

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ARTES VISUAIS

ANNA CAROLINA NOGUEIRA DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DA SOCIABILIDADE NEGRA PELAS RODAS DE SAMBA
URBANAS PINTADAS POR HEITOR DOS PRAZERES**

São Paulo
2022

ANNA CAROLINA NOGUEIRA DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DA SOCIABILIDADE NEGRA PELAS RODAS DE SAMBA
URBANAS PINTADAS POR HEITOR DOS PRAZERES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para obtenção de título de Bacharel em
Artes Visuais pela Universidade de São Paulo – USP.

Orientador: Tiago dos Santos Mesquita

SÃO PAULO

2022

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a investigar de que maneira Heitor dos Prazeres contribuiu para a representação da sociabilidade negra do início do século XX, a partir das rodas de samba cariocas urbanas pintadas por ele. Partindo de uma análise iconográfica, foram utilizadas obras do artista embasadas no contexto sociocultural que Heitor estava inserido: um Rio de Janeiro modernizado e racialmente dividido, de onde emergiram novas formas de sociabilidade popular.

A pesquisa tentou relacionar a obra de Heitor dos Prazeres com diferentes contextos e debates culturais. Em primeiro lugar, foi feita uma apresentação do ambiente histórico no qual o artista desenvolveu sua obra. De maneira mais específica, tentaremos inseri-lo dentro da cultura do samba carioca, com a qual a obra dialoga diretamente. Por fim, partiremos para a análise de algumas obras e da trajetória do artista, relacionando elementos de suas obras à expressão festiva e popular das rodas de samba do Rio de Janeiro.

Para alcançar os objetivos, foram usados os acervos do MAC-USP, do Museu Afro, de galerias privadas, além de toda a bibliografia a respeito da natureza do estudo. O resultado é uma análise social das rodas de samba e sua importância para a organização e a resistência da população negra.

Palavras-chave: Heitor dos Prazeres, samba, sociabilidade negra

ABSTRACT

This research aimed to investigate how Heitor dos Prazeres contributed to the representation of black sociability in the early 20th century, from the urban carioca samba circles painted by him. Starting from an iconographic analysis, the artist's works were used based on the sociocultural context in which Heitor was inserted: a modernized and racially divided Rio de Janeiro, where new forms of popular sociability emerged.

The research tried to relate the work of Heitor dos Prazeres with different contexts and cultural debates. First, a presentation was made of the historical environment in which the artist developed his work. More specifically, we will try to insert it within the carioca samba culture, with which the work directly dialogues. Finally, we will analyze some works and the artist's trajectory, relating elements of his works to the festive and popular expression of the samba circles in Rio de Janeiro.

To achieve the objectives, the collections of MAC-USP, Museu Afro, Galeria Almeida & Dale were used, in addition to all the bibliography regarding the nature of the study. The result is a social analysis of samba circles and their importance for the organization and resistance of the black population.

Keywords: Heitor dos Prazeres, samba, black sociability.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Tiago Mesquita, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação, trazendo ensinamentos que me permitiram realizar esse projeto com paciência e determinação.

Aos docentes do curso de Artes Visuais da Universidade de São Paulo que abriram caminhos para que meus objetivos fossem alcançados, durante todos os meus anos de estudos.

Aos meus pais, Alessandro Ferreira de Araújo e Nadja Glicia Nogueira de Araújo, por todo apoio e pela ajuda, incentivando-me sempre nos momentos mais difíceis durante a realização deste trabalho.

Aos meus amigos; especialmente Livia Liu Pace, Tami Tahira, Isabela Ferreira Loures, Raissa Signor Ruggeri, Natália Fernandes Gonçalves, Paula Azevedo Damasio da Silva, Mariana Rocha Nogueira, Tales Shibata Queiroz, Sarah Beatriz Mendonça Barcelos, Gabriel Sousa Gonçalves, Xulis dos Santos, Lia Mae D, Isadora Rodrigues de Castro, Miguel Jeremias de Aquino, Beatriz Camargo Martins, Nicolle Clara Firmino Nascimento, Elio Buoso, Pedro Becker, Paulo Henrique Trindade, Fabio Barros, Anna Gabrielly Araújo de Bortolo, Larissa Galende Guidolin e Nicolle Latorre; pela amizade incondicional, pela ajuda e pela presença em todo período que me dediquei a este trabalho.

Aos meus colegas de turma, por compartilharem comigo tantos momentos e por todo o companheirismo ao longo desses anos.

À todas as pessoas que convivi e fizeram parte da minha vida, que impactaram direta e indiretamente a mim e à minha formação, com todo o amor que poderiam me oferecer.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Cortiço da Rua do Senado (1906)	18
Figura 2 – "O Rio civiliza-se", Jornal do Brasil (03/01/1903)	21
Figura 3 – As primeiras casas no Morro da Providência (1905)	23
Figura 4 – Praça Onze; lateral da rua Senador Eusébio para a rua Visconde de Itaúna (c.1920)	25
Figura 5 – Trecho de Jornal (Registro da casa de Tia Ciata)	27
Figura 6 – Partitura de Pelo telephone, samba carnavalesco de grande sucesso.....	33
Figura 7 – Detalhes de obras “Baiana e Ritmistas” (1961) e “Roda de Carnaval” (1963)	37
Figura 8 – Detalhe da obra “O Samba” (1963)	39
Figura 9 – Di Cavalcanti: <i>Roda de samba</i> (1928)	42
Figura 10 –Heitor no ateliê da General da Pedra, confeccionando cartolas para seus ritmistas	43
Figura 11 – Heitor dos Prazeres com suas pastoras em trajes de baianas (1959)	46
Figura 12 – Partitura da canção Pierrot Apaixonado.....	47
Figura 13 – Heitor dos Prazeres: Noite de São João (1961).....	49
Figura 14 – Heitor dos Prazeres: As Três Artes (1961)....	50
Figura 15 – Heitor dos Prazeres: Sem título (1962).....	51
Figura 16 – Heitor dos Prazeres: Roda de Samba (s.d.).....	54
Figura 17 –Heitor dos Prazeres: Samba no asfalto (1950)	55
Figura 18 – Heitor dos Prazeres: Baile de Rua (1954).....	56
Figura 19 – Heitor dos Prazeres: Samba dos Arcos da Lapa (1964).....	57
Figura 20 – Heitor dos Prazeres: Sem título (1964).....	58

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	09
2.	A PÓS-ABOLIÇÃO E A SITUAÇÃO DO NEGRO BRASILEIRO	13
2.1	Da escravidão a instauração da república.....	13
2.2	A migração baiana.....	16
2.3	Rio de Janeiro: a Reforma Pereira Passos e o surgimento das favelas.....	19
2.4	Tia Ciata e a Pequena África.....	25
3.	O NASCIMENTO DO SAMBA.....	30
3.1	As festividades cariocas: os ranchos carnavalescos e a Festa da Penha.....	30
3.2	O início do samba moderno	32
3.3	As rodas de samba.....	34
3.4	As escolas de samba e o samba do carnaval	37
3.5	O samba e o modernismo.....	40
4.	HEITOR DOS PRAZERES E AS RODAS DE SAMBA.....	43
4.1	Heitor dos Prazeres é meu nome.....	43
4.1.1	Primeiros anos	44
4.1.2	Heitor, o carnaval e o samba	45
4.1.3	Do samba aos pincéis	48
4.2	AS PINTURAS.....	52
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
	BIBLIOGRAFIA.....	65

“Eu sou carioca,
Boêmio sambista,
Meu sangue é de artista
E não posso negar.
Vivo alegre,
Sou contra a tristeza
E levo a vida
Feliz a cantar!”

(Heitor dos Prazeres: Carioca Boêmio, 1946)

1. INTRODUÇÃO

A abolição da escravidão modifica a vida do negro brasileiro. Na virada do século XX, essa população encontrava dificuldades de se recompor, já que a sociedade brasileira manteve o que Clóvis Moura chamou de a ideologia do colonialismo, onde se associava a ideia de civilização à branquitude e negava qualquer tipo de humanidade ao negro¹. Dessa forma, foram implantados métodos que estabelecem a norma do grupo dominante. Os negros não foram incorporados ao mercado de trabalho, sendo substituídos por trabalhadores imigrantes europeus que assumiram a massa de trabalho assalariada, seja lá o que isso significasse. Além disso, não se deu acesso à terra aos descendentes de africanos. Tudo isso se somou às agruras do preconceito racial.

Nesse mesmo período, o Rio de Janeiro, já capital do Brasil, em relação com os fatores anteriores, começa a operar um processo de modernização que buscava imprimir uma modificação no espaço urbano. Leila de Oliveira Lima Araujo argumenta que com a promessa de uma vida melhor, uma grande massa de negros vindos da Bahia e do Vale do Paraíba migram para a nova cidade e por conta do aumento populacional e a transferência da mão de obra especializada para os imigrantes que chegavam ao Brasil, muitos deles tiveram que se instalar em cortiços e casarios populares, tidos pelas autoridades da época como um "valhacouto de desordeiros"². Para essa população afrodescendente recém liberta, era preciso novas formas de organização que reestabelecesse laços e criasse outras formas de sociabilidade, após séculos de escravidão.

Segundo a autora,, os baianos se organizavam discretamente para cultuar suas divindades pelos batuques do atabaque e as danças populares, suas religiões e festividades foram um mecanismo de resistência ideológica social e cultural ao sistema de dominação que existia durante o período de escravização. Com a migração dessa comunidade para o Rio de Janeiro, seus costumes adentraram as casas instaladas na Cidade Nova, bairro da Zona Central do município do Rio de

¹ MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

² CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: Cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Janeiro, e arredores, conseguiram manter suas origens vivas e suas relações fortes para enfrentar o que havia pela frente.

Acontece que o Rio de Janeiro passou por uma grande urbanização inspirada na Belle Époque francesa e seus boulevards, fundamentado em medidas de higiene e de saneamento urbano, que levou a remoção dessas habitações, fazendo com que esse grupo de pessoas se instalassem em morros progressivamente, originando as favelas. Entre a política urbana de “embelezamento” e a exclusão social, a cidade do Rio de Janeiro iniciou um novo ciclo de reorganização de suas contradições sociais.

A modernização da cidade e a situação de transição nacional fazem com que indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontrem nas filas da estiva ou nos corredores das cabeças-de-porco, promovendo essa situação, já no fim da República Velha, a formação de uma cultura popular carioca definida por uma densa experiência sócio-cultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente com os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. (MOURA, 1995, p.86)

Segundo Roberto Moura, a partir desse momento surgem novas paixões populares, locais de encontro e celebrações, com manifestações musicais, dramáticas, festeiras, processionais e esportivas. O samba aparece nesse contexto, tendo como berço a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente os terreiros dos bairros pobres do centro da cidade, sendo desses a mais famosa a casa de Tia Ciata, localizada ao lado da Praça Onze e vista para Hermano Vianna como um dos berços da “cultura sambista” (VIANNA, 2007, p. 51), que se torna o local consagrado das danças e dos cantos negros durante o ano todo e ponto de concentração para saída do Carnaval.

Implantados na memória coletiva, diversos sambas foram compostos na região e posteriormente, se tornaram centralidades para reconstrução identitária de afrodescendentes como resposta à diáspora promovida pela Reforma Passos. As tradições vinculadas ao continente africano e preservadas pelas Tias conviviam naturalmente com a realidade do cotidiano carioca, formando nesses espaços uma nova forma de sociabilidade.

As camadas mais pobres compostas predominantemente por negros e mestiços constituíam o grosso da base social do Rio de Janeiro contavam com

oportunidades episódicas de diversão, tais como os feriados nacionais, o carnaval ou a Festa da Penha; e com agora as formadas rodas de samba iniciadas nos terreiros de candomblé. As novas instituições populares festivas, os novos gêneros musicais, os novos interesses que se consagram na cidade entre pessoas tão diversas, traz a necessidade de afinidade e encontro dentro de uma sociedade tão radicalmente heterogênea que se forma.

O processo de modernização acarreta alterações tanto na cidade como nos costumes. Uma cultura popular urbana começa a se formar, num novo clima de fermentação cultural popular ao longo do século XX.

Uma cultura popular urbana poderosa em formação, servida por uma indústria de entretenimento incipiente e informal, sequiosa de material para atender a uma forma de sociabilidade básica como a dança. Veículos tecnológicos novos, no caso o disco, o fonógrafo e o rádio, este não por acaso batizado de broadcast, que ampliava seu alcance e os divulgava. Uma mescla de classe ou um desnivelamento, que se dá quando uma criação expande seu âmbito de atuação para além da classe que o originou, resultava em que um tipo de arte provindo das fímbrias da sociedade (marginais, prostitutas, rufiões, nos casos mais flagrantes ex-escravos) fosse absorvido ou apropriado pelos grupos dominantes, garantindo-lhe um horizonte virtualmente igualitário ou idealmente democrático. (GALVÃO, 2009, pág. 12)

Neste mesmo momento, há na cultura e nas artes um esforço de valorização simbólica da identidade nacional. Muitos intelectuais e artistas procuram alguma ideia, fantasiosa ou não, de autenticidade nacional. Lasar Segall e Di Cavalcanti, como exemplo, trabalharam com a representação de festividades e comunidades negras e mestiças oriundas tanto de favelas urbanas como dos campos.

A aproximação do modernismo com a cultura popular traz possibilidades para a ascensão da arte popular no Brasil. Elaborada pelas camadas que acabaram se estabelecendo nas áreas rurais, nas periferias das grandes cidades, vilarejos e arraiais do interior do país. De modo geral, são artistas que produzem longe do circuito formal estabelecido de institucionalização e comercialização da arte. A cultura popular tem em suas expressões o “ser” do seu artista, que são objetos que documentam seu modo de vida, modo de pensar, desejar, relacionar-se e olhar o mundo à sua volta.

Heitor dos Prazeres foi um dos precursores e principais representantes desse pequeno grupo de artistas não brancos que teve suas obras reconhecidas.

Prazeres foi um multiartista que encontrava na arte e na música formas específicas para recriar aquilo que vivia e via. Suas representações das festas e comunidades trouxeram uma nova forma de representação da criação das populações de origem africana, não atrelada mais ao sofrimento, mas à alegria. Compositor consagrado, Heitor dos Prazeres foi um dos principais pintores do Brasil a recriar o universo do samba e o ambiente do Carnaval carioca.

Esta pesquisa se propôs a recontar a história da sociabilidade negra pós abolição a partir das pinturas de roda de samba urbanas feitas por Heitor dos Prazeres e a representação positiva alegre de suas festividades e convivências. Em linhas gerais, os resultados do trabalho se dividiram em quatro partes principais. Na primeira delas, buscou-se entender o contexto histórico em que o artista está inserido. Na segunda parte, foram abordadas as questões em relação ao nascimento do samba e as formas de sociabilidade criadas por essa forma musical. Na terceira parte, buscou investigar a biografia do artista relacionando com todo o contexto histórico citado e analisando algumas de suas obras e representações.

2. A PÓS-ABOLIÇÃO E O NEGRO BRASILEIRO

2.1. Da escravidão à instauração da República

Para se entender a sociabilidade negra estabelecida e como a música e a dança se tornou parte da resistência dessa população, é preciso retomar à escravidão e seu processo de dismantelamento.

