

**“SOU NETO DE AFRICANOS, MINHA AVÓ ERA UMA PRETA
MANDINGA”: MÚSICA E IDENTIDADE NEGRA NO RIO DE JANEIRO NOS
ANOS 1920**

Lurian José Reis da Silva Lima
Universidade Federal Fluminense
lurianlima@gmail.com

Em diálogo com uma ampla literatura historiográfica, Kim Butler (2013) chama atenção os processos de identidades na diáspora africana que marcam o período pós-emancipação. A consolidação legal da cidadania, mesmo que limitada, e as oportunidades de realização pessoal e coletiva que surgem nesse momento colocam ao alcance do pensamento negro novas armas na luta por autodeterminação. Mas esse fortalecimento é logo respondido pela estrutura de poder escravista com a estatização do racismo (legislação segregacionista e congêneres) e da prática ritualizada da violência (o linchamento). Sabemos que essa reação se manifesta em medida equivalente em produções simbólicas – nas teorias raciológicas, na literatura naturalista, no racismo espetacular do teatro, da música e do cinema. É nesse campo (minado) de possibilidades – e em meio a fluxos contínuos de ideias e pessoas, que colocam *sob rasura* as fronteiras nacionais, no território e na consciência – que florescem as novas identidades negras. Esse movimento Butler chama de *New Negro*, expandindo uma expressão surgida no contexto da *Harlem Renaissance* de modo a transformá-la em conceito guia para uma historiografia da pós-abolição.

Though they are seldom situated in the canon of post-abolition political thought worldwide, Brazilian of African descent were certainly contributors to this redefinition of Black identities in the aftermath of slavery and, as the largest African decent national population in the diaspora, are of central importance (BUTLER, 2003, p. 143).

Neste artigo, sigo a sugestão da autora para fazer uma primeira leitura de um conjunto de entrevistas intitulado “Os reis do Samba e do Choro”, publicadas por *O Jornal* (RJ) em 1925. Esse é um pequeno, mas valioso, quadro dos debates daquele tempo acerca do que era a música feita pelos negros em termos estéticos, históricos e simbólicos

e qual a importância dos africanos e seus descendentes para a “música popular nacional”, representada pelo Samba e pelo Choro. Nesses debates também podemos encontrar importantes indícios das divisões sociais e simbólicas engendradas pelo racismo no cenário musical da cidade e das ambições e das dificuldades encontradas pelos músicos negros. E, o que é mais importante, os entrevistados são os próprios músicos populares, entre os quais, dez músicos de cor – um fato nada óbvio dada a monopolização do discurso legítimo sobre a cultura nacional por intelectuais brancos ligados aos grupos dirigentes¹. Também não é óbvio recorrer à fala desses musicistas para examinar um período em que a historiografia da cultura (da música especialmente) não costuma reconhecer a importância senão dos produtores desse discurso oficial.

Um complexo desafio de representação e autorrepresentação estava sendo jogado nessas entrevistas e na cidade do Rio (para nos atermos aqui à dimensão local do problema). Por isso, e pela rara oportunidade que nos apresentam, elas precisam de uma análise tão minuciosa quanto possível, o que será feito em um dos capítulos de minha tese de doutoramento. Aqui, eu apenas comentarei alguns pontos de convergência entre as ideias dos músicos negros e algumas hipóteses para as quais elas parecem apontar. Essas hipóteses contrariam algumas das mais recentes interpretações da história do samba, as quais eu apresento a seguir.

1. Leituras contemporâneas da história do samba

O impressionante trabalho sobre o samba de Maria Clementina da Cunha (2014) é um marco para a historiografia social da cultura popular do Rio de Janeiro pela profundidade que a autora atinge na análise da dinâmica social e espacial que dá origem a esse gênero e ao cotidiano de violência enfrentado pela gente pobre que fazia música e festa na cidade entre o fim do século XIX e o início do XX no Rio de Janeiro. Mas também é marcante por sua visão crítica em relação à potência do valor heurístico da ideia de “cultura negra” que a inserção cada vez maior dos movimentos negros nas universidades brasileiras tem produzido nos últimos anos. A partir da análise de uma documentação

¹ Dos mais aos menos modernistas. Discuto esse discurso legítimo sobre a música no contexto modernista em Lima (2017).

