

## ***Edigar de Alencar e o conhecimento histórico: a construção de uma memória sobre o samba, a vida e a obra de Sinhô.***

**BIANCA MIUCHA CRUZ MONTEIRO\***

Edigar de Alencar foi musicólogo, jornalista, poeta e teatrólogo. Nasceu em seis de novembro de 1901 na cidade de Fortaleza (CE) e faleceu no Rio de Janeiro em vinte e quatro de abril de 1993. Veio para o Rio de Janeiro em 1926, dedicando-se inicialmente ao comércio. Escreveu para o teatro de revista o espetáculo *Doce de coco*, estrelado por Alda Garrido, no Teatro São José. Foi também crítico de teatro, chegando a presidir o Ciclo Independente dos Críticos Teatrais. Em 1932, publicou seu primeiro livro de poesias, chamado *Carnaúba*. Foi cronista do jornal carioca *O Dia* desde sua fundação, onde assinava sob o pseudônimo de Dig, e conselheiro de música popular brasileira do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Publicou *O Carnaval carioca através da música*, em dois volumes, em 1965; *A modinha cearense*, em 1967 e *Nosso Sinhô do samba*, em 1968.<sup>1</sup> Alencar foi o principal e mais conhecido memorialista que escreveu sobre Sinhô. O autor usou uma grande quantidade e variedade de fontes primárias, entre as quais a produção musical de Sinhô, recolhida em grande parte nas editoras musicais, em jornais, revistas e periódicos de modinha; entrevistas e depoimentos<sup>2</sup>; noticiários, crônicas de jornais e revistas e obituários. Em *Nosso Sinhô do samba*, Alencar descreve a trajetória profissional de Sinhô, suas “desavenças” e disputas pela autoria de composições com outros sambistas e comenta alguns temas trabalhados pelo compositor, além de destacar a sua participação como compositor, pianista e cantor em teatros de revista.

Conforme as informações retiradas do livro de Edigar de Alencar, José Barbosa da Silva, chamado desde a infância de *Sinhô*, era carioca, filho do pintor de paredes

---

\* Mestre pela Universidade Federal Fluminense.

<sup>1</sup>Informações disponíveis em: <http://cifrantiga2.blogspot.com/2008/01/edigar-de-alencar.html>. Acesso em 30/10/2009.

<sup>2</sup>Algumas vezes o autor afirma ter feito entrevista com determinado familiar de Sinhô ou outro sambista, como destaca em nota de rodapé da página 69, em relação à entrevista feita a Heitor dos Prazeres, em 03 de agosto de 1966. Outras vezes indica a referência de onde foi tirada a informação, como o trecho tirado de entrevista publicada na revista *Weco*, nº 02, indicada também em nota de rodapé da página 37. Há, porém, vários casos em que a fonte da informação não é fornecida.

Ernesto Barbosa da Silva e de Graciliana Silva. Nasceu em oito de setembro de 1888.<sup>3</sup> Aprendeu a tocar piano ainda criança, no instrumento de seus avós<sup>4</sup>. O pai tentou incentivá-lo a tocar flauta, mas ele acabou abandonando o instrumento. Na adolescência aprendeu a tocar cavaquinho e mais tarde violão, com um irmão de criação (ALNECAR, 1981:19). Sinhô começou a trabalhar como pianista e vendedor de piano na casa de instrumentos musicais Casa Beethoven, no Centro do Rio de Janeiro. Trabalhou, ainda, como estafeta (entregador de telegramas) dos Correios.<sup>5</sup> Sua carreira como artista começou como pianista, tocando de ouvido em clubes dançantes e agremiações carnavalescas<sup>6</sup>, no começo da segunda década do século XX. José Barbosa foi também maestro, dirigente do Choro do Sinhô, carnavalesco e diretor Geral do grupo As Sabinas da Kananga. Entre 1916 e 1917, as atividades de pianista em clubes e agremiações, maestro, carnavalesco e diretor de grupo musical eram concomitantes (ALNECAR, 1981:23).

