

**MÚSICOS E TRABALHADORES: MÚSICA POPULAR,
ASSOCIATIVISMO E PROFISSIONALIZAÇÃO NA TRAJETÓRIA DE JORGE
SEIXAS E CANDIDO PEREIRA DA SILVA NO RIO DE JANEIRO NA
PRIMEIRA REBÚBLICA¹**

Pedro Maron de A. Severiano

Secretaria de estado de educação do Rio de Janeiro (SEEDUC)

(pedromaron86@gmail.com)

A figura do compositor Noel de Medeiros Rosa, identificado com o bairro carioca de Vila Isabel, costuma aparecer no cenário da história do samba e da música popular como um mediador entre a cultura de origem africana presente no samba – seja do morro, ou do Estácio ou da praça Onze – e uma musicalidade letrada e branca que transforma a linguagem do samba em algo mais palatável para se popularizar e nacionalizar(VIANNA, 1995)². 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 (SANDRONI, 2001).

Nesse sentido, teria sido obra de grupos letrados das camadas médias, 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- brasileiras. No entanto, essa leitura não abrange o sentido contrário, ou seja, como músicos que eram ao mesmo tempo trabalhadores encaravam as diversas tradições

¹ O texto a seguir contém partes de minha dissertação defendida no Programa de História Social da Cultura da PUC-Rio em 2018.

² 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.

musicais presentes na cidade, nem como eles viam seu papel enquanto profissionais da música, ainda que em tempo parcial³.

Neste texto pretendemos indicar 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, rompem com a imagem de um jeito de fazer música típico de uma classe média letrada, representado por Noel Rosa e a imagem do bairro de Vila Isabel em parte da historiografia. Negros e operários, eles eram parte relevante do ambiente musical da cidade, atuando como instrumentistas, músicos e professores. Veremos, portanto, num primeiro momento, espaços por onde ambos passaram como músicos, foliões e trabalhadores. Em seguida, destacamos de forma breve a participação desses personagens em um bloco carnavalesco e conjunto musical chamado Africanos de Vila Isabel.

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 (SOUZA, 2008, 2). 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 (SOUZA, 2008). 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 (MARTINS, 2004, 12).

O Asilo ocupou a chácara que pertencia a Jorge Rudge na rua dos Macacos número 3⁴ 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 (SOUZA, 2008, 89).

³ Peço desculpas por não abordar o recorte de gênero nesse texto, por limitação minha e de minha leitura das fontes. Certamente diversas mulheres participaram dos processos que procuro descrever no texto.

⁴“Esplendor e decadência de uma grande obra”. *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1925.

Em uma 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.⁵ 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 formal⁶.

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 Profissional Masculino na condição de mestre de banda.⁷ 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

No mesmo ano em que desfilou com o 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.⁸ Vale notar que o título da polca-tango é homônimo ao grupo carnavalesco liderado por Tia Ciatá na Praça Onze (MOURA, 1995, 103), que desfilava sem as pompas dos ranchos e fazendo deboches com a alcunha racista de macaco (CUNHA, 2001, 238-239)

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

⁵“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”.

⁶“Instituto Profissional Masculino”. *Gazeta de Notícias*, 18 de janeiro de 1903.

⁷“Os nossos arrabaldes”. *Gazeta de Notícias*, 21 de janeiro de 1906.

⁸ *O Paiz*, 05 de março de 1913.

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 veremos adiante.

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 Carioca⁹. 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 é tanto sambista, chorão quanto membro de uma sinfônica, o fato é que consegue transitar entre os diferentes registros.

Assim, Seixas não se encaixa em nenhum dos perfis do que ser 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.

Na 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(ESTEVAM JUNIOR, 2014, 8).¹⁰

O trombonista integrou também diversas formações de bandas. Além da Banda do Asilo, foi membro do conjunto da fábrica Confiança, onde também trabalhou.

⁹ “A Banda Civil Carioca” *A Esquerda* 17 de dezembro de 1930.