judicial e policial inédita, e com uma ênfase pouco comum até aqui em dados estatísticos, a autora questiona certas “totalizações” e “imprecisões” na literatura que a precede. Seu alvo são sobretudo a homogeneidade e a harmonia que parecem caracterizar as comunidades negras nas narrativas de alguns autores – e de conhecidos agentes históricos envolvidos no passado dessas comunidades (como Heitor dos Prazeres). Seu objetivo não é, certamente, negar o protagonismo e o sofrimento dos músicos negros, mas chamar a atenção para os efeitos desagregadores das desigualdades econômicas e do envolvimento desses músicos no competitivo mercado de bens simbólicos. Afinal, considerar a agência negra implica em considerar essa complexidade. Mas em algumas passagens duras e, a meu ver, problemáticas de seu livro, Cunha enfatiza insistentemente a existência de sambistas *brancos* (o que não é novidade nem para a historiografia mais antiga sobre o tema) e procura mostrar, com uma ironia pouco adequada à sensibilidade do tema, que a “Pequena África”, um lugar e uma expressão carregados de valor simbólico e político para os movimentos negros, não é (em suas próprias palavras) “tão África” assim². Como podemos ver no trecho citado abaixo, os custos emocionais do racismo podem ser relativizados nesse tipo de abordagem:

A despeito do racismo que levava descendentes de escravos com mais facilidade que brancos às cadeias das delegacias ou à Casa de Detenção, o que as evidências policiais revelam é, antes de tudo, a intensa mistura e a convivência entre trabalhadores brancos e negros, de diferentes origens nacionais, no enfrentamento de dificuldades da vida diária. (CUNHA, 2015, l. 1353)

Apesar de extremamente sofisticada e crítica, posto que embasada em um conjunto imponente de fontes inéditas e orientada para o conflito (de classe), essa tese parece se avizinhar daquilo que Joel Rufino dos Santos (1985, p. 292) caracteriza como um “reducionismo sociológico do pensamento de esquerda que só esporadicamente admite as interações raciais” como social e historicamente relevantes. Talvez essa interpretação seja demasiadamente dura, mas é difícil não notar que alguns excertos do livro de Cunha adquirem, certamente à revelia da autora, uma estranha semelhança com fórmulas apaziguadoras utilizadas pela primeira corrente historiográfica da música

² Faço coro, aqui, à crítica de Eric Brasil (2017).

popular brasileira. Interessada sobretudo no carnaval, no choro e na canção urbana cariocas, suas origens e seus personagens, essa corrente passa ao largo do tema do racismo (quando não simplesmente silencia sobre ele) e destaca, com notável frequência, a miscigenação e a harmonia que teria imperado no seio da população pobre e oprimida, responsável pela cultura popular “nacional”³. Essa literatura procura também sublinhar a interação dessa população com os setores mais progressistas dos grupos dirigentes e da intelectualidade, o que acaba por reforçar o suposto poder que a música teria de transpor fronteiras de classe e raça⁴.

Outra recente e controversa abordagem da relação entre samba e identidade negra foi empreendida pelo sociólogo Dmitri Fernandes (2014). Também na contramão dos trabalhos que partem de concepções amplas como “cultura negra” e “movimentos negros”, o autor defende “que antes da década de 1970 não era comum nem aos movimentos negros disponíveis, nem aos próprios artistas e/ou artífices intelectuais do samba proceder à vinculação positiva da manifestação musical em pauta [o samba] com a causa negra” (FERNANDES, p. 133). A análise de Dmitri, porém, parte de escolhas metodológicas que, a meu ver, enfraquecem, de saída, a sua tese. 1) Só trabalha com fontes secundárias; 2) entende “movimentos negros disponíveis” apenas como organizações institucionalizadas, tomando o clássico exemplo da Frente Negra em São Paulo como modelo; 3) não procura compreender o pensamento de grupos subalternizados sem recorrer a uma lógica binária e opaca da ciência mais ortodoxa, que não vê no pensamento dos populares mais que confusão e alienação.⁵

Embora a retome brevemente ao final deste trabalho, o aprofundamento da discussão teórica dessas teses é algo que deixarei para outra oportunidade. Quero destacar

³ Essa é uma longa história, cujas bases se encontram no movimento modernista e folclórico brasileiro, e que começa a ganhar corpo na década de 1950 com a *Revista da Música Popular Brasileira*, dirigida por Lúcio Rangel, e que chega até os últimos trabalhos de Sérgio Cabral (vários deles relançados recentemente em e-book). Essas publicações tiveram grande relevância para a definição do que seria a “tradição” da música popular brasileira, como mostra Fernandes (2010).