Sinhô teve uma vida afetiva bastante agitada, com vários casamentos. Aos 17 anos, casou-se com a portuguesa Henriqueta Ferreira, que conheceu na sede de uma sociedade carnavalesca. Com ela teve seus três filhos. Separou-se de Henriqueta, que faleceu em 1914<sup>7</sup>. Posteriormente, teve outros relacionamentos, entre eles, com Cecília, pianista da Casa Beethoven que, segundo o biógrafo, foi grande incentivadora de sua carreira. O sambista deixou Cecília para viver com Carmen, uma “mercadora do amor”, nas palavras de Edigar de Alencar. Sua última companheira chamava-se Nair Moreira, conhecida como “Francesa”. Com ela Sinhô viveu dez anos, até o seu falecimento, em 1930.

---

<sup>3</sup>Data fornecida pelos familiares, “embora se tenha sustentado a data de 18 de setembro [de 1888] como do nascimento do sambista”. (ALNECAR, 1981: 19).

<sup>4</sup>Não constam ao longo da biografia informações relevantes para o esclarecimento dos dados fornecidos em vários trechos do livro, como informações sobre a origem e a cor dos seus pais, avós e companheiras, escolaridade de Sinhô e, principalmente, sobre os episódios ocorridos entre Sinhô e outros sambistas, descritos pelo autor.

<sup>5</sup>A data e o período em que se manteve nesta profissão, assim como a informação de que esta atividade tenha sido anterior ou concomitante com a de pianista, não constam na biografia do sambista.

<sup>6</sup>Dragão Clube Universal, em 1910; o Grupo Dançante e Carnavalesco Tome Abença a Vovó, em 1914; o Grupo Dançante Carnavalesco Netinhos do Vovô, em 1915 e a Sociedade Dançante e Carnavalesca Kananga do Japão (sem data).

<sup>7</sup>Não consta a data da separação do casal, que parece ter sido anterior ao falecimento da jovem portuguesa.

Fisicamente, Sinhô foi descrito por Alencar como um homem alto, magro, feio e desdentado, tendo sido sua aparência motivo zombaria em uma das canções que fizeram parte das inúmeras desavenças musicais nas quais esteve envolvido. O autor ressalta que seus atributos físicos foram destacados com ironia e agressividade por Pixinguinha e seu irmão, China, através do samba *Já te digo*, feito em resposta ao samba de Sinhô chamado *Quem são eles?* O samba de Sinhô teria sido feito em provocação aos primeiros, através de referências à Bahia (ALNECAR, 1981:32), gerando a desavença, como mostram os trechos abaixo do samba de China e Pixinguinha e o refrão do samba de Sinhô.

***Já te digo***

Ele é alto, magro e feio  
E desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
No Rio de Janeiro

***Quem são eles?***

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui ,lá, ia

Edigar de Alencar afirma que sinhô não se considerava negro e até se aborrecia com comentários sobre sua cor e com as referências que o ligassem a sua origem negra. O autor não aprofunda esta questão, à qual se refere apenas na página 47, onde classifica o sambista como “homem de cor” e como “pernóstico”, afirmando que Sinhô

*“Não se considerava mulato. Numa terra de mulatos geniais, o sambista não topava a classificação. Dizia-se com certa ufanía caboclo autêntico. Tinha o pernosticismo característico dos homens de cor, sujeitos no seu tempo ainda a restrições vexatórias, de que se vingariam demonstrando inteligência e ousadia e conseguindo destacar-se notadamente em atividades artísticas” (ALNECAR, 1981:47).*

