê-la à Companhia ficou com 500 das 9.000 ações da Companhia, enquanto Drummond ficou com 2.500. Como um dos principais acionistas, o empresário viu serem reconhecidos como diretores do primeiro quadriênio o Visconde da Silva, o Barão de São Francisco filho, T. Petrocochino e Dr. Adolpho Bezerra de Menezes. Para ser diretor da empresa era necessário possuir pelo menos 50 ações, quantidade de ações que também dava ao seu proprietário a 10 braças de frente e 50 de fundo no Boulevard 28 de Setembro, com a obrigação de construir no período de um ano uma casa com valor mínimo de 8:000\$000<sup>63</sup>. Fica claro com esta parte do estatuto que a Companhia desejava que seus acionistas investissem na urbanização do bairro que estava surgindo.

O eventual investimento dos acionistas, no entanto, deveria se inserir no espírito do projeto do bairro. Este, como nos informa Marcia Vianna Gaspar, foi elaborado pelo dr. Bittencourt da Silva para a Companhia Arquetônica “em moldes franceses”:

---

<sup>61</sup> Sobre os sentidos dados aos novos bairros criados no período ver O’DONNELL, Julia A *Invenção de Copacabana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2013 ; Sobre a questão sanitária e o projeto de higienização ver CHALHOUB, Sidiney *Trabalho, Lar e Botequim*, Campinas, Editora Unicamp, 2001.

<sup>62</sup> Decreto nº 5.428, de 2 de Outubro de 1873.

<sup>63</sup> Decreto nº 5.428, de 2 de Outubro de 1873.

“Seu eixo central – uma larga avenida arborizada de 2,5 quilômetros de extensão – recebeu, por isso, a designação de *boulevard*. O saneamento e a higiene, aliados ao progresso, eram discurso constante e Vila Isabel, com suas chácaras floridas e árvores frutíferas, era um bairro moderno e aprazível, saudado como encantador e elegante. Entre moradores e moradoras de suas chácaras, o bairro contava, por exemplo, como o visconde de Ouro Preto, último primeiro-ministro do Segundo Império, que vivia na rua 8 de Dezembro.”<sup>64</sup>

Além do nome em homenagem à princesa que assinou a Lei do Ventre Livre – cuja data, 28 de setembro, nomeia o Boulevard – nomes ligados ao movimento abolicionista foram dados às ruas do bairro como Torres Homem, Teodoro da Silva e Souza Franco. O bairro foi planejado, portanto, para representar um novo modo de moradia, adequado à modernidade europeia e distinto da ocupação desordenada das regiões mais densamente povoadas da ainda capital do império. Nos nomes dos abolicionistas estava representada a ruptura com o arcaísmo da escravidão e a previsão do trabalho livre racionalizado. Tal racionalização estava refletida no desenho do projeto do bairro.

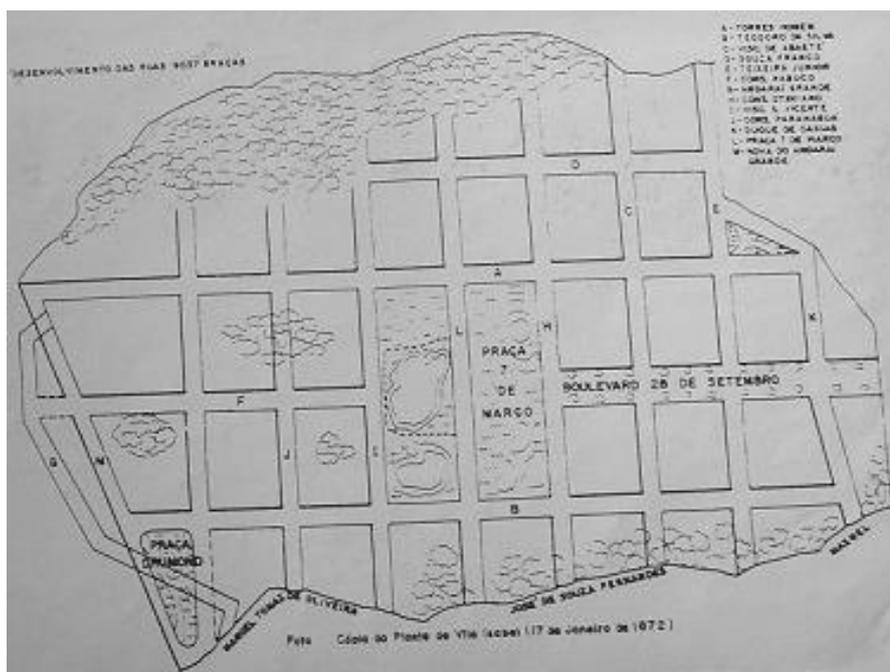


Figura 1 – Projeto de Vila Isabel APUD ABREU, Maurício *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, IPP, 2013, 46.

Na figura acima percebe-se que, apesar das fronteiras da antiga fazenda serem irregulares, as ruas estão dispostas num formato de grade, criando diversos

<sup>64</sup> GASPAR, Márcia Vianna “A Vila de Isabel, Amélia e Drumond” in *Quando memória e história se entrelaçam*, org Santos, Alexandre M. et al., Rio de Janeiro, IBASE, 2003.

quadriláteros, quase todos do mesmo tamanho. Dentre a uniformidade das ruas e quarteirões temos dois destaques: o retângulo de maior área que representa a Praça 7 de Março (futuramente chamada Barão de Drummond), e uma rua mais larga, que leva seu nome nela, o Boulevard 28 de Setembro. A praça aparece praticamente centralizada na representação e é o ponto de chegada da rua arborizada que serve de caminho principal para o acesso ao bairro, sendo a via por onde entram os bondes da Companhia de carris urbanos homônima.

O desenho, intitulado Projeto da Vila Isabel<sup>65</sup>, reforça a tentativa de uma intervenção no espaço urbano planejada ainda anterior às grandes reformas do período Pereira Passos. No entanto, se esse esforço marca uma ruptura com o modo de ocupação imobiliária da região central da cidade e a sinalização de uma perspectiva de transformação da ordem social escravocrata representada nos nomes dos logradouros, ela é levada adiante por indivíduos com ligação com o poder político Imperial estabelecido no país e homenageado no nome do bairro.

Apesar dos investimentos de Drummond e seus parceiros, que contemplavam desde a abertura de linhas de bondes até a criação de uma Companhia destinada a edificar e abrir ruas no local, a iniciativa não teve, de início, grande repercussão na imprensa carioca. Uma exceção era a carta assinada por um autointitulado “Morador e proprietário do Andaraí Grande” que exaltava a criação da linha que liga a região ao centro. O autor do artigo, intitulado “Companhia Vila Isabel”, se apresentava da seguinte maneira:

“Sou morador do Andaraí Grande, e dos mais antigos do tempo mesmo em que n’esta corte eram desconhecidos esses veículos, conhecidos hoje pelo nome de “*bonds*”. Difícil e muito caro era então os transportes para o meu lado. Apareceu a luminosa ideia de para lá encaminhar tais *bonds*, e, como eu esperava, povoou-se como por encanto meu bairro, graças à rapidez, barateza e comodidade da viagem.”<sup>66</sup>

A rapidez e o preço da viagem são comparados com o que o antigo morador pagava para ir à noite ao teatro com a esposa. Mas não só a facilidade dos hábitos de lazer alegrava o autor do texto, diz ele:

“Vivo pois contentíssimo não só por essa facilidade, como porque grande aumento de valor tem vindo à nossa propriedade, e tenho vendido alguns metros

<sup>65</sup> ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2013, 46.

<sup>66</sup> “Companhia Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1877.

do terreno de nossa chácara por preço que nunca obteria a não ser tal linha de *Bond*.<sup>67</sup>

Por esses motivos o dono da chácara no Andaraí Grande não compreendia como seus vizinhos reclamavam dos bondes e de seu modelo de cobrança. Atenta ainda para o fato de que em países europeus que visitou cobrasse a passagem do bonde de diversas maneiras:

“Não pense que minhas viagens se tem limitado ao Andaraí e Corte, não senhor. Também tenho visto diferentes províncias do Império. Já fui à Europa. Já andei em França, Suíça, Inglaterra, e vi que lá se aceitam os bilhetes, e se fazem contratos por mês, trimestre, ano...”<sup>68</sup>

Por fim, termina exaltando a empresa de bondes e a “tenacidade, perseverança, e força de vontade do homem incansável que está a testa da Empresa”.<sup>69</sup>

O personagem que surge do texto apresenta traços da imagem que o projeto de Vila Isabel pretendia adotar, mesmo sem se referir à região como Vila Isabel. Ele é um homem tradicional na região. Morador antigo percebe as melhorias trazidas pelos bondes. Mesmo morando distante do centro, nutria o hábito de ir ao teatro, cultivando sua imagem como cidadão culto. Apesar de estar há muito tempo afastado da zona mais rica da cidade, possuía hábitos cosmopolitas, expressos em suas viagens à Europa. Ainda que não chegasse a fazer alusão ao projeto de urbanização do bairro de Vila Isabel, embora tenha sido quase quatro anos depois do surgimento da Companhia Arquitetônica responsável pelo planejamento, abertura de ruas e edificações da antiga fazenda dos Macacos, o suposto autor da nota mostrava-se um sujeito capaz de representa-lo: ligado à tradição mas atento às inovações, adepto da vida social no centro mesmo morando distante, cosmopolita e proprietário, ele apresentava, na prática, um perfil muito próximo daquele que viria a ser construído para o empreendimento imobiliário do Barão de Drummond – sugerindo ser aquela nota uma possível propaganda publicada pelo próprio empresário para divulgar o empreendimento. .

Isso demonstra que a imagem de Vila Isabel foi sendo construída concomitantemente à ocupação do bairro e, por conseguinte, junto com as

<sup>67</sup>“Companhia Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1877.

<sup>68</sup>“Companhia Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1877.

<sup>69</sup>“Companhia Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1877.

disputas que envolviam desde os empresários de bondes e imobiliários até as pessoas que iriam habitar o bairro.

A imagem moderna construída pelo autor da nota para a região assistida pelos novos bondes nada tinha de casual. De fato, o primeiro movimento em torno da ocupação imobiliária de Vila Isabel se assemelha àquele descrito por Julia O'Donnell em relação à Copacabana<sup>70</sup>. Alguns anos depois, e de maneira mais organizada, veríamos a expansão da rede de bondes e da especulação imobiliária associando um estilo de vida a uma determinada região da cidade. O'Donnell demonstra como proprietários de terra, acionistas de empresa de bondes, e membros das camadas altas da sociedade estimularam a imagem de que seria possível civilizar o arrabalde de Copacabana – projetando um novo bairro que garantisse divertimento, saúde e distinção, para um morador moderno, litorâneo e chique<sup>71</sup>. Ainda que distantes da marca litorânea, era essa imagem de modernidade que as empresas ligadas a Drummond haviam tentado construir antes para o bairro de Vila Isabel. Parece significativo, neste sentido, o anúncio publicado em 1878 pela Companhia de bondes que assume o mesmo nome do novo bairro:

“Previne-se ao público que domingo, 20 do corrente, terá lugar a inauguração da nova linha que liga o pitoresco e salubre bairro da Villa Isabel ao do Engenho Novo; havendo à tarde a ascensão de um grande balão, e à noite luz elétrica, um lindo e variado fogo artificial feito a capricho para esse fim, tocando desde às 4 horas da tarde a excelente banda de música do Asilo dos Meninos Desvalidos.”<sup>72</sup>

Este aviso colocado na página junto a outros anúncios apresentava uma festa, provavelmente produzida pela companhia, que além de divulgar a nova linha da ênfase à salubridade e ao caráter pitoresco do recente bairro. Destaque também para a menção à luz elétrica, sinal de modernidade, e para a banda do Asilo dos Meninos Desvalidos, instituição localizada em Vila Isabel destinada à educação de jovens desamparados criada no contexto da Lei do Ventre Livre<sup>73</sup>. É

<sup>70</sup> O'Donnell, *Julia A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890 – 1940)* Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

<sup>71</sup> O'Donnell, *Julia A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890 – 1940)* Rio de Janeiro, Zahar, 2013, p. 11.

<sup>72</sup> “Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 17 de outubro de 1878.

<sup>73</sup> Ver MARTINS, Sylvania Damascena, “Reformando a Casa Imperial: Assistência Pública e a Experiência do Asilo de Meninos Desvalidos na Corte (1870-1888)”, Mestrado em História, UFRJ, 2004.

importante notar que o anúncio não empregava qualquer adjetivo para o Engenho Novo, o bairro vizinho aparecia apenas como destino das linhas, não sabemos nada sobre suas condições higiênicas.

Dois anos antes era a Companhia Arquitetônica que se dirigia ao público da *Gazeta de Notícias* para anunciar as qualidades do recém surgido arrabalde:

“A companhia Arquitetônica desejando facilitar às classes que dispõem de pequenos capitais tem resolvido vender-lhes na Villa Isabel, isto é 40 minutos de bonde do centro da cidade, em lugar recomendado por saudável por distintos médicos, como sejam, os Srs. Torres-Homem, visconde de Santa Isabel e muitos outros que tem visitado aquela localidade; oito metros de frente com 44 metros de fundo de magníficos terrenos livres de qualquer outro ônus por 400\$, sendo 200\$ pagos à vista e 200\$ com prestações de 10”<sup>74</sup>

Novamente a salubridade do local é salientada. Esse anúncio indicava que o projeto imobiliário da Companhia Arquitetônica, embora previsse a modernidade afrancesada tão cara as elites brasileiras, apontava também para outros setores da sociedade: aqueles que detinham “pequenos capitais”, estando colocados ente os grandes capitalistas e os trabalhadores que viviam somente de sua força de trabalho. Desse modo, a tentativa de se criar uma imagem moderna e salubre para Vila Isabel – com bondes, saneamento, luz elétrica, águas abundantes e boulevards – ligava-se à tentativa de atrair para a região um setor social que parecia então espremido entre a degradação a zona central e a opulência de bairros elegantes como Botafogo.

Uma grande distância, no entanto, separava as projeções da Companhia Arquitetônica da realidade experimentada pelos moradores da região. Um relatório da Junta Central de Higiene Pública de 1878 mostrava que, àquela altura, a Vila Isabel já se expandira para além das projeções da Companhia. A junta percorreu, em nome da comissão sanitária do 2º distrito do Engenho Velho, diversas ruas do “bairro denominado Villa Isabel”, nas quais encontrou “vários terrenos encharcados” que nada pareciam ter de salubres ou modernos.<sup>75</sup> Do mesmo modo, apenas seis anos após o início da circulação de bondes a Junta registrava que o novo bairro contava com 33 cortiços, dos 100 localizados naquele distrito.<sup>76</sup> Ficava claro, assim, que para além da tentativa de atração das famílias

<sup>74</sup> “Ao Público” *Gazeta de Notícias*, 01 de outubro de 1876.

<sup>75</sup> *Gazeta de Notícias*, 26 de julho de 1878.

<sup>76</sup> *Gazeta de Notícias*, 26 de julho de 1878.

de condição social intermediária, o bairro já era ocupado por aquelas que não possuíam nenhuma propriedade. Vizinhos ao Boulevard, os trabalhadores mais precários do Império reproduziam no arrabalde hábitos de moradia que viriam ser combatidos nas diversas reformas que atingirão a área central da cidade<sup>77</sup>.

O grande número de cortiços já existentes na região deixava claro que, àquela altura, a dinâmica da ocupação do espaço na antiga fazenda dos Macacos não se restringia aos projetos e iniciativas do Barão de Drummond e de suas empresas. Duas ocorrências na imprensa em 1877 – mesmo ano em que o “Morador e proprietário” do Andaraí Grande elogiou os bondes locais – reforçam a disputa entre o impulso comercial que vende a salubridade do arrabalde e os críticos que ironizam o afrancesamento e a precariedade da região. No mês de julho, com o título “Ver pra Crer” foram anunciados lotes no arrabalde:

“Continua-se a vender, por preços módicos, terrenos neste arrabalde que, em pouco tempo será o primeiro nesta cidade. Chama-se atenção ao público para os terrenos nos prolongamentos na rua Senador Nabuco, que por sua altura rivalizam com os de Santa Tereza, sem o inconveniente destes, pois que só distam do boulevard e das linhas dos bonds umas cem braças.”<sup>78</sup>

O texto do anúncio não era assinado, mas seu formato e redação se assemelham ao que citamos anteriormente e que tinha a companhia Arquitetônica falando em primeira pessoa. Nesta primeira parte de “Ver pra Crer” os terrenos são exaltados por sua promessa de futuro, sua proximidade com os bondes e pela possibilidade de se morar em cima de ladeira – para respirar bons ares? – tal qual a população carioca já fazia em Santa Teresa, em partes altas da Gávea, Cosme Velho e Alto da Boa Vista. Mais adiante são destacados os elementos ligados à salubridade:

“Nenhum arrabalde é melhor servido de água do que a Villa Isabel, como se pode verificar a qualquer hora, abrindo-se as torneiras públicas que existem em todas as esquinas. A respeito de salubridade, existem atestados dos mui distintos médicos Drs. Torres-Homem, Santa Isabel, etc. etc. o que tem trazido àquela localidade grande afluência de habitantes e grande número de construções, como não há em outro bairro”<sup>79</sup>

A fartura de água que remete à higiene e também à atividade industrial tornavam-se marca de orgulho do arrabalde na tentativa da Companhia

<sup>77</sup> CHALHOUB, Sidney *Cidade Ferbril: cortiços e epidemias na corte imperial* São Paulo, Companhia das Letras, 1996

<sup>78</sup>“Ver pra Crer”. *Gazeta de Notícias*, 25 de julho de 1877.

<sup>79</sup>“Ver pra Crer” *Gazeta de Notícias*, 25 de julho de 1877.

Arquitetônica de vender seus terrenos. Sua qualidade de vida era atestada por médicos, e o crescimento do número de habitantes e construções elencados como aspectos distintivos do bairro.

Entretanto, os mesmos elementos arrolados pela Companhia em suas propagandas foram usados por aqueles que não compartilham daquele entusiasmo pela nova localidade. Aproximadamente um mês depois do anúncio “Ver pra Crer”, uma paródia musical ironizava o projeto imobiliário da Vila Isabel. Para serem cantados ao som de um trecho da ópera “La fille de madame Angot” os versos, sem autor identificado, foram intitulados “Terrenos em Macacú”<sup>80</sup>:

“Um lugar delicioso  
Bem perto dessa cidade,  
Um lugar muito vistoso  
- Vila Isabel em verdade –  
Tomai acaso um bond,  
Um bond sem cartões;  
Iras ao Noveau Monde,  
A prix de dous tostões”<sup>81</sup>

Fazendo referência ao nome antigo do terreno, fazenda dos Macacos – que com suposto sotaque francês, se transforma em Macacú – os versos começavam por apresentar as características do bairro divulgadas por seus idealizadores, tratando da proximidade da cidade, dos bondes e da promessa de um progresso cosmopolita que apontava para um “Noveau Monde”. Em seguida, no entanto, passava a criticar a falta de infraestrutura do local:

“Tão elegante  
E chibante  
Ah! Assim ninguém o viu  
*Encharcado,*  
*Enlameado*  
Quem diga quem lá *cahiu*  
Uh, uh, uh! Uh!  
Vamos para Macacú  
Uh, uh! Uh!  
Edificar em Macacú”<sup>82</sup>

<sup>80</sup>“Terrenos em Macacú”. *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1877. Pelo menos outras duas notas irônicas se referem à fazenda dos Macacos como Macacú, “Andará grande” *Gazeta de Notícias*, 22 de julho de 1877 ;”Terrenos em Macacú”. *Jornal do Commercio* 29 de julho de 1877.

<sup>81</sup> “Terrenos em Macacú”. *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1877.

<sup>82</sup> “Terrenos em Macacú”. *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1877.

Ironicamente o autor convocava os ouvintes para Macacú. Luz, Água e Progresso, símbolos da imagem projetada para o empreendimento imobiliário da companhia do barão de Drummond, se misturam na prática com chuva e lama:

“Tem água e já tem gás,  
E *lama* com fartura;  
Progresso por não mais;  
É mesmo uma tristura,  
S’acaso vem a *chuva*  
Estás bonito, - asseado - ;  
De lama té a luva  
Pé aos pés ataseado”.

“Que boa  
Que lagoa  
É divino pro olhar;  
Atestado  
Anunciado  
Pra qualquer edificar  
Uh! uh! uh!  
Vamos para Macacú  
Uh! uh! uh!  
Edificar em Macacú”<sup>83</sup>

A paródia condensa bem a polêmica em torno da construção de uma imagem moderna para Vila Isabel. Tratando de modo sarcástico o projeto anunciado pela propaganda do dos proprietários das terras, o “progresso francês” do futuro arrabalde numero um da cidade, o “Nouveau monde”, aponta também as deficiências na infraestrutura urbana – que não são peculiaridade das terras do recém criado bairro – e que parecem reproduzir modos de habitar de outras regiões da cidade, como mostrou o relatório da Junta de Higiene.

De todo modo, os versos só podem ter efeito de humor por abordar os temas em voga para parte da sociedade carioca, demonstrando, assim, que alguma imagem de Vila Isabel começava a despontar. Entre as polêmicas com os bondes, o aspecto pitoresco e salubre, os alagamentos e os cortiços, ia se construindo o tecido social da região. Nesse sentido, a disputa em torno da imagem do bairro se mostrava estabelecida desde o surgimento da companhia de bondes que ligou a fazenda dos Macacos ao centro da corte imperial, separando os que apostavam no empreendimento imobiliário daqueles que duvidavam da possibilidade de se

<sup>83</sup> “Terrenos em Macacú”. *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1877.

povoar a região. Outrossim, o projeto traçado para a Vila Isabel foi uma tentativa de romper como o modo de ocupação vigente na cidade, apresentando-se como um arrabalde salubre, com seu *boulevard* e suas ruas planejadas, mas logo ocupado pelos cortiços alvos de constantes investidas das autoridades sanitárias. Os primeiros anos do bairro de Vila Isabel já indicavam, portanto, os limites de algumas das imagens que viriam a ser cristalizadas posteriormente para defini-lo.

## 1.2 O apito da confiança

Uma das polêmicas mais famosas tratando do momento de consolidação do Samba enquanto ritmo nacional, nos anos 1930, foi a que se deu entre Noel Rosa e Wilson Baptista<sup>84</sup>. De um modo geral, a literatura sobre o gênero a considera como a representação da disputa entre uma visão do samba malandro, pouco afeito ao trabalho industrial racionalizado – posição representada por Wilson – e uma visão dos compositores do samba enquanto trabalhadores, que tentava inserir samba e os sambista nas regras da indústria musical, como sugeriria Noel.<sup>85</sup>

Muitos anos antes do famoso duelo musical entre os compositores, no entanto, o bairro de Vila Isabel abrigava uma novidade que iria se instalar nas margens de suas ruas planejadas: uma fábrica de tecidos, ramo industrial que de meados do Império até a Primeira República foi caracterizado como representante da inserção do país na ordem das relações de trabalho livres do modo de produção capitalista<sup>86</sup>. Com a chegada em 1887 fábrica em Vila Isabel, novas relações de trabalho, de política, de lazer e até de amor passariam a ser marcadas pelo apito da sua chaminé.

No dia 4 de março de 1887 a *Gazeta de Notícias* anunciava que às 12:00 horas do dia seguinte seria inaugurada a fábrica de fiação e tecidos da Companhia

<sup>84</sup> Sobre a trajetória de Wilson Baptista, ALZUGUIR, Rodrigo *Wilson Baptista: O samba foi sua glória*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

<sup>85</sup> Sobre a polêmica ver, entre outros, FAGUNDES, Bruno Flávio, FAGUNDES, Mônica Luiza, LUZ, Leandro Moreira da *A polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista: a intertextualidade e os meandros da composição*, Bakhtiniana, São Paulo, Maio/Agosto 2015; FENERICK, José Adriano *Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira*, Revista História em Reflexão, vol.1 n.1, UFGD, Dourados, Jan/Jun 2007.