⁴ Segundo Tinhorão (1998, p. 201), não havia “qualquer preconceito de cor” entre os primeiros praticantes de choro (início do século XX, final do XIX) devido à mestiçagem nas camadas médias cariocas. Além de evitar tocar no assunto do racismo, essa literatura também reproduz racismos. Veja-se o comentário de Edigar de Alencar (1979, p. 68, grifo meu) sobre uma ocasião em que Pixinguinha e seu grupo foram segregados em um evento em São Paulo: “[o músico] supunha que a medida fora tomada pelo ingênuo receio de que algum elemento da orquestra se atrevesse a misturar-se com a alta sociedade paulista. *E o negro boníssimo aduzia: ‘naquele tempo nenhum escurinho teria essa ousadia’*”.

⁵ O que viria a ser a “causa negra”? Quem define a causa negra (suas estratégias, objetivos, dilemas, debates, etc.)? A teoria sociológica?

aqui os desafios que as entrevistas d’*O Jornal* impõem a elas e sugerir outras perspectivas de abordagem da história da música negra no Rio do pós-abolição.

2. A voz dos “reis do choro e do samba”

Pela brevidade deste texto, omito considerações mais demoradas sobre o perfil do periódico. É importante dizer, contudo, que ele é um dos primeiros braços do império jornalístico de Assis Chateaubriand, milionário, entusiasta da música popular e do carnaval cariocas, empresário que jogava como poucos com as preferências do público leitor carioca. As entrevistas publicas no início de 1925 constituem uma dessas jogadas. Como já era tradição, o carnaval, enquanto período ócio e prazer, é ocasião da imprensa desviar dos fatos que ao longo do ano absorvem a “serenidade” (expressão do redator) de seus leitores e oferecer-lhes assuntos mais amenos, como a música popular. Mas *O Jornal* resolveu fazer algo novo nesse terreno: chamar a atenção do público emprestando sua caderneta à palavra dos próprios musicistas, das “notabilidades do samba e do choro em evidência”.

À primeira vista, a proporção racial dos selecionados para falar ao periódico parece sublinhar a máxima da mistura. Dos 23 entrevistados, 13 são homens brancos. Mas, a diversidade numérica se dilui na predominância simbólica dos negros e da herança africana no pensamento dos músicos negros⁶. Caninha é o único que não se manifesta explicitamente sobre a origem negra ou africana do samba, ao contrário de Sinhô, Chico da Baiana, Donga, Pixinguinha, Aristides Júlio de Oliveira (Moleque Diabo), Sebastião dos Santos Neves, Nenem do Pandeiro, Otávio Viana (China) e Mestre Rezende. Reconhecendo essa ancestralidade, esses músicos não estão caindo no “senso comum”, comprando ideias de folcloristas ou aceitando os preconceitos difundidos pelos grupos dirigentes. A maioria deles está contando a própria história e de seus familiares. Mesmo aqueles que, como Sinhô e mestre Rezende, não se reconhecem explicitamente como negros, estão contando o seu passado. Rezende afirma que o samba é uma variação cancionista mal-feita do “jongo dos pretos africanos”, e conta:

⁶ Não tratarei, neste artigo, do discurso dos músicos brancos, nem farei comparações com eles. Esse trabalho será feito em outra oportunidade.

Recordo-me que, quando criança, vi uma roda de pretos dançando jongo e decorei esses versos: “Dansa negro, negro/ branco não vem cá/ se ele cá vier/ páo a de levar” [sic]⁷.