Não há na biografia qualquer passagem onde o próprio Sinhô se refira (positiva ou negativamente) a sua cor ou origem. Alencar também não cita referências feitas por

outros sambistas à cor da pele e/ ou origem de Sinhô. O autor argumenta que a atitude de Sinhô frente aos comentários feitos a sua figura era a de compor canções em revida às canções provocativas de seus opositores musicais e sugere que para responder aos comentários sobre sua aparência, Sinhô trajava-se com esmero, sempre de terno, gravata borboleta e “chapéu Randal (tipo Gelot)” (ALNECAR, 1981:32). Destaca ainda que Sinhô se considerava vítima da inveja de outros compositores e de suas provocações, às quais respondia com outras provocações, implicâncias e queixas que inspiravam e ocupavam algumas de suas canções. Por outro lado, mostra que Sinhô também iniciou algumas provocações, causando as desavenças que granjeou de outros sambistas de seu tempo. O samba *Quem são eles?*, por exemplo, que faz referência à Bahia, foi tomado como deboche e provocação por vários compositores, entre eles, China e seu irmão, Pixinguinha (ALNECAR, 1981:40). O autor afirma que, conforme investigação de Jota Efegê,

*“Sinhô quisera apenas homenagear o bloco filiado a um clube que bem o acolhia. Mas como na denominação essencialmente carnavalesca, bem ao jeito dos pufes e proclamações das três grandes sociedades, era evidente o desafio, a provocação, não somente os demais se sentiram como também o grupo de compositores adversos, chefiado por Pixinguinha. Tanto mais que no texto do samba se fala na Bahia, ainda que com alusão às encrencas políticas da boa terra, com Rui de um lado e J. J. Seabra do outro (ALNECAR, 1981:30).*

Ao samba que dizia...

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui ,iá, iá  
Ai, ai, ai, não era assim que o meu bem chorava  
Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro eu não tenho mas vou roubar

Carreiro, olha a canga do boi?  
Carreiro, olha a canga do boi?  
Toma cuidado que o luar já se foi  
Ai! que o luar já se foi

O castelo é coisa boa  
Entretanto isso não tira, iá, iá  
Ai, ai, ai, é lá que a brisa respira  
Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro eu não tenho mas vou roubar

Quem são eles? Quem são eles?  
Fica lá e não se avexe, iá, iá  
Ai, ai, ai  
são os peixinhos de escabeche  
Não precisa pedir que eu vou dar  
O resto do caso pra que cantar

Toma cuidado que o luar já se foi  
O melhor do luar já se foi  
O melhor do luar já se foi

Entre menina que aqui estão de horror  
Ai, que aqui estão de horror  
Ai, que aqui estão de horror

...os irmãos China e Pixinguinha, melindrados, revidaram com o samba *Já te digo*, apelando para o destrato bastante agressivo e direto à figura de Sinhô:

Um sou eu  
E o outro eu já sei quem é  
Ele sofreu  
Pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem ele é  
Mas eu lhes digo  
Ele é um cabra feio

E fala sem receio  
E sem medo ao perigo

Ele é alto, magro e feio  
E desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
No Rio de Janeiro

No tempo em que ele tocava flauta  
Que desespero  
Hoje ele anda janota<sup>8</sup>  
Às custas dos trouxas  
Do Rio de Janeiro

Em resposta, Sinhô compôs *Confessa Meu Bem*<sup>9</sup>, gravado por Eduardo das Neves, onde revidava ao ataque cantando:

Confessa, confessa meu bem  
Confessa, confessa meu bem  
Fala, fala, fala meu bem  
Que eu não digo nada a ninguém  
Fala, fala, fala meu bem  
Que eu não digo nada a ninguém

Língua malvada e ferina  
Falar de nós é tua sina

Vou-me embora, vou-me embora  
Desse meio de tolice  
Estou cansado de viver  
De tanto disse me disse

---

<sup>8</sup> Indivíduo que se veste com excessivo apuro e que disso se gaba.

<sup>9</sup> Segundo o Instituto Moreira Salles, gravado entre 1915 e 1921.

Oh! Que gente danada  
Não confesso nada

No entanto, para o musicólogo, jornalista, cronista e pesquisador Jota Efegê, o samba feito por Sinhô, que tinha como “motivo [...] a política baiana em efervescência” (EFEGÊ, 1978: 131), foi dedicado pelo sambista ao grupo carnavalesco Quem São Eles? e não uma provocação à Pixinhguinha e seu irmão.