<sup>86</sup> BASTOS, Ana Maria R, WEID, Elizabeth Von der *O Fio da Meada: Estratégia e expansão de uma indústria têxtil*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

Confiança Industrial<sup>87</sup>. O texto segue descrevendo as dependências do empreendimento. Segundo a notícia, o edifício principal ocupava uma área de 2262 metros quadrados, comportando, àquela altura, 300 teares, mas com expectativa de funcionamento de 400. Além desta construção, feita de pedra e cal, temos ainda a Casa dos Batedores, a Casa de Engomação, Casa das Caldeiras, Casa e Oficina de Máquinas, Palacete, um tanque de água fria e outro de água quente abastecidos por um rio que passa no terreno da fábrica, além de um serviço de incêndios. Tratava-se, portanto, de um empreendimento de peso, que levava ao bairro uma indústria têxtil moderna e bem estruturada.

Três dias depois o *Diário de Notícias* noticiou a inauguração da mesma fábrica, reproduzindo reiterando a variedade das instalações que já havia sido noticiada pela *Gazeta de Notícias* – indicando que os jornais provavelmente se apoiaram em informações da própria empresa para suas matérias. Acrescentava no início da notícia a informação de que um bom número de pessoas compareceu ao local, e que aos operários, na sua maioria mulheres e crianças, foi oferecido um lanche pela diretoria da empresa. Além disso, o jornal fez elogios aos iniciadores desse importante empreendimento, que seria de extrema relevância para um país “novo como o Brasil”<sup>88</sup>. Ambas as notícias sobre a inauguração da fábrica Confiança Industrial exaltam a importância do empreendimento para o país, construindo seus argumentos através da descrição da grandiosidade física do estabelecimento. Além disso, sugerem a harmonia entre os donos e responsáveis pelo empreendimento e os trabalhadores, presentes e bem tratados no evento inaugural.

Instalada no bairro de Vila Isabel para se aproveitar das águas fluviais da região, fundamentais no período para a indústria têxtil, a Fábrica da Companhia Confiança Industrial não se localizava nas proximidades do Boulevard, centro da modernidade projetada para o novo bairro. Ainda assim, em pouco tempo as consequências de sua instalação na região viriam a se fazer notar nas ruas do bairro. Alguns de seus operários passaram a morar na região, seja nas vilas operárias construídas pela empresa, seja em cômodos e casas da região. Seguindo este caminho, outras indústrias também se instalaram em Vila Isabel e região, de

---

<sup>87</sup> *Gazeta de Notícias*, 04/03/1887.

<sup>88</sup> *Diário de Notícias*, 07/03/1887.

acordo com Gaspar<sup>89</sup>, como a Fábrica de Sabão Santelmo, Fábrica de Barcos, Fábrica de Vidro Scaronne, Fábrica de Uniformes Militares Moraes Alves, Fábrica de Móveis Walter Soares, Fábrica de Cerveja Portugal, Indústria de Bebida Amazônia S.A., Fábrica de Penas de Aço e Fábrica de Borracha. Podemos acrescentar, ainda, a Fábrica Cruzeiro, também do ramo têxtil, que não estava localizada em Vila Isabel mas era praticamente vizinha à Confiança.<sup>90</sup> Se no início do projeto imobiliário de Vila Isabel está em jogo a venda de uma imagem de estilo de vida urbano que conjugava a modernidade e o bucolismo, atento às modas da época, a chegada das indústrias e, com elas, as disputas entre Capital e trabalho e o povoamento e circulação de operários na região viria a diversificar os pontos de vistas e as disputas em torno da imagem da localidade.

A chegada da fábrica da Companhia Confiança e de outras indústrias na região marcava, portanto, uma inflexão no processo de consolidação de Vila Isabel. Se o Boulevard permanecia como um símbolo da modernidade afirmada para o bairro, por outro lado a presença operária e as disputas sociais dela decorrente logo se fariam notar na região. Nos dois últimos meses de 1901, por exemplo, encontramos no *Jornal do Brasil* uma série de notícias sobre um conflito na referida fábrica de tecidos relacionados a uma greve, iniciada a partir de reclamações por parte de trabalhadores e trabalhadores sobre as atitudes do mestre e do gerente da empresa, sobretudo em relação às funcionárias. De acordo com o jornal, em novembro de 1901<sup>91</sup> alguns operários haviam se recusado a trabalhar em virtude das ações de Manuel Orosco, diretor-gerente, e do mestre Alfredo Matos, exigindo a demissão de ambos. As notícias publicadas nos dias 11, 12 e 13 de novembro sobre o incidente apontavam para a necessidade de intervenção da polícia – chamada, segunda a reportagem, para garantir o retorno dos trabalhadores. Reproduziam ainda a carta do Senador Lopes Trovão – que era, segundo o próprio, residente no Andaraí Grande – na qual manifesta apoio aos trabalhadores, mas se eximindo de participação direta nos eventos da greve,

---

<sup>89</sup> GASPAR, Márcia Vianna “A Vila de Isabel, Amélia e Drumond” in *Quando memória e história se entrelaçam*, org Santos, Alexandre M. et al., Rio de Janeiro, IBASE, 2003, 60

<sup>90</sup> BASTOS, Ana Maria R, WEID, Elizabeth Von der *O Fio da Meada: Estratégia e expansão de uma indústria têxtil*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 168,169

<sup>91</sup> “Greve”. *Jornal do Brasil*, 11 de novembro de 1901.

sobretudo de algum distúrbio.<sup>92</sup> Ainda que aparentemente a situação tenha se normalizado dias depois sem haver indicação de que as exigências dos operários tenham sido atendidas, o caso apontava para um tipo de conflito que, a partir de então, seria também uma das marcas fundamentais do novo bairro.

De fato, não demoraria para que esse tipo de confronto social voltasse a se estabelecer no bairro. No dia 17 do mesmo mês um inquérito que corria em segredo de justiça se tornou notícia nos jornais. Tratava-se do caso de um comerciante que se envolveu em um confronto com um soldado, momentos depois de a polícia ter flagrado operários atirando pedras e tijolos no escritório da Fábrica Confiança. Partes de três depoimentos do processo são transcritas pelo *Jornal do Brasil*.<sup>93</sup> O comerciante, José Marques, português, alega não ter envolvimento nenhum com o apedrejamento, nem com operários da fábrica. Dois operários, Benedito Guimarães, 39 anos, e Cipriano Tito, 20 anos, ambos moradores da região próxima à fábrica, confirmam que grevistas arremessavam pedras e tijolos contra a companhia, mas afirmam que estavam, ou se encaminhavam para o interior do estabelecimento<sup>94</sup>. Os três depoimentos mostram a estratégias de seus declarantes para se esquivar da polícia, ao mesmo tempo que jogam por terra a versão de uma greve tranquila. Nenhum deles nega que houve um episódio de apedrejamento da fábrica. Enquanto o dono do botequim se esquivava de qualquer relação com os operários, estes afirmam que estavam se dirigindo para o interior do estabelecimento, indicando o hábito de frequentar botequins por parte de trabalhadores ligados à Companhia e residentes do bairro. Vale destacar serem os trabalhadores de diferentes gerações, quase vinte anos os separam. O português, por sua vez, parece saber muito bem que não deve manter proximidade com a sua clientela operária aos olhos da polícia. Sendo assim, este episódio sugere a multiplicidade do tecido social presente no bairro, no qual se forjavam laços sociais instáveis, abertos ao conflito.

A *Revista da Semana* publicou em dezembro uma foto com um grupo de operários próximos à casa do Senador Lopes Trovão<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup>“Greve”. *Jornal do Brasil*, 11 de novembro de 1901; “Greve”. *Jornal do Brasil*, 12 de novembro de 1901; “A Greve da Confiança Industrial”. *Jornal do Brasil*, 13 de novembro de 1901.

<sup>93</sup>“Greve”. *Jornal do Brasil*, 17 de novembro de 1901.

<sup>94</sup>“Greve”. *Jornal do Brasil*, 17 de novembro de 1901.

<sup>95</sup> *Revista da Semana*, 22/12/1901



Figura 2 - Revista da Semana, 22 de dezembro de 1901

Na imagem vemos um grande número de crianças e homens posados para as lentes após o término da greve que é legendada pela revista como a primeira ocorrida na fábrica Confiança. O registro não conta com a presença aparente de nenhuma mulher, embora elas fossem boa parte do contingente de funcionários e estivessem diretamente ligadas a origem do movimento. Fica claro, portanto, que as fontes de imprensa trazem limitações quanto a questão de gênero entre o operariado do período uma vez que a revista prefere publicar imagens apenas do gênero masculino. Por outro lado, os indivíduos fotografados nos sugerem a presença de famílias na região devido ao grande número de crianças. O local da foto, por sua vez, revela a tentativa de aproximar os trabalhadores de uma

autoridade que dê legitimidade às suas reivindicações, eles buscam possíveis aliados em moradores de outras classes sociais presentes na região.

Não apenas em Vila Isabel os tecelões estavam construindo laços identitários que surgiam nas páginas de notícias dedicadas às paralisações. Em agosto de 1903, uma greve iniciada na fábrica Aliança, em Laranjeiras, foi o estopim de um movimento muito mais amplo<sup>96</sup>. Dois dias após seu início, os trabalhadores da Aliança ganharam a adesão das fábricas Carioca, no Jardim Botânico, Cruzeiro, no Andaraí Grande, vizinha da Confiança, e Santa Heloisa. No dia 16 de agosto, após discursar em frente ao prédio da companhia Bonfim, na ponta do Caju, um grupo de operários se dirigiu para a sede da Confiança, mas parou no meio do caminho por descobrir que esta já estava fechada, mesmo que seus funcionários ainda não tivessem aderido formalmente ao movimento. Esta caminhada demonstra que para conjunto de tecelões do período Vila Isabel não era um bucólico bairro residencial provido de um *boulevard*, mas uma localidade com forte presença de operários dispostos a se solidarizar com sua causa.

No dia 24 do mesmo mês a polícia dispersou operários da fábrica Confiança que estavam aglomerados na rua Souza Franco. O *Correio da Manhã* transcreveu uma nota oficial da Companhia tratando do seu funcionamento nos dias seguintes, seus operários haviam aderido ao movimento paredista e sofreriam as consequências. O retorno da maioria no dia 26 de agosto foi supervisionado por praças da infantaria e da cavalaria e a companhia informou que sete cabeças da greve seriam demitidos<sup>97</sup>. Os operários de Vila Isabel mostravam-se, assim, afinados às tensões sociais que explodiam por toda a cidade.

Casos como estes deixavam claro que, para além de sua diversidade, os operários do bairro mostravam-se ao longo da primeira década do século XX conscientes sobre a distância social que os separava de muitos de seus vizinhos. Segundo o *Jornal do Brasil* do dia 19 de março de 1909, o movimento reclama da atuação do mestre. O relato nos permite, mais uma vez observar que os eventos ocorridos na fábrica são sentidos pelas ruas do bairro. As ações dos policiais do 10º distrito incluíram a distribuição de patrulhas da cavalaria e da infantaria nas ruas Dona Elisa, Conselheiro Paranaguá, Dona Rita, Maxwell e Souza Franco. Além disso, temos a informação de que os trabalhadores tem se reunido na

<sup>96</sup>“Movimento Operário”. *Gazeta de notícias*, 16 de agosto de 1903.

<sup>97</sup> “Em Vila Isabel – A Confiança Industrial. *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1903.

sucursal do Sindicato dos Trabalhadores em Fábricas de Tecidos com sede na rua Visconde de Abaeté, 10.<sup>98</sup>

No dia seguinte, o *Correio da Manhã* trazia o relato de algumas operárias sobre o movimento grevista e as condições de trabalho. Elas faziam parte de uma comissão que visitou o jornal, composta por 12 operárias e 6 operários. Perguntada sobre a quantidade de operários na fábrica uma das trabalhadoras responde: 1350, sendo 600 mulheres e 200 crianças<sup>99</sup>. Constatamos a grande presença de mão de obra feminina e infantil na fábrica, tal qual havia sido mencionado em sua fundação, demonstrando que era necessário o emprego de mão de obra de toda a família operária para seu sustento.

O jornal informava ainda que, segundo alguns operários, a indisposição de alguns diretores da companhia para com os funcionários teria origem no fato deles não terem votado em Sezerdello Corrêa para deputado nas últimas eleições. A fábrica Confiança estabelece uma relação entre a região de Vila Isabel e as figuras políticas, seja através do senador-residente Lopes Trovão, seja pela participação operária nas eleições. Desse modo, reforça-se a imagem de uma Vila Isabel operária. O bairro sai nas páginas da *Revista da Semana* com a visita do presidente da república Nilo Peçanha na edição de junho de 1910<sup>100</sup>. A presença de Peçanha e outras autoridades nas dependências da fábrica, situada na rua Souza Franco número 1 é relatada pela *Gazeta de Notícias*.<sup>101</sup>

Em 1911, por ocasião do aniversário do então presidente da república Hermes da Fonseca, são os operários da fábrica Confiança Industrial que saem de Vila Isabel para prestar suas homenagens. Eles se juntaram a uma série de outros trabalhadores que chegavam à região da Glória e da Lapa com estandartes de organizações sindicais, representações de fábricas e, como no caso do pessoal da Confiança, marcando sua presença através da banda musical da fábrica. Percebemos, desse modo, que os trabalhadores da Fábrica Confiança apresentavam no espaço público da cidade uma identidade socialmente muito

<sup>98</sup>“No Sindicato”. *Jornal do Brasil*, 19 de março de 1909.

<sup>99</sup>“A fábrica Confiança Industrial”. *Correio da Manhã*, 20 de março de 1909.

<sup>100</sup> *Revista da Semana*, 19/06/1910

<sup>101</sup> “As fábricas da Confiança Industrial”. *Gazeta de Notícias*, 06 de novembro de 1910.

clara: era como operários que se propunham a representar sua região, atuando politicamente a partir desta solidariedade de classe.<sup>102</sup>

Complexificava-se, desse modo, a imagem originalmente projetada para o bairro de Vila Isabel – a de um arrabalde bucólico, de ruas planejadas e ornamentadas em torno de um boulevard. A instalação da fábrica Confiança adensa e torna mais diverso o tecido social do bairro, atraindo novos trabalhadores, novos comerciantes, a atenção da política partidária e os olhares da polícia. Esses personagens vão organizar suas semelhanças e conflitos e se articular com outros atores sociais no restante da cidade, estabelecendo uma ligação entre Vila Isabel e a cidade que vai muito além dos bondes.

### 1.3 Espíritos do progresso

Como já mencionamos no início do capítulo, Vila Isabel costuma aparecer nas investigações históricas sobre as transformações no samba como representante do universo letrado da classe média do período. Afirmamos que esta explicação não esgota a participação do bairro na história do ritmo e nem é uma imagem adequada para definir as relações sociais que ocorreram na região nos anos que antecedem o surgimento de Noel Rosa no cenário do samba. Não obstante, camadas médias e altas urbanas, proprietário de imóveis, por exemplo, de fato viveram e atuaram em Vila Isabel. Ainda assim, é preciso compreender qual a visão estes indivíduos tinham sobre si, sobre o bairro e a cidade, e a maneira como eles compreendiam o papel dos trabalhadores dentro de seus projetos.

Uma das associações que reuniram essas camadas foi a Associação Beneficiadora de Vila Isabel. Segundo Eduardo Silva, ela foi a primeira associação de bairro do Rio de Janeiro. O autor transcreve trechos do estatuto desta associação aprovados em fevereiro de 1910, indicando qual seria sua proposta:

- “1) Propugnar pelo desenvolvimento moral e intelectual do bairro de Vila Isabel;
- 2) Entender-se com os poderes competentes e interessar-se para que sejam

---

<sup>102</sup> PEREIRA, Leonardo “A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 37, nº 74, 2017.

proporcionados ao bairro... todos os melhoramentos de que o mesmo necessite ou venha necessitar, tais como: calçamentos, iluminação, arborização das ruas, ajardinamento das praças, viação, esgotos, limpeza, abastecimento d'água etc.”

Os dois primeiros artigos mostram o interesse da Associação de conjugar um avanço nos aspectos dos valores sociais com os melhoramentos da infraestrutura do bairro. Ela irá atuar junto aos poderes estabelecidos para conseguir os benefícios para a localidade. Além do embelezamento com jardins e árvores, aspectos mais básicos como água, limpeza e esgoto estão presentes entre as preocupações.

Já nos artigos três e quatro são apresentadas as sugestões para a instrução de seus moradores: uma escola modelo e uma biblioteca. No quarto, especificamente, temos destaque para a necessidade de educação dos operários – pois ele definia que a biblioteca deveria funcionar à noite para que os habitantes do bairro, “principalmente os operários, possam cultivar o seu espírito, aperfeiçoando sua moral.” No quinto e no sexto ponto é mantida a preocupação com os habitantes da localidade:

“5) A construção, pelos poderes públicos ou empresas particulares... de casas baratas e higiênicas para a população proletária; 6) A fundação de uma policlínica que dispense aos moradores do bairro ... reconhecidamente pobres, a assistência médica...”

Na perspectiva de seus moradores mais abastados, o governo deveria dar assistência e instruir os operários de Vila Isabel, de modo a garantir sua habitação e saúde. É interessante notar que a Associação já nasce voltada para a questão das diferenças sociais do bairro: ao falar em nome dos proletários e pobres, seus signatários pretendem atuar no bairro no sentido de desenvolvê-lo, tanto nos aspectos urbanos quanto nos aspectos morais e sociais.

Essas preocupações estariam presentes, em 1911, na cerimônia de posse de uma nova diretoria, na qual podemos perscrutar alguns de seus membros e suas intenções para com o bairro. Dentre os presentes na posse da nova diretoria da Associação Beneficiadora de Villa Isabel estava Carlos Drummond Franklin, que assumia o posto de 1º secretário neste mandato que começou em abril de 1911<sup>103</sup>. O mesmo Carlos Drummond Franklin aparece envolvido em um processo no qual se indicava ser ele diretor da Companhia Arquitetônica e morar na praça Sete de

<sup>103</sup>“Associação Beneficiadora de Vila Isabel”. *Correio da Manhã*, 12 de abril de 1911.

Março número 8. A acusação era a não construção de um muro em um imóvel da esquina da praça Sete de Março com o Boulevard, ele alegava já ter cedido um terreno em Vila Isabel para outrem e que, portanto, não deveria pagar a multa pela irregularidade apontada no local<sup>104</sup>.

As duas aparições de Carlos Drummond indicam tanto a persistência da família Drummond nos negócios imobiliários de Vila Isabel e a organização de uma elite do bairro em torno de um projeto de melhorias. O personagem em questão era residente, pelo menos até 1904, na praça que viria a ter o nome do criador do bairro. Nesta data, mais de trinta anos após o planejamento e ocupação do bairro estimulado pelo Barão de Drummond, a população da região já tinha crescido de maneira significativa. Em seu trabalho sobre o desenvolvimento do Jogo do Bicho e suas relações com a instituição das fronteiras entre o legal e ilegal nos divertimentos ligados à sorte na vida pública do Rio de Janeiro, Amy Chazkel se debruça sobre os dados dos censos para apontar que entre 1870 e 1890 a população do Engenho Velho, onde está Vila Isabel, triplicou de tamanho indo de 13.195 para 36.988.<sup>105</sup>

Nesse sentido, no período que compreende a fundação do bairro até o ano seguinte à proclamação da República e o estabelecimento de um novo código penal, a região de Vila Isabel cresceu proporcionalmente mais do que a da cidade que saltou de 235.381 para 522.651<sup>106</sup>. Um dos fatores que contribuiu para o aumento da população na região foi a instalação de fábricas com a da Confiança Industrial que apontamos na secção anterior. Certamente, o comércio gerado em torno das indústrias contribuiu para a ocupação do bairro.

A região continua a se desenvolver no período entre o Código penal e o final da gestão Pereira Passos, passando a abrigar 91.494<sup>107</sup> pessoas em 1906. Tamanho adensamento populacional traz consigo a diversificação de seus moradores, já vimos que o bairro ganha aspectos operários e que os trabalhadores e fábricas da localidade constroem laços com a vida política da cidade e do país. Agora, voltando à posse da diretoria da Associação, estamos diante da

---

<sup>104</sup> Infração de Posturas Andaraí (1903 – 1910), código 10.1.11, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>105</sup> CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014, 54

<sup>106</sup> CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014, 54

<sup>107</sup> CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014, 54

organização dos moradores da Vila Isabel mais abastados e que continuam a trabalhar para trazer para a região sua visão própria de progresso.

A cerimônia aconteceu no salão da Escola Santa Izabel e elevou ao cargo de presidente o dr. Alexandre Calaza na presença, dentre outros, do dr. Augusto Cavalcanti que compareceu na condição de representante do então prefeito general Bento Ribeiro e comandou a solenidade a partir das nove horas da noite. Cavalcanti convidou à mesa o senhor Ovidio Watson e o dr. Dantas Lessa, antigos diretores, que foram homenageados após a posse pelos serviços prestados à Associação.

Sobe a tribuna um modesto orador, dr. Barbosa Cardoso, que, após afirmar que outros mais capazes deveriam estar em seu lugar para proferir o discurso, chama a atenção para antigos problemas do bairro:

“Está ao alcance dos habitantes de Villa Isabel, está no conhecimento da sociedade desta capital, o que era, infelizmente, esse bairro: insalubre, fétido, esquecido de um modo desolador, de maneira tristíssima: e assim destacava-se ele de outros, destoando do embelezamento e do progresso, que vertiginosamente (ilégível) se firmava em certos pontos desta capital<sup>108</sup>”

A questão sanitária permanece presente para os cidadãos cariocas e segue sendo utilizada para chamar a atenção do poder público. O orador reclama que o bairro não recebeu a mesma atenção que outras localidades do Rio de Janeiro, que foram transformadas na direção da beleza e do progresso. Salubridade e progresso irão nortear as palavras de Barbosa Cardoso, ambas as ideias carregadas de um sentido que marca o ponto de vista de uma parcela da população Vila Isabel no que diz respeito à qualidade de vida no arrabalde.

Mas para o grandiloquente orador no dia 31 de outubro de 1907 o bairro teve o incentivo para uma grande mudança, com a indicação no Conselho Municipal para melhoramentos do Boulevard 28 de Setembro e da praça 7 de Março pelo intendente dr. Mendes Tavares, “sempre possuído dessa febre de energias progressistas que tanto o distinguiu entre seus pares”. A partir desse momento houve um movimento preciso para as transformações que viriam a ocorrer em Vila Isabel e, pouco tempo depois “espíritos propensos ao bem, expoentes do progresso, empreendedores de causas grandes e nobres” juntaram-se para fundar a Associação Beneficiadora de Villa Isabel.

---

<sup>108</sup> “Associação Beneficiadora de Vila Isabel”. *Correio da Manhã*, 12 de abril de 1911.

Com efeito, como não poderia deixar de ser, as origens da Associação são descritas como pelo ponto de vista do progresso: cidadãos dotados desse espírito teriam se unido para fazer de Vila Isabel um lugar que não ficasse atrás de outros bairros da cidade que já foram embelezados pelo sinais do progresso. Os primeiros efeitos são o calcamento, ajardinamento e iluminação de sua principal via, o Boulevard 28 de Setembro que desde a fundação do bairro foi pensado como eixo central e símbolo de distinção e modernidade.

Nosso orador lamenta que outras ruas importantes não contem com ainda com a mesma atenção do boulevard. Segundo ele, as ruas Torre Homem, Pereira Nunes, Souza Franco, Teodoro da Silva, entre outras, seguiriam lamacentas, anti-higiênicas e não contariam com belas edificações. No mesmo documento, no entanto, eles diziam confiar que o digníssimo prefeito general Bento Ribeiro voltaria seus olhos para a “grandiosa causa do progresso de Vila Isabel”. Ao fim, retoma a afirmação de uma imagem moderna para a localidade, convocando a diretoria da Associação para a luta de manutenção dessa imagem:

“Vila Isabel, este celeiro do trabalho, onde a atividade humana e a inteligência estão atestadas pelo seu grande comércio, pelas suas fábricas, pelas artes, etc. , centro de operosidade que evolui momento a momento, dia a dia, em aumento rápido de sua população, de seus empreendimentos de suas múltiplas edificações, de sua educação talhada ainda pelas sua condições de beleza naturais, para ser no concerto de nossa vida social um elemento de grandeza desta capital, muito requer efetivamente esses esforços e auxílios conjugados.”<sup>109</sup>

Com a enumeração de vários elementos que caracterizam sua elegância, o palestrante busca mostrar a riqueza da vida social no bairro e adequá-los ao desejo de progresso material e moral que abarcará de forma inclusiva e homogênea desde o elemento laboral até o elemento intelectual. O operariado e as fábricas aparecem aqui já do ponto de vista do desejo de assimilação que constava no estatuto, pois tudo em Vila Isabel deveria convergir para o ideal de desenvolvimento daqueles que se consideram os líderes da localidade e estão representados na Associação.