A memória, que engendra intrincados dilemas identitários para Rezende e Sinhô, mostra que falar da relação entre samba e África é, para esses músicos, apropriar-se da própria história e decidir o que fazer com ela. Nesse sentido, enquanto grupo, eles não estão reproduzindo coisa nenhuma. Quem reproduz essa relação, dentro dos “rigores” da ciência de seu tempo, são os folcloristas, tradicionais e modernistas⁸. Quanto ao que fazer com essa ancestralidade para determinar-se no presente e no futuro há importantes divergências, mas nada que contrarie a tendência geral de dizer com orgulho que o samba é descendente de africanos. Quem mais próximo estiver dessa ancestralidade, melhor poderá falar do samba, segundo Francisco A. Rocha, mais conhecido como Chico da Bahiana (pois na comunidade baiana, há João e muito mais):

Sou neto de africanas, minha vó era uma preta mandinga. [...] Como se vê, os meus precedentes de sangue dizem muito bem da minha qualidade de sambista de raça⁹.

A raça, nesse caso, é um fator de legitimação, não de degradação. Estou apontando aqui para o fato óbvio do qual muitas leituras superficiais se esquecem: expressões como “sambista de raça”, “preta mandinga” não têm nenhum sentido histórico se não se considera quem as diz. Se é Mário de Andrade, ou Villa-Lobos ou Chico da Bahiana, tudo muda de figura.

Chico é talvez quem fala com mais orgulho da ancestralidade africana do sambista, mas, com exceção das ambíguas posições de Mestre Rezende e Pixinguinha, e do silêncio de Caninha, todos os demais mencionam tal origem como a razão pela qual o samba faz tanto sucesso. Como consequência, o sucesso e seu motivo se estendem aos “reis do samba”, afinal, parafraseando Martha Abreu, o samba não tem pernas, não pode

⁷ “Os reis do choro e do samba – a opinião de Mestre J. Rezende”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de fev. de 1925, p. 5.

⁸ Esses músicos também se apropriam desse discurso científico de uma maneira particular, mas também discutirei isso em outra oportunidade.

⁹ “Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de jan. de 1925, p. 5.

escalar o sucesso sozinho. Cada um dos músicos diz isso de forma particular e com nuances e perspicácia por vezes impressionantes. Os detratores do pensamento popular ficariam sem saber muito o que dizer diante da sofisticação de Otávio Viana (China) e Sebastião dos Santos Neves. Mas darei aqui exemplos mais diretos. Aristides Júlio de Oliveira (Moleque Diabo) afirma que “o samba, impreterivelmente, deve à reminiscência africana na toada própria”¹⁰. O próprio Sinhô diz que tanto o samba quanto o choro, que fazem a alegria dos foliões, “procedem da alma africana”¹¹ – não do corpo, mas da alma... E Donga faz coro a Chico da Bahiana:

Eu era muito criança, tinha talvez quatro anos de idade, quando minha família manteve contato estreito com Tia Sadata [...], uma africana de puro sangue. Cresci ouvindo o samba, e vendo a dança do samba, tal como é, *verdadeiramente da terra negra* [sic.]¹².

Mas alguém poderia objetar que esses exemplos não têm valor estatísticos, que esses sete músicos não representam mais do que a si mesmos. Eu lembraria, nesse caso, que ninguém pensa sozinho. Se um músico negro vem afirmar orgulhosamente a um conhecido jornal carioca que sua avó era uma “preta mandinga”, é porque havia toda uma trama de valores, ideias, memórias e debates sobre música, África e a história dos negros, tecida por pessoas de gerações diferentes e que remonta (essa teia) às últimas duas décadas do século XIX, para ficarmos no exemplo do samba e sua inserção no mercado musical¹³. Chico da Bahiana, Neném do Pandeiro e China são, nesse sentido, extremamente representativos, ainda que cada um construa seu pensamento de forma particular.

Outra objeção poderia ser feita quanto ao vínculo desse discurso cultural com a “causa negra” de que fala Fernandes. Em primeiro lugar, precisamos considerar que essa causa não é uma, mas várias, seja quando se fala do momento histórico presente, seja quando (e sobretudo quando) se fala do passado. A análise de Dmitri Fernandes parte do que Joel Rufino dos Santos chamou de “definição excludente” e evolucionista de movimento negro, que:

¹⁰ “Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de fev. de 1925, p. 5.

¹¹ “Os reis choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de jan. de 1925, p. 5.

¹² “Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de jan. de 1925, p. 5.