No Brasil, a escravidão durou quase quatro séculos³ e durante todos eles a grande parte do trabalho no país foi realizado por gerações de africanos e afro-brasileiros. O regime escravista mantinha uma estrutura ideológica que mantinha os negros propositalmente afastados das formas mínimas de organização social, dessa forma eles se socializavam, na maior parte do tempo, pelo trabalho, sem condições normativas de ascensão social. As manifestações religiosas escondidas⁴ e as poucas festas que os senhores permitiam eram os únicos momentos de alívio para os escravizados, organizavam-se, assim, em rodas e batuques demarcando uma territorialidade que remetia aos seus locais de origem, acontecendo diversas trocas de diferentes culturas trazidas do continente africano. Foi a partir dessas trocas e sincretismos que os negros construíram uma parte de sua resistência, com o objetivo de manter viva e presente sua cultura, transformando-a e readaptando-a quando necessário para não serem banidos ou castigados.

Movidos por um forte pragmatismo econômico, os ingleses passaram a não permitir o tráfico negreiro britânico em 1807, refletindo diretamente no tráfico negreiro no Brasil.⁵ Começara-se, assim, um reordenamento a respeito do papel do escravo e do negro na sociedade brasileira, tornando cada vez mais visível a fragilidade do sistema colonial.

Em primeiro momento, foi criada a Lei de Terras em 1850, que antevendo o fim da escravidão e do fim do tráfico negreiro, legalizara o monopólio sobre as terras disponíveis na mão das classes dominantes, vendendo-as a preços suficientemente altos, capaz de impedir, ou pelo menos dificultar, a compra por ex-escravizados e por imigrantes⁶. Ainda que contra opiniões isoladas de alguns abolicionistas e

³ NASCIMENTO, Abdias. **O Nascimento do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, nov. 2016.

⁴ Ibidem nota de rodapé número 03.

⁵ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. São Paulo: Todavia, nov. 1995.

⁶ JAHNEL, Teresa Cabral. As Leis de Terra no Brasil. **Boletim Paulista de Geografia**. n. 65, p. 105-116, 1987.

republicanos nos quais propuseram uma reforma agrária contemplando principalmente aqueles que tinham sido escravizados, o acesso à propriedade e moradia foi restringido para a população negra aos pés da liberdade, garantindo o mesmo padrão de poder estabelecido na escravidão.

Os senhores, também, não queriam garantir a satisfação das necessidades básicas dos escravizados, incluindo alimentação e cuidados médicos ou o controle e estímulo do trabalho independente na forma das roças de subsistência. Então as classes dirigentes e autoridades públicas começaram a criar leis que libertavam os escravos idosos, os inválidos e os enfermos incuráveis, sem lhes conceder qualquer recurso, apoio, ou meio de subsistência. Em seguida, por causa de pressões internacionais e o excesso de levantes e revoltas, o governo imperial forçosamente proibiu o tráfico com a África em 1856, o que elevou consideravelmente o comércio escravagista interno.

O café que começara a ser cultivado nas regiões do Rio de Janeiro, vale do Paraíba e Oeste paulista por volta de 1818, passa a ser o principal produto de exportação brasileiro – com a decadência do mercado da cana de açúcar em face de concorrência internacional –, e conhecerá uma expansão rápida, elevando os recursos nacionais. Após a década de 1870, essa situação estimulou a migração forçada de negros escravizados do Nordeste e outras regiões para as plantações de café localizadas no sul e sudeste brasileiro, principalmente em direção ao Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.⁷

Após as campanhas abolicionistas, levantes e a insustentável pressão internacional, o Brasil assina a Lei Áurea, abolindo a escravidão em 1888. Com a ideia de “libertação”, os africanos e seus descendentes foram jogados em uma sociedade que não estava preparada para integrá-los: não houve nenhuma iniciativa por parte dos governos para uma socialização ou manutenção de uma cidadania que, de fato, pudesse ser creditada aos negros; além da própria sociedade manifestar seu preconceito racial que impedia o negro de conviver nos mesmos espaços frequentados por brancos.

A passagem de uma sociedade escravocrata para uma sociedade hierárquica gerou uma forte aproximação entre os conceitos de raça e status, com prejuízo das pessoas negras. A condição de escravo à de “trabalhador livre” empurrava os

⁷ BASSANEZI, Maria Silvia C. Beozzo. **Migrantes no Brasil da segunda metade do século XIX.** *Anais do XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais*. 2016. p. 1-24.

recém-libertos para a marginalização, através da sistemática exclusão do negro pelas instituições que possibilitariam a sua qualificação como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano.⁸

A mão de obra escrava era essencial para a economia interna do país, dessa forma o governo incentivou a vinda de imigrantes para o Brasil a partir de políticas públicas, que além de teoricamente diminuir o impacto da escravidão, focava no embranquecimento da sociedade brasileira⁹, vendo o imigrante branco europeu como agente culturalmente civilizador e racionalmente regenerador. As vagas de emprego passam a ser ocupadas pelos imigrantes, restando aos negros alforriados apenas pequenos bicos, subtrabalhos e em muitos casos, a prostituição.

Com o desequilíbrio financeiro decorrente da abolição da escravidão¹⁰, do endividamento externo do governo ao capital inglês, originado em razão da Guerra do Paraguai, e do descontentamento por parte da maioria da população gerado pela pouca participação popular na política; o Império no Brasil entra em declínio. Nesse contexto um movimento republicano apoiado pela maioria elitista – que via no novo governo um meio de recuperar parte das perdas que teve com a abolição da escravidão - e pelo Exército brasileiro ganha força, causando em novembro de 1889 um golpe republicano com apoio internacional, que reconheceu rapidamente a República no país, dando início a dita modernidade brasileira.¹¹

O deslocamento do poder das oligarquias para setores mais modernos ligados ao café, à indústria nascente e ao comércio internacional trouxeram uma abertura formal do espaço político, dessa forma a participação do nascente operariado imediatamente foi compreendida pelo sistema como uma ameaça a

⁸ MARQUES, Heitor Romero; PRAZERES, Rogério Santos; RIBEIRO, Bruno de Oliveira. **A Fenomenologia dos Direitos Humanos e a Cidadania Negra no Brasil pós-abolição**: Ideologias Raciais nas políticas públicas contemporâneas. Revista de Cultura Teológica, São Paulo, nº 72, p. 37-57, 2012.

⁹ A respeito desse assunto, Livia Cristina Toneto ressalta: “O processo de embranquecimento da população brasileira se deu após libertação dos escravos, tendo em vista duas situações: a primeira é a demanda de mão-de-obra para a agricultura, uma vez que a falta de preparação dos escravos livres não foi bem estruturada, resultando numa lacuna importante. No mesmo momento, o desemprego em vários países europeus facilitou a vinda de imigrantes ao Brasil a procura de um sustento. E aqui mencionamos a segunda situação: os governantes brasileiros daquele período na tentativa de mostrar aos demais países que merecia ser considerado como um país moderno e em desenvolvimento, incentivou a vinda dos imigrantes europeus motivados pelo projeto de embranquecer a população nativa brasileira, acentuando a mistura étnica e cultural resultando na mestiçagem.” (TONETO, 2019).

¹⁰ SCHULZ, John. **A Crise Financeira da Abolição**: 1875-1901. São Paulo: EDUSP, 1997.

¹¹ Ibidem nota de rodapé número 05.

República instituída pelas classes dirigentes. De acordo com Roberto Moura, são mantidos fora da vida política negros, caboclos e brancos pobres.

O país não oferecia a esses homens, principalmente aos “libertados”, nem o acesso à terra, nem os investimentos em educação ou treinamento técnico, muito menos alternativas para a reordenação de suas vidas a partir de uma nova posição na sociedade nacional. Os negros, caboclos e brancos pobres se viam em frente a uma situação de ruptura de seu mundo associativo e simbólico frente às estruturas sociais agora em mutação.¹²

Na conjuntura brasileira pós-escravidão, a falta de políticas focais para desfazer os danos de séculos de marginalização incrustados na história do Brasil relegou o negro à marginalização social e à violência. Portanto, só restava a eles adaptar-se à nova realidade econômica e social da pós-Abolição, desenvolvendo na sua maioria um forte espírito de comunidade e fazendo das ruas o seu mercado de trabalho.

2.2. A diáspora baiana

O Brasil na época da Independência era pouco urbanizado. Os interesses colonialistas fizeram com que o país dependesse de grandes exportações. As grandes cidades-portos, como Salvador, tornaram-se locais de desembarque do necessário para a manutenção do sistema produtivo: instrumentos, manufaturas, algum alimento, e, principalmente, escravos.

Salvador conheceu o impacto urbano da escravidão, sobretudo no final do século XVIII ao início do século XIX. Até o início do século XIX, o Porto de Salvador abasteceu com africanos, principalmente bantos de várias regiões da Bahia, como a do Recôncavo, cujo a economia açucareira escravocrata era um dos motores do regime colonial. Segundo Roberto Moura, cada negro vivia imerso em duas comunidades distintas, grande parte do tempo em contato com a sociedade branca que o forçava a se adaptar a sua nova condição e função, o que resulta em diversos aprendizados sobre outras culturas.¹³

O indivíduo escravizado precisava adaptar e personalizar seus costumes e festas, para criar alternativas para si e para os seus, dentro das possibilidades existentes na vida do escravo. Dessa forma, com a chegada da religião dos

¹² Ibidem nota de rodapé número 05.

¹³ Ibidem nota de rodapé número 05.

iorubás, os negros conquistavam seus terreiros disfarçando-os de meras reuniões festivas.

Acostumada com o caráter festivo do banto, foram criadas diversas celebrações nas ruas baianas se apropriando do calendário católico e misturando com seus costumes e festejos locais, criando novas tradições para a capital baiana. Com a mudança do tráfico para a Costa da Mina, Salvador é povoado com negros sudaneses, vindos de culturas complexas, prontos a se organizar separados, diversos, mantendo sua resistência cultural.

Os negros migrantes junto aos alforriados cariocas aumentam uma classe intersticial de negros livres, já que os empregos no funcionalismo público se reservam a uma minoria mais instruída, restam como saída para o grande número de desempregados os pequenos ofícios e o comércio ambulante, expedientes que se tornam tradicionais para grande faixa da população. Mas muitos ficam à margem: prostitutas, cafetões, malandros. Outros sobrevivem como artistas, em cabarés, teatros de revista, circos e palcos.

Por não conhecerem a nova linguagem trabalhista, os preconceitos raciais e as dificuldades de competir pelas vagas de trabalho que se abrem na indústria, muitos afrodescendentes nesse período de transição se incorporam à massa de desocupados que lutam pela sobrevivência nas grandes cidades brasileiras, vivendo de expedientes e das inúmeras formas de subemprego irregulares, registrados e reconhecidas pela legislação e a marginalidade.

Formas de ganhar a vida se improvisam ou se reinventam e o reconhecimento da própria dignidade e da liberdade entra em conflito com as difíceis condições de vida e de expressão que é imposto ao ex-escravizado na República brasileira. A figura popular do malandro¹⁴ aparece nesse período, atraindo diversos homens negros, que por conta da falta de formação ou capacitação para competir com os trabalhadores brancos ou imigrantes, enxergavam o trabalho materialmente não compensador.

O grupo baiano se situava na parte da cidade onde a moradia era mais barata, no bairro da Saúde, perto do cais do porto, e nos velhos cortiços do Centro Carioca. Eram eles construções rápidas instaladas no fundo de antigas construções, ou velhas casas senhoriais divididas em pequenos apartamentos,

¹⁴ A malandragem estava ligada a certas atividades ligadas ao jogo, pequenos golpes, e outros meios de vida que rejeitavam o trabalho.

sem áreas de ventilação ou cozinha, casas de cômodos improvisadas em antigos prédios em decadência onde eram apertados novos moradores pressionados pela carência de moradia barata, aproveitada pelos proprietários e investidores imobiliários.

Os cortiços eram locais não só da moradia possível de muitos, mas, principalmente para as mulheres, local de trabalho de suas tarefas domésticas feitas para fora: as lavadeiras trabalhavam cercadas por suas crianças, as doceiras, confeitadeiras, costureiras tornavam essas habitações coletivas pequenas unidades produtivas. Os cortiços eram locais de encontro para gente de diferentes raças, ali chegada por variados trajetos, que se enfrentava e se solidarizava frente às duras condições da vida para o subalterno e o pária na capital (MOURA, 1995, p.54)

Figura 1 - Cortiço da Rua do Senado (1906).



Fonte: MOURA (1995, p.50).

A vivência de muitos negros alforriados em Salvador, de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e a experiência de seus membros com a liderança de grupos religiosos em candomblés e irmandades, além de organizações festivas, seriam a garantia do negro do Rio de Janeiro no pós-Abolição. A partir deles, apareceram novas sínteses da cultura negra na capital do Brasil.

Com a tradição africana sincretizada aos códigos religiosos dos brancos, se redefine o calendário cristão num novo ciclo de festas populares em Salvador. As correspondências e identidades associadas aos orixás homenageados com toda a exuberância da festa católica deram à cidade a substância da sua identidade profunda, criando elementos fundamentais à personalidade moderna de Salvador, personalidade essa que foi levada às ruas do Rio de Janeiro. As festas

de Natal eram pretextos para uma série de manifestações dos negros desde a época da escravidão, que saíam as ruas mesmo com a dura repressão provocada pelas insurreições e levantes da época. Dentre eles, os cucumbis¹⁵ se destacaram e reapareceram anos depois na capital do Brasil como ranchos negros onde se cantava e dançava música africana em procissões que atravessavam os bairros populares até a manhã do outro dia.

A sociedade baiana no período era muito bem organizada, trazendo de sua cidade seus costumes e cultura, vivendo pelos pequenos serviços, pelas comemorações e pela força dos santos. É com eles que seus novos vínculos de nação se reestruturaram, se firmando pela religião e pelas festas, que guardavam em comum a estrutura processional de cortejos, cantos, danças e instrumentação percussiva.

Os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes de candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno dos cais do porto e depois na cidade nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do centro pelas reformas urbanísticas. (MOURA, 1995, p.86)

Unindo migrantes internos vindos do Vale do Paraíba e fugidos das secas, alguns soldados das lutas de Canudos e imigrantes europeus, o Rio de Janeiro se reinventa. Indivíduos socialmente, racialmente e culturalmente diferentes formam uma nova classe prestadora de serviços que se estrutura na cidade.

2.3. Rio de Janeiro: a Reforma Pereira Passos e o surgimento das favelas

Na virada do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro era a principal sede industrial, comercial e bancária; e principal centro produtor e consumidor de cultura. A cidade se caracterizava como o símbolo da expressão do momento de transição que a sociedade brasileira se encontrava.

Depois de um período de instabilidade no país, tanto pela crise do café como pelos problemas do novo regime, houve um reaparelhamento do sistema trazendo

¹⁵ São apresentados como grupos carnavalescos compostos exclusivamente por negros, que se vestem, cantam, dançam e narram histórias à moda africana. (BRASIL, 2014, p.275-276)

uma estabilidade momentânea para as elites.¹⁶ O Estado republicano estava consolidando-se com o apoio das oligarquias estaduais num arranjo que duraria até 1930, os novos presidentes que entravam investem em modelos de “modernização”, realizando enormes gastos e remodelando o Rio de Janeiro.

