

A sociedade carioca das décadas de 1920 e 1930 a partir do samba de Sinhô*

Bianca Miucha Cruz Monteiro

Resumo: Esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre em que medida o sambista Sinhô utiliza a música como espaço de reflexão acerca das relações sociais e étnicas vividas pela sociedade carioca da década de 1920 e primeira metade da década de 1930. A partir desse pressuposto, analiso a possibilidade de suas canções serem resgatadas como uma narrativa sobre a sociedade do Rio de Janeiro daquele momento. Argumento que, nesse sentido, suas canções podem ser vistas como um lugar de memória, a partir do qual uma determinada visão sobre as relações sociais daquela sociedade pode ser utilizada para recuperar uma memória construída sobre esta sociedade.

Palavras-chave: relações sociais; música; memória.

Abstract: This speech aims has the objective to reflect on where measured the composer of samba Sinhô it uses the music as space of reflection concerning far the social and ethic relationships lived by the society from Rio de Janeiro from the 1920's and the first part of 1930's. From this assumption I analyze the possibility of his songs to be saved as one of the narratives on the society of Rio de Janeiro of that moment. Argument that, in this direction, his songs can be seen as a place of memory from which one determined vision on the social relationships of the society can be used by to recover a memory constructed on that society.

Key words: social relationships; music; memory.

1. Vida e obra de Sinhô:

José Barbosa da Silva (*Sinhô*) era um mulato nascido no centro do Rio de Janeiro em oito de setembro de 1888. Era filho de um pintor de paredes. Sinhô era alto, magro e se declarava “caboclo”. Aos 17 anos, casou-se com a portuguesa Henriqueta Ferreira, de 16 anos, sua primeira mulher e com quem teve três filhos. Ficou viúvo aos 26 anos. Teve Cecília, pianista, como sua segunda companheira. Em 1923, trocou-a por Carmen e mais tarde por Nair, com quem ficou até a sua morte.

Ainda menino, estimulado pelo pai, estudou flauta, depois bandolim, violão e piano. Inicialmente tocava tudo de ouvido. Mais tarde aprendeu a ler e escrever partituras. Tornou-se compositor, violonista e pianista ainda na década de 1910. Devido a dificuldades financeiras começou a tocar piano em sociedades dançantes e clubes carnavalescos, dentre

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense/ RJ.

eles o Kananga do Japão. Trabalhou também como pianista demonstrador da Casa Beethoven e compôs trilhas sonoras para diversas revistas musicais. Sinhô fazia parte do grupo de sambistas ligados às famílias negras/ baianas que moravam na Praça XI na virada do século XIX para o XX. Representava o grupo que compunha sambas “amaxixados”¹ (SANDRINI, 2001) durante a Primeira República. Era um sambista polêmico. Acusado diversas vezes de apropriar-se de canções alheias ou de cunho coletivo, dizia que “samba é como passarinho, é de quem pegar”. Esteve envolvido na polêmica entre os compositores que reclamavam a autoria do primeiro samba gravado – *Pelo telefone* – em 1917, cuja autoria foi atribuída a Donga. Em 1918 montou um grupo chamado "Quem são eles?" Desafiava através de canções seus rivais de samba - Pixinguinha, Donga, China, Hilário. Foi intitulado *Rei do Samba* por ter sido considerado o maior expoente do samba nos anos 1920. Suas canções foram interpretadas por Eduardo das Neves, Francisco Alves, Mário Reis, Araci Côrtes e outros. Faleceu em 04 de agosto de 1930, aos 41 anos de idade, de hemoptise, hemorragia provocada por tuberculose, ao atravessar, de barca, a Baía da Guanabara.

Sinhô compôs mais de uma centena de músicas, sendo a maioria delas gravadas e regravadas ainda ao longo das décadas de 1920 e 1930. Dessas, cerca 80 títulos diferentes estão catalogados pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Entre seus sucessos há músicas conhecidas do público atual, como Jura, Não quero saber mais dela, Gosto que me enrosco e outras. A maioria dessas canções está registrada como samba e descrevem relações sociais, culturais e étnicas entre homens, mulheres, portugueses, negros, sambistas, malandros, moradores dos morros cariocas e tantos outros personagens da sociedade que compunha a cidade do Rio de Janeiro.