Ficava claro, desse modo, que os membros da Associação desejavam reinserir Vila Isabel no caminho do progresso, de modo a iguala-lo ao desenvolvimento que eles enxergavam em determinadas partes do Rio de Janeiro. Para isso, era vital contar com o auxílio do poder público, na figura do prefeito, para levar adiante as transformações necessárias. Tal como os operários da seção

<sup>109</sup>“Associação Beneficiadora de Vila Isabel”. *Correio da Manhã*, 12 de abril de 1911.

anterior sinalizavam em direção ao chefe da política da cidade, os doutores da Associação almejavam atrair os olhares para seu bairro, ainda que com uma causa bem diversa daqueles.

A ideia de que caberia a eles cobrar do poder público as melhorias necessárias para a reafirmação do caráter elevado do bairro era o pano de fundo da atuação dos membros da Associação Beneficiadora de Vila Isabel. Poucos meses antes da cerimônia de posse da diretoria eleita em 1911, uma nota na coluna “A Cidade e As Ruas”, publicada na *Gazeta de Notícias*, falava sobre o boulevard 28 de Setembro:

“Esta ali um lugar cuja a transformação em menos de um ano foi quase radical. O boulevard 28 de Setembro é hoje um brinco. À noite, então, com a moderna iluminação, e com o grande movimento que costuma ter, o seu aspecto é magnífico. Vila Isabel pode se gabar de que possui hoje uma das mais lindas ruas da cidade.”<sup>110</sup>

Os primeiros parágrafos tratam dos melhoramentos que meses depois seriam apontados no discurso de Barbosa Cardoso. No entanto, a continuação da nota tratava de fazer as seguintes ressalvas:

“Mas, porque não completam a obra; porque não fazem, já, no Boulevard o que ele tem forçosamente de vir a ser, em um futuro mais ou menos remoto? Porque não condenam a Saúde Pública e a prefeitura os albergues indecentes que ainda existem no Boulevard e que são uma feia mancha naquele belo quadro? Que sina é está de no Brasil nunca se fazer uma coisa completa?”<sup>111</sup>

A nota nos apresenta aqueles que eram os entraves do progresso, ou do inexorável futuro de Vila Isabel do ponto de vista dos autores da reclamação. Os albergues mencionados são a faceta social do alvo da saúde pública. Não sabemos se o jornal segue apontando para o mesmo albergue, mas em julho do mesmo ano de 1911, a mesma coluna publica outra nota lamentando uma construção que, na visão de seu autor, macula a paisagem do Boulevard:

“E pensar existir aquele feio estígio de pardieiro no Boulevard 28 de Setembro, do lado direito, próximo à praça Barão de Drummond. É pena, porque se ele não existisse, o boulevard teria a beleza plana que ele deve ter. O efeito que causa a tal ruína de casarão velho, de paredes caídas, deixando ver os antigos compartimentos, ao lado dos edifícios novos e da própria via modernizada, é simplesmente detestável. É horrível! É o que é.”<sup>112</sup>

<sup>110</sup> “Boulevard 28 de Setembro”. *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1911.

<sup>111</sup> “Boulevard 28 de Setembro”. *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1911.

Como se não tivesse tido efeito a reclamação anterior por falta de uma indicação precisa, o jornal faz questão de posicionar mais claramente essa – ou recorrente – reclamação. Novamente, o contraste entre o casarão e o restante da rua é a diferença entre o antigo, a ruína e o melhoramento, a modernidade.

As notas e o discurso de posse mostram uma disputa em torno da imagem de Vila Isabel que passa pela construção de um sentido de modernidade urbana. Da noção de progresso que orienta as palavras do orador da Associação até a materialização social do passado, do antigo na figura dos casarões e pardieiros que ocupam o Boulevard temos em jogo a disputa pela construção social do espaço e da imagem do bairro. A organização dos moradores mais abastados de Vila Isabel atua em um sentido diferente da dos operários da fábrica Confiança, que foram um dos responsáveis pelo crescimento populacional do bairro.

Com efeito, Vila Isabel não era um ambiente bucólico. Suas ruas fervilhavam com as disputas entre trabalhadores e patrões. Ainda assim, uma parcela de sua população não estava diretamente envolvida com as questões operárias e pretendia inserir o bairro no vertiginoso progresso (urbano) que eles observavam em outros pontos do Rio de Janeiro. No entanto, passados mais de trinta anos da ocupação imobiliária daquele território, já não era mais possível simplesmente projetar um bairro em moldes europeus no terreno de uma antiga fazenda pouco habitada. Era preciso se deparar com os ocupantes e as construções que representavam aspectos dissonantes do modelo de desenvolvimento pretendido pelos moradores organizados em torno da Associação Beneficiadora ou dos dirigentes fabris.

De todo modo, ainda que alguns grupos sociais não tenham aparecido de maneira mais efetiva, o caráter multifacetado da região de Vila Isabel se fez presente nos episódios analisados<sup>113</sup>. O surgimento do bairro, dentro do contexto

---

<sup>112</sup>“Boulevard 28 de Setembro”. *Gazeta de Notícias*, 06 de julho de 1911.

<sup>113</sup> Cabe destacar dois aspectos que surgem das limitações das fontes. Primeiramente, o material colhido apresenta uma visão praticamente masculina das relações sociais e das disputas em Vila Isabel. Nos embates operários, mesmo as mulheres compondo a maior parte da mão de obra, e dando breves declarações ao jornal, em momentos decisivos a imprensa não registra a participação masculina, como fica exemplificado na fotografia de alguns operários próximos da casa do Senador Lopes Trovão. Outro conjunto de pessoas que estavam presentes nas imagens que se construíam para o bairro são os representantes do passado para as notas da coluna “A Cidade e as Ruas”, esses habitantes dos chamados cortiços, na sua maior parte não inseridos no mercado formal de trabalho, também não encontram espaço para manifestar sua parte em relação ao desenvolvimento urbano nas fontes que analisamos até aqui.

da expansão dos bondes no Rio de Janeiro, já apresentava o embate entre aqueles interessados nos lucros da conjunção entre empreendimento de transportes e imobiliário, e os que duvidavam da ocupação de uma região ainda um tanto quanto distante do núcleo urbano. A Companhia Arquitetônica, por sua vez, busca apresentar um projeto racionalizado de abertura de ruas e edificações, mas é obrigada a lidar com um espaço que não é completamente inabitado. A relação conflituosa entre Capital e trabalho se estende para as vias de Vila Isabel e, a partir desses conflitos, os moradores de Vila Isabel vão organizando suas diferenças e semelhanças com o restante da cidade, através da solidariedade operária e da aproximação com o poder político. O ideal de progresso subjacente ao projeto fabril da fábrica Confiança encontra eco nas vozes das camadas mais abastadas do bairro, reunidas na Associação Beneficiadora. Esta busca construir uma imagem homogênea da localidade investindo na intervenção do espaço urbano e numa tentativa de incorporar/assimilar seus moradores operários e pobres a sua visão de cidade e país.

Torna-se claro, desse modo, o limite da ideia bucólica e socialmente homogênea construída para o bairro por alguns de seus moradores. Inserido nos processos de transformação da cidade, Vila Isabel era permeada pelos conflitos inerentes a eles, e era por dentro desses conflitos e embates que deve ser compreendida as tentativas de definir esta imagem moderna para o bairro. Resta avançar agora para compreender de que maneira os trabalhadores envolvidos nessas redes sociais irão atuar e interferir nessa dinâmica através, por exemplo, de suas associações recreativas.

## 2 - Nosso Bloco só tem gente família

Dentre as várias músicas de Noel Rosa tratando do carnaval, em uma delas o compositor pede passagem para uma tal Dona Emília:

“Sai da frente  
Dona Emília  
Que o nosso bloco  
Só tem gente de família”<sup>114</sup>

Ainda que não possa ser tomada como a voz direta dos compositores, a letra da canção dava a ver o sentido elevado que eles reconheciam nas relações familiares. De fato, ao se autodesignarem como “gente de família”, os autores da música (assim como os que a cantavam pelas ruas) faziam desses laços familiares um traço de respeitabilidade, capaz de garantir seu espaço dentro do universo momesco. É a partir de tal respeitabilidade que tratam, na continuidade da canção, de explicar as disputas em que se inserem:

“O nosso bloco vai a todas as batalhas  
Só pra ganhar muitas medalhas.  
E se houver muita concorrência  
Eu trago o prêmio da violência”.<sup>115</sup>

As batalhas que mencionadas são os diversos concursos promovidos pela Imprensa, comerciantes comuns no carnaval nos primeiros anos do século XX no Rio de Janeiro<sup>116</sup>. Para além delas, no entanto, os versos parecem fazer referência às disputas e rivalidades mais amplas que marcavam o ambiente das agremiações dançantes e carnavalescas do período – marcadas que elas seriam pela presença de capoeiras e outros valentes, responsabilizados pela grande imprensa pelas brigas

---

<sup>114</sup> Noel Rosa e Galuco Viana “Dona Emília”, Ed. Magione, 1930. Almirante com o Bando de Tangarás Parlophon 13. 290, 1931.

<sup>115</sup> Noel Rosa e Galuco Viana “Dona Emília” Ed. Magione, 1930. Almirante com o Bando de Tangarás Parlophon 13. 290, 1931.

<sup>116</sup> Ver GONÇALVES, Renata *Os ranchos pedem passagem*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2007, 173.

constantes entre os diversos grupos<sup>117</sup>. A letra afirma assim que, por mais familiares que fossem, os membros do grupo não deixariam de fazer bonito nos desafios das ruas – trazendo, se preciso, o “prêmio da violência”. Não obstante, o narrador da canção tem outro recado para Dona Emília:

“O nosso bloco tem cordão de isolamento  
Só pra barrar mau elemento  
E dona Emília anda despeitada  
Por não entrar na batucada”<sup>118</sup>.

Embora sejam capazes de ganhar o duelo mais agressivo, os integrantes do cordão não se misturam com qualquer tipo de folião. Por serem “gente de família”, marcam uma clara diferença entre eles e outros personagens do carnaval e da batucada. Uma diferença que explica o motivo pelo qual a Dona Emília não poderia se juntar ao grupo, como mostrava o resto da canção:

“A dona Emília foi pedir por compaixão  
Pra penetrar no meu cordão  
Mas eu não quero essa tagarela  
Porque ela samba lá na favela”<sup>119</sup>.

Na conclusão da música, ficava claro que o pecado de Dona Emília, que a impedia de fazer parte daquele grupo familiar, era o fato de que fosse ligada aos sambas da favela. Percebemos, então, que nesta canção a “gente de família” estabelece como antagonistas aqueles que sambam na favela e podem ser confundidos com maus elementos. Se evidentemente não podemos confundir o compositor Noel Rosa com o narrador da canção, esta letra serve como registro de uma postura recorrente entre certos grupos carnavalescos que procuravam se apresentarem como instituições respeitáveis aos olhos do Estado e do restante da sociedade, diferenciando-se de outros sobre os quais jogavam o estigma da desordem. A canção, dessa maneira, indica a tentativa de fixar uma folia depurada da marginalidade como característica distintiva de Vila Isabel, como se houvesse uma lógica singular de pular carnaval territorialmente determinada.

<sup>117</sup> Cf. Leonardo Pereira, “E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)”. In: Maria Clementina Pereira Cunha. (Org.). *Carnavais e outras frestas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002, pp. 419-444.

<sup>118</sup> Noel Rosa e Galuco Viana “Dona Emília” Ed. Magione, 1930. Almirante com o Bando de Tangarás Parlophon 13. 290, 1931.

<sup>119</sup> Noel Rosa e Galuco Viana “Dona Emília” Ed. Magione, 1930. Almirante com o Bando de Tangarás Parlophon 13. 290, 1931.

Diante disso, devemos voltar para os anos anteriores à composição e ver de que modo o bairro de Vila Isabel se insere na circulação das experiências carnavalescas da Primeira República. É possível que houvesse algum aspecto peculiar no bairro que, como vimos, teve sua imagem em disputa desde sua fundação, ainda no Império? As sociedades carnavalescas do bairro tentariam manifestar alguma distinção em relação ao restante da cidade? Tentar entender uma formação de identidade musical e de bairro para Vila Isabel a partir do associativismo do carnaval pode nos dar pistas de onde se forma a ideia de uma essência social ou musical do bairro.

Esse caminho dialoga com a historiografia do samba, que costuma observar cordões, ranchos e blocos como associações nas quais trabalhadores se organizavam para sair no carnaval e onde se deu parte da gestação do ritmo. Dos ranchos Rei de Ouros e Rosa Branca, ligados a Hilário Jovino e Tia Ciata, até a organização do grupo do Estácio em torno da Deixa Falar, as mudanças no perfil dessas agremiações são usadas como suporte para o entendimento das transformações do samba. Espalhados pelos diversos bairros da cidade, essas entidades estiveram no processo de formação de identidades, organização dos conflitos e criação de redes de solidariedade e antagonismo entre os foliões de diferentes camadas sociais.<sup>120</sup> As estratégias de atuação dos indivíduos que pertenciam a esses grupos carnavalescos, seus modos de vestir, agir, cantar e tocar, podem nos dar pistas sobre como eles encaravam os processos de transformação da cidade e como operavam com as diferentes correntes culturais que circulavam no espaço urbano.<sup>121</sup>

Observá-los a partir de Vila Isabel nos permite perceber como o bairro está inserido no cotidiano da cidade e de que maneira o seu tecido social diverso e variado se faz presente nas associações recreativas. Além disso, traz à tona a miríade de influências musicais e rítmicas que estão em jogo na região, rompendo com a ideia de uma tradição musical específica de Vila Isabel que teria, devido à influência de suas camadas médias e letradas, contribuído para a modernização do samba. Nesse sentido, devemos começar investigando em que medida as

<sup>120</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 157.

<sup>121</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000.

associações carnavalescas de Vila Isabel buscavam definir algum aspecto distintivo no modo de pular carnaval naquela região.

## 2.1 Da marca do ouro ao prêmio da violência

No início do mês de fevereiro de 1907, pouco depois do fim da gestão de Pereira Passos, responsável pela grande reforma urbana na capital da recém proclamada República, repórteres do *Jornal do Brasil* percorreram a sede de diversas agremiações carnavalescas para informar seus leitores sobre os preparativos visando os festejos de momo naquele ano. Na seção dedicada ao Carnaval do dia 6, junto com a lista de diversas associações licenciadas pela polícia e desenhos representando tipos do carnaval, pequenas sessões descreviam as visitas feitas pelos redatores da folha a clubes carnavalescos, dentre eles alguns de Vila Isabel. A primeira entidade visitada no bairro foi o Grupo Carnavalesco Sereia de Ouro, situado na rua Petrocochino número 7. Segundo a nota, os jornalistas foram recebidos ali ao som de uma marcha tocada por pandeiros, reco-recos, tamborins, chocalhos e outros instrumentos, que tocavam uma canção dedicada a uma morena:

“Aonde vai bela morena  
Com tanta pena  
Que me faz chorar?  
Eu vou ver a bela carreira  
Que vai embora  
E não volta mais”<sup>122</sup>

Ao som de instrumentos de percussão a canção versa sobre a ausência de uma mulher que partiu, como morena – uma forma de designar as mulheres pardas fugindo do preconceito do termo mulata. A cantoria foi interrompida pelo anúncio da chegada da equipe do *Jornal do Brasil* que foi saudada e recebida pelo vice-presidente do clube, o Sr. Balduino dos Santos, operário da oficina de fundição da Imprensa Nacional<sup>123</sup>. Este, manifestando surpresa, diz que comentava com seus pares a possibilidade de deixar o estandarte do Sereia de Ouro na sede do jornal, ao que o representante da publicação responde que

<sup>122</sup> “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1907.

<sup>123</sup> “Aviso”. *A Imprensa*, 10 de maio de 1911.

”receberia com muito prazer”. A descrição do ambiente da sede da agremiação no momento da chegada e a reprodução do diálogo amistoso com um membro da diretoria é um recurso estilístico das notas desse tipo de coluna carnavalesca que se repete, com algumas variações, nas diferentes visitas. A nota segue com os nomes dos membros da diretoria, para se encerrar com os versos de uma chula:

“Eu sou guerreiro,  
vou guerrear,  
Sou da Sereia  
Rainha do mar.  
Bela morena  
Que me faz chorar,  
Vem ver a Sereia  
Respeitada no lugar”.<sup>124</sup>

Se a marcha tratava de relações amorosas, esta chula versa sobre o próprio grupo carnavalesco, dando certo tom belicoso e heroico aos seus membros. Recorre, novamente, à imagem da morena, acenando para a mulher com a possibilidade de que ela adquira respeito por se juntar ao grupo. Depois da cantoria os cronistas do *Jornal do Brasil* se despediram ao som de vivas e de uma “pancadaria infernal”, seguindo para outra visita. Acompanhando o périplo do jornal pelo bairro, podemos perceber como diversas associações carnavalescas se espalham pelas ruas de Vila Isabel, compartilhando temas em suas composições e entoando suas marchas sustentadas por uma base percussiva.

Além dessas semelhanças, o campo semântico dos nomes também é compartilhado entres os blocos, indicando mais um elemento dos códigos comuns aos seus membros. Pode parecer curioso que um conjunto carnavalesco situado em um bairro distante do mar tenha o nome de Sereia. No entanto, a parte áurea de sua alcunha era recorrente entre os grupos de foliões do bairro. Não é outro o adjetivo que recebe o próximo grupo visitado neste passeio carnavalesco. Estabelecido na rua Visconde de Abaeté número 1, o Grêmio R. Estrela de Ouro de Vila Isabel carrega no nome não apenas o metal precioso, como também do bairro com que deseja se identificar. Segundo o redator do *Jornal do Brasil*, o Grêmio foi fundado em 1902 e possuía o estandarte azul e encarnado, “defendido por rapazes de grande e fina verve dispostos e destemidos”. Novamente, um diálogo amistoso é reproduzido no qual o diretor convida os visitantes a escutar

<sup>124</sup>“Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1907.

uma das chulas do ano e, após reunir-se com os mestres de pancadaria e canto, profere as seguintes palavras: “o senhor vai ver agora a ‘negrada’ bater.”<sup>125</sup> Em seguida entre homenagens ao convidado, são entoadas três marchas de quatro versos cada. A primeira versava sobre a natureza e brincava com o nome do Grêmio:

“Pela manhã orvalhada  
Vem o sol raiando no horizonte  
Meu pássaro caveta (sic), meu peito chora,  
Pela Estrela que já vai embora.”<sup>126</sup>

É interessante notar que os instrumentistas são anunciados como ‘negrada’, numa provável menção à cor da pele ou uma associação preconceituosa entre percussão e negritude. A segunda marcha entoada é anunciada na reportagem como uma homenagem ao representante do *Jornal do Brasil*:

“Chorai, Brasil, chorai.  
Eternos cantos de Tupi  
Qual será o brasileiro,  
Que não chora o Guarani.”

Esta quadra faz menção a temas nacionais nos introduzindo a mais uma das temáticas presentes na semântica dos grupos carnavalescos. Encerra-se a apresentação com uma marcha fazendo menção a um famoso episódio de assassinato que ficou na época conhecido como crime da Carioca<sup>127</sup>:

“Rocca e Carleto  
Estão na detenção  
Passando a pão e água  
Por matar os dois irmãos.”<sup>128</sup>

A troça com temas contemporâneos era comum aos carnavais do período. De um modo geral, as duas notas, embora tragam informações interessantes, não apresentam nenhuma novidade em relação ao que historiadores vêm apontando sobre o carnaval na Capital da Primeira República no início do século XX. Os

<sup>125</sup> “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1907.

<sup>126</sup> “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1907.

<sup>127</sup> PORTO, Ana Gomes “Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX”. *Revista Escritos*, ano 4, n. 4, 2010. O crime relatado na quadra se tratou de um assalto a uma joalheria onde os dois acusados, Rocca e Carletto, também assassinaram os sobrinhos do dono.

<sup>128</sup> “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1907.

instrumentos descritos na Pancadaria do Sereia de Ouro, pandeiro, reco-reco, tamborim e etc., estão presentes nas descrições sobre os desfiles carnavalescos da Primeira República<sup>129</sup>, entoando marchas, chulas e até mesmo sambas. Vão surgindo os assuntos que povoavam o as letras, como mulheres, temas nacionais indígenas, e certa crônica do cotidiano. Além, é claro, da valentia e bravura proclamada pelos integrantes dos grupos que fazem alusão aos desfiles enquanto campos de batalhas, disputas. Configurava-se assim, em Vila Isabel, um tipo de sociedade recreativa similar a muitas outras que apareciam, no período, por toda a cidade<sup>130</sup>.

Ainda que fossem parte desse processo mais geral, no entanto, um ponto de semelhança entre muitos dos clubes do bairro era a referência ao brilho do ouro, que se sobrepõe à própria afirmação de seu bairro de origem. O Sereia de Ouro, por exemplo, não carrega em seu nome alusão à sua localidade, preferindo valer-se de um ser mitológico como tantas outras sociedades carnavalescas da cidade. Já o Estrela de Ouro faz questão de marcar sua origem como o bairro de Vila Isabel – mas talvez apenas para diferencia-lo de outro Estrela de Ouro que lhe era contemporâneo, cuja sede ficava na Saúde<sup>131</sup>. Além destes, o bairro contava ainda com o Grêmio C. Cravinho de Ouro, que tinha sua sede em pleno Boulevard 28 de Setembro<sup>132</sup>, via que cortava o bairro verticalmente e por onde passavam os bondes, e o Clube R. Rosa de Ouro, na rua Visconde de Abaeté<sup>133</sup>. Mantendo todos com a imprensa a mesma relação de cordialidade, tais clubes apresentavam assim para a imprensa carioca uma imagem carnavalesca elevada e elegante, reafirmada pelo brilho do ouro presente em seus próprios títulos. Era assim como representantes desse bairro de boa fama que se colocavam, à primeira vista, muitos dos clubes carnavalescos do bairro.

Os relatos das visitas feitas em 1907 pela reportagem do *Jornal do Brasil* aos clubes do bairro de Vila Isabel evidencia, desse modo, os inúmeros códigos

<sup>129</sup> Sobre os instrumentos nos desfiles ver CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 152; ver, também, SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, para um panorama dos ritmos e instrumentos.

<sup>130</sup> Cf. Leonardo Pereira, “E o Rio dançou...”, op.cit.

<sup>131</sup> Cf. *Arquivo Nacional*, GIF 6C 170 (1906).

<sup>132</sup> *Arquivo Nacional*, GIF 6C 171 (1906).

<sup>133</sup> *Arquivo Nacional*, GIF 6C 170 (1906).

compartilhados pelos diferentes clubes do bairro - refletido nas temáticas de suas letras, nos ritmos executados por suas “pancadarias”, pelos hábitos festivos, nas relações amistosas com a imprensa, na inserção nas redes comerciais do bairro, enfim, indica como, ainda que tivessem visões próximas sobre o carnaval os moradores do bairro não saíam no carnaval debaixo de um único estandarte. Essas agremiações, portanto, eram espaços onde diferenças internas do bairro eram marcadas e laços sociais mais fortes eram mantidos.