Para Edigar de Alencar, a marcha *O Pé de Anjo* e o samba *Segura o Boi* também foram frutos das desavenças de Sinhô. A marcha *O Pé de Anjo* teria sido feita em provocação China a partir de plágio da melodia da valsa francesa *C'est pas difficile* e que teria uma versão brasileira chamada Jenny. Já o samba *Segura o Boi*<sup>10</sup>, teria sido feito em resposta a um desafeto eventual do sambista, que teria tentado agredi-lo.

Alencar descreveu a personalidade de Sinhô a partir de relatos de contemporâneos do sambista, que segundo o autor, o classificavam como pretensioso, pedante e facilmente irritável, mentiroso, jactancioso, parlapatão e fofoqueiro. O sambista teria sido descrito também como “leviano”, “malandro”, “brigão” (ALNECAR, 1981:40). Mas, o biógrafo também apresentou adjetivos que o qualificavam positivamente, vindos de amigos<sup>11</sup> que o consideravam “bom companheiro”, “polido”, “divertido”, “exuberante” e até certo ponto ingênuo em suas fofocas e invenções. Alencar considerou Sinhô como uma pessoa indulgente, não rancoroso, pois apesar de brigão, “não tinha ninguém como inimigo” (ALNECAR, 1981:40). Por fim, Alencar justificou a personalidade forte e difícil de Sinhô dizendo: “Junte-se à vaidade, ao renome que logo granjeou, as dificuldades da vida, os seus problemas de ordem íntima e sentimental e a inveja que provocava e aí estarão justificados as suas brigas e azedumes” (ALNECAR, 1981:40).

---

<sup>10</sup>Lançado primeiramente com o nome *De Boca em Boca*, porém popularizado com o título *O Boi* e reeditado como *Segura o Boi*. (ALNECAR, 1981:42)

<sup>11</sup>Como José do Patrocínio Filho, Luís Peixoto, Benjamin Constant, Mário Reis, Álvaro Moreira, Augusto Vasseur, Vila-Lobos e outros. (ALNECAR, 1981: 40)

Sinhô também foi acusado diversas vezes de apropriar-se de (ou partes de) canções de outros sambistas ou cuja produção tinha um cunho coletivo. Por isso, o sambista que afirmava: “samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”, esteve envolvido em algumas desavenças musicais que acabaram em novas composições com tom provocativo. Estas foram produzidas por ele e por aqueles que se sentiam prejudicados pelos passarinhos pegados por Sinhô. Num período em que não havia leis e procedimentos que protegessem os compositores de plágios de suas composições, as canções de cunho coletivo ou produzidas individualmente muitas vezes viravam foco de disputas por sua autoria.

O samba que segue abaixo, *Fala meu louro*, por exemplo, cujo conteúdo teria sido uma sátira a Rui Barbosa, foi reclamado por Hilário Jovino, que acusou Sinhô de roubar-lhe o samba.

A Bahia não dá mais coco  
para botar na tapioca  
Pra fazer o bom mingau  
para embrulhar o carioca

Papagaio louro do bico dourado  
Tu falavas tanto qual a razão  
que vives calado

Não tenhas medo coco de respeito  
Quem quer se fazer não pode  
Quem é bom já nasce feito

Hilário, em revide pelo roubo de seu samba, compôs outro de nome *Entregue o samba a seus donos*, que diz:

Entregue o samba a seus donos  
É chegada a ocasião

Lá no Norte não fazemos  
Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia  
Que nunca pisaram lá...  
[...]