2. As relações sociais, étnicas e culturais na sociedade carioca das décadas de 1920 e primeira metade da década de 1930 e a construção de uma memória sobre o período:

Proponho uma reflexão acerca das canções de Sinhô a partir da percepção do samba como expressão musical inserida num vasto território de subjetividades e sentidos onde a experiência humana é re-elaborada. Seguindo este pressuposto, buscarei identificar as relações sociais, políticas, étnicas e culturais que se desenvolviam na cidade do Rio de Janeiro

¹ Conforme Carlos Sandroni, os sambistas não formavam um grupo homogêneo, nem compunham sambas com a mesma estrutura rítmica. O autor destaca dois grupos de sambistas, ligados a dois tipos de samba, cujas formas rítmicas, a forma de relação e consumo, os grupos sociais originais, a herança musical, os locais de consumo, época da produção etc se diferenciavam e/ ou se opunham: o samba da virada do século XIX para o XX – chamado pelo autor de “amaxixado” - e o samba do “pessoal do Estácio”, surgido na virada da década de 1930, cuja estrutura rítmica se assemelha mais a atual.

na década de 1920 e primeira metade da década de 1930, para melhor compreender como se organizava o social naquele momento. A partir desta perspectiva, pretendo identificar através das canções de Sinhô o uso do samba por parte deste compositor como canal de reflexão sobre as dimensões políticas, sociais e étnicas do cotidiano daquela sociedade, como canal de expressão política e social - não formal - e de comunicação com os demais segmentos sociais.

Além disso, pretendo analisar a possibilidade de resgatar as canções de Sinhô como uma narrativa sobre a sociedade do Rio de Janeiro daquele momento. Para isso, considero suas canções um lugar de memória e um instrumento de fixação dessa memória. A partir de suas canções é possível utilizar a visão sobre as relações sociais daquela sociedade expostas pelo sambista para recuperar uma memória construída sobre a sociedade carioca das primeiras décadas do século passado e que levaram à construção de uma memória simbólica coletiva sobre esta sociedade. (LE GOFF, 2003: 466). O estudo da memória, neste sentido, envolve “estudar os meios, os modos, os recursos criados coletivamente no processo de produção e apropriação da cultura” (SMOLKA, 2000: 186).

Para analisar as relações sociais da sociedade carioca, através da ótica do sambista Sinhô, e a memória sobre ela que é possível resgatar dessa ótica, recorro a Michel de Certeau. O autor afirma que uma das facetas da memória é a comunicação. Para o autor a palavra é um “lugar simbólico” de ação a partir do qual se estabelecem as relações socioculturais através da comunicação. Segundo Certeau,

“a natureza da comunicação [está] associada à existência de um tipo de intercâmbio em que os sujeitos abrem um espaço de encontro para suas diferenças e um modo de negociação para justaporem vontades de divulgação [difusão] e estratégias de ação fundamentalmente antagônicas”. (CERTEAU, 1996: 140)

Dessa forma, a comunicação remete a diferentes formas de relações, cuja natureza define tipos de grupos sociais e estilos de práticas culturais. Ou seja, está constituída por um complexo e sutil jogo de *intercâmbios e de isolamentos, de aberturas e de fechamentos*, de silêncios e de explicitações, e se apresenta como uma combinatória (de variáveis múltiplas) de ‘comunicações’ qualitativamente heterogêneas, diversamente estratificadas e mutuamente compensatórias. Para o autor, portanto, a comunicação se dá a partir das relações sociais; pelos movimentos sociais. (CERTEAU, 1996)

Nesse processo existiriam certos atores sociais, os *intermediários*, os quais o autor chama de *shifters*, com um lugar central no processo de comunicação devido a sua capacidade

de pôr em circulação os discursos e os bens. Teriam por isso, a dupla característica de serem próprios ao grupo considerado e articulados às necessidades vitais, sendo os canais internos por excelência da comunicação. Seleccionariam, difundiriam e dinamizariam a informação; tornariam-na desejável e assimilável; seriam os agentes ativos de sua apropriação e de sua transformação. (CERTEAU, 1996: 143)

A análise que proponho das canções de Sinhô parte do pressuposto de que a música é utilizada por ele como um instrumento de comunicação que embasa em certa medida suas reflexões acerca das relações sociais construídas e vividas pela sociedade carioca. E ao mesmo tempo, reflete, também em certa medida, essas relações, como sugere Certeau.

Ao considerar a obra de Sinhô, percebo que a maioria das suas canções apresenta características marcantes e recorrentes²: primeiramente, há um forte conteúdo de crítica aos comportamentos e relações sociais vividas pelos grupos sociais naquele momento, em especial, as relações afetivas e de gênero. Há também, em algumas músicas especialmente, uma intensa referência a elementos da natureza, ligados a imagens do interior e do folclore, que são colocados como características que identificam o “verdadeiro Brasil”. E em ambos os temas, muitas vezes, há um forte conteúdo religioso mostrado na relação dos personagens com Deus, Jesus e outros santos e elementos da Igreja Católica, principalmente. Mas há também referências a elementos das religiões afro-brasileiras.