A capital recebeu um crescimento populacional abrupto, tanto pela chegada da corte portuguesa como pelas contínuas migrações internas. Para suportar o grande contingente de pessoas e se adequar ao momento de modernização inspirada na Belle Époque francesa¹⁷, a cidade recebeu grandes intervenções urbanísticas pelo engenheiro e prefeito Francisco Pereira Passos. O objetivo das obras eram a remodelação do porto da cidade, facilitando seu acesso pelo prolongamento dos ramais da Central do Brasil e da Leopoldina; a abertura da avenida Rodrigues Alves; a construção da avenida Central, atual Rio Branco, unindo diagonalmente as partes sul e norte da península e atravessando o centro comercial e financeiro do Rio; em síntese, aspirava reconstruir a cidade do Rio de Janeiro como uma indiscutível referência de civilização moderna.

A modernização da cidade do Rio de Janeiro obedecia às premissas do estilo europeu dominante, fazendo do classicismo e do monumentalismo o toque para evidenciar o “bom gosto arquitetônico”. Boulevards, praças ajardinadas, chafarizes, o Palácio Monroe, o Teatro Municipal, as vitrines das casas comerciais e as fachadas dos prédios da Avenida Central, são expressões da estética através da qual a cidade celebrava a Belle Époque e demonstrava seu caráter urbano orientado pelos padrões da cultura oficial europeia. A nova imagem da cidade não cumpria apenas o papel de “cartão de visitas” para o negociante estrangeiro, ela mesma seria a prova inquestionável da obra de um Estado moderno e representante, nesta parte do mundo, da Razão Universal, e, é claro, digno dos créditos bancários e políticos das elites do outro lado do Atlântico. (BARBOSA, 2016, p.9)

Em sua proposta moderna, a cidade precisava se tornar “civilizada”, católica e europeia e para isso planejava-se remover aquilo que era considerado símbolo de atraso e que impedia as aspirações de ingresso do Rio de Janeiro e do país ao grupo de nações civilizadas. Além da destruição da herança colonial portuguesa,

¹⁶ Ibidem nota de rodapé número 05.

¹⁷ A Belle Époque corresponde ao período entre o fim do século XIX e 1914, quando a Europa passou por um período de paz e conseguiu se desenvolver tecnologicamente. A França permaneceu como capital cultural do continente e Paris passou por grandes reformas que a fizeram ser reconhecida pelo nome de “Ville Lumière” (Cidade Luz), como o alargamento de avenidas e urbanização da cidade, além da construção da Torre Eiffel para a Exposição Universal de 1889. Essas influências francesas se espalharam não só pela Europa, mas pelo mundo. (LIMA, 2018, p.1)

foram promovidos repúdios as tradições africanas que ocupam a capital, que no século XIX era uma das maiores cidades negras das américas, e a remoção de moradias populares, onde as pessoas ex-escravizadas se instalaram após a abolição.

Figura 2 – "O Rio civiliza-se", Jornal do Brasil (03/01/1903)



Fonte: BESSA (2013, p.59)

Dessa forma, Pereira Passos favoreceu diásporas urbanas de caráter racial no Rio de Janeiro para torná-lo “civilizado”, católico e europeu¹⁸. Casas de conforto e cortiços eram vistos como impróprios para a ideia de cidade construída, era necessário um novo regime de significação para a hegemonia de classes e grupos brancos mais abastados, para isso foi promovido um exercício poderoso de desmontagem de espacialidades de usos populares da cidade. Era posto uma visível hierarquização social e racial para estabelecer os limites e recortes da capital exigindo uma ordem colonial-moderna eurocentrada, onde corpos negros e suas sociabilidades eram vistas como incivilizadas e regressivas.

Apresentava-se nesse projeto uma forte racialização da paisagem, que vinha acompanhada da tomada e desarticulação de espacialidades de trabalho, religiosidade e festa; a criminalização das práticas, hábitos e costumes culturais negros; e a negação explícita da presença negra na cena pública, reservando as periferias da cidade como o único destino dessas pessoas.

¹⁸ BARBOSA, J. L. A Atlântida Negra: a utopia da cidade afro-brasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres. Anais... **XIV Colóquio Internacional de Geocrítica**, Barcelona, 2-7 de maio de 2016.

A cidade da ordem colonial-moderna eurocentrada exigia, sem disfarces eficazes, a diáspora de corporeidades negras dos lugares onde a civilidade deveria ser transplantada e o progresso cultuado. Era necessário construir uma paisagem adequada ao novo regime de significações e, para tanto, símbolos de força civilizatória eram tão necessários como leis e normas de urbanidade civilizada. (BARBOSA, 2016, p.12)

O projeto, também denominado “bota-abaixo”, de Pereira Passos tinha o objetivo de sanear (segundo as concepções dos higienistas europeus), embelezar (impor à paisagem os monumentos de feição europeia) e liberar a circulação (atacar o ambiente natural para adaptá-lo ao trânsito de homens e mercadorias). Por outro lado, como o capital imobiliário carioca foi uma forma de investimento mercantil herdada da ordem escravagista, a relação com a paisagem não deixava de incorporar atitudes antigas de hostilidade ao elemento “natural”, ao negro (SODRÉ, 2002, p.44). Transformar o antigo espaço urbano central implicaria, assim, numa conversão do “coração” do Rio de Janeiro a novas formas sociais compatíveis com a modernidade europeia.

Por conta da busca a uma estrutura política e econômica moldados em princípios civilizatórios da burguesia, progressivamente as favelas vão tomando parte da paisagem natural da cidade do Rio de Janeiro, definindo um novo padrão de ocupação e convívio das classes mais pobres, em especial os afrodescendentes.

As favelas são uma nova forma de ocupação nos morros cariocas, são caracterizadas por casas improvisadas construídas com diversos materiais, sem serviços sanitários nem energia elétrica, mas livres de impostos e aluguéis, ou pelo menos acessíveis a um custo muito baixo. Essas moradias se tornam a solução possível para a população de baixa renda, que não podiam pagar os preços ascendentes do aluguel popular nem do transporte, se mantendo perto de seus locais de trabalho.

Figura 3 - As primeiras casas no Morro da Providência (1905)



Fonte: G1¹⁹

A República sem saber o que fazer com as grandes massas populares que o país herdava da Colônia, associada ao racismo de suas elites e aliada à necessidade crescente de mão-de-obra barata, gera de resultado uma popularização da miséria em termos ainda inéditos no país. A prefeitura assistiu indiferente à formação das então nascentes favelas do Rio de Janeiro e dos guetos na Zona Norte, partindo a cidade entre os bairros propriamente ditos e zonas subalternas e marginais.

Até a Reforma Pereira Passos, o Centro do Rio de Janeiro abrigava comércios, indústrias de pequeno porte, repartições públicas, residências milionárias ao lado dos mais pobres cortiços. Com a abertura da Avenida Central, a destruição dos cortiços, a canalização do Mangue, a reconstrução do porto e o aterramento de uma longa extensão de faixa litorânea, o Centro se transformou na vitrine da cidade. Carregada de uma grande estrutura ideológica, o “bota-abaixo” implicou tanto a mudança de hábitos no Rio de Janeiro como a imposição de uma tendência à europeização homogeneizante de padrões culturais.

A modernidade chegava com toda a velocidade, as ruas precisavam ser adaptadas ao uso do automóvel, à iluminação pública e ao embelezamento da cidade, com praças, bulevares e uma arquitetura elegante e monumental. As regiões

¹⁹ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/01/conheca-historia-da-1-favela-do-rio-criada-ha-quase-120-anos.html>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

antes desprezadas, após as remodelações, tornaram-se valorizadas, impossibilitando os ocupantes de outrora de permanecerem no local.

A proposta de “se civilizar”, vindo de um setor dominante da população, definiu na prática um novo Rio de Janeiro subalterno, não mais o dos escravos, mas o das favelas e dos subúrbios que se expande em proporções inéditas, que se forma longe do relato dos jornais, afastado e temido, visto como primitivo e vexatório.

Os descontentamentos com esse processo reurbanizador eram traduzidos em revoltas ou quebra-quebras populares, vindos principalmente dos negros que habitavam o bairro da Saúde. A essa situação de marginalidade imposta pela modernização, os afro descendentes buscaram se “reterritorializar”, assentando bases de uma sociabilidade popular tendo em vista um lugar próprio e adequado para a expansão da identidade do grupo, encontrando em cultos religiosos, nas festas, nas dramatizações coreografadas e nas formas musicais sua forma de expressão.

A Praça Onze se constituía no único respiradouro livre e possibilidade de se manifestar. Localizada no Centro, no limite do bairro da Cidade Nova, essa praça, encravada no coração dos bairros negros do Rio e também sede do Carnaval e do samba carioca, passaria a ser o ponto de concentração da sociabilidade negra da capital.

A partir da ocupação da Cidade Nova pela gente pobre deslocada pelas obras, a praça se tornaria ponto de convergência desses novos moradores, local onde aconteceriam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis.

Essa proximidade entre grupos tão diferentes, em uma sociedade heterogênea como a do Rio de Janeiro, com costumes e práticas diversas, tornou possível a mistura e a relação entre eles. Esse intenso intercâmbio cultural produziu diversas visões de mundo e de práticas sociais populares, as quais entraram em choque com os padrões dominantes das elites da época, especialmente no que diz respeito à utilização dos espaços públicos e à configuração e localização das habitações, que permeiam entre esses “dois mundos”. Nesse cenário emergiram novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças e formas de lazer. Mas em qual local isso seria mais propenso senão a famosa Praça Onze junto às áreas da

Saúde, Gamboa, Cidade Nova e Mangue, região essa rebatizada carinhosamente por Heitor dos Prazeres como Pequena África?

2.4. Tia Ciata e a Pequena África

A Pequena África Carioca ganhou notoriedade nas últimas décadas moldando as representações sobre a presença afrodescendente.²⁰ Historicamente, essa região recebia o comércio de escravos ilegal, após 1831. Depois da abolição da escravidão, até 1920, escravos libertos permaneceram trabalhando na região. Toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova abrigava uma população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravizados.

Figura 4 - Praça Onze; lateral da rua Senador Eusébio para a rua Visconde de Itaúna (c.1920).



Fonte: MOURA (1995, p.100)

Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre dos morros de Mangueira, Estácio e Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba. Via-se na região uma variedade étnico-racial e uma pluralidade de afetos.

²⁰ ARAÚJO, Leila de Oliveira Lima. Paisagem, Lugar e Memória: a Pequena África Carioca. **As Novas Geografias dos Países em Língua Portuguesa: cooperação e desenvolvimento**. Vol. 38. 1ª Edição. Lisboa, 2020. p. 101-111.

Nas cidades mais infensas às mudanças modernizadoras, a praça é o lugar onde as pessoas se reúnem à noite para passear, namorar e também demonstrar suas habilidades musicais. É um ponto de concentração para acontecimentos importantes – econômicos, políticos, festivos – especialmente nas cidades fundadas pelos portugueses, onde a praça era considerada a principal unidade urbana. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização. (SODRÉ, 1998, p. 17)

Nos arredores da praça Onze, estavam algumas das casas das grandes quituteiras baianas, todas mães de santo, onde se tornaram os locais mais propícios de encontros da população negra. Dentre elas, a mais simbólica foi a casa da baiana Maria Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata.

Ela, como vários outros baianos, migrou para o Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX. Como outras tias baianas, foi quituteira e com seu tabuleiro vendia os seus produtos. Vestia-se com roupas vistosas, colares e pulseiras, afirmando a sua identidade religiosa com o candomblé.

Tia Ciata residiu em diferentes endereços localizados na região central da cidade do Rio de Janeiro, incluindo a Praça Onze, nas proximidades da Pedra do Sal e na Saúde. Foi quando se mudou para o 117 da Rua Visconde de Itaúna que começaram a ser organizadas suas festas mais emblemáticas, trazendo lembranças de músicas do Nordeste, das festas de Natal e de Reis da Bahia e de Pernambuco, intercaladas com improvisos de momento, misturados aos batuques do candomblé e do estilo musical que ali se formava. Sua casa era frequentada por todos, desde músicos e moradores da comunidade até jornalistas, intelectuais, políticos, além de elementos curiosos da classe média. Dessa forma que se apresentava sua estratégia de sobrevivência, garantindo proveitos desses relacionamentos e abrindo espaço para os grupos populares desenvolverem suas manifestações.

Figura 5 – Trecho de Jornal (Registro da casa de Tia Ciata)



Fonte: D'AVILA (2009, p.15)

No espaço interno das casas e em áreas públicas próximas, como a Praça Onze, eram realizados encontros musicais embalados por diversos gêneros, tais como choro, maxixe, samba e religiosos, regados pelos quitutes produzidos pelas baianas. A habitação - segundo depoimento de seus velhos frequentadores - tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batuque (batucada festiva ou, então o culto) (SODRÉ, 2002, p.149). Ali reuniram-se nomes importantes da música carioca, como Pixinguinha, Donga e Heitor dos Prazeres.

As tias exerciam o importante papel de alicerçar a união do grupo através da religião e das festas. Desta forma os negros dividiriam seu tempo em dois: o da vida subalterna mantido por bicos e subempregos e o das festas – principalmente as religiosas – locais de encontro e celebração.

“Em sua casa, diversas expressões culturais, artísticas e religiosas da cultura negra, perseguidas na época, encontraram um espaço de liberdade e manifestação. Referência até os dias de hoje, Tia Ciata empreendeu há mais de 100 anos ações sociais e movimentos alinhados com pautas debatidas atualmente como o feminismo, racismo e tolerância religiosa.” (VASSALLO, 2018, p. 105)

As casas também constituíam terreiros do candomblé, que foram capazes de cultivar aspectos religiosos de tradição ancestral passada de geração a geração

através da aprendizagem oral.²¹ A dança foi um fator importante para a unificação de diferentes etnias, dessa forma, propiciava sociabilidade em uma sociedade que não os integrava. Segundo Olga Scartezini de Rezende, “os terreiros como locais de celebração de um grande panteão de divindades africanas tornaram-se locais de identificação cultural, e, enquanto espaço religioso, também cumpriu a função clássica de ‘tornar o sofrimento suportável e fazer da fé uma forma de prosseguir mesmo diante da dissolução do mundo ao redor’”. A importância decisiva de Hilária estava em sua capacidade de liderança²², não apenas pelas grandes festas musicais em sua casa, mas também pelas mediações sociais que possibilitaram a não importunação das autoridades na porta de sua casa grande, mas também a aglutinação de elementos provenientes de setores diversos da sociedade naquele espaço.