Na Bahia não tem mais coco  
É plágio de um carioca

Heitor dos Prazeres também reivindicou a autoria de outras composições ou de parte delas, roubadas por Sinhô, entre as quais os sambas *Dor de Cabeça*<sup>12</sup>, *Ora Vejam Só* e *Gosto Que Me Enrosco* (ALNECAR, 1981:69). Em resposta aos plágios, Heitor dos Prazeres compôs os sambas *Olha Ele*, *Cuidado* e *Rei dos Meus Sambas*. Sinhô foi acusado ainda de copiar o refrão de um samba de “seu Candu”, colocado no samba *Já te Digo* (ALNECAR, 1981:71). Segundo Edigar de Alencar, essas desavenças musicais, no entanto, não lhe custaram “inimigos pessoais” (ALNECAR, 1981:29), afirmando que apesar de todas as acusações de plágio, Sinhô não teve sua fama comprometida e foi intitulado *Rei do Samba* por ter sido considerado o maior expoente do samba nos anos 1920.<sup>13</sup> Os anúncios de festas e espetáculos com apresentações do compositor, estampados nos jornais, são também destacados por Alencar como prova de sua popularidade (ALNECAR, 1981:23). Apesar de todo o sucesso, sua fama não o tornou rico, nem mesmo o levou a uma condição de vida mais confortável, pois continuou a viver na pobreza (ALNECAR, 1981:45).

Alencar afirma que além de tocar o piano e violão, Sinhô cantava regularmente (ALNECAR, 1981:36). No entanto, as canções que compõem o acervo de gravações da Casa Edison, disponíveis no Instituto Moreira Salles, foram todas interpretadas por

---

<sup>12</sup>A reivindicação da autoria do samba *Dor de Cabeça*, teria sido negada pelo próprio Heitor Dos Prazeres em entrevista ao autor, em 03 de agosto de 1966, enquanto a dos demais sambas não o foram. (Nota do autor.) (ALENCAR, 1981: 69).

<sup>13</sup>A coroação se deu na festa Noite Luso-Brasileira, em quatro de junho de 1927, no Teatro República, após ter sido vitorioso em um concurso ali efetuado. (ALENCAR, 1981:50).

outros artistas, entre eles Eduardo das Neves, Francisco Alves, Mário Reis, Araci Cortes e outros. Não há registros no acervo consultado de canções gravadas pelo próprio sambista. O autor sinaliza que o compositor, algumas vezes, usou diferentes pseudônimos como P. Madapuá, Avlis Besoj; – inversão de José B. Silva – Zé Balão e J. Curangy (ALNECAR, 1981:123). No entanto, não há registros de gravações com esses pseudônimos no acervo do Instituto Moreira Salles, o que indica que Sinhô não gravou pela Casa Édison nenhuma de suas canções com esses nomes. Outra característica destacada por seu biógrafo era o fato de Sinhô ter transitado em vários círculos sociais. “Tanto freqüentava a Kananga, como as casas mais ilustres que o acolheram. Era amigo de políticos e figurões que o prestigiavam. Nos morros, ou na zona sul, nos subúrbios ou na Tijuca, Sinhô tinha trânsito livre. Nunca abandonou as rodas da malandragem” (ALNECAR, 1981:48). Observou também que o sambista não era bebedor inveterado, apesar de não ter sido abstêmio (ALNECAR, 1981:119).

O biógrafo do sambista também apresentou referências bibliográficas onde é possível encontrar comentários de outros memorialistas como Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Jota Efegê e Tinhorão a respeito de Sinhô, trechos de canções que o mencionam ou homenageiam e crônicas e noticiário em jornais sobre o seu falecimento. Alencar observava em Sinhô uma “singular autenticidade” como compositor, que “conhecia o gosto do povo” e possuía “agudo senso do comentário atual e da frase que fica!” (ALNECAR, 1981:119). Essa “intuição popular” era, segundo o biógrafo, uma das razões do sucesso “tanto melódica como poeticamente” do “Rei do Samba” (ALNECAR, 1981:121). O autor considerava que as composições do sambista davam ao espectador a impressão de demonstrarem o seu estado de espírito e os momentos por ele vividos, cheios de suas “queixas, sentimentos, advertências, brigas, justificativas”. Por isso mesmo, considerava seus versos “poemetos [...] legítimos e espontâneos”, ao mesmo tempo em que as tinha como “as melhores do seu tempo”. Desta forma, qualificou Sinhô como “inovador” e “terrível etiquetador”, já que “classificava às vezes pitorescamente as suas composições”, atestando “sua inquieta e ao mesmo tempo fértil imaginação”, destacando que as denominações que dava aos títulos de suas canções muitas vezes não tinham relação com seus temas (ALNECAR, 1981:120). Em relação ao ritmo das composições de Sinhô, o autor observou a variedade de gêneros populares produzidos e gravados pelo compositor: foxes, valsas,