As referências ao interior, os traços religiosos e os sentimentos que despertam descritos nas canções, apontam cada uma dessas características como elementos das relações sociais, culturais e étnicas construídas pela sociedade carioca da década de 1920 e primeira metade da década de 1930. Essas características ajudavam a formar as identidades desses grupos, representados por Sinhô, que se relacionavam, lutavam, conviviam e hierarquizavam suas relações sociais.

A partir dessas considerações proponho a análise das canções de Sinhô, sambista negro, carioca, das décadas de 1920 e 1930.

As canções de Sinhô nos permitem pensar as questões culturais inseridas nas questões sociais. Pensando-o como um desses atores intermediários, propostos por Certeau, seu papel poderia ser visto como o de pôr em circulação determinados discursos e bens simbólicos,

² Devido ao limite determinado para este artigo, não foi possível acrescentar no texto exemplos das canções analisadas e que resultaram nas presentes conclusões.

desta forma produzindo memória. Sob esta perspectiva, Sinhô carregaria consigo a característica de ser próprio ao grupo dos sambistas, representando um dos canais internos desse grupo na comunicação. Analisar suas canções sob esta perspectiva permite perceber, de um lado, como elas são utilizadas e/ ou funcionam como elemento de comunicação de Sinhô com os outros sambistas, com outros grupos sociais e com a sociedade de um modo geral. E de outro lado, como funcionam ou são vistas como elementos de construção de uma memória sobre o samba, os sambistas e/ ou sobre as relações sociais cariocas das duas primeiras décadas do século XX, que ele descreve.

Como afirma Certeau, a introdução de uma nova tecnologia – como a gravação de discos, introduzida e difundida pela indústria fonográfica – não rompe obrigatoriamente os vínculos com o passado. Ao contrário, pode servir para reativar a memória de um grupo, restituindo o relato das práticas cotidianas e de trajetos anônimos (CERTEAU, 1996: 177). As canções de Sinhô, gravadas pela indústria fonográfica acabam por trazer o denso do tecido social através dos relatos que faz das relações entre diversos grupos sociais.

As canções de Sinhô funcionavam tanto como espaço para o compositor pensar as relações sociais, culturais e étnicas vivenciadas pela sociedade carioca daquele momento, quanto como um elemento de comunicação a partir do qual ele se colocava e através do qual se construiu uma memória sobre aquela sociedade, sobre suas relações sociais, sobre a música e sobre o samba.

Suas músicas revelam e confirmam a hierarquização dos grupos sociais que formavam a sociedade carioca naquele momento. Mostram ainda os diversos significados, muitas vezes conflitantes e cambiantes, que estas relações sociais tinham para os grupos envolvidos. Demonstam que tais significados se davam segundo as identidades, fluidas, cambiantes e multifacetadas desses grupos. A produção musical de Sinhô revela, por isso, a importância do social no processo de construção do cultural. Retrata a fluidez dessas relações sociais e das identidades dos grupos envolvidos como fruto dessa dinâmica social. Desta forma, os significados atribuídos aos comportamentos e atitudes dos grupos sociais que aparecem nas canções são construídos a partir das culturas e das identidades por eles produzidas. Por outro lado, restabelece o relato das práticas cotidianas, numa maneira de reiterar uma memória.

Recuperando Le Goff a partir de Smolka, podemos pensar a produção musical de Sinhô, sob outro aspecto – complementar ao da comunicação, proposto por Certeau: como um

lugar de memória (SMOLKA, 2000: 186). Um lugar onde uma memória coletiva acerca da sociedade carioca do começo do século XX se construía e se exteriorizava.

Pode ser pensada ainda sob o aspecto do discurso como memória. Estudos sobre memória mostram que o discurso constitui lembranças e esquecimentos, os quais organizam e instituem recordações, tornando-o um *locus* da recordação partilhada, pertencendo, portanto, à esfera pública e privada. Mais do que um instrumento de (re)construção da memória, a linguagem é parte da memória; é essencial no processo de socialização da memória. Por isso, é fundamental na construção da história (SMOLKA, 2000: 186).

Neste sentido, as canções de Sinhô devem ser pensadas como uma possibilidade de narrar uma memória construída sobre a sociedade do Rio de Janeiro da década de 1920 e início da de 1930 e uma forma de alimentar essa memória (SMOLKA, 2000: 187).

Ainda relacionado à questão da construção de uma memória, temos o samba como o principal símbolo de identidade nacional. Considerado um dos códigos que definem a cultura popular brasileira, o samba é tido como um dos elementos da nossa cultura.