¹³ Sobre a trajetória das canções escravas no mercado musical, ver Abreu (2017).

[...]pressupõe que esta rica dinâmica [cultural e política das populações negras] deva convergir para um patamar superior de luta organizada contra o racismo, no interior do jogo político institucional ou fora dele. Mesmo admitindo a importância e a inevitabilidade do jogo político, estamos aí diante do que alguém chamou de “chantagem do maquiavelismo ocidental” que, hierarquizando as ações sociais, estigmatiza como alienadas e inferiores as não explicitamente políticas e como inconsequentes as que parecem não acumular energia política. (SANTOS, 1985, p. 303-304).

Ao contrário, uma definição ampla (e diacrítica) compreende movimento negro como todas as entidades e ações, de qualquer tempo, fundadas ou promovidas por negros (Idem). Nesse sentido, o movimento negro é aquilo que os atores históricos entendem por movimento negro e aquela trama cultural (ou “dinâmica cultural”), da qual fazem parte os pensamentos expostos por *O Jornal*, pode ser vista como constituinte do modo como esse movimento se apresentava na década de 1920 no Rio de Janeiro. Mas não é nada difícil encontrar vínculos sociais e simbólicos entre os músicos entrevistados e ativistas “stricto sensu”¹⁴. E se ampliamos a nossa visão geopolítica e historicamente, lembrando novamente o que disse Kim Butler, podemos entender essa trama cultural como integrante do movimento negro da diáspora no pós-abolição, e também não será muito complicado encontrar evidências concretas da interligação daqueles músicos com o mundo atlântico¹⁵. Mas, mesmo se trabalhamos com o “movimento negro” em sentido estrito e dermos uma olhada no que se escrevia na imprensa negra sobre o samba na década de 1920, veremos que a desvinculação simbólica entre samba e “causa negra” estava longe de ser consensual¹⁶.

Quanto à abordagem de Clementina (que na verdade, tem uma leitura oposta à de Fernandes no que diz respeito ao vínculo do samba com a negritude, o que mostra o quão

¹⁴ Os vínculos de sambistas como Mano Elói e Paulo da Portela e com o Partido Comunista brasileiro, surgido naqueles mesmos anos 20, fazem parte da memória histórica dos integrantes das escolas de samba Império Serrano e Portela, e já foi comentada por vários autores (inclusive Clementina Cunha), embora esses laços precisem ser estudados em maior detalhe. A filha de Donga, Lígia Santos, disse há alguns anos a um pesquisador que seu (dela) pai também tinha relações com esse Partido. Sebastião dos Santos Neves cita Luiz Gama para construir seu argumento em uma das entrevistas do conjunto que comentei neste trabalho (LACERDA, 2011, p. 199-200).

¹⁵ O exemplo da viagem dos Batutas a Paris vem logo à mente, assim como a experiência da Companhia Negra de Revista, que estrearia no ano seguinte às entrevistas comentadas (1926) em São Paulo.

¹⁶ Esse é um trabalho que começo a fazer, mas já posso afirmar que, a julgar pelo que diziam os articulistas do Clarim da Alvorada nas sucessivas comemorações do 13 de maio, o afastamento entre a “causa negra” e o samba não era um fato consumado.

abertos ainda estão os estudos sobre a música desse período), seria preciso lembrar que quando esse músicos definem o samba como negro eles estão estabelecendo uma fronteira política. A Pequena África é menos um conceito demográfico e geográfico do que um conceito político e cultural (ou só geográfico e demográfico na medida em que é político), e creio que esses músicos, assim como Heitor dos Prazeres, entendiam essa particularidade muito bem. Nesse sentido, é mais adequado procurar compreender a construção desse conceito dentro daquela teia cultural do que criticar, com uma ironia pouco adequada à apreciação de temas tão sensíveis, seus supostos propósitos apaziguadores, suas origens supostamente “falsas” e a própria ação dos atores históricos envolvidos em sua criação.

A partir daí [da década de 1930], Heitor dos Prazeres (ou Lino do Estácio), certamente inspirado nos portugueses do Morro de São Carlos, estava à vontade para louvar sua metafórica “Pequena África”, que, unindo os dois lados do Canal do Mangue, recobriu diferenças e velhos desentendimentos com o manto da raça ou da origem comum.