Basta, porém, atentar para outras notas daquele noticiário carnavalesco para perceber que nada disso é peculiar ou distintivo da região. Nelas são mencionados blocos, cordões e sociedades de outros bairros como o S. D. C. Papoula do Japão, no Santo Cristo, o Fenianos do Meier, O Clube Galo de Ouro (mais um que utiliza a alcunha do metal precioso) de São Cristovão, entre outros, que guardam grande proximidade com as características presentes nos clubes de Vila Isabel. No mesmo ano, numa data próxima em fevereiro, *O Século* também cita o carnaval do Rosa de Ouro e do Sereia de Ouro junto com grupos vizinhos como o Filhos da Estrela do Andaraí, e outros marcadamente operários C. C. Coração de Ouro da Fábrica de Chitas e S. C. Flor da Aliança, alusão à fábrica Aliança em Laranjeiras. Além disso, enumera uma série de sociedades licenciadas para sair às ruas nos três dias de festejo onde vemos menções a bairros como Botafogo, Catete, Gávea, Gamboa, Cidade Nova, Humaitá, além de alcunhas como Morenas, Paladinos, Destemidos, etc.<sup>134</sup>

De fato, uma febre associativa ligada ao carnaval tomava conta da capital da República, como já havia levantado em números Maria Clementina Pereira da Cunha.<sup>135</sup> Baseando-se em dados de imprensa e em documentação policial, a autora conseguiu identificar a localização de 360 associações, entre cordões, ranchos, sociedades, ao longo da década de 1900. Embora não faça uma divisão por bairros, ela identifica que na grande região compreendida pelas freguesias do Engenho Velho, Engenho Novo, São Cristovão e Gávea, registrando um total de 64 grupos<sup>136</sup>. Como Vila Isabel era parte da freguesia do Engenho Velho, o bairro

<sup>134</sup> *O Malho*, 7 de fevereiro de 1907.

<sup>135</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

<sup>136</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 166.

estava compreendido na segunda região de maior proliferação de associações, que só ficava atrás daquele que junta as freguesias de Santana, Santa Rita e Espírito Santo, mais densamente povoadas. Nesse sentido, precisamos investigar as dinâmicas entre as associações de Vila Isabel, como eles disputavam/conciliavam os espaços do bairro, e a relação deles com agremiações do restante da cidade.

Pensados em sua relação ao resto da cidade, as sociedades carnavalescas de Vila Isabel se mostravam assim parte de um movimento mais amplo, que por toda a cidade fazia de tais associações uma forma de afirmar a modernidade, a respeitabilidade e brilho dos seus componentes. Esta afirmação passava pela adoção de um modelo de folia valorizado pelos grandes jornais, que reproduzia em grande medida o padrão das Grandes Sociedades carnavalescas nas quais se divertiam os homens da elite carioca. É o que mostrava o jornal *O Paiz* em matéria publicada no dia 8 de fevereiro de 1910:

“Os cordões e grupos já estão modificando aquele hábito inveterado e monótono de fantasias banais e do imprescindível ‘velho’, a fazer umas ‘piruletas’ muito desengonçadas. Agora, já se nota o bom gosto, o acerto das cantorias e uma harmonia até de movimentos, o que antigamente só por exceção a gente lobrigava.”<sup>137</sup>

Evidentemente, o discurso do jornal reverbera a discussão sobre os rumos do carnaval presente na sociedade carioca do período, que tentava dar fim a determinados festejos e exaltar outros<sup>138</sup>. De todo modo, isso indica que a festa se transformava e que pelo menos alguns cordões passavam a adotar novas danças e fantasias. Algo também presente na música que animava os desfiles desses novos grupos, como mostrava a continuidade da matéria: “o Zé pereira deixou de ser também a sua música habitual, e as orquestras e músicas modernas e bem tocadas tomaram o seu lugar, com incontestável vantagem”. Valorizando a mudança, o redator da notícia atribuía ares de modernidade a esse novo tipo de associação, citando alguns casos como os das sociedades Cravinho de Ouro e Estrela de Ouro – duas das sociedades carnavalescas que tinham sua sede em Vila Isabel. Fica claro, desse modo, que a criação desses grêmios recreativos do bairro era parte do

<sup>137</sup>“Grupos e Cordões”. *O Paiz*, 08 de fevereiro de 1910.

<sup>138</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001; PEREIRA, Leonardo A. de M. *Carnaval das Letras* Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

investimento de seus sócios em constituir um espaço de lazer elevado e valorizado, que legitimasse suas próprias práticas festivas. Apesar disso, no entanto, os sócios desses clubes não deixariam de explicitar, em outras ocasiões, suas diferenças.

No dia 8 de fevereiro de 1910, com a manchete “Grande Conflito”, a *Gazeta de Notícias* descrevia o encontro nada amistoso, ocorrido na região da Praça da República<sup>139</sup> entre os cordões Estrela de Ouro de Vila Isabel, com sede na mesma rua Visconde de Abaeté<sup>140</sup> do Rosa de Ouro, e Cravinho de Ouro, localizado no Boulevard 28 de Setembro. O jornal afirma que as tensões entre esses cordões já se arrastavam por quatro anos, mas que a eficiência da polícia em revistar os foliões e apreender armas encontradas antes do desfile vinha evitando que os encontros entre cordões ganhassem contornos mais violentos como ocorrido às onze horas da noite anterior, resultando em um morto e dois feridos.

Logo no início da reportagem, antes de entrar nos detalhes do encontro, já percebemos que há uma tentativa de controle das associações carnavalesca por parte da polícia. Na gestão Alfredo Pinto, segundo a matéria, eles eram revistados antes de saírem às ruas, isso era possível porque essas agremiações precisavam de autorização da polícia para desfilar, o que exigia que se registrassem junto às delegacias com o nome dos membros e um endereço da sede. Esta relação entre licenças e vigilância dos cordões também é apontada por matéria do *Jornal do Comercio* que crítica a falta de controle por parte da polícia que teria possibilitado o confronto entre Cravinho de Ouro e Estrela de Ouro<sup>141</sup> o que sugere que nos anos anteriores confrontos deste tipo – resultando em mortes – tenham sido evitados ou diminuídos. Por outro lado, deixa claro que a preocupação com as rixas entre os cordões fazia parte do discurso da imprensa e da polícia na Primeira República.

Segundo a reportagem e o inquérito que seguiu o incidente, a confusão começou quando o Estrela de Ouro encontrou com os membros do Cravinho que estavam parados na Praça da República depois de terem desfilado. Após se encararem durante algum tempo iniciou-se uma briga seguida de barulho de tiros

<sup>139</sup> “Grande Conflito”. *Gazeta de Notícias*, 8 de fevereiro 1910.

<sup>140</sup> *Arquivo Nacional*, GIF1 6C 211 (1907).

<sup>141</sup> “Conflito, morte e ferimento”. *Jornal do Comercio*, 08 de fevereiro de 1910.

que feriram Francisco Pacheco da Silva, branco, 31 anos, trabalhador, residente à rua Teodoro da Silva em Vila Isabel e Miguel Augusto da Silva, 23 anos, empregado nas obras do porto, residente à rua Muriquipari, no Encantado, subúrbio da Central do Brasil, próximo à estação do Engenho de Dentro. Os jornais apontam que a vítima fatal se chamava Azevedo e seria irmão de Alfredo Azevedo, operário de uma fábrica de tecidos em Vila Isabel<sup>142</sup>. O inquérito termina inconcluso, as partes envolvidas se acusam e ninguém consegue apontar um culpado, embora os jornais apontassem para Gastão Ribeiro Ihe chamando de conhecido desordeiro. O confronto, além de indicar as disputas entre grupos do bairro, ajuda a delinear o perfil dos componentes desses pequenos clubes carnavalescos do bairro: são trabalhadores em obras e operários, habitantes de Vila Isabel. Mostra, também, que o carnaval era o momento em que esses clubes desfilavam na região central da cidade, que atraía foliões dos mais variados bairros.

Pensando as causas do embate, Maria Clementina Pereira da Cunha afirma que os depoentes sugeriram uma antiga rixa entre os presidentes por questões envolvendo uma mulher, o que ela considera como uma estratégia para dar fim ao caso rapidamente<sup>143</sup>. Não devemos descartar uma série de motivações para o conflito, além da indisposição entre os presidentes, a disputa por serem do mesmo bairro e o próprio costume de embates violentos entre os foliões. Ainda assim, temos a sugestão que a animosidade entre os cordões poderia ter tintas políticas, mesmo que parte da imprensa e da sociedade da época se recusasse a entender outras lógicas para o conflito que não apontar para o caráter desordeiro dos trabalhadores. Na crônica intitulada “Coisas de Agora”, assinada por M. de Bithencourt e publicada no dia 12 de fevereiro n’ *O Paiz*, o caso ocorrido na Praça da República era criticado depois de o autor tecer elogio ao carnaval dos cordões:

“Enquanto duraram, deu-se a acalmia das paixões políticas órgãos rubros de campanha partidária emudeceram em vez de inventivas contra as candidaturas de maio e de agosto, publicaram reclames aos clubes e cordões carnavalescos e aos cordões tradicionais a passarem nas ruas os seus originalíssimos estandartes. Se noticiaram lutas havidas nos lugares públicos, não foram de hermistas e civilistas, mas de alguns indivíduos de maus bofes, que aproveitaram o ensejo para lavar na praça pública uma roupa suja de que há muito guardavam. As

<sup>142</sup>“Conflito, morte e ferimento”. *Jornal do Commercio*, 08 de fevereiro de 1910.

<sup>143</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira da *Não tá Sopra: Sambas e Sambistas no Rio de Janeiro, 1890 a 1930* Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2015, 127.

plataformas da Estrela de Ouro e Cravinho de Ouro... foram rasgadas ao disparar de revólveres e ao luzir de navalhas, sem que aludisse nem de leve às questões políticas do momento”<sup>144</sup>.

O texto segue fazendo comentários sobre o cenário político do momento, sobretudo a disputa entre os partidários de Hermes da Fonseca, hermistas, e os de Ruy Barbosa, civilista, candidatos a presidências nas eleições que ocorreriam alguns meses após o carnaval. Ora, ainda que o autor texto considere que não passou de um confronto com motivações prosaicas preso em suas convicções, não podemos deixar de apontar que os blocos eram reconhecidos por terem diferentes posições políticas, mostrando assim que as tensões sociais e políticas do país, e de Vila Isabel, estavam presentes nas associações recreativas. Não se tratava de uma adesão automática à política-partidária, mas maneiras de equacionar suas diferenças que passavam por aderir posicionamento diante das tensões existentes no período.

Nesse sentido, fica claro que não podemos estabelecer uma única causa para os embates entre os cordões, mas eles indicam que no contexto associativista estão inseridas as disputas sociais e que, no caso de Vila Isabel, os diferentes estandartes também poderiam refletir as diferentes visões políticas de seus moradores, e que esta visão política criava laços entre associações de outras localidades. Como podemos vislumbrar em outro episódio de violência.

Alguns dias depois desse conflito, uma notícia intitulada “Morte de um civilista” afirma que a Estrela de Ouro de Vila Isabel, junto com outras agremiações carnavalescas como Estrela do Oriente, Flor do Cruzeiro e Grupo Carnavalesco do Engenho Velho, enviou uma coroa de flores para o enterro de Alexandre Nascimento um homem “de cor parda, empregado da higiene, morador da rua Teodoro da Silva em Vila Isabel”<sup>145</sup> que, segundo a *Gazeta de Notícias*, teria sido vítima de uma capangada da campanha hermistista<sup>146</sup>. O crime ocorreu na esquina da rua Duque de Caxias com o Boulevard 28 de Setembro e os acusados, num primeiro momento, foram identificados como moradores do bairro da Saúde, região central da cidade. Com a continuação das investigações as suspeitas

<sup>144</sup>“Coisas de Agora”. *O Paiz*, 12 de fevereiro 1910.

<sup>145</sup>“Um Assassinato”. *Gazeta de Notícias*, 02 de março de 1910.

<sup>146</sup>“Morte de um civilista”. *Gazeta de Notícias*, 03 de março de 1910.

recaíram sobre Viriato dos Santos<sup>147</sup>, membro do Flor do Abacate<sup>148</sup>, clube do Catete que se envolveu na campanha de Hermes da Fonseca.<sup>149</sup>

Embora reconhecidos na imprensa da época como representantes de um mesmo tipo de carnaval, protagonizado por trabalhadores organizados em associações que buscavam legitimidade recorrendo aos trâmites legais como as licenças policiais para desfilar, esses clubes se mostravam assim, em seu cotidiano, um espaço de organização das diferenças próprias aos habitantes do bairro. Desse modo, as associações recreativas de Vila Isabel voltadas para o carnaval mostram como a população deste bairro as utilizavam para manifestar suas distinções internas e para se relacionar com o restante da cidade de diversas formas, reafirmando suas diferenças no mesmo movimento em que se colocavam como parte de um movimento recreativo mais amplo que marcava toda a cidade.

Ao buscar construir uma legitimidade através desse tipo de associação, os moradores do bairro se mostravam assim ciosos da imagem de cada um de seus clubes. Era por esse motivo que não permitiriam que qualquer ‘dona Emília’ participasse de seus eventos, construindo diferenças identitárias que muitas vezes se explicitavam pelas ruas. De todo modo, ainda que em disputa, os homens e mulheres envolvidos nessas sociedades acabam por criar um espaço comum de negociação de seus ideais políticos, sociais e musicais.

## 2.2 A Confiança dos operários

Se muitos dos clubes de Vila Isabel tentavam estabelecer sua distinção pela alusão ao brilho do ouro em seus títulos, outros dos clubes do bairro faziam questão de explicitar uma identidade diversa, socialmente mais determinada. Era o caso do Club D. C. Lira dos Operários. Tendo iniciado suas atividades ainda em 1896, quando conseguiu do Chefe de Polícia sua licença para desfilar pelas

---

<sup>147</sup> “O Assassinato de Vila Isabel”. *Gazeta de Notícias*, 04 de março de 1910.

<sup>148</sup> “Flor do Abacate” *Gazeta de Notícias*, 02 de janeiro de 1910.

<sup>149</sup> PEREIRA, Leonardo A. de M. “A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 37, n° 74, 2017, 19.

ruas<sup>150</sup>, ele participou ativamente dos festejos carnavalescos do bairro nos primeiros anos do século XX, junto com outras das sociedades de Vila Isabel – como os Filhos do Progresso e a Rosa de Ouro<sup>151</sup>. Por mais que se tratasse da única entre as sociedades no bairro que explicitava a posição social dos seus componentes, ela mostrava de modo claro um perfil singular que a diferenciava de algumas sociedades vizinhas, dado pelo fato de que fossem deliberadamente trabalhadores os seus componentes.

Como acontecia nos clubes que tentavam projetar para si mesmos uma imagem de elevação, os sócios da Lira dos Operários se envolveram frequentemente em disputas com suas co-irmãs pelas ruas do bairro. Em outubro de 1902 os jornais da cidade noticiavam a briga entre seus sócios e os do Rosa de Ouro, também de Vila Isabel.<sup>152</sup> Desta feita, o duelo acontece nas ruas do próprio bairro, na noite de uma terça-feira, tendo início em frente à sede do Lira dos Operários, na rua Souza Franco 34, e se estendendo depois para outras ruas. Neste local, os componentes do Rosa de Ouro – estabelecido na rua Torres Homem, 19 – vaiaram seus rivais, dando início a uma contenda dispersada pela polícia, que prendeu no ato dois indivíduos que ficaram feridos, enquanto os outros conseguiram fugir.

Brigas como estas eram, no entanto, esporádicas. Mesmo longe dos dias de carnaval, associações como a Lira dos Operários funcionavam regularmente como um espaço cotidiano de lazer para seus sócios. É o que mostrava o convite para um de seus festejos publicado em outubro de 1908 no *Jornal do Brasil*:

“Amanhã grande festival, em honra ao descobridor da América, ‘matineé’ e a noite abrilhantada em batalhas de confeti, para o que a sociedade convida todos os seus admiradores e admiradoras, achando-se a disposição de todos grande quantidade de confetis.

Nota – A entrada será vedada a quem tornar-se inconveniente”<sup>153</sup>

Ao patrocinar em pleno mês de outubro um evento que tinha por mote uma homenagem a Cristovão Colombo, os sócios do clube deixavam claro que a sociabilidade que se organizava em torno dessas sociedades recreativas

<sup>150</sup> *Gazeta de Noticias*, 12 de novembro de 1896.

<sup>151</sup> “Jardim Zoologico”, *Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1901

<sup>152</sup> “Conflitos e ferimentos”. *O Paiz*, 29 de outubro de 1902.

<sup>153</sup> “S.R.M Lira dos Operários”. *Jornal do Brasil*, 10 de outubro de 1908.

ultrapassava os limites temporais do carnaval. Era no seu cotidiano que esses trabalhadores exercitavam, no clube, seus laços de solidariedade e diferença – expressos no fato de que, mesmo em se tratando de um evento aberto, os organizadores se reservassem o direito de restringir a entrada de pessoas indesejáveis. Através da dança e da música, afirmava-se assim, no bairro de Vila Isabel, um grupo de identidade claramente operária, que se contrapunha às sociedades dançantes que, por mais que tivessem também trabalhadores entre seus sócios, tentavam afirmar sua elevação.

O Lira dos Operários não era, no entanto, a única sociedade recreativa deliberadamente operária do bairro. Como ela, existiam na região outras associações operárias formadas por trabalhadores, algumas delas explicitando uma ligação direta com as fábricas nas quais trabalhavam. Era o caso da Sociedade Musical e Dançante Progresso e Confiança, formada por operários da Fábrica de Tecidos Confiança de Vila Isabel<sup>154</sup> – como informa o pedido assinado por eles para desfilar um Zé Pereira no domingo de carnaval de 1901. Contando com o patrocínio dos seus patrões, adotavam o nome da companhia em que trabalhavam no próprio título de suas associações.

Trabalhos como o de Mariana Barbosa Carvalho da Costa, Juçara da Silva Barbosa de Mello e Leonardo Pereira<sup>155</sup> já indicaram como os trabalhadores e trabalhadoras associados a entidades recreativas diretamente relacionadas com as fábricas não se submetiam completamente às tentativas de controle paternalistas por parte de seus empregadores. Pelo contrário, esses espaços lhes davam legitimidade e segurança para socializarem e reforçarem seus laços identitários. Do mesmo modo que as licenças para desfilar no carnaval permitiam que os trabalhadores fizessem sua festa com uma certa anuência da polícia, a estrutura fornecida por esse tipo de associação possibilitava, por exemplo, o acesso dos

---

<sup>154</sup> *Arquivo Nacional*, GIF1 6 C 171 A (1901).

<sup>155</sup> BARBOSA, Mariana *Entre o Lazer e a Luta: o associativismo recreativo entre os trabalhadores febris no Jardim Botânico (1895 – 1917)*. Dissertação, PUC-Rio, 2014; MELLO, Juçara da Silva Barbosa de “Trabalhadores em Festa: Associativismo Recreativo e Construção de Identidades” in *História* (São Paulo) vol. 34, n. 2, 2015; PEREIRA, Leonardo A. de M. “The Flower of The Union: Leisure, Race, and Social Identity in Bangu, Rio de Janeiro (1904 – 1933)” in *Journal of Social History*, vol. 46, n. 1, 2012.

membros da associação a instrumentos musicais – como mostra uma imagem da banda de música do grêmio tirada publicada em maio de 1914:



Figura 3 – *O Malho*, 02 de maio de 1914.

O retrato mostra uma banda musical formada por homens com cores de pele brancas e negras vestidos com uniformes que se assemelham às bandas militares ou de bombeiros – que eram, até então, as mais importantes e requisitadas da cidade. Do ponto de vista da direção da companhia que patrocinava o grupo, apoiar a banda seria uma forma de incentivar um lazer ordeiro e disciplinado para os operários da fábrica, na definição de uma estrutura de lazer permeada pelo paternalismo. Do ponto de vista dos sócios dos clubes, no entanto, era a chance de receber uma formação musical diferenciada, com acesso a instrumentos de sopro pouco comuns nos pequenos clubes dançantes. Era assim com o apoio da direção da fábrica que se organizavam alguns dos principais festejos do bairro – nos quais a orquestra ‘correta e afinada’, segundo *O Malho*, garantiria a animação da qual tomavam parte as mulheres de várias idades que, de

acordo com a legenda, são parte dos convidados da última “festa realizada que costuma ser frequentada por grande parte da população dos bairros do Andaraí Grande de Vila Isabel.”<sup>156</sup>

O fato de que tivessem acesso a essa formação musical não impossibilitava, no entanto, que os membros do clube também se divertissem pelas ruas como outras das sociedades carnavalescas do bairro. De fato, os membros da Progresso e Confiança também desfilam no carnaval sob o estandarte do Clube dos Gallos<sup>157</sup>, de perfil semelhante aos outros pequenos clubes do gênero, indicando assim que a criação musical desses trabalhadores circula entre os elementos harmônicos e percussivos nos diferentes ambientes de lazer que eles frequentam. A separação entre uma tradição musical ligada somente ao batuque de um lado e aos elementos melódicos do outro perde sua força ao constatarmos que em suas associações esses homens lidavam com as duas.

Outro ponto interessante é a presença de homens e mulheres com fenótipos brancos e negros, que vai de encontro à noção de que a contribuição musical e cultural de Vila Isabel para a música popular representa uma modernização letrada das camadas médias e brancas deste bairro. O Clube dos Gallos, por exemplo, em seu pedido de renovação de licença em 1906, menciona no estatuto que não há distinção de cor ou nacionalidade entre aqueles que pretendem se filiar<sup>158</sup>. Evidencia, com isso, não apenas a significativa presença negra no bairro, mas também que esta mistura de elementos de diferentes cores e nacionalidades fazia parte da experiência daqueles que ganhavam formação musical nas dependências do Progresso e Confiança.

O resultado desta mistura ficaria claro no carnaval de 1906, em reportagem sobre o desfile do Clube dos Gallos que descreve a convivência entre diferentes tradições musicais e carnavalescas em uma mesma associação. Percorrendo as ruas de Vila Isabel, Andaraí e Tijuca, os Gallos tinham sua comissão de frente composta por membros da diretoria montados em cavalos. Depois deles, “deliciando os ouvidos com uma polca chorosa, a banda de música do 5°

---

<sup>156</sup> “Expectativa Dançante”. *O Malho*, 2 de maio de 1914.

<sup>157</sup> *Arquivo Nacional*, GIF 6 C 170.

<sup>158</sup> *Arquivo Nacional*, GIF 6 C 170.

regimento de artilharia, com os clarins do mesmo regimento”<sup>159</sup>. Uma banda militar vinha a frente do desfile tocando uma polca, seguida de um carro alegórico e de um carro de crítica, algo semelhante ao carnaval das chamadas grandes sociedades,<sup>160</sup> outro carro trazia os rapazes do Grupo dos Gallos tocando “um Zé Pereira ensurdecido”. Temos, portanto, uma mistura de diferentes ritmos, que iam da polca às batucadas do Zé Pereira, com fantasias e maneiras de desfilar distintas.

Por mais que se constituísse supostamente como um projeto que irmanava os trabalhadores da fábrica com os diretores da Companhia que a administrava, a prática cotidiana do clube Progresso e Confiança apontava para a construção de um espaço de certa autonomia por parte de seus sócios, que estavam longe de se pautar pelas determinações dos diretores do grêmio. Esta separação interna da associação pode ser percebida em uma foto publicada na mesma edição de o *Malho* em que estava a foto da banda analisada anteriormente, desta vez com o sugestivo título de “Associações Populares”.

---

<sup>159</sup> *Gazeta de Notícias*, 27 de fevereiro 1906.

<sup>160</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecoss da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.



Figura 4 - *O Malho*, 2 de maio de 1914.

Nesta imagem, a relação entre a cor da pele dos membros praticamente se inverte: se entre os membros da banda vemos uma maioria negra, na fotografia da diretoria e dos sócios por ela convidados vemos uma maioria branca<sup>161</sup>. Ficava claro que, por mais que o clube aceitasse membros de todas as cores e nacionalidades, os cargos de direção eram restritos a certa parcela mais elitizada dos funcionários da fábrica, com ligações mais claras com a Companhia. Tratava-se, assim, da tentativa de seus diretores de manter o controle da associação, fazendo dela uma fonte de lazer higiênico e disciplinado.