Lutando contra a anomia na cidade grande, concentrando na religião e na festa, ou numa religião festiva, o foco de suas tradições e o cerne de sua organização social, vão-se destacar nesse meio mestiço, que anteriormente descrevemos, em vias de criar a cultura popular urbana que identificará o Rio moderno, as verdadeiras líderes que eram as “tias”. Eram elas matriarcas que exerciam tremenda liderança constituindo o sustentáculo econômico e afetivo da unidade familiar, nas desesperadoras condições de vida que eram o quinhão dos ex-escravos, atirados ao deus-dará pela maneira como se cancelou o cativo. (GALVÃO, 2009, p.107)

Segundo Roberta Sampaio Guimarães²³, a narrativa da Pequena África se mostrou, então, como potente instrumento político na construção de um discurso de afirmação étnico-racial na cidade, ainda que não consciente pelos seus organizadores na época. Sua eficácia simbólica derivava da capacidade de evocar o ideal de uma “cidade negra”, que abarcava tanto um passado de resistências quanto projeções de um futuro no qual seriam superados os males, os traumas e as exclusões produzidas pela escravidão.

Os grupos que lá residiam ou que participavam das centenas de festejos ajudavam a manter as tradições negras, sejam elas de caráter religioso, artístico e cultural. Isso tudo dava a essas pessoas o sentimento de pertencimento frente a diáspora baiana e por meio de suas manifestações culturais que essas pessoas se entendiam consanguíneas e partilhando o sentido familístico. (TONETO, 2019, p.74)

²¹ SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2019.

²² LÍRIO, Alba; FILHO, Heitor dos Prazeres. **Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro : ND Comunicações, 2003.

²³ GUIMARÃES, Roberta Sampaio. Os sentidos da Pequena África: políticas patrimoniais e conflitos urbanos no Rio de Janeiro. **A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus**. 2019. p. 362-391.

É nesse contexto que observamos o surgimento do samba urbano. O samba é marcado por ser um produto desses encontros heterogêneos numa mesma localidade. O próprio caráter múltiplo dos sambistas, fruto das diferenças de geração, origem social, localização de suas residências e relações que se estabeleciam entre eles, permitiu um desenvolvimento de laços de solidariedade entre os frequentadores das rodas de batucadas nas casas das tias baianas.

Os lugares criados pelo ritmo eram onde as populações subalternizadas tanto se esforçaram por uma apropriação do espaço social, em busca de um lugar próprio e de uma identidade. O carnaval, a música e as festas religiosas, foram espaços que os negros tomaram dos portugueses para constituir lugares de identidade e transação social- e a partir desse encontro, a cidade carioca foi construindo um perfil próprio.

3. O NASCIMENTO DO SAMBA

3.1 As festividades cariocas: os ranchos carnavalescos e A Festa da Penha

A complexidade crescente da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população geraria nos últimos anos do século um público novo, a quem não mais satisfazia, em sua ânsia de divertimentos, os dias do entrudo²⁴ e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias.

Foram abertas uma infinidade de teatros de revista e vaudevilles, de cafés-concerto, cafés-dançantes, chopes-berrantes e cinemas para o entretenimento, principalmente, das novas classes médias urbanas e das elites. A belle époque europeia e as reformas urbanas também trazem à tona mudanças nas características de produção e consumo cultural; marcas estéticas e temáticas; e hábitos de convívio e entretenimento no Rio de Janeiro

A produção musical da cidade – que durante a Colônia quase que se limitara ao hinário religioso católico, aos toques e marchas militares e às músicas africanas nacionalizadas pelo negro escravo em separado – se transforma a partir deste momento não só pelo contato direto com a música europeia moderna, já estruturada em forma de canção, como por sua veiculação e exploração por empresas comerciais, no que começa a se configurar como uma indústria de diversões que se monta na capital, comercializando produtos estrangeiros, mas progressivamente absorvendo artistas e gêneros musicais do povo antes circunscritos a grupos particulares.

A diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro permitiu que certos hábitos musicais dos negros, vindos tanto dos cerimoniais religiosos como dos batuques urbanos ou das dramatizações processionais, se encontrassem com a música ocidental de feição popular veiculada já então definitivamente fora dos salões de divertimento, onde um público social e racialmente heterogêneo se une.

Na Cidade Nova, os bares e gafieiras se tornaram locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e

²⁴ O entrudo foi até meados do século XIX a principal e mais difundida manifestação carnavalesca no Rio de Janeiro, tendo sido utilizado para nomear o período festivo, ou seja, para denominar o conjunto de manifestações praticadas na cidade durante o carnaval. Somente após o surgimento das Grandes Sociedades Carnavalescas, em 1855, e com apoio de campanha negativa engendrada por jornalistas, médicos, higienistas, entre outros segmentos profissionais, a expressão “entrudo” passaria a designar somente o jogo das molhadelas, em oposição ao carnaval. (CUNHA, 2001)

estigmatizados pelo moralismo das elites, contagiaram toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna.

A dureza da vida cotidiana resultou em uma apropriação da cidade a partir da festa. As ruas eram os abrigos para invenção cultural, a dança, o canto e a música celebravam a significação estética da vida como resistência, configuradas em atos reativos, ações criativas, inventivas e inovadoras de lidar com o mundo.

A capital crescia e se sofisticava, sua noite se abrindo em opções desde a praça Tiradentes e a Lapa mais carregados de “liberdades”, até aos teatros vizinhos destinadas mais a elite, e depois a materialização da Cinelândia, exigida como um centro de lazer e divertimento pela nova burguesia. Porém, o mundo dos espetáculos abria um canal de ascensão social para alguns, e permitia emergência de uma cultura popular “nacional”.

Do encontro do trabalho de artistas vindos com as companhias estrangeiras ou reproduzido em palta, disco ou filme, com a experiência musical brasileira, de negros, índios, e portugueses, desse enorme inconsciente musical em ebulição, surgiram as novas sínteses musicais da modernidade carioca, propiciadas pela paixão pela criação, pelas necessidades de ascensão desses indivíduos e pelo fascínio da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, paralelamente a este mundo aberto, oferecido e anunciado de espetáculos, subsiste e dialoga um Rio de Janeiro subalterno com ritmos e interesses próprios, que se reorganiza e redefine nesse novo movimento da sociedade carioca (SODRÉ, 1995, p. 81-82)

E dentre tantas festividades e comemorações que duravam dias, com comida e bebida, temos a casa de Tia Ciata, onde se dividia em baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas onde aprenderam as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca. Nas festas em torno do Carnaval, os hábitos de solidariedade, de trabalho e criação coletivos tornaram possível a criação dos ranchos carnavalescos, sendo a antecessora das escolas de samba, onde seus participantes costuravam e bordavam as roupas, confeccionavam os ornamentos, os instrumentos de percussão e criavam o enredo e as músicas.

Os ranchos carnavalescos eram instituições recreativas de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das tias da Cidade Nova. Aproveitando a festa europeia do Carnaval, retomavam os cordões, a tática de penetração coletiva no

território urbano e se afirmavam, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra.

Hilário Jovino Ferreira, também conhecido como Lalau de Ouro, foi uma das figuras mais importantes desse período. Nascido em Pernambuco, de pais forros, e levado para Salvador ainda criança, foi para o Rio de Janeiro já adulto. No seu primeiro domicílio no morro da Conceição, Hilário se envolveu com um rancho da vizinhança, o Dois de Ouro, sobrevivendo-lhe a ideia de fundar outra agremiação nos moldes daquelas de que participara na Bahia.

Hilário é um dos criadores fundamentais entre a baianada no Rio de Janeiro, e nele a liderança negra se mostra em toda a sua complexidade, quando a riqueza de uma individualidade se harmoniza com sua condição de veículo, de sintetizador do impulso coletivo. (SODRÉ, 1995, p.88)

Hilário, em suas atividades como carnavalesco, seria o mais fecundo fundador de ranchos da Saúde, e talvez o principal responsável pelo deslocamento dos desfiles para o Carnaval, onde se sugeria um novo enfoque musical e coreográfico.

Quando em 1911 o patrocínio do Jornal do Brasil chegou aos desfiles de ranchos, eles ganharam uma feição competitiva e preocupações artísticas-musicais além do antigo sentido comunal da festa. Passam, então, a receber incentivos financeiros, principalmente pelos jornais, interessados no público novo que emergia das classes populares e na atração que suas manifestações festivas e artísticas exerciam nas classes superiores.

3.2 O início do samba moderno

O Lundu foi a primeira música negra aceita pelos brancos, essa aceitação pela sociedade global contribuiu para alguma inserção dos ritmos africanos das camadas populacionais socialmente excluídas (SODRÉ, 2009). Com o tempo, o Maxixe entrou no lugar do lundu e se tornou a dança mais popular dos anos 20, dançada principalmente nas gafieiras e nos bailes populares do Rio, onde foi reprimido por conter elementos que consideravam maliciosos ou sensuais.

Nos primeiros tempos da República, o ritmo sincopado já era produzido em toda parte – mesas de cafés, chapéus de palhinha, caixas de fósforos. Com características mestiças, essa música fermentava-se realmente no seio da

população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil.

A partir de uma confusão envolvendo populares, jornalistas, contraventores e policiais que surgiu o tema da canção denominada “Pelo Telefone”, criada com estrutura de um partido-alto²⁵. Inicialmente, ela foi gravada por Donga e divulgada pelas bandas militares que passaram a incluí-la nas retretas de domingo e assim o samba se popularizou por toda a cidade, tomando os bailes e se tornando um grande sucesso do Carnaval.

Figura 6 - Partitura de Pelo telephone, samba carnavalesco de grande sucesso.



Fonte: Biblioteca Nacional

A disputa pela autoria das composições tornou-se comum no mundo do samba após Donga não dar créditos aos músicos que frequentavam a casa de Tia Ciata, incluindo ela própria, provocando rixas que por sua vez geraram réplicas e trélicas, em forma de samba, até a disputa seguinte.

²⁵ Estilo de samba, surgido no início do século XX dentro do processo de modernização do samba urbano do Rio de Janeiro. Heitor dos Prazeres acreditava que o gênero era híbrido, resultante da fusão do candomblé com a macumba, juntamente com a influência portuguesa.

Essas rivalidades pareciam estar no sangue dessa turma que, mais pelas afinidades do que pelas diferenças, fizeram um novo ritmo. Esse pessoal não perdia uma festa popular para lançar suas composições, com a de Nossa Senhora da Penha, em que disputavam qual seria o grande sucesso do Carnaval do ano. À frente dos rapazes, a sempre bem-disposta e festeira Tia Ciata, que nessas ocasiões aproveitava para armar sua barraca com os mais apetitosos quitutes baianos. (LÍRIO; PRAZERES FILHO, 2003, p.28)

A comercialização do samba e a profissionalização²⁶ do músico negro se faziam no período de grande difusão nas rádios, que colaborou fortemente com a presença da musicalidade do samba como gosto afirmativo nacional ultrapassando o circuito de influência da sociedade carioca. Nos anos 30, com Getúlio Vargas ²⁷no poder e a febre nacionalista que afetava os meios políticos e intelectuais, o rádio passou a transmitir, além de fatos relacionados à política e discursos de autoridades, a música popular brasileira, definindo uma linha de atuação e um compromisso com a cultura que consolidaria sua importância como meio de comunicação de massa. O samba, sambistas e todos os seus derivados carnavalescos – concursos de marchas, transmissão de bailes etc -, também encontraram na rádio caminhos para a difusão e popularização.

O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil. Sua função social também seria readaptada para cumprir as necessidades de uma sociabilidade urbana, desenvolvida numa grande cidade e, portanto, concomitante a uma cultura de massas.

3.3 As rodas de samba

O samba de roda surge antes mesmo do desenvolvimento do samba como gênero da organização das agremiações do tipo escola de samba. ²⁸Elas eram vistas nas giras dos batuqueiros na Bahia, por muito tempo reprimidas, onde se tornaram muito comuns os cantos das nações africanas sequestradas e vindas ao Brasil.

²⁶ SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. São Paulo: Mauad X. 2009.

²⁷ LÍRIO, Alba; FILHO, Heitor dos Prazeres. **Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro: ND Comunicações, 2003.

²⁸ MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. São Paulo: Rocco Digital, 2005.

Com um pandeiro, violão, faca arranhando o ritmo certo, o som tocava nas festas de rua de Salvador, em formato de partidos-altos, caracterizados por improvisos de cada um, onde dançavam umbigadas²⁹ junto ao ritmo, tanto em busca de aventuras amorosas como também em solidariedade e pertencimento ao grupo.

Esses batuques e umbigadas chamaram por muito tempo a atenção de portugueses e viajantes estrangeiros no Brasil. Eles se escandalizavam com a visão de um casal de negros gingando no meio do grande círculo humano, sob as batidas de palmas coletivas. Apesar disso, os negros as organizavam em objetivo de remeter ao seu território de origem e trazer para o convívio o compartilhamento de culturas diferentes ou em comum.

Sua tradição foi trazida ao Rio de Janeiro pela migração baiana, ocorrendo informalmente em diversos lugares, inclusive em quintais das casas das tias baianas, como a de Tia Ciata na Pequena África Carioca. Progressivamente, as reuniões começavam a ser mais periódicas “obedecendo a uma estrutura padrão, com regras e modelos sempre muito claros para seus participantes” (Moura, 2004, p. 23).

[...]apesar das regras, a roda de samba é, antes de tudo, lugar e oportunidade de diversão e entretenimento onde o sambista se sente realmente em casa. (LOPES; SIMAS, 2020, p.243)

A ritualidade na música cantada entoada coletivamente junto aos modos de fazer a roda parecem ser o momento fundamental de conexão entre a tradição passada e o presente. Essa expressão da coletividade parece restabelecer um sentido de resistência, capaz de resgatar e reconstruir seus laços íntimos e tornar possível a articulação entre os sujeitos e seu patrimônio histórico e cultural que foi ocultado por anos de escravidão.

Esse espaço social, onde os sambistas retomavam a intimidade e se afastavam das dificuldades da vida, gerando um estilo de pertencimento e de uma certa sociabilidade que se consagra nas diversas agremiações³⁰ que vão surgindo com o tempo, como os ranchos e as escolas de samba. Entre as tias, a comida, o

²⁹ Dança afro-brasileira oriunda do período da escravidão. Os passos são executados por pares soltos que, saindo em fileiras, circulam livremente pelo terreiro, dando passos laterais arrastados, depois levantam os braços e, batendo palmas acima da cabeça, inclinam o corpo para trás e dão vigorosas batidas com os ventres. (SILVA, 2010)

³⁰ DIAS, Elaine. **Heitor dos Prazeres**: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S. Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

apoio emocional, os batuques e as danças, instaura-se uma união capaz de cultivar sentimentos e expor sua criatividade.

[...] a roda de samba instaura no sambista a ilusão de eternidade. É como se o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora, fazendo da roda um encantado “repouso do guerreiro” (MOURA, 2005, ebook).

Esse encontro amplia o universo doméstico desse trabalhador negro, que se sente “em casa” sempre que está rodeado pelos participantes. É nesse “repouso” que se construíram lugares paralelos em que o samba pode não apenas se preservar e ser divulgado, como também se constituir numa prática de resistência cultural negro-popular.

A roda de samba se comporta como elemento fundamental de contato e realização da sociabilidade da época. Consideradas fundamentais para o processo educativo e de ligação com a ancestralidade, essa demarcação da roda enquanto construção coletiva e enquanto um território passa a estabelecer novos sentidos culturais, tanto dentro das casas quanto nas ruas.