¹⁰Os dados fornecidos por Elton Medeiros são da contracapa de um LP chamado *Candinho*, na interpretação de Nelsinho escrito por Elton Medeiros.

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’ (SANDRONI, 2001, 118) 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 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 atividade profissional fica clara na figura de Cadinho 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 zelador¹¹. 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 1903¹². O Centro Musical reunia músicos de orquestras das casas de espetáculos e professores, e Cadinho 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.

A passagem desses dois personagens pelo conjunto Africanos de Vila Isabel reforça essa impressão. 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

¹¹ “Centro Musical do Rio de Janeiro” *Gazeta de Notícias*, 11 de dezembro de 1921.

¹² “A greve da música” *Gazeta de Notícias*, 03 de novembro de 1920.

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 bairro¹³.

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 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.¹⁴ Da rua Maxwell o grupo passou para a principal praça do bairro em um espaço amplo segundo a *Gazeta*.¹⁵

Além das participações carnavalescas, o grupo se exhibe com uma formação característica dos conjuntos de choro da época no palco do Teatro João Caetano, na região central do Rio de Janeiro, em 1927. 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 compunha canções com Pixinguinha (PARANHOS, 2005, 97). 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)”¹⁶

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 composição do grupo apareciam figuras

¹³“Licença às Sociedades Carnavalescas”. *Gazeta de Notícias*, 23 de dezembro de 1920.

¹⁴ “O Carnaval que chega...” *Gazeta de Notícias*, 10 de janeiro de 1923.

¹⁵ “O Carnaval que chega...” *Gazeta de Notícias*, 10 de janeiro de 1923.

¹⁶ *O Jornal*, 6 de fevereiro de 1927.

como 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*.



Figura 1 - "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. Na fotografia estão Jorge Seixas sentado na fileira de baixo, ao centro, empunhando o violão; e Candido Pereira da Silva que aparece de pé à direita com um instrumento de sopro na mão (ESTEVAM JUNIOR, 2014, 28). Acima da fotografia aparecia o nome do grupo, que aludia à presumida origem africana de seus componentes, na afirmação de uma identidade ancestral

comum¹⁷. Nesse sentido, 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 inéditas¹⁸. 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\$000¹⁹, 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’.²⁰ 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.

Desse modo, os 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

¹⁷ Sobre os blocos e associações que apresentavam uma criação do que era a África a partir do Brasil, ver o caso baiano em ALBUQUERQUE, Wlomyra. “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.

¹⁸ “Os Africanos de Vila Isabel”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

¹⁹ “O que é nosso”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

²⁰ “O que é nosso”. *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1927.

do Rio de Janeiro, na qual iam se desenvolvendo diferentes formas de tocar uma série de ritmos definidos no período como populares. Sua formação instrumental, 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.

Ao acompanharmos de maneira sucinta aspectos das trajetórias desses dois personagens na Primeira República vislumbramos uma abertura para uma participação de músicos negros na constituição de um campo profissional da música popular mais significativas do que parte da historiografia e da memória leva em consideração. Atuavam como professores, se organizavam como profissionais para reivindicar direitos, compunham, enfim, ainda que não se dedicassem integralmente à música ela era mais que um passatempo para eles. Além disso, apresentavam suas próprias versões para o que deveriam ser ritmos nacionais, e maneiras de tocar, percussiva e harmonicamente. Mesmo se fazendo presentes nos ambientes de música moderna do período, ressaltavam uma africanidade. Foram, portanto, sujeitos ativos no processo de modernização e consolidação da música popular em seus mais diversos espaços.

Referências bibliográficas:

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.

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

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

MARTINS, Silvania Damacena “Reformando a Casa Imperial: Assistência Pública e a Experiência do Asilo de Meninos Desvalidos na Corte (1870-1888)”, Mestrado em História, UFRJ, 2004

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

MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995

PARANHOS, Alberto de Paula *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”* Tese, Doutorado em História Social, PUC-SP, 2005

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

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

VIANNA, *Hermano O Mistério do Samba* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995