Na prática, no entanto, não era assim que as coisas aconteciam. Acompanhando as notícias sobre bailes realizados na sede do Progresso e Confiança, situada em uma rua bastante próxima da fábrica Confiança, percebe-se que os horários de término das festas não eram muito respeitados, e não havia constrangimento por parte da imprensa em tornar esses fatos públicos. Na legenda da foto que analisamos anteriormente com a posse da diretoria no baile de Aleluia de 1914 ficamos sabendo que ele só terminou na “manhã de domingo de Páscoa”.

<sup>161</sup> *O Malho*, 2 de maio de 1914.

Também pela manhã terminou a posse da diretoria em agosto de 1912 – como afirma a nota “Os que se divertem” da edição do dia 26 do jornal *A Noite* :

“Sociedade R. Progresso e Confiança – Essa associação de operários da fábrica Confiança, do Andaraí, para festejar a posse da nova diretoria, quase toda reeleita, e para inaugurar os retratos do dedicado maestro da banda, o major João Elias da Cunha, realizou ante ontem, no seu vasto salão à rua general Silva Telles, um bem organizado baile.

As danças começaram às 11 e meia e só foram terminar às 6 da manhã, reinando sempre a mais completa harmonia.

A diretoria ofereceu a todos os presentes um profuso *lunch*.”<sup>162</sup>

O jornal elogia a organização do baile mesmo afirmando que ele terminou além do horário previsto pelas licenças concedidas pela polícia, deixando transparecer que não era necessariamente um grande problema extrapolar o tempo previsto para a realização. A nota deixa clara ainda a importância da música e da dança nesses eventos, o homenageado é um maestro da banda da sociedade e o evento que dura a madrugada inteira é aquele destinado a dança

Nesse sentido, seja buscando apoio na relação com a imprensa ou nas relações com as fábricas os trabalhadores de Vila Isabel e da cidade do Rio de Janeiro se reúnem em associações recreativas onde manifestam suas identidades e encontram nelas espaços para compartilhar experiências e experimentar ritmos. Assim, desnuda-se uma cidade vivida pelos trabalhadores que não se restringe aos limites dos bairros onde vivem nem aos as restrições impostas pelas leis ou pela cultura hegemônica.

### 2.3 Qual foi o resultado do futebol?

Apesar da força assumida pelo associativismo dançante e carnavalesco no período, não foi apenas em sociedades dedicadas à música e à festa que se desenvolveram as tradições musicais de Vila Isabel. Muitos outros clubes, voltados para finalidades diversas, serviram também de palco para o desenvolvimento das formas musicais adotadas no bairro. Era o caso, em especial,

---

<sup>162</sup> *A Noite*, 26 de agosto de 1912.

daqueles dedicados a um outro fenômeno que se desenvolvia na cidade em paralelo á febre dançante: a moda do futebol.

Desde os primeiros anos do século XX, o futebol alimentou a formação de diferentes clubes no Rio de Janeiro. Restrito de início aos filhos das mais ricas famílias da cidade, este fenômeno logo foi encampado por outros grupos sociais, como os próprios trabalhadores – que rapidamente fizeram dos clubes de futebol mais um dos espaços que poderiam frequentar, se reunir e trocar experiências. Leonardo Pereira já demonstrou que essas associações serviam para a formação de identidades internas nos bairros, para a separação entre os grupos nos bairros ou para a sustentação de uma rixa entre diferentes localidades. Além disso, não se restringiam à prática de esportes agregando aos seus encontros outras atividades lúdicas, alguns deles indicavam em seus estatutos e nomes a junção entre carnaval e futebol como o Sociedade Carnavalesca Miséria e Fome Futebol Clube.<sup>163</sup>

Não foi diferente o caso da região de Vila Isabel, onde diversos clubes surgiram destinados à prática esportiva de uma maneira geral. Também impulsionado pela fábrica Confiança, foi formado o Confiança Atlético Clube, indicando, outrossim, que a presença do elemento modernizador da indústria contribuiu para o rearranjo das conexões culturais.

Ainda que esses clubes tivessem no esporte seu foco principal, nem por isso eles deixariam de promover, ao longo do ano, festejos e comemorações que assumiam a forma de bailes dançantes. Na edição de 20 de março de 1927 o jornal *Beira-mar* anunciava que os “confortáveis e luxuosos salões” do Confiança A C estariam abertos para receber os convidados do aniversário do “sportsman e festejado jornalista Mario de Souza Graça”<sup>164</sup>. Aquela seria, segundo a reportagem, “mais uma de suas encantadoras domingueiras” - que mostrava o caráter perene daquele tipo de festejo.

Com o desenvolvimento do futebol na cidade ao longo das primeiras décadas do século XX, esses clubes esportivos de Vila Isabel acabaram por se tornar espaços importantes para o desenvolvimento musical do bairro. Não é de se

<sup>163</sup> PEREIRA, Leonardo A. de M. *Footballmania Uma História Social do Futebol no Rio de Janeiro, 1902-1938*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

<sup>164</sup> “Faz anos, hoje, o acatado sportsman e festejado jornalista Mario de Souza Graça”. *Beira-Mar*, 20 de março de 1927.

surpreender, por isso, que em 1929 uma notícia publicada no *Jornal do Brasil* exaltasse a soirée dançante realizada na sede do Confiança F.C., que atraiu a mais altas classes de Vila Isabel, Andaraí e cercanias<sup>165</sup>.

Um detalhe da notícia, no entanto, marca bem o tipo de musicalidade desenvolvida em tais salões: o fato de que tais bailes fossem animadas por uma jazz-band. Ainda que distante do que se entende hoje por jazz, as jazz-band constituíam um tipo de grupo musical que se tornava bastante influente no período, servindo como um termo genérico para grupos que tocavam variadas formas de músicas sincopadas – conhecidas no período como as “danças modernas”<sup>166</sup>. Tal perfil chegou a ser adotado até mesmo em uma das formações iniciais dos Oito Batutas, grupo formado por Pixinguinha, Donga e outros músicos negros que é reconhecido pela historiografia como precursor na popularização do samba e do choro.<sup>167</sup> Na contramão desta ideia de pureza, no entanto, muitos pesquisadores tem mostrado o quanto o grupo se formou musicalmente em uma ambiência de trocas e misturas expresso, por exemplo, em

---

<sup>165</sup>“O Carioca foi campeão seguido do Confiança”. *Jornal do Brasil*, 9 de Abril de 1929

<sup>166</sup> FILHO, Jair Paulo Labres “Que jazz é esse? As Jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920”, Dissertação de mestrado em História, UFF, 24 de fevereiro de 2014.

<sup>167</sup> CABRAL, Sérgio *Pixinguinha: Vida e Obra* Rio de Janeiro: Funarte, 2007; VIANNA, *Hermano O Mistério do Samba* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995, especialmente o capítulo “Elite brasileira e música popular”.

uma das fotografias do grupo<sup>168</sup>:



Figura 5 – Os Oito Batutas apud Viana, Hermano *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995.

A formação privilegiando instrumentos de sopro sobre os percussivos<sup>169</sup> e a própria inscrição jazz no surdo da bateria demonstram que para esses músicos, oriundos da classe trabalhadora, o que estava em jogo no momento era menos defender alguma tradição específica do que circular nos ambientes musicais, que garantiam lazer, sociabilidade e algum sustento.

Era assim esse tipo de banda que animava os bailes de Vila Isabel no final da década de 1920, quando Noel Rosa começaria a dar forma às suas composições. Longe de expressar alguma forma de musicalidade peculiar o

<sup>168</sup> BASTOS, Rafael José de Menezes “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense” *Rev. bras. Ci. Soc.* vol.20 no.58 São Paulo June 2005; COLEHO, Luís Fernando Hering “Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)” *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 65-83, jul.-dez. 2011.

<sup>169</sup> Sobre a introdução de instrumentos percussivos nas gravações de samba ver WALSH, Lindsay *Brazil is Samba: Rhythm, Percussion, and Samba in the Formation of Brazilian National Identity (1902 – 1958)* Thesis, Wesleyan University, Connecticut, 2010.

bairro, e comum a todos os seus habitantes, a escolha de ritmos e danças executadas no bairro era o resultado das dinâmicas de articulação de identidades e diferenças entre seus moradores, expressas nas singularidades das diferentes associações ali criadas. Foi nessa ambiência de disputa e negociação, permeada pela febre dançante atravessada por toda a cidade, que se afirmou para a região uma imagem harmônica e familiar, representada por bailes “de família” como aquele representado pela canção de Noel Rosa que abriu esse capítulo. A essa altura, no entanto, fica claro que tal imagem se constrói a partir de experiências, práticas e projetos muito diversos, que deixavam claro para os contemporâneos o sentido de fantasia das composições do poeta da Vila.

### 3 - Uma cidade independente?

A polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista, iniciada em 1933 com o lançamento por Silvio Caldas da canção “Lenço no Pescoço”, de Batista, foi analisada na historiografia como um episódio representativo das visões em disputa sobre o samba e o papel do sambista no período. O diálogo entre ambos os compositores se deu entre 1933 e 1936, e gerou sete composições<sup>170</sup>, Nelas Noel sugeria que Wilson abandonasse a vida na malandragem, largando a navalha, e exaltava a Vila Isabel caracterizando o bairro como o espaço de um “feitiço decente”, enquanto Wilson argumentava que só fala (mal, no caso) de malandro quem é otário, e que não encontrou nenhum feitiço no samba do bairro. A oposição constituída pelos dois compositores partia de uma definição a priori das características associadas ao ritmo em diferentes espaços da cidade. Configuravam-se, deste modo, imagens vigorosas sobre o samba, que se afirmariam a partir de então como marcos fundamentais daquela musicalidade que se transformava naqueles anos em ritmo nacional por excelência.

Foi por reiterar ideias como estas, claramente presentes na polêmica entre Noel e Wilson Batista, que muitos dos estudiosos que se voltaram para a história do ritmo tenderam a reiterar as oposições constituídas no momento pelos próprios sambistas<sup>171</sup>. No caso da afirmação do tipo de samba defendido por Noel, é constante a noção de que a operação efetuada por ele estava ligada à sua posição

---

<sup>170</sup> As músicas pela ordem: “Lenço no Pescoço”, Wilson Batista; “Rapaz Folgado”, Noel Rosa; “Mocinho da Vila”, Wilson Batista; “Feitiço da Vila” Noel Rosa; “Conversa Fiada” Wilson Batista; “Palpite Infeliz”, Noel Rosa; “Frankstein da Vila”, Wilson Batista.

<sup>171</sup> FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra, FERNANDES, Monica Luzia Sócio, LUZ, Leandro Moreira da “A Polêmica do Samba entre Noel Rosa e Wilson Baptista: A Intertextualidade e os Meandros da Canção” in Bakhtiniana, São Paulo, Maio/Agosoto, 2015; FENERICK, José “Noel Rosa, o Samba e a Invenção da Música Popular Brasileira” in Revista História em Reflexão vol. 1, n.1, 2007; NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara “Desde que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico sobre a Música Popular Brasileira” in Revista Brasileira de História, vol. 20, n. 39, 2000; NAVES, Santuza Cabraia “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila! : a cidade fragmentada de Noel Rosa” in Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995; SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001. Especialmente Capítulo 4 “Feitiço Decente”.

social enquanto jovem oriundo de um bairro de classe média branca, que neste momento teria sido decisiva para a constituição do samba urbano moderno.

A resposta de Noel Rosa para “Lenço no Pescoço” é “Rapaz Folgado”, composição na qual ele opõe o sambista ao malandro de Batista. Em seguida, este compõe “Mocinha da Vila”, que explicitamente fazia do bairro um fator da caracterização do oponente. É só então que Noel compõe o “Feitiço da Vila” – respondido por Wilson Batista com o samba “Conversa fiada”, de 1935<sup>172</sup>:

“É conversa fiada  
 Dizerem que o samba  
 Na Vila tem feitiço  
 Eu fui ver pra crer  
 E não vi nada disso  
 (...)  
 Eu fui lá na Vila ver o arvoredo se mexer  
 E conhecer o berço dos folgados  
 A lua nessa noite demorou tanto  
 Assassinaram-me um samba  
 Daí veio meu pranto”<sup>173</sup>

O personagem da música precisa ir à Vila Isabel para conhecer o samba feito por lá, sugerindo que ele não tinha ouvido falar de samba na região até ouvir “Feitiço Decente”. Da visita, porém, resulta, à primeira vista, a negação do mito afirmado por Noel, pois ele não encontra por lá o feitiço que seria característico do samba da Vila, capaz de fazer as próprias árvores balançarem- em uma completa fusão entre a natureza local e a música de seus compositores. Mais do que negar que o samba fizesse parte da natureza do local, a letra sugere ainda que ele era antagônico ao ritmo – que aparece nos versos como o tûmulo do samba, incapaz de se desenvolver em terreno tão adverso. Longe das características que Batista enxerga naquele que via como o verdadeiro território do samba, a Vila que ele retrata era assim o negativo das idealizações de Noel, não sendo possível fazer samba ali como no restante da cidade.

Como todo negativo, no entanto, os versos de Batista acabam por reproduzir as imagens que tenta negar. De fato, são as mesmas idealizações associadas por Noel à Vila que voltam a aparecer na letra, ainda que negadas: as de um território que, por sua peculiaridade, produziria uma musicalidade própria, singular. É esta singularidade que voltava a ser cantada por Noel Rosa em sua

<sup>172</sup> ALZUGUIR, Rodrigo *Wilson Baptista: O samba foi sua glória*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, 142.

<sup>173</sup> Wilson Batista “Conversa Fiada”, *Polêmica*, Odeon 3033, 1956.

resposta - o famoso samba “Palpite Infeliz”, composto em 1935 e gravado em 1936 por Aracy de Almeida<sup>174</sup>:

“Quem é você que não sabe o que diz?  
Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!  
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,  
Oswaldo Cruz e Matriz  
Que sempre souberam muito bem  
Que a Vila Não quer abafar ninguém,  
Só quer mostrar que faz samba também”<sup>175</sup>

Saudando bairros e morros que despontavam no cenário dos concursos de samba carnavalescos promovidos pelo *Jornal dos Sports*<sup>176</sup>, o compositor pedia passagem para seu próprio bairro, que colocava como parte da turma envolvida com o samba. Essas outras localidades, que se aproximavam mais da temática malandra sustentada por Batista, serviam para o argumento de Noel tanto como legitimação quanto como idealizações para o caráter distinto do seu bairro. Ainda que colocasse Vila Isabel em pé de igualdade com esses outros espaços, Noel não deixava de sugerir, mais uma vez, que Vila não estaria no mesmo patamar que as demais localidades, como mostra a continuação da letra:

“Fazer poema lá na Vila é um brinquedo  
Ao som do samba dança até o arvoredo”<sup>177</sup>

Neste par de versos Noel Rosa retoma a ideia, lançada em 1934 na canção “Feitiço da Vila”, de que o a composição flui que naturalidade no bairro, e que há uma integração natural entre a paisagem e o samba nesta localidade. Por esses motivos ele afirma:

“A Vila é uma cidade independente  
Que tira samba mas não quer tirar patente”<sup>178</sup>

<sup>174</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990, 685.

<sup>175</sup> Noel Rosa “Palpite Infeliz”, Ed. Magione, 1935. Aracy de Almeida com Conjunto Regional RCA Victor, RCA Victor 34.007, 1936.

<sup>176</sup> “Um Concurso de Sambas no Theatro da República”. *Jornal dos Sports*, 3 de janeiro de 1933. O jornal cita Oswaldo Cruz, Estácio de Sá e Mangueira.

<sup>177</sup> Noel Rosa “Palpite Infeliz”, Ed. Magione, 1935. Aracy de Almeida com Conjunto Regional RCA Victor, RCA Victor 34.007, 1936.

<sup>178</sup> Noel Rosa “Palpite Infeliz”, Ed. Magione, 1935. Aracy de Almeida com Conjunto Regional RCA Victor, RCA Victor 34.007, 1936.

Por mais que afirmasse a diversidade do samba, que fazia da Vila apenas mais um dos muitos espaços de produção do ritmo, a canção apontava assim para a singularidade do bairro. Este se destacaria do restante do Rio de Janeiro, constituindo uma “cidade independente” que teria na vocação pelo ritmo uma de suas marcas. Com isso, Noel afirma ao mesmo tempo o compartilhamento do gosto pelo samba com outros bairros e a singularidade que seria própria do samba produzido em Vila Isabel, independente que seria dos processos musicais que marcariam outros espaços associados ao ritmo.

Em “Palpite Infeliz” está presente a ideia de uma musicalidade original de Vila Isabel, que estava em processo de integração com a versão do samba produzida por lugares como Estácio, Mangueira e Oswaldo Cruz. Como já abordamos no Capítulo 1, Carlos Sandroni<sup>179</sup>, analisando a participação de Noel Rosa na transformação rítmica do samba entre 1917 e 1930, considera que o compositor atua no sentido de dar lugar para Vila Isabel nesse cenário. Para isso, ele sugere uma forma de fazer samba que não esteja restrita aos símbolos folclóricos ou de origem africana. A interpretação de Sandroni sustenta, assim, que lugares geográficos da cidade carregam consigo uma característica singular que se reflete nas suas contribuições para o ritmo.

Devemos destacar, ainda, outro argumento que decorre do papel atribuído a Noel Rosa e Vila Isabel nas mudanças ocorridas em torno do samba que decorrem da interpretação da posição dele como alguém capaz de intermediar diversas manifestações culturais presentes na cidade do Rio de Janeiro. Por não fazer parte das mais altas classes e nem compartilhar da origem social de outros personagens como Ismael Silva, Pixinguinha, Donga e etc., recai sobre Noel o papel de mediador entre esses “mundos” distintos – que acabam tendo uma representação geográfica associada ao bairro de Vila Isabel. É uma ideia presente, de maneira intensa, em análises como a de Hermano Viana. Mesmo reconhecendo que o mito que funda a tradição do samba como elemento nacional se sobrepôs à outras visões da nação, ele enxerga em Noel Rosa e nos músicos em seu entorno uma participação decisiva no contexto dos anos 1930 enquanto “mediadores

---

<sup>179</sup> As análises a seguir seguem os argumentos de SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001. Especialmente Capítulo 4 “Feitiço Decente”.

transculturais”, o que seria fruto da curiosidade do compositor em frequentar e conhecer o ambiente daqueles que Viana chama de sambistas do morro.<sup>180</sup>

Se no trabalho de Hermano Vianna este papel de mediador é fruto da trajetória do próprio compositor, este papel é atribuído, em outros trabalhos, ao próprio bairro por ele cantado. É o que fazem João Máximo e Carlos Didier, que reafirmam a imagem da cidade independente presente na biografia do compositor – como aparece em sua mais importante biografia:

“Vila Isabel e os bairros de classe média ficam no meio do caminho entre a simplicidade, o despojamento destes e o esnobismo daqueles... Valsas, tangos brasileiros, uma polca diferente da europeia, choros estilizados, chulas, lundus, de vez em quando um rag, um fox-trot, gêneros enfim bem diversos fazem parte de seu repertório”<sup>181</sup>

Colocando de um lado bairros elegantes como Copacabana, Botafogo e Gávea, e do outro os bairros de maior presença negra como Cidade Nova, Saúde e Gamboa, Didier e Máximo caracterizam Vila Isabel como espaço da síntese, no qual eram misturadas as características musicais de diferentes partes da cidade. Forjava-se, com isso, uma leitura sobre a história do ritmo que, se incorporava o papel do samba como elemento de identidade nacional por conseguir misturar as culturas negras e brancas do Rio de Janeiro, sendo o resultado da miscigenação que teria forjado a cultura nacional, estava claramente amparada na leitura desse processo constituída pelo próprio Noel Rosa. Trata-se, portanto, da transformação em história de uma memória que sujeitos como Wilsom Batista e o próprio Noel ajudaram a forjar, a partir dos interesses, estratégias e preocupações que alimentaram na década de 1930 sua famosa polêmica.

Para discutir os limites desta ideia, este capítulo irá analisar as trajetórias de alguns músicos e grupos que, nas primeiras décadas do século XX, foram parte importante do processo de consolidação da musicalidade que viria a ser identificada como própria do samba. De início, acompanharemos a história de dois grupos vinculados à Vila Isabel: Os *Namorados da Lua* e os *Africanos de Vila Isabel*, que têm uma atuação significativa no cenário musical da cidade nos anos que antecedem à produção de Noel Rosa como compositor. Destacamos, em

<sup>180</sup> VIANNA, Hermano *O Mistério do Samba* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995, 120,121.

<sup>181</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990.

seguida, a trajetória de Jorge Seixas e Candido Pereira da Silva – dois indivíduos negros com passagem pelos *Africanos de Vila Isabel*, que passaram a infância no bairro e possuíam uma educação musical formal que os permitiu atuar profissionalmente como músicos. Finalmente, observaremos como o *Bando de Tangarás*, grupo do próprio Noel, estabeleceu algumas pontes com circuitos musicais semelhantes aos frequentados pelos personagens anteriormente analisados, e criaram a partir disso sua posição no cenário musical - fazendo dele apenas mais um dentre os diversos grupos do gênero existentes na cidade e em Vila Isabel, que estava longe de representar a singularidade original de seu bairro de origem.

### 3.1 Música sem fronteiras

O carnaval de 1915 foi agitado para um conjunto de homens reunidos em um grupo que adotava sugestiva alcunha de “Namorados da Lua”, cujos integrantes eram Antonio Palmieri, Satiro Bilhar, Vicente Gagliano, Archimedes Nozinho, Antonio Batista, Peçanha Azeredo e Pedro Bilhar.<sup>182</sup> A nota do jornal *A Rua* sugere que o grupo se organizava neste ano de 1915 escolhendo um nome que faz menção ao apreço pela vida noturna. O texto afirma que os integrantes são adeptos da “música popular” um dado interessante por não fazer menção a nenhum ritmo específico, além disso, não se fala sobre desfile do conjunto, apenas que eles tocarão na Avenida. A forma de apresentá-los é bastante diferente daquela que vimos nos textos dedicados aos blocos e cordões carnavalescos: nada aparecia sobre pancadaria, Zé Pereira, estandartes ou valentia, apenas a ênfase na sua ligação com a música e nome de seus integrantes. Em comum, a relação amistosa com a redação do jornal, que ficou com a promessa da visita.

Vale destacar nestas referências a menção à ideia de “música popular” que à época costumava ser associada a alguma nacionalidade como atestam notícias da *Gazeta de Notícias* se referindo à música popular espanhola<sup>183</sup>, música popular portuguesa<sup>184</sup> e à música popular brasileira<sup>185</sup>. Martha Abreu e Carolina Dantas

<sup>182</sup> “Namorados da Lua”. *A Rua*, 13 de fevereiro de 1915.

<sup>183</sup> “Da Espanha”. *Gazeta de Notícias*, 02 de agosto de 1915.

<sup>184</sup> “O Festival do Orfeão Juventude Portuguesa no Lírico”. *Gazeta de Notícias*, 14 de fevereiro de 1916.

mostraram que o debate em torno do que seria uma música popular autóctone remetia ao final do século XIX, e carregava dentro dele a disputa do que deveria ser o elemento nacional. Temas como a mestiçagem estavam dentro das disputas que eram travadas, sobretudo, por autores ligados ao estudo do folclore. As autoras afirmam, igualmente, que essas discussões apontavam para visões alternativas às correntes de pensamento que buscavam espelhar o modelo de nação do Brasil no que consideravam a civilização europeia, rompendo, segundo elas, com a visão de um sentido unívoco dado pela historiografia para a “Belle Époque”.<sup>186</sup>

As discussões em torno do que deveria ser “música popular” continuam na década seguinte ao primeiro desfile dos Namorados da Lua, como atesta o artigo de Andrade Murici onze anos depois acerca do compositor Ernesto Nazareth<sup>187</sup>. O articulista expõe o quadro onde se encontram de um lado a música de concerto e de outro as demais, sobretudo aquelas que pressupõem danças, se manifestando contra esta separação que ele enxerga nas escolas de música e saindo em defesa das composições que se inspiram nas maneiras de tocar que ele considera nacionais e populares. Cita entre os ritmos populares o tango, maxixe, valsa, cateretê, choro e batuque. Nesse sentido, ao chamar os Namorados da Lua de “cultores da música popular”<sup>188</sup>, o jornal não pretende definir um ritmo específico para os músicos, mas indicar que eles não fazem parte do ambiente da música de concerto e alinhá-los a uma expressão musical ligada ao gosto nacional – nacional aqui em oposição ao universal, que seria a música de concerto europeia.