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais, institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p.15)

A prática da roda de samba se torna um traço marcante de convergência dos grupos negros, principalmente no que diz respeito à construção de espaços de interações humanas geradoras de expressão em torno da cultura do samba.

Atualizada e mudada em diversos momentos históricos, se na escravidão a roda aparecia como um momento de liberdade em frente ao trabalho forçado, ao longo do tempo ela foi gerando novas formas de socialização da população afrodescendente. No início do século XX, as rodas se transferiram para o fundo das casas das tias, em especial de Tia Ciata, situada na Praça Onze, onde batucavam seus partidos-altos ou suas músicas aos orixás. Só com a escola de samba é que se pode afirmar que o samba chega à rua, que ao organizar os desfiles, promoviam diversas festas, encontros e ensaios onde se podia ouvir o samba tal qual o conhecemos hoje.

3.4 As escolas de samba e o samba do carnaval

Com a popularização do samba e sua reprodução nas rádios cariocas, se instaura o Carnaval do samba. O triunfo dos ranchos significou a integração das camadas mais pobres nas comemorações carnavalescas, trazendo com elas seus complexos culturais específicos, dançando, cantando e tocando sua música.

Os grupos de negros que antes eram praticamente impedidos de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais constituíram uma tentativa de não serem mais excluídos, passaram a ocupar esses espaços e prender a atenção do público. Aos olhos da sociedade carioca, os ranchos foram sendo valorizados a ponto de os salões de carnaval da grande elite começarem a se esvaziar.

Sua contribuição às criações artísticas do país era reconhecida como válida e considerada muito importante. Seus cortejos carregavam alas eternizadas que remetiam às tradições dos grupos populares, como a ala das baianas e dos bambas. As mulheres reproduziam as baianas autênticas, saia sobre saia, bata branca, guias no pescoço, pulseiras nos braços e turbantes, demonstrando as matriarcas tias baianas. Os homens, que eram parceiros das baianas, trajavam-se com o que também ficou conhecido como fantasia de malandro, camisa listrada, calça justa e branca, um sapato confortável, chapéu de lado, inteiramente à vontade dançando e fazendo música para o povo dançar. As obras de Heitor dos Prazeres “Baiana e Ritmistas” (1961) e “Roda de Carnaval” (1963) exemplificam bem como eram as populares roupas do Carnaval da época:

Figura 7 – Detalhes de obras “Baiana e Ritmistas” (1961) e “Roda de Carnaval” (1963)



Fonte: Catálogo das Artes³¹

³¹ Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tcUUc/> > e < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PGPzUc/> >. Acesso em: 24 abr. 2022.

Os ranchos deram uma organização ao Carnaval e abriram caminhos para músicos e compositores, que os transformavam nos desfiles em orquestras ambulantes, com seus violões, cavaquinhos, pandeiros e tamborins.

Os jornais da época incentivaram cortejos, mostrando-os como participantes legítimos do Carnaval, chamando atenção para seu “exotismo” que, no entanto, era também rotulado de “nacional”. Na época, a imprensa se interessou pelo espaço urbano e como o processo de socialização se deslocava da esfera privada para a pública. Muitas tradições orais da cultura popular passam a ser compartilhadas com indivíduos letrados, como os cronistas carnavalescos, que constituíram algumas características à ideia de cultura popular urbana do Rio de Janeiro.

Sem perder sua inventividade, ao adaptar o tradicional rancho de reis para o contexto moderno e urbano como forma organizada de sair às ruas no carnaval em cortejo linear, com fantasias e alegorias vinculadas com uma temática especial e a música que era composta a cada ano, os ranchos carnavalescos diferenciam-se de outras manifestações do carnaval. Todavia, também incorporaram elementos dos blocos de rua como dos salões da sociedade, o que resultou em sua valorização pela crítica jornalista, que destacava as habilidades presentes dos figurinistas, artistas, músicos e literatos, garantido assim, um espetáculo atraente e deslumbrante. (REZENDE, 2018, p.65)

Foi dos blocos e ranchos que nasceram as escolas de samba, numa forma de inserção dos pobres nas atividades festivas do país, no fim dos anos 20, quando as atividades carnavalescas “de rua” eram ainda organizadas majoritariamente pela burguesia. Elas deram ascensão socioeconômica aos passistas, coreógrafos, artistas plásticos, músicos e cantores. Figuras importantes da criação das primeiras escolas de samba como Heitor dos Prazeres, Paulo da Portela, Bide, Marçal, Ismael Silva, Caninha, um pouco mais tarde o Cartola e tantos outros, cantariam e comporiam numa rica troca entre as culturas do asfalto, do morro e do interior e levariam para as recentes organizações. Como define Nei Lopes no Dicionário da História Social do Samba:

Espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia. [...] As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências dos ranchos carnavalescos (antes, pastoris e natalinos); dos batuques, tanto profanos quanto religiosos; e da música popular da época. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal. Nessas origens, apresentam três aspectos intermediários entre a disciplina dos ranchos e a desordem dos blocos de sujos (aqueles caracterizados pelo improviso nas fantasias, nos instrumentos utilizados e no repertório musical): a dança espontânea, que

substitui a rígida coreografia dos ranchos; o canto das baianas, a exemplo do coro das pastoras; e a cadência do recém-nascido samba "batucado" carioca. (LOPES; SIMAS, 2020, p.116-117)

O objetivo dos idealizadores da nova organização era estabelecer um caráter sério e responsável que viesse a minimizar o preconceito das autoridades contra os negros e mestiços e conquistar a simpatia de outros segmentos da sociedade. A elegância do terno claro, da gravata borboleta e da camisa social foram os primeiros itens introduzidos no desfile, tão identificados hoje com a "nobreza do samba". Essa figura era constantemente reproduzida nas obras de Heitor dos Prazeres, em exemplo da pintura "O Samba" de 1963.

Figura 8 - Detalhe da obra "O Samba" (1963)



Fonte: Catálogo das Artes³²

A primeira escola criada foi a "Deixa Falar", fundada no Bar Apolo e no Café Compadre, em frente à Escola Normal. Com a ideia de uma instituição de samba que "dava aulas", foram surgindo tantas outras como a Oswaldo Cruz (atual Portela), a Mangueira e a Estácio. O último foi o responsável pelo famoso "samba para sambar", com a introdução do surdo, com sua sonoridade forte e profunda. Esse novo estilo se espalhou pelas demais comunidades musicais do Rio, e através de Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela e suas presenças constantes em várias escolas, que o subúrbio ficou conhecendo o mais novo samba.

³² Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PcBzPD/> >. Acesso em: 24 abr. 2022

Esses espaços eram o território do samba e dos sambistas do asfalto, suas formas de organização os aproximavam e os integravam, com resultados surpreendentes para a poesia popular da época.

Um gênero novo de música se instaurou nos foliões, nos bailes, no salão e nos blocos de rua. E pela primeira vez, punha-se à disposição para as novas agremiações que surgiam, com composições que o povo de todas as classes se identificava, desde pessoas letradas até jornalistas e artistas plásticos.

3.5 O samba e o modernismo

A ascensão social do samba foi o resultado de uma série de fatores, como já visto, desde as conexões entre sambistas com o governo, os intelectuais e os boêmios, como a chegada de bens produzidos pela indústria, como as rádios, que conduziram um choque com todos os padrões científicos, culturais, estéticos e morais até então estabelecidos, ao mesmo tempo em que criava uma grande receptividade para tudo quanto era novo e “exótico”.

Entre a gente das camadas médias, geradas nas cidades pela divisão do trabalho industrial – este, portanto, desvinculado dos velhos conceitos de comportamento, estética e moral – essa quebra de padrões estabelecidos equivalia a uma completa disponibilidade pessoal, no mesmo momento em que as novas possibilidades de vida geravam necessidades sociais inéditas. E eis como se explica que, no plano das diversões, as músicas e as danças criadas ao influxo do choque da cultura musical europeia com ritmos “primitivos” estivessem destinadas a obter naquelas camadas sucesso (TINHORÃO, 2013, p. 97-98)

Na transição do século XIX para o XX, a euforia e o espírito de renovação ocuparam a mente dos artistas, que também estavam insatisfeitos com os modelos consagrados do academismo. Isso permitiu que várias expressões artísticas surgissem e caminhassem para o movimento de Arte Moderna no Brasil.

Para os artistas brasileiros a modernidade trouxe à valorização simbólica da identidade nacional, alguns críticos, cronistas, literatos e artistas valorizaram a alma tropical, um certo sentido dionisíaco, em que a desordem, a turbulência própria da mistura de nossa gente, tornaram-se objetos de investigação e interesse. Os olhares se voltam também para a favela. (REZENDE, 2018, p.145)

Para os grupos modernistas tornava-se fundamental retomar a construção de uma nacionalidade. E para isso, era necessário se voltar para o povo em suas mais genuínas e espontâneas manifestações e aspirações, fonte das tradições mais

puras desse país, base da nação que se pretendia reconstruir. Inspirados por Gilberto Freyre, que passava a reconhecer no Rio de Janeiro os emblemas de sua identidade de sambista, inicia-se um processo de valorização da cultura popular.

Foram os primeiros modernistas que na sua guerra contra o academicismo atribuíram importância e deram visibilidade à arte popular. Na segunda fase do Modernismo após a Semana de 1922, o contexto nacional é caracterizado por uma mescla de surto industrialismo e combate ao atraso. Getúlio Vargas, por um lado, elegia símbolos da identidade nacional, tais como o samba e a feijoada, e, por outro, combatia ferozmente as manifestações afro-brasileiras, o que incluía a capoeira e demais formas de canto, jogos e danças. Para os intelectuais era preciso fazer algo antes que o imenso acervo popular brasileiro desaparecesse, fosse pela repressão policial, fosse pelo avanço da vida urbana e industrialização. Dessa forma, os modernistas estabeleceram um contato diferenciado com a arte popular, estabelecendo aproximações com artistas populares e sua música.

Muitos intelectuais modernistas apareciam como investidores e mediadores, tornando possível a ascensão do samba como marca da cultura brasileiro:

A existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são complementadas, é uma ideia fundamental para a análise do mistério do samba. A cultura brasileira é uma cultura heterogênea, em que podemos notar “a coexistência, harmoniosa não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc. A heterogeneidade cultural é uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como “produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivada por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes”. (VIANNA, 1995, p.41)

Interior a esse processo, a sua valorização carregava classificações complexas e problemáticas, desde classificações do que seria mais ou menos tradicional, mais ou menos autêntico, mais ou menos popular. Dessa forma operavam mecanismos de classificação em hierarquias de qualificação, definidas e fabricadas a partir de um olhar limitante.

Porém essa era a chave comum que os artistas de classes sociais menos abastadas conseguiam para ascender socialmente de alguma forma, tornando-se comum o encontro que juntava dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte “,

todos provenientes de “boas famílias brancas”. Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro.

A “identidade brasileira” passa a ser definida por alguns intelectuais do país como a integração de traços culturais da origem branca, negra e indígena, que se inscrevia nas festividades e comemorações populares, desde as rodas de samba até o Carnaval. A exemplo do artista modernista Di Cavalcanti que pintou murais que contavam sobre o carnaval colorido que descia do morro e as rodas de samba mais intimistas.

Figura 9 – Di Cavalcanti: *Roda de samba* (1928)



Fonte: MEDEIROS (2015, p. 36)

Segundo Muniz Sodré, o contato da elite com o grupo popular que atua como intermediário entre a indústria e o público, criaram especialistas denominados críticos, instaurando-se em um processo de divulgação do artista ou compositor. Agora se separavam em cultura popular e cultura erudita, mas esse discurso reduz a heterogeneidade simbólica da cultura popular, ignorando todas as trocas e processos de grupo que fora construída.

O corte é artificial porque no popular (conotado como o simples, o fácil, o ingênuo) a erudição (conotada como o complicado e o complexo) também está presente. Mas o erudito folclorista precisa desta divisão para instituir o seu discurso. Da mesma forma, o especialista em música popular surge, junto com a indústria fonográfica, à sombra da divisão social entre produção e consumo de música, entre o valor de uso comunitário do samba e o valor de troca que o reduz à forma societária do espetáculo. (SODRÉ, 1998, p.53)

O samba é um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. À medida que progressivamente a cidade se interessa e passa a consumir

cultura de suas camadas populares, a nova cultura popular carioca vai se recriando e se estruturando.

A perspectiva da virada do século, vinculada com o modernismo, passa a valorizar o exotismo, a morbidez e o popular, identificando-os ao primitivismo, mas a linguagem dos artistas e artesãos das classes mais baixas se ampliam. Novas identidades intelectuais, afetivas e artísticas surgem, numa linguagem nova que dá conta das situações de identificação com os conflitos que caracterizam o convívio dessas novas classes urbanas do Rio de Janeiro.

4. HEITOR DOS PRAZERES E AS RODAS DE SAMBA

4.1 HEITOR DOS PRAZERES É O MEU NOME

O samba e a musicalidade definindo seus contornos; as festas nas casas das tias baianas; os ranchos reinando no carnaval e depois as escolas de samba tomando lugar, a vida boemia; o trabalho braçal; a mistura da gente nas feiras e nas ruas; as favelas e a comunidade; a Praça Onze e seu caldeirão multiétnico, multirreligioso e polirrítmico, um Rio de Janeiro em franca transformação com a formação dos subúrbios: Era esse o ambiente que Heitor dos Prazeres foi crescendo e tomando consciência, era isso que ele enxergava e o que carregava em seu peito.

Figura 10 – Heitor no ateliê da General da Pedra, confeccionando cartolas para seus ritmistas



Fonte: LÍRIO; PRAZERES FILHO (2003, p.148)

4.1.1 Primeiros anos de vida

Filho de pai marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional e mãe costureira, migrantes da Bahia para o Rio de Janeiro no final do século XIX após a recente abolição da escravidão. Cresceu em meio a música, cercado de pessoas e envolvido na fé exercida nos cultos afro-brasileiros que começavam a se propagar abertamente em vários pontos da cidade, especialmente na Praça Onze, um dos núcleos boêmios e símbolos das criações e disseminação das culturas negras africanas daquela cidade.

Após a morte do seu pai, precisou garantir suporte material para mãe e para as irmãs, já que era o único homem da família. Acostumou-se a fazer pequenos serviços de engraxate, vendedor de jornais, fazendo biscates, e com eles conseguia uma pequena renda para colaborar com a casa e ainda sustentar suas saídas pela rua.

Herdou de seu pai o gosto pela música, e da sua mãe o gosto pelas cores e roupas, tendo confeccionado figurinos e vestimentas inesquecíveis. Mas foi o tio Hilário Jovino Ferreira a sua grande referência, tendo não apenas aberto as portas dos grupos sociais, onde germina a cultura popular da época, como forjado sua estética e incentivado os diversos talentos de Heitor.

Junto com o tio, frequentava constantemente a casa de Tia Ciata, que mantinha as festividades e o culto do candomblé. Heitor dos Prazeres e Pixinguinha tocavam e cantavam no terreiro de Ciata como Ogã Alabê-Nilu³³, com os atabaques batizados, cultuavam seus santos e depois iam ao jardim para cantar e dançar a noite inteira.