Note-se que a própria “patente” da expressão é deslocada para os portugueses. Os próprios negros não seriam capazes de criar e demarcar um espaço simbólico e político por conta própria? Além do “manto da raça”, o racismo também não relativizava as diferenças de um lado a outro do canal do mangue? Por que interpretar essa metáfora como um engodo em vez de um chamado político?

Abordagens como a de Clementina Pereira da Cunha – e antes dela, praticamente toda a historiografia da música popular, um problema sobre o qual eu devo escrever com mais vagar em outro momento – não dão atenção que julgo devida (ou não reconhecem como seria preciso reconhecer) à capacidade intelectual dos negros, sobretudo os de origem popular, tampouco à importância da música enquanto caminho de realização profissional e existencial, enquanto instrumento de autodeterminação e meio de autoinscrição. Os etnomusicólogos contemporâneos, ao contrário, procuram sempre atender para esse potencial da música e do músico subalternizados e é, talvez, aí que está a interseção produtiva entre música e história para discutir o pós-abolição. Quem vive, como eu, este cruzamento disciplinar, não passa indiferente por um discurso poético como este de Zé Kéti, na década de 1960, e não pode conter o ímpeto de buscar suas origens remotas nas primeiras décadas do século XX:

eu, como compositor, gosto muito de fazer música falando de alguma coisa que tenha sentido social, falar das coisas que a gente vê, das coisas que a gente sente. [...] *Porque realmente a gente vê muita coisa, entende? E, quando a gente não pode falar dizendo, a gente diz cantando* (ZÉ Kéti, 1967, CD 176.1, f. 10, grifos meus).

3. Considerações finais

Este trabalho é fruto de minha atual pesquisa de doutorado sobre as experiências de liberdade de músicos negros no Rio da primeira metade do século XX. Tenho como ponto de partida metodológico o cruzamento de discursos-de-si proferidos por aproximadamente 30 deles ao longo de 20 entrevistas realizadas pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) entre os anos 1960 e 1970. Somam-se a este material registros de atividades musicais, críticas e entrevistas, situados entre 1910 e 1940, documentação relativa aos artistas ouvidos pelo MIS ou a pessoas pertencentes a seus círculos de sociabilidade. Testo a hipótese de que seja no diálogo uns com os outros (e com parceiros de outras partes do mundo Atlântico) que eles constroem suas identidades e posicionamentos artístico-políticos. Suas trajetórias e ideias deixariam ver, então, um circuito sociomusical e um “modernismo alternativo” que põem em relevo o papel dos negros na história da música e da cultura brasileiras.

Aqui, fiz apenas uma primeira leitura do material documental referente à década de 1920, que será aprofundada ao longo da escrita da tese. Acredito, porém, que esse pequeno exercício mostra o potencial desse material e o potencial de uma discussão sobre protagonismo negro via música no pós-abolição.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017. [e-Book versão Kindle]
- BRASIL, Eric. Muitos caminhos até chegar ao samba. *Revista Tempo*, v. 23, n. 2, maio/ago. 2017.

BUTLER, Kim D. “New Negro”: Negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora africana. In: ABREU, M. *et al.* (Org.). *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico*. Cultura, relações raciais e cidadania. Niterói, RJ: Ed. da UFF, 2014. v. 3.

CUNHA, Maria Clementina da. “*Não tá sopa*”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2015. [e-book]

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, p. 132-156, 2014.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, p. 132-156, 2014.

LACERDA, Izomar. *Nós os Batutas*: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LIMA, José Reis da Silva. *Suíte popular brasileira na trajetória de Villa Lobos*: “arte”, “povo,” e uma suíte “à brasileira”. 2017. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curitiba, 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a Crise Brasileira. *Política e Administração*, v.2, p.287-303, jul.-set. 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Entrevistas orais

ZÉ Kéti. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série “Depoimentos para a posteridade”, CD. 176.1-2, 1967.

Entrevistas em periódicos

“Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de jan. de 1925, p. 5.

“Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de fev. de 1925, p. 5.

“Os reis choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de jan. de 1925, p. 5.

“Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de jan. de 1925, p. 5.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

“Os reis do choro e do samba – a opinião de Mestre J. Rezende”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de fev. de 1925, p. 5.