O segundo ponto a destacar é o fato deste conjunto ensaiar em uma rua da região de Vila Isabel e Andaraí, mais precisamente na rua José Vicente, 74<sup>189</sup>, na fronteira de Vila Isabel com Andaraí Grande, próxima à fábrica Confiança e da América Fabril e ter como distinção aos olhos da imprensa a qualidade musical, e executar modinhas<sup>190</sup> e choros.<sup>191</sup> É preciso analisar, portanto, a composição do grupo, de modo a compreender a trajetória dos personagens que compunham o

<sup>185</sup> “O trio Foca-Abgail-Moreira”. *Gazeta de Notícias*, 31 de agosto de 1915.

<sup>186</sup> ABREU, Martha e DANTAS, Carolina, “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”, em CARVALHO, José Murilo (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 123-151.

<sup>187</sup> Andrade Murici, “Ernesto Nazareth, compositor”. *Gazeta de notícias*, 8 de agosto de 1926.

<sup>188</sup> “Namorados da Lua”. *A Rua*, 13 de fevereiro de 1915.

<sup>189</sup> “Grupo Namorados da Lua”. *Gazeta de Notícias*, 27 de janeiro de 1915

<sup>190</sup> “Grupo Namorados da Lua”. *Gazeta de Notícias*, 27 de janeiro de 1915.

<sup>191</sup> “Grupo dos Namorados da Lua”. *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1915.

cenário musical de Vila Isabel no período que antecede o surgimento de Noel Rosa e de sua visão sobre a musicalidade do bairro.

Além do local de ensaio, desta primeira formação dos Namorados da Lua pelo menos alguns integrantes podem ser ligados à Vila Isabel. O primeiro é Vicente Gagliano que aparece na biografia de Noel Rosa como um conhecido seresteiro do bairro que vivia de “servicinho” ou da venda de “talcos, água de cheiro, sabonetes, daí o apelido de Vicente Sabonete”.<sup>192</sup> Seu instrumento era o violão, e ele esteve junto com os Namorados da Lua pelo menos até 1926, sendo presença constante nas diversas formações do grupo, junto com Antonio Palmieri<sup>193</sup>.

O outro é o flautista Pedro Galdino que foi operário da fábrica de Tecidos Confiança em Vila Isabel e mestre da banda homônima<sup>194</sup>, e compositor do hino do Confiança Atlético Clube<sup>195</sup>. Além desse hino, Galdino têm diversas outras registradas entre polcas, schottisch, valsas e choros<sup>196</sup>. Esteve, também, na Sociedade D. C. Pragas do Egito<sup>197</sup> cujo desfile de 1913 pelo Boulevard 28 de Setembro mereceu destaque em nota do *Correio da Manhã*.<sup>198</sup> Neste episódio, foram relatadas as efusivas saudações a o então presidente da agremiação, Alexandre, cujo nome completo é Alexandre Gonçalves Pinto (apelidado de Animal), carteiro de 1ª classe dos Correios, que morou em Vila Isabel, na rua Maxwell<sup>199</sup>. Pinto ainda escreveu décadas depois um livro de memórias sobre músicos do Rio de Janeiro<sup>200</sup>.

Essas figuras representam a circulação de trabalhadores intimamente ligados à música por diversos ambientes recreativos, desde a banda da fábrica onde trabalhava, passando por uma sociedade carnavalesca que desfilava na principal via de Vila Isabel, até um conjunto dedicado a execução de variadas

<sup>192</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990, 93.

<sup>193</sup> “Grupos e Blocos”. *Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1926.

<sup>194</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* Rio de Janeiro, Acari Records, 2014, 20.

<sup>195</sup> “Confiança Atlético Clube”. *O Jornal*, 31 de maio de 1920.

<sup>196</sup> [http://www.casadochoro.com.br/acervo/works/index/page:1?card\\_id=516](http://www.casadochoro.com.br/acervo/works/index/page:1?card_id=516).

<sup>197</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* Rio de Janeiro, Acari Records, 2014, 20.

<sup>198</sup> “Sociedade D. C. Pragas do Egito”. *Correio da Manhã*, 05 de fevereiro de 1913.

<sup>199</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Companhia Tipográfica do Brasil, 1910, pags. 627, 628.

<sup>200</sup> ARAGÃO, Pedro de Moura “*O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*” Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

formas musicais, sendo assim, ajuda a forjar uma nova maneira de compreender a musicalidade de Vila Isabel que ultrapassa os limites da classe média local.

No próprio conjunto Namorados da Lua encontramos a presença de figuras que não viviam em Vila Isabel. Era o caso de Satiro Bilhar, funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil.<sup>201</sup> Ele era um violonista conhecido figurando entre os personagens das crônicas de Vagalume<sup>202</sup> que escrevia sobre a vida boêmia do Rio de Janeiro. Em 1915 ele enviou uma carta ao *Correio da Manhã* assinando como residente à rua Conde de Porto Alegre, no bairro do Rocha situado entre as estações São Francisco Xavier e Riachuelo dos trens da Central do Brasil.

Em formações de outros anos também encontramos personagens conhecidos mas ligados a outros bairros que não Vila Isabel como os que aparecem nesta formação de 1917 :

“ Um dos melhores ‘choros’ que deram a ‘nota’ no carnaval, estiveram também cá em casa. À frente vinha o presidente, o Antonio Palmieri, que orientava o pessoal composto de ‘batutas’ como o Antonio Passos (flauta), Antonio Batista (bandolim), Nelson Alvez (cavaquinho), e os quatro violões: Vicente Gagliano, Arthur Nascimento, Ernesto dos Santos (Donga) e Raymundo Daltro. Tocaram aqui lindos e difíceis trechos com um apuro de encantar. Não se tratasse dos Namorados da Lua...”<sup>203</sup>

Entre os novos integrantes do grupo pelo menos dois tiveram suas vidas musicais ligadas ao grupo da Praça Onze situado na historiografia como fundamental para a definição do samba enquanto ritmo são eles Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, e Nelson Alves. Alguns anos depois de desfilar junto com os Namorados da Lua ambos fizeram parte dos Oito Batutas, conjunto liderado por Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha.<sup>204</sup> Neste mesmo ano de 1917, Ernesto dos Santos teve sua música *Pelo Telefone* estourando como sucesso no carnaval, evento que posteriormente ficou marcado por ter sido uma das primeiras composições registradas como samba.<sup>205</sup> Segundo Roberto Moura, a mãe de Donga, Amélia Silvana de Araújo (conhecida como Tia Amélia), morou na rua Teodoro da Silva em Vila Isabel, onde Ernesto nasceu – o

<sup>201</sup> “Estrada de Ferro Central”. *O Paiz*, 14 de abril de 1910.

<sup>202</sup> Vagalume (Francisco Guimarães), “Ecos Noturnos”, *A tribuna*, 14 de março de 1904.

<sup>203</sup> “Visitas à Rua”. *A Rua*, 21 de fevereiro de 1917.

<sup>204</sup> CABRAL, Sérgio *Pixinguinha: Vida e Obra* Rio de Janeiro: Funarte, 2007, 39 em diante.

<sup>205</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001. “Pelo Telefone”.

que talvez explique a ligação do violonista com instrumentistas do bairro<sup>206</sup>. Nelson Alves, por sua vez, acompanhou com seu cavaquinho na década seguinte nomes como Sinhô<sup>207</sup>, Pinxinguinha<sup>208</sup>, tendo uma carreira como músico acompanhando cantores como Patrício Teixeira<sup>209</sup> que interpretavam diferentes ritmos como sambas, canções e toadas.<sup>210</sup>, além de composições do repertório do Choro.<sup>211</sup>

Se com a presença de Pedro Galdino enxergamos uma fissura na imagem de uma musicalidade predominantemente de classe média em Vila Isabel, com Ernesto dos Santos e Nelson Alves são as fronteiras do bairro que se mostram porosas, com a participação de músicos de outras localidades. Ainda que fossem negros e fossem associados à região da cidade que ficou marcada na posteridade pela imagem da “Pequena África”<sup>212</sup>, o violonista e o cavaquinista não deixavam de fazer parte das rodas musicais de Vila Isabel. Evidenciava-se, com isso, a existência de circuitos musicais que não obedeciam a separação territorial rígida definida posteriormente pela polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista – na indicação de que as identidades geográficas que foram forjadas na memória do ritmo samba não eram tão rígidas no período da Primeira República.

Sugerida pela composição do grupo Namorados da Lua, esta diversidade do cenário musical de Vila Isabel se tornaria ainda mais clara em outra das associações musicais criadas no bairro no período: os Africanos de Vila Isabel. Citado em dezembro de 1920 em uma notícia do jornal *Gazeta de Notícias* sobre as sociedades que já haviam enviado o requerimento à polícia para obter licença para desfilar no carnaval do ano seguinte, o grupo estabelecia então sua sede na rua Maxwell 45, próximo ao rio Joana, uma das demarcações originais do bairro<sup>213</sup>.

Como era comum entre as associações carnavalescas da época, os Africanos já tinham outra sede em 1923, tendo se mudado para a Praça Sete de

<sup>206</sup> MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995, 92.

<sup>207</sup> “Tarde Brasileira”. *Gazeta de Notícias*, 1 de maio de 1925.

<sup>208</sup> “Canções Regionais no Lírico”. *A Noite*, 26 de janeiro de 1929.

<sup>209</sup> VIEIRA, C. M. “Patrício Teixeira: 'A voz branca do rádio' (1920 a 1950)” In XI SEMANA DE HISTÓRIA POLÍTICA: Relações de poder: crise, democracia e possibilidades, 2016.

<sup>210</sup> “Teatro Cassino”. *A Noite*, 5 de janeiro de 1928.

<sup>211</sup> <http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/48>

<sup>212</sup> MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

<sup>213</sup> “Licença às Sociedades Carnavalescas”. *Gazeta de Notícias*, 23 de dezembro de 1920.

Março – atualmente Barão de Drummond – situada em uma das extremidades do Boulevard 28 de Setembro. Em janeiro daquele ano, a *Gazeta de Notícias* informa que “o querido rancho” realizara os ensaios na sua “espaçosa” sede se preparando para as batalhas de confete.<sup>214</sup> Da rua Maxwell o grupo passou para a principal praça do bairro em um espaço amplo segundo a gazeta.<sup>215</sup>

O noticiário sobre o carnaval de 1923 nos fornece algumas pistas sobre a composição social do grupo. Na coluna o “Carnaval que Chega”, da *Gazeta de Notícias*, uma nota anuncia que o grupo dos “Africanos” não iriam desfilar no carnaval, seguida de um texto com o relato da visita de uma representante do jornal à sede do grupo, em Vila Isabel, no local o cronista encontrava com um dos diretores da agremiação, chamado de Apolonio, e lhe perguntava sobre os motivos da ausência da sociedade na festa de momo.<sup>216</sup> O primeiro motivo elencado pelo diretor para a não realização do desfile do bloco no carnaval era o desvio das verbas da mensalidade por parte de um diretor, que havia causado o afastamento de alguns membros e dificultava a sobrevivência material do grupo. Em seguida ele reclamava que os comerciantes locais foram pouco generosos no livro de ouro, destinado a doações, impossibilitando que o grupo fizesse um desfile à altura dos carnavais anteriores<sup>217</sup>. O financiamento dos Africanos é semelhante ao das entidades carnavalescas do período e, se nesse carnaval os comerciantes locais não os ajudaram – talvez devido a polêmica do sumiço das mensalidades<sup>218</sup> – o fato de seus diretores contarem com essa prática indica a inserção do bloco nas redes econômicas do bairro. A reportagem seguia com o repórter perguntando sobre o “pessoal” que costumava compor o desfile dos Africanos, ao que o interlocutor responde:

“Isso não falta, e se amanhã aparecer um meio que nos tire dessa falta com o povo, para reuni-lo será coisa de dois ou três dias, pois o nosso pessoal é amigo do clube. Não podemos exigir mais aos sócios porque o nosso clube é formado de rapazes trabalhadores, que auferem pequenos ordenados, mas, eles não ficarão em casa.”<sup>219</sup>

<sup>214</sup> “O Carnaval que chega...” *Gazeta de Notícias*, 10 de janeiro de 1923.

<sup>215</sup> “O Carnaval que chega...” *Gazeta de Notícias*, 10 de janeiro de 1923.

<sup>216</sup> “Os Africanos não sairão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1923.

<sup>217</sup> “Os Africanos não sairão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1923.

<sup>218</sup> “Mexerico na zona...”. *Gazeta de Notícias*, 28 de janeiro de 1923.

<sup>219</sup> “Os Africanos não sairão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1923.

O diretor ressalta o aspecto de união do bloco através da disposição em desfilar contanto que tenha condições financeiras para tal. Além disso, fica claro que a composição social de seus quadros é feita por indivíduos da região que vivem do seu trabalho, que não lhes rende o suficiente para bancar o desfile do próprio bolso. Não obstante, se o cortejo em forma pretendida não parecia viável para aquele ano, seus membros brincariam de outro jeito:

“...por iniciativa de alguns, foi formado aqui o ‘Bloco não fales que é mistério’, que fará algumas passeatas pelas batalhas de confete. A ele está ligado todo pessoal africano, inclusive nossa orquestra... pretendemos levar a efeito algumas passeatas às sedes dos clubes, nossos amigos, e aqui realizaremos alguns bailes que marcarão época.”<sup>220</sup>

Mesmo sem condições de realizar um desfile da maneira desejada o diretor do bloco fez questão de informar que a orquestra do grupo tocaria durante a festa de momo e que seus bailes seriam memoráveis, acenando para a qualidade musical do grupo. Esta também é destaque em outras notas que não as declarações de seus membros como na convocação feita a eles pelos moradores da rua Teodoro da Silva, em Vila Isabel, para a batalha de confetes que organizavam em 1923, o texto publicado no jornal *O Paiz*, que convocava para o evento, encerrava-se da seguinte maneira: “... espera que os Africanos de Vila Isabel e o Bloco da Baratinhas venham dar a nota artística de sempre.”<sup>221</sup> Ademais, percebemos que o grupo está inserido nas redes de sociabilidade do bairro sendo uma presença marcante no cenário musical da região.

Se na primeira metade dos anos 1920 a fama dos Africanos de Vila Isabel parecia restrita ao bairro, no qual era muito conhecido e requisitado, em 1927 parte do grupo, com uma formação característica dos conjuntos de choro da época, já se apresentava no palco do Teatro João Caetano, na região central do Rio de Janeiro. Como parte da apresentação de uma “Tarde Brasileira”, eles tocariam em um espetáculo no qual também se apresentariam os Turunas da Mauricéia, grupo pernambucano; o Trio Carioca; e Cícero de Almeida, que

<sup>220</sup> “Os Africanos não sairão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1923.

<sup>221</sup> “Batalhas de Confete”. *O Paiz*, 24 de janeiro de 1923.

compunha canções com Pixinguinha<sup>222</sup>. O anúncio do evento trazia, além dos nomes dos membros do grupo, um comentário acerca de suas características:

“Um conjunto afinado. Cada carnaval significa, para esse grupo de cantores e tocadores, um triunfo certo. Constituem esse grupo: Jorge Seixas, diretor, bombardino; José Candido da Silva, cavaquinho; Olavo, flautista; Eugenio dos Santo, José Francisco Sales, violão; Eurico Batista, violão; Silvio Machado, violão; João Prudente, ganzá; Carlos Magalhães (Neném Pandeiro)”<sup>223</sup>

Com instrumentos de sopro, cordas e percussivos, entoando músicas instrumentais e cantadas, os Africanos de Vila Isabel emprestam para esse cenário de música profissional sua fama do período carnavalesco, do mesmo modo que seu talento enquanto banda era ressaltado nas notas momescas, indicando assim o intercambio entre um momento e outro. Dentre os integrantes da nova composição do grupo apareciam figuras como o Eurico Batista, Candido Pereira da Silva e Jorge Seixas, entre outros músicos que apareciam em uma fotografia dos Africanos de Vila Isabel para a divulgação do concurso “O que é nosso” promovido pelo *Correio da Manhã*.

---

<sup>222</sup> PARANHOS, Alberto de Paula *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”* Tese, Doutorado em História Social, PUC-SP, 2005, 97.

<sup>223</sup> *O Jornal*, 6 de fevereiro de 1927.



Figura 6 - "Os Africanos de Vila Isabel". Correio da Manhã, 23 de janeiro de 1927.

A imagem mostra dez homens, praticamente todos afrodescendentes, uniformizados com roupas que remetem à região Nordeste do país, posados para a câmera de forma séria, empunhando seus instrumentos. Compõe a imagem os músicos Jorge Seixas – um operário da Casa da Moeda que era ex-diretor de harmonia da S. D. Pragas do Egito e do Ameno Resedá<sup>224</sup>, que aparece sentado na fileira de baixo, ao centro, empunhando o violão; Eurico Batista, também sentado, sendo o segundo da esquerda para direita segurando um cavaquinho; e Candido Pereira da Silva, também chamado de Candinho do trombone, que já havia participado da Banda da Fábrica Confiança de Vila Isabel e de outras bandas profissionais<sup>225</sup>, que aparece de pé à direita com um instrumento de sopro na mão<sup>226</sup>. Acima da fotografia aparecia o nome do grupo, que aludia à presumida origem africana de seus componentes, na afirmação de uma identidade ancestral

<sup>224</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves O Choro: reminiscências dos chorões antigos Rio de Janeiro, Acari Records, 2014, 33.

<sup>225</sup> ESTEVAM JUNIOR, Osmário Candido Pereira da Silva: "chorão", compositor e trombonista brasileiro Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014, 16.

<sup>226</sup> ESTEVAM JUNIOR, Osmário Candido Pereira da Silva: "chorão", compositor e trombonista brasileiro Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014, 28,29.

comum<sup>227</sup>. Se o caso dos Namorados da Lua apontava para a inserção da música feita por indivíduos de Vila Isabel no restante da cidade, o caso dos Africanos de Vila Isabel indicava como as identidades forjadas pelos músicos locais eram influenciadas por marcadores raciais mais gerais, capazes de definir a identidade do grupo. Este quadro difere bastante da visão de uma musicalidade local branca e de classe média que teria formado a geração de Noel Rosa, na qual ele iria incorporar os elementos negros dos sambas do morro e do Estácio, inserido o bairro na geografia do samba.

Na participação do conjunto no concurso “O que é nosso”, vemos como seus membros buscavam um caminho profissional dentro da música. Os Africanos concorreram com sambas tanto na categoria de músicas divulgadas quanto no prêmio principal para composições inéditas<sup>228</sup>. Na primeira, bastava enviar a música que seria apresentada para o júri popular no largo da Carioca para tentar o prêmio de 300\$000. Já para o “Grande Prêmio O que é nosso”, que pagava 1:000\$000 em dinheiro mais um aparelho sonoro no valor de 800\$000<sup>229</sup>, era necessário apresentar-se com seu conjunto, tocando uma canção cuja letra deveria tratar de algum assunto brasileiro, contanto que a letra tivesse pelo menos uma vez o verso ‘o que é nosso’.<sup>230</sup> No entanto, não havia a obrigação de ser um samba, poderiam ser compostos maxixes, marchas carnavalescas, lundus, “ou qualquer outro gênero de música caracteristicamente brasileira” – o que torna ainda mais significativo o fato do conjunto de Vila Isabel ter concorrido com sambas nas duas modalidades. Por vislumbrarem na música uma maneira de extrapolar sua condição de trabalhadores de baixa renda, a escolha dos Africanos pelos sambas sugeria que eles percebiam o sucesso já alcançado por esse ritmo. A opção pelo samba ligava-se assim não a algum essencialismo atávico, mas a uma escolha consciente que poderia render frutos aos componentes do grupo.

<sup>227</sup> Sobre os blocos e associações que apresentavam uma criação do que era a África a partir do Brasil, ver o caso baiano em ALBUQUERQUE, Wlamyra. “Esperanças de Boaventuras: construções da África e africanismos na Bahia (1887-1910)”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 215-246, 2002. A mesma autora também indica que, de acordo com Manuela Carneiro da Cunha, no Rio de Janeiro, alguns anos antes, os títulos que remetiam diretamente a África eram aqueles dos cordões carnavalescos, ver CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 171.

<sup>228</sup> “Os Africanos de Vila Isabel”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

<sup>229</sup> “O que é nosso”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

<sup>230</sup> “O que é nosso”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

Nesse sentido, os conjuntos musicais que abordamos nesta parte, Namorados da Lua e Africanos de Vila Isabel, nos mostram que a musicalidade de Vila Isabel faz parte de um circuito mais amplo que abarcava variadas partes da cidade do Rio de Janeiro, na qual iam se desenvolvendo diferentes formas de tocar uma série de ritmos definidos no período como populares. No entanto, mesmo tendo forte presença no bairro, nenhum desses grupos cabia dentro de suas fronteiras. Suas formações instrumentais, os ritmos que tocam e as estratégias para se colocar neste circuito não constituem nenhuma peculiaridade musical do bairro. Além disso, eles mostravam os limites da ideia que ligava a especificidade musical do bairro à sua suposta composição branca e de classe média. Se a vivência musical de Noel Rosa partia dos limites de Vila Isabel, ela certamente não se restringia à imagem homogênea que seria afirmada em algumas de suas composições – sendo marcada pelo contato com músicos negros e pardos, ligados ao mundo do trabalho, com significativa atuação musical e prestígio consolidado pelas ruas de Vila Isabel.

### 3.2 Trajetórias Musicais

A figura de Noel Rosa costuma aparecer no cenário da história do samba como um mediador entre a cultura de origem africana presente no samba – seja do morro, ou do Estácio – e uma musicalidade letrada e branca que transforma a linguagem do samba em algo mais palatável para se popularizar e nacionalizar<sup>231</sup>. As modificações passavam por questões musicais e temáticas, e envolviam a ideia de uma educação musical distinta por parte de uma classe média branca, e pela adoção de uma visão do sambista/compositor como um profissional respeitado.<sup>232</sup>

Nesse sentido, coube aos grupos letrados, mesmo com trocas e tensões, atualizar e modernizar os ritmos tradicionais e abrir uma seara profissionalizante para esses músicos oriundos das classes trabalhadores e das tradições afro-

<sup>231</sup> VIANNA, *Hermano O Mistério do Samba* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995, 120,121.

Citando Sergio Cabral a partir de Haroldo Barbosa, Vianna comenta que “a Vila Isabel do final dos anos 20 e início dos anos 30 seria comparável à Ipanema dos anos 60 em matéria de boemia artística de classe média.” Pág. 120.

<sup>232</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001. Especialmente Capítulo 4 “Feitiço Decente”.

brasileiras. O grupo no qual está inserido Noel Rosa teria um papel fundamental por representar um bairro majoritariamente de classe média com uma educação musical – e escolar – mais formal e, ainda assim buscar incorporar os elementos do samba do morro e do Estácio<sup>233</sup>. A gravação do samba “Na Pavuna” pelo Bando de Tangarás<sup>234</sup> que incorpora a percussão e a relação de Noel Rosa com compositores como Ismael Silva e Cartola seriam outro indicativo desse papel de mediador.

No entanto, essa leitura não abrange o sentido contrário, ou seja, como músicos que eram ao mesmo tempo trabalhadores encaravam as diversas tradições musicais presentes na cidade, nem como eles viam seu papel enquanto profissionais da música, ainda que em tempo parcial. Nesta parte do capítulo, portanto, vamos discutir como esses indivíduos participavam do cenário musical do Rio de Janeiro de maneira ativa construindo a partir de suas experiências espaços de atuação que já incluíam um mercado para músicos e compositores nas décadas anteriores a chegada do rádio, por exemplo, tido como um fator determinante para a profissionalização de sujeitos ligados à música popular e ao samba.