Na região da Pequena África, em um pedacinho coberto no quintal de Tia Ciata, se reuniam boêmios, poetas, músicos e cantores, que puxavam pontos de orixás, marchas-ranchos-maxixes e chulas. A casa unia vários jovens negros e pobres que tinham em comum o talento para música, o que os tornava aptos a frequentarem a seleta roda dos bam-bam-bans, como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Paulo da Portela Donga, João da Baiana, Sinhô, Satur, Caninha, entre outros.

³³ Encarregados do instrumento musical e dos cânticos a serem entoados na religião do Candomblé

Apadrinhados pelos mais antigos baianos, como o próprio Hilário, à medida que os bambas iam ganhando prestígio, eram honrados com o título de Mano, dessa forma, por sua habilidade com o cavaquinho, Heitor dos Prazeres ficou conhecido como Mano Heitor do Cavaco. Começou na roda a tocar suas coisas, a inventar mais tarde as suas letras, fazendo o ritmo com palmas, começando um evento musical que ali ainda não se nomeava.

A Pequena África transforma-se num palco onde as práticas das manifestações negras aconteciam. Capoeira, samba, festas de santo e orixás, por meio dos valores, costumes, arte, modos de vida é que o inconsciente coletivo africano encontrava nesse território um lugar de autoafirmação. Neste sentido as casas das tias baianas, onde essas manifestações ganhavam força e representatividade, em especial na casa da Tia Ciata, em meio as festas, aos rituais de candomblé e demais práticas culturais negras é que Heitor dos Prazeres constituiria sua identidade artística e adquiriria e desenvolveria uma série de habilidades e competências que perpassariam a música, a dança, a alfaiataria e as artes plásticas. (TONETO, 2019, p.75)

Era em meio as palmas ritmadas, danças em roda e versos improvisados que o primeiro samba “Pelo Telefone” foi se criando e depois se espalhando pela cidade do Rio de Janeiro. As festividades faziam parte do cotidiano dos moradores das casas das tias baianas e passaram a habitar a memória coletiva dos participantes vindos das mais diversas origens. Heitor foi uma das figuras mais importantes, tocando nas rodas de samba ao lado de Pixinguinha, Noel Rosa e Donga, com quem compôs muitas letras de samba.

4.1.2 Heitor, o carnaval e o samba

Na sua vida de sambista, Prazeres confeccionou fantasias tanto para si quanto para amigos e para as chamadas pastoras, mulheres que faziam parte do seu futuro grupo de samba Heitor dos Prazeres e sua gente, sempre aproveitando a oportunidade para exibir todo o seu bom gosto e criatividade.

As fantasias de baiana criadas por Heitor dos Prazeres levavam nos ombros um pano de costa em cores muito vivas. Eram grandes pedaços de tecidos que, em meio à alegria, ele retirava dos ombros e juntava um folião aqui, outro ali, para segurar as extremidades, evoluindo, então, com o pano como se fosse uma bandeira. Dentre as muitas lendas que cercam a fundação das escolas de samba existe uma que atribui a esse simples gesto de Heitor dos Prazeres a criação do estandarte. O fato é que nos Carnavais seguintes, anos 20 e 30, o estandarte ganhou status de bandeira das agremiações, tornando-se um dos elementos mais importantes da escola, e honra e glória daqueles que o portam. (LIRIO; PRAZERES FILHO, 2003, p. 53)

Figura 11 – Heitor dos Prazeres com suas pastoras em trajes de baianas (1959)



Fonte: Fonte: LÍRIO; PRAZERES FILHO (2003, p.56)

A ideia de formar uma escola de samba nasceu aos poucos, na década de 20, quando Heitor junto a outros músicos fundou a que ficou conhecida como a primeira escola de samba “*Deixa Falar*”:

Passamos a nos organizar no Estácio, esquina da Rua Pereira Franco, ponto de reunião de Ismael Silva, Rubens Barcelos e outros sambistas, onde Francisco Alves nos procurava para comprar samba. Formei um grupo de pastoras, uma das quais era Clementina de Jesus. Mais tarde, sambistas da Mangueira e de outros bairros começaram a se juntar ao nosso grupo. Finalmente, em 1927, com Nascimento, Saturnino, Ismael Silva e muitos outros, fundamos a Escola de Samba *Deixa Falar* a primeira do Brasil. A associação “escola de samba” está associada à “Escola Normal”, que funcionava no Estácio, sendo os sambistas de fama então chamados de mestres ou professores. Surgiram depois as escolas de Samba da Portela, da Mangueira e Unidos da Tijuca (Carlos Drummond de Andrade, documento do acervo do Museu Nacional de Belas Artes).

A partir dos concursos promovidos por Zé Espinguela, os sambas de Heitor vão ganhando reconhecimento. Em 1927, a canção “A tristeza me persegue” vence como melhor samba e em 1929, a *Deixa Falar* ganha a primeira premiação de escolas de samba com a música “Não Adianta Chorar” composta também por Heitor dos Prazeres. De fundamental importância foram a prefeitura, os jornais e as rádios na promoção e difusão desses acontecimentos e até na premiação dos vencedores em dinheiro, garantindo um aprimoramento cada vez maior por parte das agremiações.

Foi no Carnaval de 1932 que aconteceu o primeiro concurso oficial de músicas carnavalescas, patrocinado pela Prefeitura e pelo jornal Mundo Sportivo,

onde a Mangueira se consagrou campeã e Heitor dos Prazeres venceu com o seu samba *Mulher de Malandro*, considerado por ele sua obra-prima. A canção continuou fazendo sucesso mesmo depois do Carnaval e foi gravada por Chico Alves.

Em 1933 morreu na Quarta-Feira de Cinzas, o emblemático Hilário Jovino, também conhecido como Lalau de Ouro. Seu tio, que foi tão importante na formação de Heitor como sambista, deixa a herança de dignidade, elegância e espiritualidade que Prazeres continuaria carregando pelo decorrer da sua vida.

Em 1936, o sambista compôs junto com Noel Rosa um dos maiores sucessos carnavalescos de todos os tempos, a canção *Pierrot Apaixonado* que em alguns anos se tornaria tema de uma de suas telas que presenteou a Carlos Drummond de Andrade.

Figura 12 – Partitura da canção Pierrot Apaixonado



Fonte: LÍRIO; PRAZERES FILHO (2003, p. 94)

A obra de Heitor dos Prazeres reúne cerca de 300 composições que vão dos pontos de macumba a sambas, sambas-canções, marchas, valsas, rancheiras e baiões até rumbas e mambos. Como ele declarava, seu ideal era a criação, toda a sua música nasce dos fatos da vida comum, assim como também seria sua pintura.

As cabrochas, as baianas e os bambas povoam o universo poético de Heitor dos Prazeres por toda a sua vida e estariam sempre presente na sua arte. O compositor começou a se dedicar à pintura em 1937, autodidata, tendo como objetivo de início enfeitar as paredes de seu quarto e ilustrar suas próprias partituras, mas suas obras e desenhos começaram a chamar atenção dos seus companheiros de boêmia, dentre eles Carlos Cavalcanti, um dos principais responsáveis por lançar Heitor nas artes plásticas.

4.1.3 Do samba aos pincéis

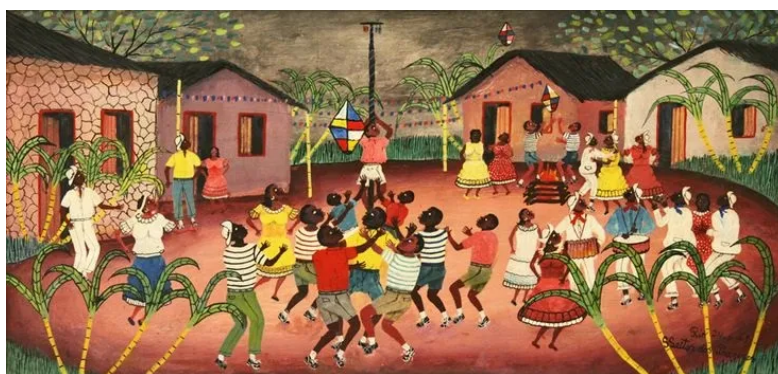
Em 1936, Heitor dos Prazeres começou a pintar em guache preparado por ele mesmo, num pequeno quarto na Praça Tiradentes, onde mais tarde viria a construir seu ateliê. No período, tornara-se viúvo, a pintura servia como consolo.

Nesse período, suas obras retratavam cenas da roça, para ele a principal riqueza estava nos trabalhadores do campo, tudo tratado em composições bidimensionais, cores planas e desenho simplificado. Nas suas cenas do campo, ele tem a intenção de mostrar diferentes tipos de plantação, tendo o verde como uma cor importante para narrativa da paleta. O céu é uma experimentação formal de cores, que não necessariamente segue a realidade, enquanto o chão é um elemento narrativo que usa o naturalismo para localizar a pintura; geralmente quando é no campo o chão é de terra batida, enquanto para a cidade o chão é asfaltado ou de ladrilhos para demarcar uma localização mais ou menos nobre no meio urbano.

Aos poucos foi se fixando em temas que lhe eram familiares como sambistas, festas populares, cenas de candomblé a macumba, cheios de cores, danças e movimentos. Trabalhou com diversos materiais como guache, aquarelas, pintura a óleo, madeira e tecido. Confeccionou cartões de Natal, estampas em tecido, pratos de madeira, atendendo a clientela variada, desde galerias a pessoas simples de sua própria comunidade.

Em 1943, o artista trabalhou intensamente, dividindo seu tempo entre a Rádio Nacional e a pintura, e intensificando sua participação em exposições no Brasil e no exterior. Incentivado por Augusto Rodrigues, manda para Londres a sua tela “Noite de São João” para integrar uma mostra de arte latino-americana da Royal Air Force em benefício das vítimas da guerra. Em visita à exposição, a filha do Rei George V e futura Rainha Elizabeth II adquiriu a obra. Essa ocasião fez o artista conquistar fama e reconhecimento, resultando de uma mostra individual do diretório acadêmico da Escola de Belas Artes, em Belo Horizonte no mesmo ano.

Figura 13 – Heitor dos Prazeres: *Noite de São João* (1961)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural³⁴

O modernismo artístico do Brasil cristaliza-se no Brasil após a Exposição de Arte Moderna de 1944, em Belo Horizonte, e passa a ser reconhecido como caracteristicamente brasileiro, na forma e no sentido. As obras apresentadas correspondem a um clima de crise e euforia no campo das artes, entrando na década de 1950, momento em que ocorreram mudanças na produção artística brasileira.

A década de cinquenta foi, na verdade, época de decisivas mudanças não só para a arte internacional, como para a brasileira em particular. Para nós, especialmente, a consolidação de transformações esboçadas nos anos anteriores e que resultaram na criação de museus de arte moderna, sob a égide de um mecenato voltado para as novíssimas tendências da arte internacional, cujo ápice seria a realização da I Bienal de São Paulo em 1951, impulsionada pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. (ANDRADE, 1980, p.21)

A I Bienal de São Paulo reuniu no período uma coleção jamais vista de obras de grandes artistas europeus e brasileiros com um júri formado por nomes

³⁴ Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >. Acesso em: 24 abr. 2022.

consagrados da crítica de arte. Com a obra “Moenda”, Heitor dos Prazeres ganhou o terceiro lugar para artistas nacionais, dando a notoriedade definitiva para o artista, colocando-o no panteão de pintores brasileiro. A obra óleo era inspirada em cenas pastoris que retratavam a vida do trabalhador com os ritmos da plantação e da colheita.

Figura 14- Heitor dos Prazeres: *Moenda* (1951)



Fonte: Acervo MAC USP

Na II Bienal de São Paulo, em 1953, o artista foi homenageado com uma sala especial e no mesmo ano foi chamado para realizar os cenários e figurinos de um espetáculo do Balé do IV Centenário, junto a grandes nomes da arte como Lasar Segall e Portinari.

Em 1957, Heitor dos Prazeres participou de uma mostra intitulada Arte Moderna no Brasil que percorreu várias cidades da América do Sul. Foi também agraciado com a medalha de Honra ao Mérito, num programa da Rádio Nacional dedicado às artes plásticas. Em 1959 aconteceu sua primeira exposição individual, na Galeria Gea, no Rio de Janeiro.

Participou em 1961 da VI Bienal paulista, com a tela *As Três Artes*, referindo-se aos seus próprios dons: a música, a pintura e a poesia. Nesse mesmo ano, Heitor organizou duas exposições individuais, uma na Galeria Sistina e outra na Sele Art, em São Paulo, com direito a show de Heitor dos Prazeres e sua Gente. Em 1965, participou da exposição *Oito Pintores Ingênuos Brasileiros*, em Paris, e no mesmo ano, Antônio Carlos Fontoura produziu um documentário sobre sua obra, acervo do MIS.

Figura 15 – Heitor dos Prazeres: *As Três Artes* (1961)



Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros – Heitor dos Prazeres (2013, p.67)

Em 1966, participou da exposição coletiva *Pintores Primitivos Brasileiros*, em Moscou e outras capitais europeias. Também representou o Brasil, com sua pintura e sua música, no Primeiro Festival de Arte Negra em Dakar no mesmo ano. Nesse evento, foi a figura mais popular do encontro e foi reverenciado pelo então presidente Leopold Senghor, ele mesmo um nome de grande influência e prestígio nos meios culturais. Esse festival obteve uma enorme repercussão no mundo das artes, tanto na África como na Europa.

Foram quatro principais figuras que incentivaram e ajudaram Heitor a se inserir no mercado de arte. O primeiro foi o crítico Carlos Cavalcanti, que o conheceu nas rodas de samba quando já fazia certo sucesso no samba e ao se deparar com as obras de Heitor percebeu a originalidade, expressividade, temática e cores das obras, características que viria a analisar em suas críticas posteriores sobre o artista. O historiador Clarival do Prado Valladares teve importante influência, reconhecendo uma “autossuficiência cultural absoluta”³⁵ na expressividade de Prazeres, frequentando seu ateliê na década de 60, acompanhando sua produção e apoiando o artista em seu último ano de vida. O escritor Rubem Braga foi outra figura importante, que ao produzir o livro “Os três primitivos”³⁶, destaca a produção de Heitor dos Prazeres, em um período que o artista já estava se tornando

³⁵ D'AVILA, Patricia Miranda. **Primitivo, naïf, ingênuo: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-26102010-164133. Acesso em: 2022-11-29.

³⁶ Ibidem.

conhecido. E por último, o poeta Carlos Drummond de Andrade, grande amigo de Heitor e frequentador das rodas de samba, empregou o artista no departamento de patrimônio histórico e artístico do ministério da educação e cultura como auxiliar de restauração e via as obras de Prazeres como um exemplo de pureza e autenticidade da cultura urbana e cosmopolita do Rio de Janeiro, adquirindo uma de suas obras com mesmo nome da marchinha de sucesso, Pierrô Apaixonado.