polcas, tangos argentinos, canções, charlestons, “canções matutas”, maxixes, sambas, além de músicas de propaganda, “romances pedagógicos” e, principalmente, os sambas que o coroaram. E considerou que nas melodias do sambista prevalecia o ritmo do maxixe, que pouco e pouco foi evoluindo para o samba carioca, apesar de ainda permanecerem resquícios do velho maxixe em alguns sambas da sua última fase (ALNECAR, 1981:123). Sobre a importância da produção de Sinhô, Alencar afirma que para além de fixador do samba, o sambista “foi o seu grande valorizador”, dando-lhe o impulso vital e popularizando-o, imprimindo ao gênero musical o tom nacional, “destruindo tabus e quebrando barreiras” (ALNECAR, 1981:124).

Edigar de Alencar escreveu sobre Sinhô no final da década de 1960, utilizando informações e opiniões sobre o sambista fornecidas pelos principais memorialistas que se dedicaram a estudar e conservar uma memória do samba, tais como Francisco Guimarães (Vagalume), João Ferreira Gomes (Jota Efegê), Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel. O autor, que por não ser historiador, não tinha as preocupações teóricas e metodológicas do nosso ofício, assim como os demais memorialistas que utilizou, fazendo uma descrição da trajetória profissional do sambista impregnada de juízos de valor. Alencar foi o principal memorialista a falar de Sinhô, não apenas por ter sido seu biógrafo e por ter reunido o maior número de informações sobre o sambista, mas por tê-lo reconhecido como principal ator do processo de popularização do samba, o que permitiu a sua conseqüente valorização como elemento cultural nacional. Alencar ressaltou a importância de Sinhô para o processo de nacionalização do samba num período em que novamente se colocava uma intensa discussão sobre o caráter e o significado da brasilidade. Ou seja, Edigar de Alencar destacou o valor da obra de Sinhô para o processo de nacionalização em meio a “um quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política” (NAPOLITANO, 2007: 139) do país. Firmou, desta forma, “um novo sentido de música popular brasileira, que obrigou a um novo redimensionamento do passado, sobretudo da tradição do samba” (NAPOLITANO, 2007: 140). A partir destas questões, o biógrafo procurou valorizar Sinhô como sambista e como compositor popular, não como negro, procurando não se posicionar em relação à origem do sambista e evitando qualquer polêmica sobre o tema. Alencar reelaborou um discurso que valorizava o samba como elemento cultural nacional que

sintetizava as características de um Brasil que se reconhece como mestiço. Por isso a opção de não enfatizar a origem negra de Sinhô, mas sim a sua identidade como sambista e como popular. A importância da biografia de Alencar está em reconhecer e demonstrar que Sinhô não foi “apenas o fixador do samba carioca. Foi o seu grande valorizador” (ALENCAR, 1981: 124), dando-lhe impulso vital e levando-o para as ruas, palcos e salões. Tal aceleração tornou o samba nacional, destruindo os tabus e quebrando as barreiras em relação a ele. E eu acrescento que Sinhô levou o samba para os discos!