Personagens como Jorge Seixas e Candido Pereira da Silva, componentes dos Africanos de Vila Isabel, rompem com a imagem de um jeito de fazer música típico de Vila Isabel, que seria forjada a partir de Noel Rosa e do Bando de Tangarás. Negros e operários, eles eram parte importante do ambiente musical do bairro, atuando como instrumentistas, músicos e professores. Além disso, circulavam não apenas entre diversos ritmos, que não se restringiam àqueles que viriam a ser associados ao samba, como também por várias partes da cidade – ainda que mantendo sempre alguma ligação com o bairro de Vila Isabel. Acompanhar a trajetória de sujeitos como eles se mostra, desta forma, um jeito de compreendermos melhor o sentido desta suposta ambiguidade entre a imagem singular projetada para a musicalidade da Vila por Noel e a realidade de boa parte daqueles que viviam como músicos no bairro nos anos anteriores.

---

<sup>233</sup> FROTA, Wander Nunes *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração de Noel Rosa e indústria Cultural* São Paulo, Annablume, 2003. Ver Capítulo 1 “Personagens da geração Noel Rosa”.

<sup>234</sup> SANDRONI, Carlos “Dois Sambas de 1930 e a Constituição do Gênero: Na Pavuna e Vou te Abandonar” in *Cadernos do Colóquio*, 2001

Um aspecto que liga ambos os personagens é a passagem pelo Asilo dos Meninos Desvalidos. Criado no Império, em 1875, ele era voltado para a formação de crianças órfãs ou muito pobres<sup>235</sup>. De acordo com o decreto n. 1331, de 1854, nos seus artigos 62 e 63 que são reproduzidos em reportagem do *Jornal do Brasil* em comemoração ao jubileu da instituição<sup>236</sup>. Ele surge em um contexto de preocupação do Império com a instrução e a disciplina de grande parte contingente populacional pobre a corte, sobretudo aquele oriundo da proclamação da Lei do Ventre Livre em 1871, os chamados ingênuos.<sup>237</sup>

O Asilo ocupou a chácara que pertencia a Jorge Rudge na rua dos Macacos número 3<sup>238</sup> na região que se tornaria Vila Isabel, tendo sua instalação e desenvolvimento quase concomitante ao projeto de urbanização de Vila Isabel. Trazendo junto consigo não só o afluxo populacional, mas também a variada formação prática prevista, inclusive a musical.<sup>239</sup>

Na mesma matéria, que fazia um histórico do Asilo, vários ex-alunos são citados como exemplo da qualidade da formação do lugar. Dentre eles aparecia justamente Jorge Seixas, apresentado como professor de música.<sup>240</sup> De fato, encontramos o registro de aprovação de Jorge Seixas na 1ª turma de música instrumental do Instituto Profissional Masculino em 1903, demonstrando a origem humilde do instrumentista e o início de sua formação dentro de um ambiente extremamente formal<sup>241</sup>.

No entanto, três anos após esta aprovação vamos encontrar Jorge Seixas entre os membros da Sociedade Musical Recreio de Santo Cristo, com sede na rua Barcellos, em São Cristovão. A dita sociedade retomava suas atividades após alguns anos parada, tendo eleito para sua diretoria o ex-aluno do Instituto

<sup>235</sup> SOUZA, Maria Zélia Maia de *Educar, trabalhar, civilizar no asilo dos meninos desvalidos 1875-1894* Dissertação (Mestrado em Educação), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008 De acordo com Souza o Asilo teve diversos nomes: Instituto Profissional 1894-1898; Instituto Profissional Masculino 1898-1910; Instituto Profissional João Alfredo 1910-1933; Escola Secundária Técnica João Alfredo 1933-1934; Escola Técnica Secundária João Alfredo 1934-1956. Pág.2.

<sup>236</sup> SOUZA, Maria Zélia Maia de *Educar, trabalhar, civilizar no asilo dos meninos desvalidos 1875-1894* Dissertação (Mestrado em Educação), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>237</sup> Ver Silvania Damacena Martins, “Reformando a Casa Imperial: Assistência Pública e a Experiência do Asilo de Meninos Desvalidos na Corte (1870-1888)”, Mestrado em História, UFRJ, 2004, 12.

<sup>238</sup> “Esplendor e decadência de uma grande obra”. *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1925.

<sup>239</sup> SOUZA, Maria Zélia Maia de *Educar, trabalhar, civilizar no asilo dos meninos desvalidos 1875-1894* Dissertação (Mestrado em Educação), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, 89.

<sup>240</sup> “Esplendor e decadência de uma grande obra”. *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1925; Em matéria do mesmo dia e teor na *Gazeta de Notícias* Jorge Seixas aparece como professor do Instituto Nacional de Música. “Jubileu de um importante estabelecimento da prefeitura”.

<sup>241</sup> “Instituto Profissional Masculino”. *Gazeta de Notícias*, 18 de janeiro de 1903.

Profissional Masculino na condição de mestre de banda.<sup>242</sup> Egresso dos estudos em Vila Isabel, Jorge Seixas se incorpora a uma associação recreativa musical com sede em outro bairro. Por conta de sua educação formal em música, conseguia o cargo de mestre de banda, dando início à sua caminhada entre diversos grupos musicais da cidade.

Em 1913, vamos encontrá-lo em um grupo ligado a Vila Isabel: o Pragas do Egito. Mais uma vez, o destaque musical de Jorge Seixas garantia a ele um lugar na diretoria, desta vez como diretor de harmonia. , o presidente da agremiação é Alexandre Pinto.<sup>243</sup> Esta nota sai na véspera de um desfile que a S.D.C. Pragas do Egito fez pelo Boulevard de Vila Isabel onde, segundo o *Correio da Manhã*, foi recebida com delírio pelo povo, sendo seu presidente bastante saudado.<sup>244</sup> A própria escolha do Boulevard 28 de setembro para o desfile indica a ligação desta sociedade com o bairro de Vila Isabel. Jorge Seixas, portanto, se unia a outros foliões do bairro onde foi educado, ocupando novamente uma posição ligada à música na diretoria de uma associação.

No mesmo ano em que desfilou com as Pragas do Egito, os predicados musicais de Jorge Seixas eram destaque também no campo da composição. A polca-tango “Macaco é Outro”, de sua autoria, teve suas partituras para piano vendidas como o “grande sucesso da atualidade” pela Casa Beethoven.<sup>245</sup> Vale notar que o título da polca-tango é homônimo ao grupo carnavalesco liderado por Tia Ciatá na Praça Onze<sup>246</sup>, que desfilava sem as pompas dos ranchos e fazendo deboches com a alcunha racista de macaco.<sup>247</sup> O fato de que tenha atribuído tal nome à polca-tango indica assim que existia uma ligação entre o ex-aluno do Instituto Profissional Masculino<sup>248</sup>, criado em Vila Isabel e desfilando com o pessoal deste bairro, e aqueles homens e mulheres que viviam na região consagrada como “Pequena África” na historiografia do samba. Nesse sentido, nem a região da Praça Onze pode ser vista como um ambiente peculiar onde

<sup>242</sup>“Os nossos arrabaldes”. *Gazeta de Notícias*, 21 de janeiro de 1906.

<sup>243</sup>“Carnaval”. *O Paiz*, 02 de janeiro de 1913.

<sup>244</sup>“Sociedade D. C. Pragas do Egito” *Correio da Manhã*, 05 de fevereiro de 1913.

<sup>245</sup> *O Paiz*, 05 de março de 1913.

<sup>246</sup> MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995, 103.

<sup>247</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 238,239.

<sup>248</sup> Temos um indício de que em 1917 Jorge Seixas morava em Vila Isabel. No obituário publicado pelo jornal *O Paiz* temos a nota do enterro de Jorge, filho de Jorge Seixas da rua Jorge Rudge, 124.”Obituário” *O Paiz*, 25 de dezembro de 1917.

estavam contidas as tradições africanas no Rio de Janeiro, nem Vila Isabel pode ser entendido como a localidade que trouxe somente influências das camadas média brancas para a linguagem do samba.

Além disso, a aparição de Seixas como compositor que vende suas partituras em casas comerciais é sinal de que a tentativa de se inserir no mercado musical já estava presente entre alguns dos envolvidos no meio musical de trabalhadores antes da difusão dos meios de comunicação como o rádio. Outra maneira de extrair sustento pela música eram as apresentações na forma de conjuntos, como os Africanos de Vila Isabel que analisamos na seção anterior e do qual Jorge Seixas foi diretor. Essas apresentações também faziam com que os integrantes estivessem em contato com instrumentistas e artistas de outras partes da cidade como aconteceu nos anos de 1927 e 1928 quando Seixas e seus companheiros tocaram com o “Choro do Caninha” em eventos ligados aos cronistas carnavalescos. Ora, Caninha é José de Moraes, exaltado como representante do partido alto por Vagalume em seu livro *Na Roda do Samba*<sup>249</sup> e colocado ao lado de percussores da Cidade Nova como Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Mais uma vez, temos um encontro e uma ligação entre regiões distintas da cidade através dos ritmos e da tentativa de profissionalização de seus praticantes.

De todo modo, a trajetória musical de Jorge Seixas não esteve apenas ligada às associações recreativas carnavalescas ou a conjuntos como o Africanos de Vila Isabel, em 1930 seu nome aparece na formação do que o jornal *A Esquerda* chamou Banda Civil Carioca. Seixas é um dos encarregados do bombardino, no que o maestro responsável chama de uma sinfônica nos moldes da Grande Banda Republicana de Lisboa. Os homens reunidos ensaiavam peças de Wagner, Tchaikowski, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, um tipo de composição e formação de banda bastante diferente daquele que Seixas regia no Pragas do Egito ou nos Africanos de Vila Isabel. Mais velho, tendo passado por algumas agremiações populares, o tocador de bombardino dedica-se a números classificados como eruditos, Jorge Seixas não se atém às fronteiras rítmicas e tanto sambista, chorão quanto membro de uma sinfônica, o fato é que consegue transitar entre os diferentes registros.

---

<sup>249</sup> VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978, 31.

Assim, Seixas não se encaixa em nenhum dos perfis do que se tornou convencional elencar os personagens envolvidos nas transformações do samba. Ele não é um representante da tradição baiana da Praça Onze, tampouco um membro da malandragem do Estácio. Com fortes ligações com o bairro de Vila Isabel, não pode ser encaixado entre os membros das camadas médias e brancas desta localidade. Sua trajetória, no entanto, não deve ser considerada tão peculiar, já que podemos encontrar uma outra semelhante.

No mesma Banda Civil Carioca está um conhecido de Seixas da época dos Africanos de Vila Isabel. Candido Pereira da Silva não foi citado na reportagem sobre o jubileu do Asilo dos Meninos Desvalidos, mas o estudo de Estevam Junior, apoiando-se em Ary Vasconcelos e Elton Medeiros, afirma que o trombonista ingressou na instituição após a morte dos pais, em 1887.<sup>250</sup>

O trombonista integrou também diversas formações de bandas. Além da Banda do Asilo, foi membro do conjunto da fábrica Confiança, onde também trabalhou. Esta teve como mestres Anacleto de Medeiros e Pedro Galdino, integrante dos Namorados da Lua e compositor do hino do Confiança A. C.<sup>251</sup>. Desenhava-se dessa maneira um circuito musical em Vila Isabel diretamente ligado ao ingresso das relações de trabalho fabris por onde passaram diversos operários, muitos deles negros, que também atuaram como músicos, em bandas de fábricas, grêmios carnavalescos, conjuntos de “música popular” e até formações sinfônicas, como o caso dos dois integrantes dos Africanos de Vila Isabel.

Além das bandas profissionais ligadas a fábricas ou corporações, Cadinho do Trombone, como também era conhecido, participou de bandas formadas para atuar em gravações das casas de discos, como a Edison e a Faulhaber, no início do século XX. A Casa Edison seria responsável pelo registro sonoro da composição “Pelo Telefone”, tendo como cantor Baiano, que popularizou o nome ‘samba’<sup>252</sup> como rótulo para um tipo de música na indústria fonográfica. Nesse sentido, já percebemos o início de uma ideia da música como fonte de renda formalizada dentro do contexto de um mercado de gravações. Outro mercado era o das

<sup>250</sup> ESTEVAM JUNIOR, Osmário Candido Pereira da Silva: “chorão”, compositor e trombonista brasileiro Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014, 8. Os dados fornecidos por Elton Medeiros são da contracapa de um LP chamado *Cadinho, na interpretação de Nelsinho* escrito por Elton Medeiros.

<sup>251</sup>“Confiança Atlético Clube” *O Jornal*, 31 de maio de 1920.

<sup>252</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001, 118.

apresentações ao vivo em festivais de música e eventos sociais, onde Candido Pereira da Silva atuou pelos Africanos de Vila Isabel e pelo grupo Carioca.

Esta identificação da música como atuação profissional fica clara na figura de Candinho também por sua atuação no Centro Musical do Rio de Janeiro, onde fez parte da diretoria eleita no ano de 1921 com o cargo de zelador<sup>253</sup>. Um ano antes o Centro Musical fez uma greve contra o empresário José Loureiro, responsável pelos teatros República, Lírico e Palácio, exigindo o ajuste da tabela de preços que segundo o centro era a mesma desde 1903<sup>254</sup>. O Centro Musical reunia músicos de orquestras das casas de espetáculos e professores, e Candido se encaixava nos dois perfis. Sendo assim, já nos anos 1920 existia uma mobilização em torno da valorização do músico e do compositor, e desse movimento participavam indivíduos que não atuavam somente no mercado dos grandes espetáculos, mas também em conjuntos populares, tornando difícil imaginar que apenas no momento de consolidação do samba a questão da valorização de quem tocava viesse à tona.

Nossos dois personagens eram assim negros, tiveram uma infância pobre, atuaram como operários e transitaram por diversos registros rítmicos e formações musicais, em inúmeras partes da cidade, encontrando-se com figuras imortalizadas na história do samba e outros que ficaram esquecidos. Ambos mantiveram um vínculo com o bairro de Vila Isabel, apesar de não terem ficado restritos a esta parte da capital federal. Com isso, suas trajetórias nos ajudam a desconstruir, de maneira ainda mais profunda, a imagem homogênea da musicalidade do bairro forjada por Noel Rosa – apontando, pelo contrário, para o fato de que a musicalidade de Vila Isabel estava inserida no contexto musical muito mais amplo do que aquele sugerido pela memória cristalizada em torno de Noel Rosa.

### 3.3 - O Bando de Tangarás

Abordamos até o momento os circuitos recreativos e musicais de trabalhadores que mantiveram alguma relação com o bairro de Vila Isabel,

<sup>253</sup> “Centro Musical do Rio de Janeiro” *Gazeta de Notícias*, 11 de dezembro de 1921.

<sup>254</sup> “A greve da música” *Gazeta de Notícias*, 03 de novembro de 1920.

tentando demonstrar que a região estava inserida em um contexto musical da cidade onde se cruzavam diferentes tradições e experiências. Nesse sentido, procuramos desconstruir a ideia de uma identidade musical do bairro constituída por elementos das camadas médias, que teriam como resultado um modo peculiar de fazer samba representado e defendido por Noel Rosa.

Entretanto, se em termos sociais o bairro tinha desde seu início uma marca muito diversa, contemplando em seus diferentes espaços desde trabalhadores de baixa renda até indivíduos provenientes dos setores médios urbanos, como profissionais liberais e funcionários públicos, cabe analisar o modo pelo qual se desenvolveram também no bairro outras formações musicais mais próximas desse universo. Cabe, portanto, acompanhar os caminhos percorridos por indivíduos com uma posição social distinta das que ocupavam os músicos e trabalhadores até aqui analisados. Era o caso, em especial, do Bando dos Tangarás.

Formado em 1929, o Bando de Tangarás foi conjunto musical de que participou o próprio Noel Rosa. Ele surgiu a partir dos ensaios de um grupo de rapazes com passagem pelo colégio Batista, localizado na Tijuca, bairro vizinho à Vila Isabel. Essas reuniões ocorriam na casa de Eduardo Dale, diretor da Casa Pratt, que se organizaram com o nome de Flor do Tempo<sup>255</sup>. Durante certo período os rapazes se apresentaram em casas de família e em alguns clubes e festas beneficentes com o repertório de trovas.<sup>256</sup>

Depois de um tempo, incorporam Henrique Foréis Domingues, o Almirante, este tinha outra origem social, mais modesta que os demais, herdando o apelido da época em que serviu a Marinha.<sup>257</sup> Sua presença seria marcante para os rumos que alguns dos rapazes tomariam.

Desligando-se da Flor do Tempo no final dos anos 1920, Almirante se reuniu com Henrique de Brito, Carlos Braga, Álvaro Ribeiro e Noel Rosa para formar o Bando de Tangarás. Henrique de Brito tocava violão e tinha estudado no Colégio Batista<sup>258</sup>, Carlos Braga, que futuramente se consagraria como compositor Braguinha ou João de Barro, também passara pelo mesmo colégio e

<sup>255</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990, 121.

<sup>256</sup> “Festa em Benefício”. *Jornal do Brasil*, 20 de março de 1928.

<sup>257</sup> “Confissões de Almirante”. *O Malho*, Julho de 1953.

<sup>258</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 100.

era filho de um diretor da Fábrica de Tecidos Confiança<sup>259</sup>, Álvaro Ribeiro, o Alvinho, cantava e tocava violão no conjunto<sup>260</sup>, Noel Rosa foi estudante do tradicional Colégio São Bento<sup>261</sup> e tocava violão. Claramente, o Bando de Tangarás é de outra classe social que os componentes dos Namorados da Lua ou dos Africanos de Vila Isabel.

De acordo com os relatos de Almirante, o Bando de Tangarás inicia sua trajetória musical influenciado por uma moda de músicas regionais e sertanejos no Rio de Janeiro<sup>262</sup> da segunda metade dos anos 1920, incentivada, entre outros, pelo jornal *Correio da Manhã*.<sup>263</sup> Para ele, grupos como o Turunas Pernambucanos<sup>264</sup>, ou os Turunas da Mauricéia, tiveram, por sua vez, inspiração do Grupo Caxangá, que teve entre seus membros Pixinguinha e Donga e usou esse nome aproveitando o sucesso da canção Caboca Caxangá de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco<sup>265</sup>. Essa relação entre formações musicais nordestinas e cariocas se influenciando em ritmos e vestimentas, indica que as mesmas barreiras construídas pela explicação histórica para uma essência musical de Vila Isabel podem ser quebradas entre regiões do país se ampliarmos o escopo de nossa análise.

De todo modo, no que interessa para o entendimento das relações entre os diferentes grupos sociais e culturais no Rio de Janeiro, e a circulação dos indivíduos nos espaços sociais onde se pratica música, os nomes e grupos citados acima cruzaram o caminho tanto dos Tangarás quanto, por exemplo, dos Africanos de Vila Isabel, que já mostramos acima. Além disso, se observamos a foto em que os Africanos de Vila Isabel aparecem trajando chapéus e lenços que remetem à vestimenta sertaneja e compararmos com a do Bando de Tangarás, veremos que há uma proximidade entre elas.

<sup>259</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990, 125.

<sup>260</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 100.

<sup>261</sup> DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990

<sup>262</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 97.

<sup>263</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 63.

<sup>264</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 61.

<sup>265</sup> CABRAL, Sérgio *Pixinguinha: Vida e Obra* Rio de Janeiro: Funarte, 2007, 41.



Figura 7 – Imagem extraída Bando de Tangarás, “Vamos falar do Norte” de Bennedeti-Films, 1929.

A imagem do conjunto de Almirante e Noel Rosa é um frame de uma filmagem de 1929, portanto, aproximadamente dois anos após a fotografia dos Africanos. Cotejando as duas, percebemos a semelhança nos lenços e no chapéu de Noel Rosa (de pé, com o violão, à esquerda). Por outro lado, é sem dúvida mais despojada a vestimenta do Bando, os membros banda de Jorge Seixas e Eurico Batista usam, praticamente todos, a mesma roupa. Esses elementos indicam como pode ser diferente a interpretação da influência sertaneja para membros de um mesmo bairro, mas com trajetórias sociais distintas. Não obstante, deixa claro também que, ainda que cada grupo tenha a sua leitura, eles compartilham elementos culturais. Finalmente, de maneira curiosa, a formação dos abastados do Bando de Tangarás é bem mais simples, do ponto de vista musical, que a dos trabalhadores dos Africanos que contam com dois instrumentos de sopro, violões, cavaquinhos, um pandeiro e um ganzá, enquanto a formação de Almirante e Noel conta apenas com violões em um pandeiro.

Nesse contexto, o repertório dos Tangarás tinha lundus, canções, toadas, cateretês, sambas, marchas, mas com ênfase nas emboladas do Norte, ainda

segundo a memória de Almirante<sup>266</sup>. Isto de confirma se acompanharmos como eram anunciados os eventos dos clubes em que tocavam, como no caso do “delicioso e aristocrático salão do ‘Chá Russo’”<sup>267</sup> onde eles iriam interpretar alguns desses ritmos em um “concerto regional”.<sup>268</sup> Também se definia como aristocrático e promovia um concerto regional<sup>269</sup> o Tijuca Tênis Clube onde o conjunto de Almirante tocou mais de uma vez em 1929. Numa delas, Noel Rosa apresentou a canção *Minha Viola* que era anunciada no jornal como samba em uma Noite de Violão com uma audiência “numerosa e seleta”.<sup>270</sup>

Sempre em clubes que se pretendiam distintos e refinados<sup>271</sup>, os Tangarás se apresentavam sem se ater a um determinado ritmo, mas se aproveitando da moda regional presente na cidade. Não foi diferente quando saíram dos arredores de Vila Isabel para tocar no Grêmio Recreativo 11 de Junho do bairro do Riachuelo, na rua 24 de Maio, que margeava a linha dos da Central do Brasil. Lá encontraram Catulo da Paixão Cearense<sup>272</sup>, um dos compositores de *Caboca Caxangá*, sendo descritos como “cinco rapazes distintos”<sup>273</sup>, em uma noite onde não estavam previstas danças e o traje deveria ser completo. Investindo na mesma variedade de repertório que conjuntos como os Africanos de Vila Isabel ou os Namorados da Lua, o Bando frequentava associações recreativas que tinha como uma das marcas a busca por uma diferenciação de seus frequentadores e de suas festas que ia no sentido de mostrar-se como distinta, refinada e reservada. Novamente, é no jogo entre compartilhamento de elementos culturais e busca por uma marca própria, que vai se construindo a visão do grupo de Noel Rosa.

Não obstante, um encontro revela o contanto entre esse grupo e figuras ligadas ao ambiente recreativo formado por trabalhadores: a parceria de Noel Rosa com Euclides Silveira, apelidado de Quindinho, que foi membro da

<sup>266</sup> ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013, 101.

<sup>267</sup> “Chá Russo”. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1929.

<sup>268</sup> “Chá Russo”. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1929.

<sup>269</sup> “Tijuca Tênis Clube”. *Gazeta de Notícias*, 24 de setembro de 1929.

<sup>270</sup> “Noite de Violão”. *Correio da Manhã*, 26 de julho de 1929.

<sup>271</sup> O Primeiro presidente do Tijuca Tênis Clube foi Américo de Pinho Leonardo Pereira, um engenheiro agrônomo. Ver <http://tjucatenis.com.br/sobre/> e “Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária”. *Jornal do Commercio*, 11 de julho de 1913.

<sup>272</sup> “Grêmio 11 de Junho”. *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1929.

<sup>273</sup> “Grêmio 11 de Junho”. *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1929.

Sociedade Papoula do Japão. Juntos compuseram a música “Bom Elemento”<sup>274</sup>, que trata da participação dos bons elementos de Vila Isabel e Aldeia Campista na roda de samba. A Papoula do Japão, onde Euclides Silveira foi vice-presidente<sup>275</sup>, tinha um perfil de frequentadores que em nada se parecia com os do Tijuca Tennis Clube, por exemplo - como fica claro num episódio de briga ocorrido na porta de sua sede na rua Senador Pompeu<sup>276</sup>, próxima à região portuária do Rio de Janeiro. A confusão teve início quando alguns indivíduos foram impedidos de entrar no baile, por volta de duas da manhã, um dos homens e exaltou e disparos foram efetuados, deixando feridos dois marítimos, que moravam na zona portuária, e uma mulher de 18 anos, parda<sup>277</sup>. Não era nem de longe um clube aristocrático.