Heitor foi apontado pela imprensa brasileira como um dos principais artistas negros do mundo que vinham se destacando. As cores vibrantes ricas e intensas que registra e traduz o que o artista quer comunicar aos seus semelhantes, com suas personagens em encontros de alegria, beleza e fantasia chamaram grande atenção do público e da crítica. Ele recebeu diversas encomendas após tamanho sucesso, e dessa forma contratou uma equipe numerosa que o auxiliava em seu ateliê, e quando recebeu algumas encomendas com motivos iguais, passou a “decalcar” a forma das figuras. Como artista, ele criava, inventava cenas, figuras e composições. Uma vez aprovado, passava a repeti-lo conforme os pedidos da freguesia, por esta razão podem existir telas tematicamente iguais e figurativamente muito próximas.

O carioca trouxe para as telas o mundo do samba, dos sambistas, dos malandros e das cabrochas, fazendo uma autêntica documentação dos subúrbios do Rio de Janeiro a partir do que ele vivenciava e enxergava. Heitor dos Prazeres fazia parte da gente do morro, dos musicistas, como ele dizia: “eu as pinto porque estão dentro de mim”. E foi assim até sua morte em 4 de novembro de 1966, de câncer de pâncreas.

4.2 AS PINTURAS

Fiel à sua origem, Heitor usava do seu meio como inspiração. Sua pintura é um resultado natural de seu samba e de sua vida, das pessoas e do seu meio, refletindo momentos amenos da vida da gente do samba, partindo quase sempre de recordações. A negritude que Heitor coloca nos quadros não é simplesmente de ocasião ou em caráter de denúncia, ela é natural porque é a sua própria essência e daqueles que o cercavam.

Se há um homem que não precisava ser pintor era esse, cuja vida e amores já conta de maneira tão boa em outra arte, mas sua imensa riqueza interna veio ganhar na pintura uma expressão irmã do samba, e seria fácil reconhecer o ritmista na composição dos quadros, o envernizador técnico no seu acabamento caprichado, o boêmio nos motivos malandros que o inspiram. Ele não faz pintura “do Partido Alto” para deleite dos ricos, nem trás para a tela as cenas das macumbas e candomblés que frequentou, apenas conta essa vida solta e heróica de cavaquinho na mão e cachaça e “mulata”, sua vida de seresteiro e trovador de muitas conquistas “não pela cara que tenho, mas pela conversa que sei fazer”. (BRAGA, 1953, p. 14)

O envolvimento com a dança, o corpo, a música, o carnaval carioca e as amizades fizeram reflexo em sua produção, pintando elementos que estavam presentes no seu cotidiano. Pintava com cores vibrantes e delicadezas tonais suas figuras de um rigor decorativo, simétricas em sua composição, organizadas seriada e repetidamente.

A grande expressividade das telas decorre mais da abordagem do que dos temas escolhidos, pois as imagens nos conduzem ao movimento e à sonoridade advindos da sinuosidade dos volumes, por meio dos contornos sempre pretos que parecem conter o movimento e, simultaneamente, dinamizá-lo. Há uma espécie de ênfase na geometria das formas, quase sempre circulares, que parecem equilibrar-se numa insistente volumetria de opostos. Ele conta com suas pinturas a imagem de um Rio de Janeiro efervescente, onde as formas de sociabilidade negra do início do século XX se formavam nas casas das “tias” que ocupavam o centro da cidade, populado pelos malandros, baianas e cabrochas.

A obra a seguir traz uma pequena representação de uma roda de samba em um espaço interno, provavelmente remetendo as batucadas que aconteciam dentro das casas das tias baianas.

Figura 16 – Heitor dos Prazeres: *Sem título* (1962)



Fonte: Coleção Galeria Almeida & Dale

Nessa pintura, assim como tantas outras, o posicionamento das pernas está numa direção, a do tronco contrária à das pernas e a cabeça permanece inclinada de perfil em contraposição ao corpo frontal. Essa forma de pintar traz movimento da roupa e exprime um rebolado dos corpos, que como notas musicais em uma partitura, se inserem e se configuram nas linhas do chão sugerindo o ritmo de uma coreografia que se desenvolve em roda, recapitulando uma vida coletiva.

O mais interessante é o pano azul que se encontra provavelmente pendurado em um guarda-roupa na parte de trás da obra, com a figura de dois malandros e uma cabrocha pintados nele, os personagens dançam como se participassem da roda principal, dando uma ideia de continuidade. É como se uma própria pintura de Heitor dos Prazeres estivesse dentro de sua obra, enquanto as outras figuras ao som da cuíca e dos surdos dançam em suas saias com várias camadas, remetendo as das baianas, em uma resolução formal simplificada, mas vibrante e colorida.

Caracterizada pela espontaneidade, é possível observar traços e perspectivas livres, fortes contornos em preto e uma geometrização em que a quantidade de mulheres e homens é a mesma e que suas personagens estão basicamente centralizadas na tela. É possível ver a preocupação do artista com a linha enxuta, com a minúcia de detalhes a preencher vazios sem o uso de recursos de luz e sombra.

Esse estilo carrega uma visualidade artística que se espalha pelas obras de Heitor, é possível perceber a preocupação do artista com seu universo e meio. As

casas das tias foram importantes meios de socialização da população pobre e majoritariamente negra e foram uma grande influência na vida do artista, tendo guardado na memória e se inspirado em diversos quadros.

Com o incontido processo de urbanização, a rarefação dos quintais das tias levou a roda para o espaço externo, o samba passou a fazer parte da rua. O chão de ladrilhos e as casas simples que lembram cortiços ou as primeiras favelas compuseram o mundo carioca enxergado por Heitor.

Figura 17 – Heitor dos Prazeres: *Roda de Samba* (s.d.)



Fonte: Coleção Galeria Almeida & Dale

Nessa possível cena de serenata, a simetria com uma casa e um poste de cada lado ajuda a dar destaque para o grupo de sambistas. A mulher da janela e o flautista estão de frente como se fossem as principais personagens dessa pintura, possivelmente os dois amantes. Os personagens que ganham situação na tela estão elegantemente vestidos com terno e gravata, remetendo a realeza do samba. O nível de refinamento dos sapatos de suas figuras, que são pretos com detalhes de cadarço e demais costuras em branco, não é por acaso. Eles significavam muito mais do que só portar um calçado.

Estar de sapatos para ele era sinônimo de ser considerado gente, de ser considerado indivíduo. Isso ocorre por conta de sua origem escrava tanto familiar quanto das pessoas com quem convivia na casa da tia Ciata. Como os escravos se deslocaram do nordeste brasileiro para o Sul em busca de trabalhos e melhores condições de vida, muitos deles viram no Rio de Janeiro um lugar para ser, viver e lutar por uma vida digna. E na condição

de escravos eles não tinham sapatos, mas na condição de liberdade sim. Desta forma, ter sapatos é ter o direito de poder existir e de ser livre. Em outras palavras Heitor dos Prazeres atribui um sentido aos negros que foi negado durante todo o processo de escravidão no Brasil: o de humanidade. (TONETO, 2019, p. 88)

As cores mais sóbrias dão à tela um tom mais dramático e romântico, uma situação mais íntima e apaixonada, que contrasta com a obra “Samba no asfalto”.

Figura 18 – Heitor dos Prazeres: *Samba no asfalto* (1950)



Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros – Heitor dos Prazeres (2013, p.41)

A paleta de cores claras evidencia um grupo coeso no primeiro plano, apenas duas mulheres olham de frente como se convidasse o observador para participar da roda. Ao fundo é possível ver um casario colorido quase monocromático, bastante escuro e, sob os pés dos sambistas, os ladrilhos ainda mais escuros, supõe então que esteja de noite, considerando a escuridão e os postes que parecem estar acesos, diferente da obra anterior.

Novamente os músicos aparecem com ternos e gravatas borboletas, Heitor os veste à sua maneira. A simetria está bem evidente aqui, uma vez mais, quando o pintor dispõe cinco instrumentistas à frente do bloco humano, com foco no flautista, no centro da tela. Sobre ele recai nosso olhar, para em seguida distinguir, nas laterais da obra, quase os mesmos volumes distribuídos.

Tanto na pintura como na música, o artista pinta o povo emergindo em manifestações do caráter lúdico e socializador da música. Estas figuras que Heitor

faz são de coisas que ele já viu, que ainda existem, estes bailes, estes sambas, estas coisas que existem.

Figura 19 – Heitor dos Prazeres: *Baile de Rua* (1954)



Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros – Heitor dos Prazeres (2013, p.41)

As rodas de samba constituíam a alma das comunidades formadas nas cercanias da praça Onze, Oswaldo Cruz e morro da Mangueira. As festividades tomavam o espaço público, se reunindo eletrizados pela música como aparece nesta tela. Nosso olhar passeia pelo grupo e percebe que quase todos dirigem a atenção para o cavaquinista trajado de terno branco. Ele está sobre uma espécie de tablado juntamente com o tocador de pandeiro, uma linha acima dos demais integrantes do baile, todos como sempre bem trajados e alegres. No fundo do quadro vê-se o casario em lusco fusco. Aqui o pintor usa, outra vez, o recurso do poste iluminado para nos dizer que é noite, e as janelas e portas das casas entreabertas indicam a participação dos moradores locais na dança.

O tema nos revela corpos flexíveis em movimentos rápidos, conjugando música, pintura e criação coreográfica, com as figuras sugerindo o bater de palmas, acompanhando o som do cavaquinho, pandeiro e afoxé. A cena representa uma harmonia coreográfica das figuras, a despeito de alguma sobreposição dos corpos.

É possível localizar a periferia como sendo o palco da festa, as casas são residências simples e de pessoas humildes, com a cor da fachada fazendo alusão a

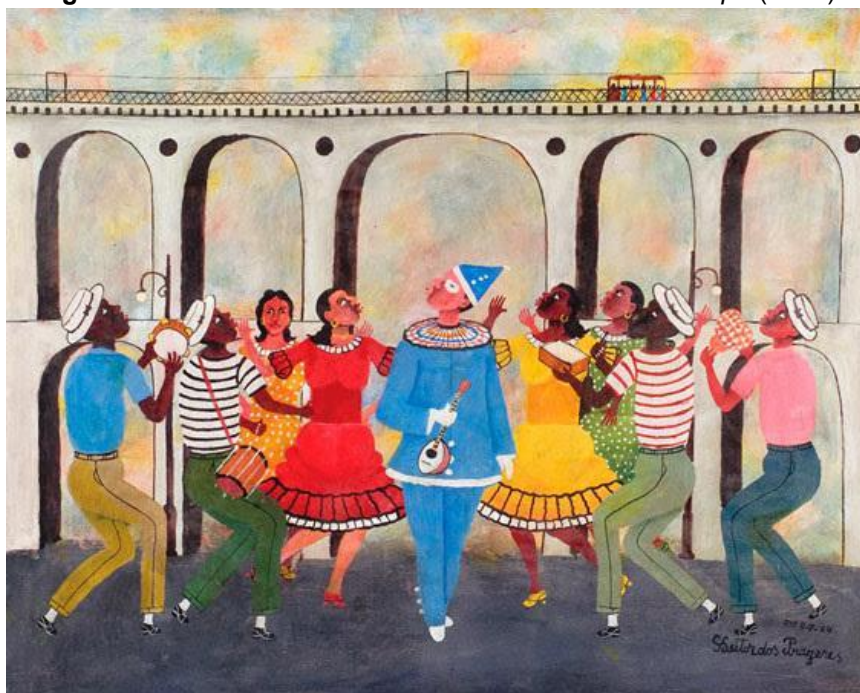
condição social de seus moradores: sóbria e escassa. A qualidade do detalhe do telhado também denota a simplicidade do lugar, situando o espectador no território onde a festa está acontecendo. A rua de terra mostra que os avanços do desenvolvimento urbano ainda não refletiam em tal localidade.

Para Heitor dos Prazeres o espaço público torna-se o local da festa, da sociabilidade das expressões culturais em grande parte delas as de raiz africana. É por meio da apropriação da rua como espaço urbano e público que os cidadãos e sua coletividade utilizarão para manifestar seus anseios na busca por construir e refletir sua identidade.

Tal espaço é o cenário de confronto cultural onde os grupos podem exteriorizar suas práticas que envolvem valores, condutas, formas de agir e de ser no mundo. Por conseguinte, o espaço urbano sobressai em suas obras como um espaço de convívio. Neste caso mostra os moradores de um lugar periférico em meio a uma prática festiva que ocupa o lugar público. (TONETO, 2019, p.89)

A geografia carioca, com seus bairros e favelas é extremamente presente nas suas obras, sendo registros de um Rio de Janeiro em processo de modernização, este que ele e sua família e amigos vivenciaram. De igual forma suas outras experiências artísticas se apresentam em suas composições plásticas: o ritmo do samba e o gingado de sua dança, na corporeidade das figuras, o carnaval nas cores de suas telas e nos personagens como o Pierrot.

Figura 20 – Heitor dos Prazeres: *Samba dos Arcos da Lapa* (1964)



Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros – Heitor dos Prazeres (2013, p.79)

Figura 20 – Heitor dos Prazeres: *Sem título* (1964)



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil

As rodas de samba que aconteciam no Carnaval carioca também são grandes inspirações no trabalho de Heitor. O bairro da Lapa foi o berço da boemia e até hoje é reconhecido como lugar de música e dança, a imagem dos Arcos da Lapa é um dos principais lugares de turismo do Rio de Janeiro. Inscrita na memória do carioca desde os tempos de um Brasil colonial e sendo construído por mão de obra escrava, seus arcos se inserem na cidade antes mesmo da radical reforma do prefeito Pereira Passos.

Heitor dos Prazeres pintou-os muitas vezes, porém em seus trabalhos o aqueduto não aparece como algo grandioso em si mesmo, mas como síntese dos arredores, de onde emanava a cultura popular. O músico-pintor relembra nessas obras os tempos de frequentador daquela localidade privilegiada pela presença de artes como o circo, o teatro e os cabarés, com muita música e dança.

Heitor imprime maior dimensão à representação do aqueduto quando realiza suas várias telas sobre os Arcos da Lapa. Nesta versão, tendo ao fundo os arcos e à direita o bondinho que liga o Centro da cidade a Santa Tereza, estão dispostos oito sambistas com a indumentária característica apresentada em outras composições. No colorido intenso das roupas, predominam cores quentes nas camisas listradas e nos vestidos de babados, destacando-se a figura central toda de azul-claro, o Pierrot

– figura marcante do Carnaval, muitas vezes chamado de Clóvis pelos carnavalescos cariocas – que segura com a mão enluvada um cavaquinho. É importante perceber que as duas obras são muito semelhantes entre si, se tratando de um período muito próximo de sua morte em que usava moldes para conseguir lidar com a quantidade de encomendas e a doença que foi evoluindo, dessa forma muitos quadros têm temáticas muito parecidas.

Mais do que um grupo dançando samba ao som do afoxé, tamborim, repique e pandeiro, temos um bloco de Carnaval sintetizado numa das figuras mais expressivas dos festejos e no céu colorido contrastando com as cores vibrantes das roupas das figuras. As caboclas, os malandros e o Pierrot se divertem no samba e na dança, ganhando no espaço um sentido de liberdade, em um ponto que antes remetia ao trabalho escravo, existe uma construção de uma narrativa possível de subversão da paisagem da cidade.