O caráter popular de Sinhô e de sua obra é destacado por Alencar, que reconhece - em certa medida, intuitivamente - a faceta de cronista do sambista, que descrevia os acontecimentos, valores e sentimentos que circulavam pela sociedade carioca da década de 1920. Por outro lado, o biógrafo identificou-lhe o tanto do universo subjetivo ressentido e da trajetória pessoal do sambista que impregnava seus versos. Observando estas duas características da obra do sambista o autor afirmava, em meio a seus juízos de valor, que Sinhô,

*“Embora fosse mais da música que do verso, temos que destacar no compositor a identificação permanente com o povo, a sua facilidade de transmitir-se através de expressões pitorescas que inventava ou de que se apropriava, ajustando-as magistralmente nas melodias nem sempre totalmente originais. Por vezes é esquisito na sua temática. Quase hermético para os de hoje. É que arrumava no verso e na pauta não somente queixas e recriminações como também as suas magoas e alegrias, os seus amores e frustrações e, sobretudo, os fatos banais e até o anedótico nem sempre publicável” (ALENCAR, 1981: 57-58).*

Outra contribuição importante da biografia de Alencar é a indicação das disputas, conflitos e tensões que marcavam as relações entre os sambistas, especialmente no interior do grupo de tradição baiana e a forma como estes conflitos se externalizavam. Através das desavenças musicais, Alencar deixa pistas sobre algumas das questões que fomentavam estas disputas. Entre elas, a questão da autoria, que começava a despontar como problema entre os compositores; as disputas por espaço junto ao gosto popular e principalmente à indústria fonográfica; as questões de pertencimento e reconhecimento no interior dos grupos de sambistas. Estas disputas podem indicar que o lugar do samba estava sendo definido entre os próprios sambistas,

assim como permitem refletir que a definição do significado do samba marcava também o lugar desses compositores populares, na sua maioria negros, dentro da sociedade carioca e do Brasil, que estavam discutindo o lugar do negro na nação. Desta forma, Alencar valorizou Sinhô como expressão da tradição do samba e valorizou o samba como música popular brasileira, num período em que esta tradição estava sendo repensada (NAPOLITANO, 2007: 140). Portanto, as observações de Edigar de Alencar, assim como as dos demais memorialistas sobre Sinhô, acabaram construindo uma memória sobre a vida e, principalmente, a obra do sambista, assim como sobre o significado da sua produção para a sociedade carioca e para o mundo do samba.

### **Bibliografia**

ABREU, Martha. “Mello Moraes: festas, tradições populares e identidade nacional”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 12 out. 2006.

ABREU, Martha e MARZANO, Andrea. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 25 jun. 2007.

ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil*. Revista Territórios e Fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História, UFMT, v. 2, n.2, jul./dez. 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL, 1990, p. 134.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. 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, 2005. p. 547 a 587.

\_\_\_\_\_. Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Salvador, Afro-Ásia, nº 38, 2008, p. 179-210.

FENERICK, José Adriano. Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo, Annablume. Fapesp, 2005.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e o seu tempo*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino/ Sapucaí, 2002.<sup>14</sup>

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Informação, 1996.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77.

HIME, Joana. *Memórias musicais: Casa Edison*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2002.<sup>15</sup>

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. São Paulo, UNICAMP, 1990.

LOPES, Antonio Herculano. Do pesadelo ao sonho da perda da cor. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.7, n 11, p. 37-50, jul.-dez. 2005.

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.

\_\_\_\_\_. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

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.

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

---

<sup>14</sup>A obra, uma produção patrocinada pelo Centro Petrobrás de Música Brasileira com produção técnica da Biscoito Fino/ Sapucaí, é composta por um livro mais 15 CDs com gravações da Casa Edison entre 1902 e 1950, 5 CD-Roms com partituras e informações históricas e documentais e 4 foto-CDs que acompanham o livro (CDs: HIME, Joana. *Memórias musicais: Casa Edison*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2002) e encontra-se disponível para consulta no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e no Instituto Moreira Salles (IMS).

<sup>15</sup>A obra é composta por 15 CDs e um folheto explicativo e encontra-se disponível para consulta no Centro Cultural Banco do Brasil e no Instituto Moreira Salles.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online], 2003, vol.22, n.1, pp. 81-113. Acesso em 15/ 08/ 2010: <http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.