Há, nesse sentido, outra perspectiva importante em relação à análise de aspectos e/ ou elementos da cultura popular (como as canções de sambistas como Sinhô): a reflexão de que a música pode ser utilizada e/ ou apontar um campo de lutas e conflitos sociais em relação às questões culturais. Essa questão corrobora a questão de que existem significados sociais diversos em relação às manifestações culturais coletivas (Cf. ABREU. In: ABREU e SOIHET, 2003). Considerar as relações sociais das primeiras décadas do século XX a partir, do samba e em especial das canções de Sinhô significa, por isso, pensar nas possibilidades de combate político e social cotidiano dos sambistas. O samba assume, nessa perspectiva, a dimensão de canal de expressão política não formal e de comunicação dos sambistas com os demais segmentos sociais naquele momento.

A historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha (2001) lembra que a cultura, geralmente, é o canal preferencial de expressão dos anseios, necessidades e aspirações dos populares, sendo seu principal veículo de coesão e de construção de identidade(s). Não se pode perder de vista, portanto, os conflitos, interações e tolerâncias que configuravam as relações sociais, culturais e étnicas que perpassavam a nossa sociedade na década de 1920 e início da década de 1930. Por outro lado, os significados dessas relações para certos segmentos da população, expressos através dos sambas de Sinhô, nos mostram possibilidades

de compreensão das práticas culturais que se estabeleciam naquele momento, que permitem “nos ver e reconhecer nossas diferentes partes e histórias, construir os pontos de identificação, as ‘possibilidades’ que, em retrospecto, chamamos de nossas ‘identidades culturais’ (HALL, 1996: 75)”.

O desenvolvimento da sociedade brasileira no período da Primeira República permitiu o surgimento de novos grupos sociais e novas formas de relação entre esses grupos, assim como possibilitou novas formas de vida coletiva, novas relações sociais, culturais e econômicas. Estas novas formas de relações nos permitem refletir sobre as maneiras pelas quais a hierarquia social se organizava, assim como na complexidade e fluidez da sociedade carioca da década de 1920. É possível ainda levantar questionamentos acerca dos diversos significados dessas relações para cada um dos atores nelas envolvidos. Pensar as “interconexões entre os indivíduos para ver quem estava relacionado com quem, qual era o laço que os unia e, por fim, que tipo de espaços sociais se pode definir com base nessas inter-relações e segundo a identidade - étnica e social – dos interlocutores” (POLONI-SIMARD, 1999: 130).

Levando em consideração “que a visão do mundo social é o resultado de uma luta e que as lutas entre grupos sociais (classes, etnias etc) também são lutas de classificação”, (BOCCARA, 2001: 6), percebo as canções de Sinhô como um canal onde essas lutas por construção e classificação das identidades dos grupos se faziam a partir de suas visões de mundo. Através de suas canções, é possível perceber diversos grupos sociais cujas conceituações eram feitas a partir de classificações de comportamento, qualidades etc. Desta forma, essas classificações identificavam, marcavam assimetria de poderes, espaços de conflito e hierarquizações entre os grupos sociais e étnicos no processo de construção de suas identidades e nas interações desses grupos (DE JONG, 2005).

As relações sociais, culturais e étnicas que as canções de Sinhô expressam, podem ser pensadas também como estratégias de adaptação e re-significação cultural dos grupos sociais retratados nas canções, na formação de suas identidades. Como afirmam Mintz e Price (2003), mostram que o cultural se realiza na dinâmica do social, cujos processos - através dos quais os grupos se afirmam - produz culturas e identidades. Reafirma a fluidez dessas relações sociais e das identidades desses grupos como fruto dessa dinâmica social.

Desta forma, os significados atribuídos aos comportamentos e atitudes dos grupos sociais que aparecem nas canções são construídos a partir das culturas e das identidades por eles mesmos produzidas.

As canções funcionam como o canal através do qual Sinhô identificava, questionava e refletia sobre diversas questões e/ ou relações políticas, sociais, étnicas e culturais que marcavam aquela sociedade. Além das relações, é possível entender também as canções de Sinhô como espaço para adquirir visibilidade e, desta forma, alcançar mais facilmente demandas por direitos e pelo exercício da cidadania. Desta forma, é possível percebê-las como instrumento de participação da luta por alargamento de direitos e de discussão de concepções das liberdades, dos direitos e da cidadania.