Mas a distância social entre seus frequentadores não impedia que ritmos em comum animassem suas noites. Marchas e sambas<sup>278</sup>, tocadas por *jazz-bands*<sup>279</sup>, estavam presentes tanto no Tijuca Tênis Clube quanto na Papoula do Japão. Euclides Silveira certamente tinha participação na parte musical da Papoula do Japão, tendo em vista que ele aparece como regente da *jazz-band* do Confiança Atlético Clube em uma soirée dançante em 1928. Assim, o vice-presidente de uma sociedade da região central da cidade, frequentada por marítimos, era figura significativa na sede do clube de uma fábrica de Tecidos em Vila Isabel, bairro de onde vêm os Tangarás. E foi cantando essa região que Euclides Silveira e Noel Rosa estabeleceram sua parceria musical, mostrando que no circuito recreativo da cidade do Rio de Janeiro estão sendo compartilhadas experiências entre indivíduos através dos ritmos.

Nosso levantamento do Bando de Tangarás é mais conciso porque o foco do trabalho são justamente aqueles grupos de Vila Isabel que foram deixados de lado nas análises sobre a música feita por habitante do bairro. Ainda assim, mesmo neste breve relato, fica evidente que também não podemos destacá-los como representantes de uma essência musical característica da região ou típicas de sua posição social.

<sup>274</sup> Noel Rosa e Euclides Silveira “Bom Elemento”, 1930. Noel Rosa e Arthur Costa e seu grupo, Columbia, 22.023, 1931.

<sup>275</sup> “Papoula do Japão”. *Correio de Manhã*, 23 de junho de 1926.

<sup>276</sup> “Uma desordem na Papoula do Japão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1925.

<sup>277</sup> “Uma desordem na Papoula do Japão”. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1925.

<sup>278</sup> “Papoula do Japão”. *Gazeta de Notícias*, 06 de março de 1924.

<sup>279</sup> “Papoula do Japão”. *Correio da Manhã*, 23 de junho de 1926; “Tijuca Tênis Clube”. *Gazeta de Notícias*, 24 de setembro de 1929.

Analisadas as trajetórias dos grupos e músicos que formavam o universo musical de Vila Isabel nos anos de formação de Noel Rosa, ficava claro, desse modo, a impossibilidade de se atribuir a esta musicalidade local qualquer característica essencial. Se muitas vezes a historiografia do samba reiterou a memória presente nas composições de Noel – afirmando, como Sandroni, a existência de tipos de samba próprios a cada bairro ou região<sup>280</sup> – as histórias contadas aqui para o caráter conectado desse circuito musical no qual se forjam essas diferentes musicalidades. Neste capítulo ficou claro que as múltiplas tradições musicais que transitavam por Vila Isabel estavam presentes na cidade, e que os indivíduos envolvidos nelas que tinham por base este bairro, estavam longe de se constituírem em um corpo homogêneo representativo de uma visão de mundo da classe média branca. Ademais, mesmo a opção pela música como um caminho a seguir profissionalmente já fazia arte do horizonte dos homens que se imbuíam de compor e tocar canções. Nesse sentido, o grupo de Noel Rosa elabora o seu próprio espaço dentro desse cenário – não atuando como mediador ou filtro de dois polos sociais separados, mas sim intervindo nesse ambiente a partir de uma série de tradições e práticas musicais que se colocavam sempre em constante disputa, troca e negociação.

---

<sup>280</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001.

## Considerações Finais

As polêmicas e disputas em torno da origem do samba fazem parte da história do próprio ritmo, como indicamos desde o início desse trabalho. Seja na autoria daquele que é considerado o primeiro samba gravado, ou na tentativa de defini-lo em sua autenticidade, como no caso das visões distintas apresentadas por Orestes Barbosa e Vagalume em suas brochuras lançadas em 1933. Neste mesmo ano, Noel Rosa – em parceria com Vadico – compôs a música “Feitio de Oração” em que destacamos os seguintes versos:

“Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia”<sup>281</sup>

A canção pontifica que batucar um samba não é algo que pode ser feito por qualquer pessoa, é uma prerrogativa de alguns que, sabemos em seguida, não foi nem pode ser adquirida através de uma educação formal. Pelo contrário, o ato de sambar é a capacidade de colocar sentimentos, ainda que contraditórios, dentro de uma melodia. Aqui como em outras canções analisadas Noel Rosa joga com o aspecto inclusivo do samba: basta ordenar sentimentos em uma melodia, e com o distintivo ao declarar que esse ato não é acessível a todos. Em seguida, o autor aborda a questão da origem do ritmo:

“O samba, na realidade  
Não vem do morro, nem lá dá cidade  
E quem suportar uma paixão  
Sentirá que o samba então  
Nasce no coração”<sup>282</sup>

Os versos superam a dicotomia geográfica e social dos termos morro e cidade para colocar a gênese do samba na experiência amorosa dos indivíduos.

<sup>281</sup> Noel Rosa e Vadico “Feitio de Oração”, 1933. Francisco Alves e Castro Barbosa com Orquestra Copacabana Odeon 11.042, 1934.

<sup>282</sup> Noel Rosa e Vadico “Feitio de Oração”, 1933. Francisco Alves e Castro Barbosa com Orquestra Copacabana Odeon 11.042, 1934.

Mas há ainda uma tomada de posição de Noel Rosa dentro do debate. Sutilmente, ele não se coloca em nenhum dos polos, não se identifica como alguém do morro ao longo da canção, e no verso em que retira qualquer procedência geográfica para o ritmo ele diz “lá da cidade”, colocando-se também fora desse lugar. Para Sandroni, Noel Rosa age em causa própria ao superar esse embate e sustentar o samba como uma manifestação do coração, já que ele mesmo não se encaixaria no perfil do que era considerado ser sambista – do morro ou da cidade – por ser oriundo de um bairro de classe média, como já mencionamos anteriormente.<sup>283</sup> Embora o mesmo autor reconheça que Rosa está criando uma Vila imaginária através de suas composições, com o que concordamos e procuramos demonstrar ao longo do texto, já sabemos também que o bairro não era apenas um reduto da classe média na zona norte da cidade.

Ao formular a questão desta forma, Noel Rosa enfrentava uma discussão que estava na ordem do dia nos anos 1930, apresentando sua visão e intervindo no debate como fez em inúmeras canções. Naquele mesmo ano em que Orestes Barbosa e Vagalume publicaram seus livros, e Noel lançava seu “Feitio de Oração”, um certo Freitas, ligado a uma escola de samba do bairro de Laranjeiras, dava sua opinião sobre Vila Isabel em uma entrevista publicada no *Jornal dos Sports*: “é um lugar também de ‘almofadas’. Não tem morro. Mas tem nome no samba, e quando desce, desce pesado”<sup>284</sup>. Ditas em um ano no qual os desfiles das agremiações que se definiam como escolas de samba já marcava presença no carnaval da cidade, apresentadas como representantes da ‘nossa música típica e popular’<sup>285</sup> e associadas aos morros<sup>286</sup>, a frase revelava o sentido da disputa sobre a memória do samba no qual se situavam as canções de Noel. O contexto da declaração é uma visita de cronistas carnavalescos a uma sede de escola de samba em Laranjeiras - chamado de bairro aristocrático pelo autor da reportagem por não ser um lugar associado ao samba, como os morros ou bairros pobres. É quando um dos integrantes do grupo de Laranjeiras reclama de outros moradores do bairro, que são definidos por ele como “almofadas” por se incomodarem com as

<sup>283</sup> SANDRONI, Carlos *Feitio Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, 174,175. O autor também faz uma análise de *Feitio de Oração* que aponta na mesma direção da que fizemos.

<sup>284</sup> “Laranjeiras Também tem sua Escola de Samba”. *Jornal dos Sports*, 07 de fevereiro de 1933.

<sup>285</sup> “Voz do Morro”. *Gazeta de Notícias*, 21 de março de 1935.

<sup>286</sup> “Voz do Morro”. *Gazeta de Notícias*, 21 de março de 1935.

rodas de samba, que Freitas faz o comentário acima sobre o caso de Vila Isabel<sup>287</sup>. Três anos após o sucesso de Noel Rosa com a música “Com que Roupa?”, de 1930, a imagem elegante e refinada do bairro parecia já ter se consolidado mesmo entre aqueles que reconheciam a existência, ali, de uma das muitas escolas de samba que começavam a se formar pela cidade.

Vila Isabel é citada pelo menos outras duas vezes em concursos ou apresentações de Escola de Samba nos primeiros anos da década de 1930. Ao lado de Mangueira, Portela e Estácio no estádio do Vasco da Gama<sup>288</sup> em dezembro de 1935; e alguns meses antes em reportagem da *Gazeta de Notícias* sobre os festejos em homenagem a momo. Nesta, Vila Isabel é listada junto a outras localidades que, segundo a folha, eram a “população carnavalesca e que habita os numerosos morros e arrabaldes conhecidos na cidade como redutos do samba.”<sup>289</sup> Novamente, aparece sem que sejam mencionados qualquer aspecto de distinção, seja na sua composição social ou na sua musicalidade, sendo colocado apenas nesse novo circuito de entidades recreativas que se organizava pela cidade.<sup>290</sup>

A nomenclatura Escola de Samba surge em referência ao grupo do Estácio<sup>291</sup> e ajuda a consolidar a passagem do paradigma da Praça Onze para o deste bairro. Sandroni afirma que a maneira de desfilar no carnaval e ocupar o espaço público<sup>292</sup> é parte da transformação rítmica representada pelos integrantes da Deixa Falar, grupo bloco onde saíram os principais compositores do Estácio a partir de 1928.<sup>293</sup>

No entanto, o que pode ser visto como um novo padrão rítmico não implica em uma ruptura entre os atores envolvidos com a música e o samba no período, como indica a presença de representantes da geração anterior em atividades envolvendo as escolas de samba. João da Baiana, pandeirista

<sup>287</sup> “Laranjeiras Também tem sua Escola de Samba”. *Jornal dos Sports*, 07 de fevereiro de 1933.

<sup>288</sup> “Noite do Samba no Estádio do Vasco da Gama”. *Gazeta de Notícias*, 03 de dezembro de 1935.

<sup>289</sup> “Em regojoio pelo governo popular do cidadão momo vão ser organizados grandes festejos nos morros da cidade”. *Gazeta de Notícias*, 08 de março de 1935.

<sup>290</sup> “Escolas de Samba, modalidade de recreativismo?”. *Gazeta de Notícias*, 04 de maio de 1935.

<sup>291</sup> FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio 1928 a 1931*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2010.

<sup>292</sup> SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 2001, ver especialmente o capítulo “O Passarinho e a Mercadoria”.

<sup>293</sup> FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio 1928 a 1931*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2010, 167.

identificado com o grupo da casa da Tia Ciata, vai dar seu apoio para a campanha em prol de um “Momo-Carioca de camisa de malandro e chapéu de palha” promovida pela *Gazeta de Notícias*.<sup>294</sup> Entre suas declarações de apoio, ele cria uma linha de tradição que remete a Hilário Jovino, conhecido fundador de rancho na região central do Rio de Janeiro, a ele próprio através do pandeiro, e a relação com a repressão policial. Ou seja, mais do que uma unidade rítmica, João da Baiana pretende estabelecer uma identidade através de um passado comum das condições sociais dos atores envolvidos com música e carnaval. Desse modo, a ideia de que o ritmo samba possui uma forma definida e acabada não aparece presente entre aqueles envolvidos com a feitura e execução das músicas. Estes iam construindo suas identidades de acordo com as transformações sociais – das quais também eram agentes – e as relações que estabeleciam nesses contextos.<sup>295</sup>

No mesmo período em que se estabeleciam as associações com a alcunha escola de samba representando a gente do morro e dos arrabaldes, Vila Isabel era apresentada como a “a capital do samba” nas reportagens sobre as eleições para melhor artista do rádio nacional na mesma *Gazeta de Notícias*.<sup>296</sup> O concurso pretendia eleger um cantor ou cantora colocando em concorrência nomes como Francisco Alvez, Mario Reis, Carlos Galardo e Carmen Miranda para conquistar os votos dos leitores do jornal.<sup>297</sup> Em dezembro de 1934, em algumas das páginas destinadas a cobrir a eleição, além do panorama geral dos concorrentes, apareceu a pergunta: “Com quem está Vila Isabel?”<sup>298</sup>, indagação era pra saber quem o bairro estava apoiando. O jornal procurou figuras ligadas ao bairro para responder, como Nássara, Almirante, Noel Rosa, Arnaldo Amaral e Lela Casatle, eleita “Rainha da Primavera pelo bairro abolicionista”<sup>299</sup>. Nem todos responderam, mas tanto na resposta de Lela Casatle quanto na de Arnaldo Amaral, Vila Isabel e referida pela *Gazeta de Notícias* como “bairro abolicionista” e a “capital do

<sup>294</sup> “João da Baiana também vem trazer sua adesão ao movimento de reivindicações da gente do morro, num desfile quinta-feira”. *Gazeta de Notícias*, 27 de fevereiro de 1935.

<sup>295</sup> BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000, 116.

<sup>296</sup> “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 22 de dezembro de 1934.

<sup>297</sup> “Resultado Geral das Apurações”. *Gazeta de Notícias*, 13 de dezembro de 1934.

<sup>298</sup> “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 13 de dezembro de 1934. “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1934. “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 22 de dezembro de 1934.

<sup>299</sup> “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 13 de dezembro de 1934. “Com quem está Vila Isabel?”

samba.”<sup>300</sup> Já Nássara é referido como alguém que se diplomou no samba e nas marchinhas de carnaval no bairro, mesmo tendo nascido em São Cristóvão.<sup>301</sup> O mesmo jornal que trata as Escolas de Samba como redutos do ritmo apresenta Vila Isabel como “a capital do samba” e associa ainda a designação a identidade abolicionista inscrita em suas ruas no projeto inicial do Barão de Drummond.

Em um curto intervalo de tempo, entre 1934 e 1935, Vila Isabel e o samba são apresentados de maneira diferente pelo mesmo jornal. Nesse breve incursão na década de afirmação do samba como ritmo nacional com sua forma urbana percebemos que o ritmo não é compreendido nem praticado de maneira unívoca: ele é tanto a música típica dos morros quanto está sediado em um bairro cujas principais figuras são pessoas empregadas no sistema de rádio. Vila Isabel figura nos dois cenários, entre os grupos associados aos morros e arrabaldes que se organizam em torno dos desfiles de escolas de samba e como um bairro repleto de figuras do rádio, nesse sentido, portanto, não há uma identidade definida a partir dos limites geográficos consolidada no período. Fica claro, assim, que ao observamos um ritmo ou identidade de um lugar como algo acabado e estático, perdemos a dimensão histórica do processo de afirmação dessas identidades, assim como as inúmeras relações sociais a partir das quais elas se afirmam – algo que os músicos negros da Vila, muito antes de Noel Rosa, já pareciam saber muito bem.

---

<sup>300</sup> “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1934.

<sup>301</sup> “Com quem está Vila Isabel?”. *Gazeta de Notícias*, 20 de dezembro de 1934.

## Referências Bibliográficas

### Imprensa

*Jornal do Commercio* (1872 – 1913)

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (1868 – 1870)

*Gazeta de Notícias* (1876 – 1935)

*Diário de Notícias* (1887)

*Jornal do Brasil* (1901 – 1929)

*Revista da Semana* (1901 – 1910)

*Correio da Manhã* (1903 – 1929)

*A Imprensa* (1911)

*O Malho* (1907 – 1953)

*O Paiz* (1902 – 1923)

*A Noite* (1912 – 1929)

*Beira-Mar* (1927)

*A Rua* (1915 – 1917)

*O Jornal* (1920 – 1927)

*Jornal dos Sports* (1933)

### Memórias

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) *No Tempo do Noel Rosa* Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013.

BARBOSA, Orestes *Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

**Arquivo Nacional**

GIFI 6C 170 (1906)

GIFI 6 C 171 A (1901)

GIFI 6C 211 (1907)

CODES 343.

**Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**

Infração de Posturas Andaraí (1903 – 1910), código 10.1.11

**Legislação**

Decreto N. 4895, de 22 de fevereiro de 1872.

Decreto nº 5.428, de 2 de Outubro de 1873.

## Bibliografia

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina, “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”, em CARVALHO, José Murilo (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 123-151.

ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2013.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. “Esperanças de Boaventuras: construções da África e africanismos na Bahia (1887-1910)”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 215-246, 2002.

ALZUGUIR, Rodrigo *Wilson Baptista: O samba foi sua glória*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

ARAGÃO, Nilde Hersen *Vila Isabel: Terra de poetas e compositores*, Rio de Janeiro, Conquista, 1997.

ARAGÃO, Pedro de Moura “*O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*” Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARANTES, Erika Bastos *A Estiva se Diverte: organizações recreativas dos trabalhadores cariocas nas primeiras décadas do século XX* in *Revista Tempo* vol. 21 n. 37, 2015

BASTOS, Ana Maria R, WEID, Elizabeth Von der *O Fio da Meada: Estratégia e expansão de uma indústria têxtil*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

BASTOS, Rafael José de Menezes “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense” *Rev. bras. Ci. Soc.* vol.20 no.58 São Paulo June 2005

BARBOSA, Marialva “Imprensa, Poder e Público: os diários do Rio de Janeiro (1880 – 1920)” in *Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, Vol. XX, n. 2, pág. 87-102, Jul./Dez., 1997.

BARBOSA, Mariana *Entre o Lazer e a Luta: o associativismo recreativo entre os trabalhadores febris no Jardim Botânico (1895 – 1917)*. Dissertação, PUC-Rio, 2014

BARTH, Fredrik “A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas” in *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000

BENCHIMOL, Jaime Larry *Pereira Passos. Um Haussman Carioca*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992

BRETAS, Marcos Luiz *Ordem na Cidade. O Exercício Cotidiano da Autoridade Policial no Rio de Janeiro 1907 – 1930*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997

CABRAL, Sérgio *Pixinguinha: Vida e Obra* Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CARVALHO, José M. de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não Foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987

CARVALHO, Lia de Aquino *Contribuição ao Estudo das Habitações Populares. Rio de Janeiro 1886 – 1906*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995

CHALHOUB, Sidney *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Trabalho, Lar e Botequim*, Campinas, Editora Unicamp, 2001

CHALHOUB, Sidney, SILVA, Francisco Texeira da “Sujeitos no Imaginário Acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980” in *Cad. AEL* vol. 14 n. 26, 2009

CHAZKEL, Amy *Leis da Sorte: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana* Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014.

COLEHO, Luís Fernando Hering “Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)” *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 65-83, jul.-dez. 2011.

CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Não Está Sopa: Sambas e Sambistas no Rio de Janeiro, 1890 a 1930* Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2015, 127.

DARTON, Robert *Poesia e Polícia. Redes de Comunicação na Paris do século XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010

DIDIER, Carlos, MÁXIMO, João *Noel Rosa: Uma Biografia* Brasília, Ed Universidade de Brasília 1990.

ESTEVAM JUNIOR, Osmário Candido Pereira da Silva: “chorão”, compositor e trombonista brasileiro Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014.

FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra, FERNANDES, Monica Luzia Sócio, LUZ, Leandro Moreira da “A Polêmica do Samba entre Noel Rosa e Wilson Baptista: A Intertextualidade e os Meandros da Canção” in *Bakhtiniana*, São Paulo, Maio/Agosoto, 2015

FERNANDES, Dmitri Cerboncin “De ‘Pelo Telefone’ a ‘Pela Internet’ Tensões entre Raça, Direitos, Gênero e Nação” in *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol. 102, Julho 2015.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados* Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001; *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, Centro Cultural Cartola/IPHAN, 2007.

FENERICK, José “Noel Rosa, o Samba e a Invenção da Música Popular Brasileira” in *Revista História em Reflexão* vol. 1, n.1, 2007

FILHO, Jair Paulo Labres “Que jazz é esse? As Jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920”, Dissertação de mestrado em História, UFF, 24 de fevereiro de 2014.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio 1928 a 1931*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2010.

FROTA, Wander Nunes *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração de Noel Rosa e indústria Cultural* São Paulo, Annablume, 2003.

GASPAR, Márcia Vianna “A Vila de Isabel, Amélia e Drumond” in *Quando memória e história se entrelaçam*, org Santos, Alexandre M. et al., Rio de Janeiro, IBASE, 2003.

HERTZMAN, Marc *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil* Duke University Press, 2013.

LOPES, Nei *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* São Paulo, Selo Negro, 2011.

\_\_\_\_\_ *Partido Alto – Samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2008.

MARTINS, Sylvania Damascena, “Reformando a Casa Imperial: Assistência Pública e a Experiência do Asilo de Meninos Desvalidos na Corte (1870-1888)”, Mestrado em História, UFRJ, 2004.

McCANN, Bryan *Noel Rosa’s Nationalist Logic* in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 38, n. 1, 2007

MELLO, Juçara da Silva Barbosa de “Trabalhadores em Festa: Associativismo Recreativo e Construção de Identidades” in *História* (São Paulo) vol. 34, n. 2, 2015

MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995

MOURA, Roberto M. *No Princípio era a Roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004

NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara “Desde que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico sobre a

Música Popular Brasileira” in *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, 2000.

NAVES, Santuza Cabraia “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila! : a cidade fragmentada de Noel Rosa” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995

PEREIRA, Leonardo A. de M. *Footballmania Uma História Social do Futebol no Rio de Janeiro, 1902-1938*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_ “Os Anjos da Meia Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República” in *Revista Tempo* vol. 19 n. 35, 2013

\_\_\_\_\_ “A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 37, nº 74, 2017.

\_\_\_\_\_ “The Flower of The Union: Leisure, Race, and Social Identity in Bangu, Rio de Janeiro (1904 – 1933)” in *Journal of Social History*, vol. 46, n. 1, 2012.

\_\_\_\_\_ “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República.” *Historia*, v. 35, p. 1-21, 2016.

PESTANA, Marco Marques “Da Zona Sul ao Subúrbio: O Mapa da Festa. Por um Reconstrução Holística do Cotidiano dos Trabalhadores Cariocas, 1900 – 1920” in *Revista Mundos do Trabalho*, vol.2, n. 4, 2010.

PORTO, Ana Gomes “Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX”. *Revista Escritos*, ano 4, n. 4, 2010

PUTNAM, Lara *Radical Moves: Caribbean migrants and the politics of race in the Jazz Age*. Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 2013.

RAGO, Margareth *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890-1930* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985

RIVERA, Angel G. Q. *Cuerpo y Cultura. Las Musicas Mulatas y La Subversion Del Baile*. Madrid, Iberoamericana, 2009

ROCHA, Oswaldo Porto *A Era das Demolições. Cidade do Rio de Janeiro 1870 – 1920*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995

SANDRONI, Carlos *Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_ “Dois Sambas de 1930 e a Constituição do Gênero: Na Pavuna e Vou te Abandonar” in *Cadernos do Colóquio*, 2001.

SLENES, Robert “Malungo, ngoma vem” in *Revista USP*, n.12, 1992.

SODRÉ, Muniz *Samba, O Dono do Corpo*, Riode Janeiro, Mauad, 1998.

SOUZA, Maria Zélia Maia de *Educar, trabalhar, civilizar no asilo dos meninos desvalidos 1875-1894* Dissertação (Mestrado em Educação), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

STANCHI, Roberto Pontes *Modernidade mas nem tanto: O Caso da Vila Operária da Fábrica Confiança, Rio de Janeiro, Séculos XIX e XX*. Dissertação, Museu Nacional, UFRJ, 2008

SEVCENKO, Nicolau *Literatura Como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003

TOTA, Antonio Pedro “Cultura Política e Modernidade em Noel Rosa” in *São Paulo em Perspectiva*, 2001.

VIEIRA, C. M. “Patricio Teixeira: 'A voz branca do radio' (1920 a 1950)” In *XI SEMANA DE HISTÓRIA POLÍTICA: Relações de poder: crise, democracia e possibilidades*, 2016.

WALSH, Lindsay *Brazil is Samba: Rhythm, Percussion, and Samba in the Formation of Brazilian National Identity (1902 – 1958)* Thesis, Wesleyan University, Connecticut, 2010