As representações pictóricas dos trabalhos de Heitor respondem por uma marcação de memórias de celebrações de ritmos como o lundu, o samba e as folias comuns às tradições afro-brasileiras. O íntimo e o público trabalhados em suas obras pelas rodas de samba assumem uma figuração como possibilidade de invenção de uma cidade generosa para abrigar diferenças socioculturais.

Eu sou o povo e sou um homem do povo. Vejo esse povo que transporto pros meus quadros como sinto. Também sou uma parte desse povo, de forma que o sinto, conforme vivo. Não há nada mais sublime que viver na massa do povo. Povo é essa massa humana, é a voz do sangue, da forma que é o calor da carne. O povo pra mim é o aconchego. (PRAZERES, 1965³⁷)

As paisagens pintadas e sua multidão são transformadoras, mostrando a presença de muitos elementos mediadores entre a cultura africana e a brasileira.

As paisagens de Heitor dos Prazeres, muitas vezes consideradas pelos críticos de arte como uma obra Naif, tanto pela técnica como pela temática e estilo, nada possuem de ingênuas. Elas trazem potências de inserção transformadora dos negros e das negras na cidade do Rio de Janeiro. É posto em tela a diversidade de práticas que o corpo negro se faz presente no espaço urbano e afirmar sua condição de humanidade. Festas, jogos, brincadeiras, passeios, trabalhos e fantasias redivivas nas composições estudadas trazem o protagonismo de negros e de negras em seu processo

³⁷ Trecho de documentário gravado por Antônio Carlos da Fontoura sobre o sambista Heitor dos Prazeres em 1965. Disponível em: < https://www.portacurtas.com.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres >. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

de realização urbana: uma Atlântida Negra revistada como utopia da diferença. (BARBOSA, 2016, p.14)

Ele representava seu próprio olhar sobre as heranças culturais e as paisagens humanas da vida popular urbana do Rio de Janeiro. Como Carlos Drummond de Andrade dizia, toda a vivacidade e delicadeza de elementos originais do negro se preservou nele, em contato com formas culturais diversas, na sua expressa intenção de celebrar o povo.³⁸

Apresentar a biografia de Heitor dos Prazeres junto às suas habilidades e destrezas artísticas, é enxergar e analisar todas as camadas de um multiartista. Não há como falar sobre Heitor e não abordar o contexto de uma cultura de resistência negra pós-abolicionista que dialoga com as profundas mudanças estruturais da cidade do Rio de Janeiro, com reflexos nos modos de vida da sociedade daquele período. Ainda que não consciente, sua arte e reconhecimento foi uma parte importante da história da arte negra no Brasil. Para Clarival Prado Valladares, as imagens criadas pelo artista eram portadoras de um anseio de integração racial numa sociedade ideal.³⁹

A pintura, para Prazeres, pode ser interpretada como uma fuga do sofrimento da realidade das pessoas afrodescendentes no país. Ele procurava imergir num mundo de felicidade e alegria, demonstrando as diversas formas de sociabilidade construídas por sua comunidade.

³⁸ D'AVILA, Patricia Miranda. **Primitivo, naïf, ingênuo**: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-26102010-164133. Acesso em: 2022-11-29.

³⁹ Ibidem

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Heitor dos Prazeres e suas mutações de linguagem presente nas obras que integram valores socioculturais de diferentes contextos evidencia e exemplifica a complexidade da sua produção. Ele expressa o mundo carioca pela música e pela pintura, o morro que ele constrói é um espaço de liberdade e as festividades trazem o pertencimento a esse espaço.

O morro é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou o devaneio nostálgico, mas a instauração “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra. (SODRÉ, 1998, p.44)

Todo o processo da pós abolição, da migração baiana, da ocupação das favelas, das formas de organização, das casas das tias até as festividades de carnaval, a vida da gente simples, a alegria, são elas as matrizes da pintura de Heitor. O que se destaca é a liberdade de criação expressada em uma espontaneidade e simplicidade presente em suas telas que seguem um estilo individual próprio desenvolvido pelo autodidatismo e apesar disso a arte para esse sujeito se torna uma atividade séria e sistemática com forte protagonismo na vida.

Sua produção ficou rotulada como naif ou primitiva devido a esses fatores e ao repertório visual de suas imagens, vinculadas a cenários “populares”. Estes rótulos foram aceitos – ou, pelo menos, não contestados – por Prazeres provavelmente por razões comerciais. Era esse o espaço que o artista afrodescendente conseguia ocupar no período.

A produção de Heitor dos Prazeres não diferia muito do que era produzido pelos modernistas, é necessário desconsiderar a possibilidade de que um artista possa estar num estado de “pureza” e não sofrer influência daquilo que está ao seu redor; principalmente se considerarmos uma cidade efervescente como o Rio de Janeiro, a atuação deste artista no rádio, em turnês musicais dentro e fora do Brasil, e suas participações em Bienais, desempenhando uma função pública no Ministério da Educação e Cultura da outrora capital do país.

Ao tratar as pinturas como “primitivas”, existe um esvaziamento da sua produção pictórica, reduzindo a um julgamento a partir de conceitos tão arriscados e movediços como a ideia de popular e erudito. O primitivo corresponde a um fetiche, valorizado na medida de seu estranhamento, mas submetido ao controle pela

rejeição introjetada da diferença. A ideia de um “outro” está totalmente vinculada ao processo de ascensão do artista no meio das artes.

Mas suas pinturas com colorido contrastado e muitos movimentos ritmados estariam no compasso da sociabilidade negra que vivenciava na praça, num sentido de coletividade que levaria as comunidades a manter as manifestações da tradição africanas, inserindo-as em novas organizações, como identificará nas primeiras festas de carnaval na praça onze e nos primeiros batuques nas casas das tias baianas. Dessa maneira, poderíamos concluir que avaliar as condições e o sentido da obra pictórica de Heitor dos Prazeres é reconhecer a ruptura na tranquila vida do circuito de arte que ela provoca e percebê-la como instauração, enquanto pintura híbrida, de inquietantes territorialidades, cuja se reconstroem as sociabilidades e laços que um dia foram desfeitos pela escravidão. A indústria se apropriou do samba como matéria prima e tomou para si apenas o aspecto de composição musical para ser cantada ou tocada e conseqüentemente vendida, ficando a dança ao longo do tempo restrita à maior ou menor espontaneidade das avenidas de desfiles das quadras das escolas e do salões de bailes (LOPES, 2022, p.254).

A partir dos resultados obtidos, podemos compreender que as relações raciais ultrapassaram os modos de representação, os negros não somente foram retratados na arte, mas também utilizaram suas produções artísticas como meio de resistência e luta. Se expressando e se colocando através de obras artísticas, inserindo elementos de identificação, além de questionar sua condição social através da Arte. Tornando-se sujeitos em seu tempo, agentes culturais e artísticos.

A obra pictórica de Heitor dos Prazeres revela paixão indisfarçável pela população negra e os registros da vida urbana e festiva. O artista evidenciava sua estima pelo tema representado os negros dançando, cantando, cultivando suas crenças, por meio da coloração forte do traço despretensioso e das vestimentas imortalizadas.

A recepção positiva abriu caminhos para Heitor e artistas posteriores, chamando atenção para formas de expressão artística que tinham potencial para transgredir fronteiras, evidenciando que eram também complexas, abstratas e diversas quanto a estilo, forma e conteúdo; e que não deveriam ser reduzidas a “primitivistas”.

Os objetivos desta pesquisa se centraram: no contexto social do negro brasileiro; a relação do modernismo, da arte popular e das ideias de primitivismo e

naif; a importância do samba na construção de uma nova sociabilidade; a produção de Heitor dos Prazeres e suas pinturas sobre as rodas de samba e como elas foram importantes para registro histórico de um Rio de Janeiro em processo de mudança. Foram utilizadas obras dos acervos do MAC-USP, da Galeria Almeida & Dale e do Museu Afro Brasil, além de uma bibliografia vasta na história do samba carioca.

Ter contato com mais obras do artista presencialmente e fazer um estudo de caso na própria cidade do Rio de Janeiro construiria ainda mais as formas que Heitor dos Prazeres representou a sociabilidade negra em suas obras, este trabalho anseia ser um acréscimo nas pesquisas de história da arte moderna e popular no Brasil voltadas principalmente a população afrodescendente, que merece mais espaço nos estudos de história da arte.

Heitor dos Prazeres interagiu com a sociedade e fazia de sua arte seu lugar de resistência. Nas canções que chegavam às casas pela programação das rádios, na formação das primeiras escolas de samba junto a seus companheiros da velha guarda, nas pinturas e nas festas, era sua vida que sintetizava todo um contexto sociocultural, criando uma nova síntese de ocupação de espaço na cidade. Incessantemente, produziu de forma criativa um registro da comunidade nesse lugar reinventado onde viver é uma grande festa.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, S. R.; RODRIGUES, M. E. Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 162–189, 2017. DOI: 10.5902/1983734826911. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/26911>. Acesso em: 27 maio. 2022.
- ANDRADE, G. E. **As Festas Brasileiras pelos Pintores Populares**. Rio de Janeiro: Imprinta, 1980.
- AQUINO, F. **Aspectos da Pintura Primitiva Brasileira**. Spala Editora, 1978.
- ARDIES, J.; PRADO, N. **A Arte Naif no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Bookmix, 2015.
- BARBOSA, A. M. T. B. A cultura visual antes da cultura visual. **Educação**, v. 34, n. 3, 20 out. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288/6778>. Acesso em: 27 mai. 2022.
- BARBOSA, J. L. **A Atlântida Negra: a utopia da cidade afro-brasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres**. Anais... XIV Colóquio Internacional de Geocrítica, Barcelona, mai. 2016. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/JorgeBarbosa.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.
- BRAGA, R. **Três Primitivos**. Os Cadernos de Cultura 63. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura - Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1963.
- BÜLL, Márcia Regina. **Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural**. Orientador: Marcos Rizolli. 2007. 439 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.
- D'AVILA, P. M. **Primitivo, naïf, ingênuo: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres**. Orientadora: Sônia Salzstein Goldberg. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26102010-164133/publico/1280263.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.
- DIAS, Elaine; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Heitor dos Prazeres - Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros**. 1ª ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.
- DOSSIN, F. R. Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 121-130, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008121. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15351>. Acesso em: 27 mai. 2022.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos 35 Mediações sonoras**, v. 18, n. 2, 2º semestre 2011. Disponível em:

<e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2288>. Acesso em: 27 mai. 2022.

FINKELSTEIN, L. **Brasil Naif - Arte Naif: Testemunho e Patrimônio da Humanidade**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

FRANCESCHI, H. M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: IMS, 2010.

FROTA, L. C. **Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GALVÃO, W. N. **Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval Carioca**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

GERALDO, S. C. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 54-73, 2021.

DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664022. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664022>. Acesso em: 27 maio. 2022.

GONÇALVES, R. S. Os Ranchos Carnavalescos e o Prestígio das Ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006. Disponível em:

<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12622>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

GUIMARÃES, L. Chaves Conceituais e Históricas na Constituição de Arte e de Artista Popular no Brasil. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, [S. l.], p. 83–104, 2016. Disponível em:

<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/4349>. Acesso em: 27 maio. 2022.

GUIMARÃES, R. Os sentidos da Pequena África: Políticas patrimoniais e conflitos urbanos no Rio de Janeiro. In: GONÇALVES, R. S.; TAMASO, I.; VASSALLO, S. **A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus**. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019, p. 362-389.

LIRIO, A.; FILHO, H. P. **Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro: ND Comunicações, 2003.

LOPEZ, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARQUES, H. R.; PRAZERES, R. S.; RIBEIRO, B. O. A fenomenologia dos direitos humanos e a cidadania negra no Brasil pós-abolição: ideologias raciais nas Políticas públicas contemporâneas. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, v. 20, n. 78, p. 37-57, abr./jun. 2012. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/14444/10538>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

MATTOS, N. C. S. B. **Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro**. Orientador: Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. 2016. 334 f.

Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27532/1/TESE%20_NELMA%20BARBOSA_PosAFRO_UFBA.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.

MOLINARI, P. M. A. O.; SANTOS, J. M. C. Naif: Beleza e Simplicidade como Expressões de Cultura. **Revista do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica**, Universidade Federal do Piauí, Teresina, v. 4, n. 1, p.3-7, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/parfor/article/view/5553#:~:text=NAIF%3A%20BELEZA%20E%20SIMPLICIDADE%20COMO%20EXPRESS%C3%95ES%20DE%20CULTURA,-Jos%C3%A9%20Marcelo%20Costa&text=O%20presente%20artigo%20aborda%20a,do%20fazer%20desse%20pintor%20naif.>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

MORAES, E. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

MOURA, R. M. **No princípio, era a roda**: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

NETO, L. **Uma história do samba**: As origens. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PANOFISKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **Significado nas Artes Visuais**. 2ª ed. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47-65.

PONTES, L. F.; SILVA, J. A. **Alma Brasileira: Uma Proposta de Mapeamento da Força Criativa da Arte Popular**. Anais... 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios", Cachoeira - BA, set. 2010. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/luiz_fernando_pontes.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.

PRICE, S. A arte dos povos sem história. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 18, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i18.20906. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

QUEIROZ, M. I. P. **Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RAMOS, E. **Considerações sobre a arte Afro-Brasileira**. 2019. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

REZENDE, O. S. **Diálogos culturais: Heitor dos Prazeres e Lasar Segall.**

Orientador: Norberto Stori. 2017. 292 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, L. S. **Modernismos Africanos nas Bienais de São Paulo (1951-1961).**

Orientadora: Ana Maria Pimenta Hoffmann. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

ROSSETTO, Mariana. **Arte naïf: da Santa Ceia aos Orixás.** Orientador: José Leonardo do Nascimento. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/111027>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

SILVA, A. L. F. **As artes Visuais Afrodescendentes Contemporâneas: o ensino-aprendizagem da arte e a Lei Nº 10.639/2003 nos espaços educacionais.**

Orientadora: Viviane Moura da Rocha. 2018. 225 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Rede - PROF-ARTES EM REDE NACIONAL/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018. Disponível em: <https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/9719/ANDREA_LUISA_FRAZAO_16008119001944_9719.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.

SODRÉ, M. **O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-brasileira.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

_____. **Samba, o dono do corpo.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

SOIHET, R. Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil dos primeiros anos da República aos anos 1930. **Trajeto Revista de História UFC**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 11-36, 2001.

SOLIS, V. N. F. **Sociabilidade nos Espaços de Convivência e a Afirmação do Samba no Rio de Janeiro.** Anais... 31º Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:

<https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1617826005_ARQUIVO_cdfabcef3b1c158f666d727a4d43d9f5.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2022.

SOUZA, E. C. **Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade.** Orientador: Olga Rodrigues de Moraes Von Simson. 2007. 208 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Faculdade de Educação, Campinas, 2007.

TINHORÃO, J. R. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros.** 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TIRAPELI, P. **Arte Brasileira: Arte Popular.** 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

TONETO, L. C. A Representação das Festas de São João pela Arte Naïf no Olhar de Prazeres, Djanira e Silva. **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 769–770, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/25460>. Acesso em: 27 maio. 2022.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.