Num contexto onde a inserção no mundo do trabalho se fazia de extrema importância para entrada no mundo da cidadania e, conseqüentemente a conquista de direitos, a luta pelo reconhecimento do samba como gênero musical respeitável e representante da população carioca – e depois brasileira – e pela profissionalização do sambista era fundamental. Simbolizava ascender na “escala” de cidadania e garantir a possibilidade de pleitear direitos sociais e escapar do universo da caridade e da ilegalidade.

Por isso, talvez se justifique a luta de Sinhô para entrar no mercado de trabalho através da profissionalização como sambista via indústria fonográfica. Essa poderia ser outra maneira de o sambista ampliar o escopo de sua vivência da cidadania, ao mesmo tempo em que legitimava o samba como expressão, espaço e fala da cultura negra/ mestiça urbana carioca, o que também significava, em última instância, afirmar cidadania.

É com o intuito de propor uma reflexão a respeito do modo como os sambistas, enquanto atores sociais pensavam a cultura a que estavam submetidos e as relações sociais que a partir dela estabeleciam, discutindo-a, submetendo-a a experiência, transmitindo-a e inovando-a que busquei refletir sobre os sambas compostos por Sinhô e gravados pela indústria fonográfica.

Analiso a possibilidade das canções de Sinhô, com relatos sobre as relações sociais, étnicas e culturais vivenciadas pela sociedade carioca, de serem resgatadas como uma das possíveis narrativas sobre a sociedade do Rio de Janeiro da década de 1920 e primeira metade da década de 1930. Nesse sentido, suas canções podem ser vistas como um lugar de memória

a partir da qual uma determinada visão sobre as relações sociais da sociedade está fixada e pode recuperar uma memória construída sobre aquela sociedade.

Relacionando, portanto, as reflexões aqui levantadas a questões mais amplas da História Social, esta comunicação propôs pensá-las a partir das possibilidades de relação entre a canção popular brasileira e o conhecimento histórico a fim de entender melhor como se davam as relações sociais naquele momento.

6. Bibliografia:

1. ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003.
2. ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. rev. e ampl., 1981.
3. BOCCARA, Guillaume. Mundos nuevos em las fronteras del nuevo mundo: relectura de los procesos coloniales de etnogénesis, etnificación y mestizaje en tiempos de globalización. *Mundo nuevos nuevos tempos, revista eletrônica*, Paris, nº 1, 2001 (www.ehess.fr/cerma.revuedebates.thm)
4. BOUDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
5. BURKER, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.
6. _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
7. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2006.
8. CERTEAU, Michel de. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
9. CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: Estudos históricos, nº 16, 1995.
10. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
11. _____. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, p. 547-587, 2005.
12. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
13. _____. *O que faz o Brasil, Brasil: a questão da identidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
14. DE JONG, Ingrid. “Introducción”. Dossier Mestizaje, etnogénesis y frontera. En *Memória Americana Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, 2005, v. 13, p. 9-19.

15. GOMES, Angela de Castro. *POLÍTICA: história, ciência, cultura etc.* [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 30 abril. 2006.³
16. HALL, Sturat. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte, UFMG, 2003.
17. _____. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro, v. 2, nº 24, p. 65-75, 1996.
18. LE GOFF, Jaques. *História e memória.* São Paulo, UNICAMP, 1990.
19. MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
20. MINTZ, Sidney. Culture: na anthropological view. *The Yale Review.* Yale University Press, 1982, p. 499-512.
21. _____ e PRICE, Richard. O modelo do encontro, Contato e fluxo socioculturais nas sociedades escravocratas. In: _____. *O nascimento da cultura afro-americana.* Rio de Janeiro, Pallas, 2003, p. 25-58.
22. MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.20, nº 39, p.203-221, 2000.
23. NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.* Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 167-189. ISSO 0102-0188 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882000000100007&lng=pt&nrm=iso>. 1º acesso em: 02 Mai 2006.
24. NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *ArtCultura,* Uberlândia, v.8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.
25. POLONI-SIMARD, Jacques. Redes y mestizaje: propuestas para el análisis de la sociedad colonial. In: BOCCARA, Guillaume e GALINDO, Sylvia G, eds. *Lógica mestiça em América.* Temuco, Chile, Instituto de Estudios Indígenas, 1999, p. 113 – 137.
26. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001.
27. SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural.* Educação e Sociedade, ano XXI, nº 71, jun/ 2000.

³ Este texto foi escrito para minha prova de aula no concurso público para professor titular de história do Brasil da Universidade Federal Fluminense, realizado em 14 de dezembro de 1995. A banca era composta pelos professores titulares Ronaldo Vainfas (presidente), Maria Odila Leite da Silva Dias, Helga Piccolo, Joana Pedro e Gilberto Velho. Nota da autora.