

No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933)

In the rhythm of Vagalume: black cultures, dance associations, and nationality in the writing of Francisco Guimarães (1904-1933)

Leonardo Affonso de Miranda Pereira*

RESUMO

Francisco Guimarães, o Vagalume, foi um dos mais populares cronistas e dramaturgos no Rio de Janeiro da Primeira República. Reconhecido pela posteridade pela publicação do livro *Na roda do samba*, de 1933, nasceu na segunda metade da década de 1870 em uma família de trabalhadores negros. Foi por isso um dos muitos afrodescendentes que, no pós-abolição, tiveram de buscar novos caminhos de sobrevivência e afirmação profissional. Vagalume o fez através de uma produção explicitamente vinculada aos interesses e à linguagem dos trabalhadores negros e mestiços da cidade, cujas práticas dançantes e carnavalescas sempre buscou registrar. Com base em sua trajetória, o artigo se propõe investigar como Vagalume ajudou a definir novas bases para a cultura carioca e brasileira ao longo da Primeira República – em processo que teve na afirmação do samba como ritmo nacional seu resultado mais visível.

Palavras-chave: Francisco Guimarães; culturas negras; identidade nacional.

ABSTRACT

Francisco Guimarães, known as Vagalume, was one of the most popular journalists and playwrights in Rio de Janeiro during the First Republic. Recognized by posterity following the publication of the book *Na roda do samba* in 1933, he was born in the second half of the 1870s in a family of black workers. Therefore, he was one of the many Brazilians of African descent who in the post-abolition period had to seek new ways of survival and professional affirmation. He did this through a journalistic career explicitly linked to the interests and language of Rio de Janeiro's black working class, whose dances and carnival practices he always tried to register. Looking at his trajectory, this article seeks to investigate how Vagalume helped to define a new foundation for Brazilian culture during the First Republic – a process in which the affirmation of samba as the national rhythm was the most important result.

Keywords: Francisco Guimarães; black cultures; national identity.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. leonardo@puc-rio.br

O ano de 1933 marcou, para a cultura brasileira, um momento singular. Sob o título *Na Roda do Samba*, Francisco Guimarães, que se apresentava como “Vagalume”, publicou naquele ano seus apontamentos sobre esse ritmo que já assumira a predileção dos salões e rodas musicais cariocas (Vagalume, 1933). Ainda que viesse se afirmando nas rodas musicais cariocas desde os primeiros anos do século XX, foi somente a partir do fim da década de 1920 que aquela musicalidade sincopada passou a ter seu valor reconhecido e saudado por boa parte do mundo letrado. Nesse sentido, a obra de Vagalume representava um marco dessa valorização ainda recente, capaz de ajudar a consolidar seu perfil em meio ao seu rápido processo de difusão.

Representando, segundo o próprio autor, “um sonho tornado realidade” graças à ajuda de um amigo, o livro era o fruto da familiaridade de Vagalume com musicalidade de base africana na cidade e seus principais sujeitos. Sintomaticamente, ele se abria com “homenagens póstumas” a alguns dos mais destacados nomes da produção cultural negra do Rio de Janeiro: o cantor Eduardo das Neves, palhaço e compositor que se tornou um dos mais famosos autores de modinhas e lundus da cidade (Abreu, 2010); o compositor Sinhô, cujas músicas faziam grande sucesso nos salões e nos carnavais das décadas de 1910 e 1920 (Cunha, 2005); o carnavalesco Hilário Jovino, tido como criador dos ranchos cariocas (Cunha, 2001); e Henrique Assumano Mina do Brasil, um importante alufá da comunidade negra carioca (Lopes, 2004). Em um momento no qual ele mesmo reconhecia que o samba estaria sendo “adotado na roda *chic*”, sendo “batido nas vitrolas” e tocado “nos programas de rádio”, tratava de refletir sobre o seu perfil com base em sua associação direta com o universo cultural dos indivíduos que pretendia homenagear com a obra que publicava. Negro como eles, com os quais convivia em salões, terreiros ou botequins, Vagalume dava assim forma a um livro que tinha o declarado “intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, àqueles que tudo fizeram pela sua propagação” (Vagalume, 1933, p.22).

Ainda que não apresentasse ali propriamente uma história do ritmo, limitando-se a elencar um apanhado de lembranças e casos ligados às práticas musicais negras no Rio de Janeiro, Francisco Guimarães propunha nele uma reflexão sobre o processo de formação do samba enquanto ritmo. Tratava, para isso, de diferenciá-lo da musicalidade propriamente africana do “cateretê”, do “bataque” e do “jongo”. Somente “depois de civilizado”, diz ele, tal ritmo teria se afirmado como um elemento próprio da cultura brasileira, capaz de representar os diferentes segmentos da sociedade. Era assim a partir de um processo

de cruzamento, de mistura entre diferentes tradições, que Guimarães caracterizava a formação de tal gênero musical.

Não foi pela obra de Vagalume, no entanto, que o ano de 1933 mereceu destaque no pensamento social brasileiro. Segundo a memória projetada por décadas sobre a cultura nacional, naquele ano a reflexão sobre a nacionalidade seria revolucionada pelo jovem Gilberto Freyre, que publicava então sua mais importante obra: o livro *Casa-grande e senzala* (Freyre, 2003). Em caminho diverso daquele tomado por muitos de seus antecessores, era a partir da miscigenação, entendida como característica positiva da formação cultural brasileira, que Freyre se propunha a interpretar o país em sua obra. Deixando de ser uma mácula da nação, a herança africana e portuguesa passava a ser vista por ele como motivo de orgulho, capaz de diferenciar o Brasil de outras nações – tese recebida nos círculos letrados brasileiros com imediato entusiasmo, que marcou uma virada fundamental na reflexão sobre a identidade nacional. Como resultado, o movimento de construção daquilo que viria a se caracterizar como a cultura brasileira a partir da década de 1930 – uma cultura mestiça, com forte base nas heranças culturais dos africanos escravizados – foi tomado, desde então, como um processo de descoberta letrada. Por essa matriz de interpretação, intelectuais e literatos teriam forjado uma imagem forte e original da nação mediante a valorização de elementos supostamente primitivos e originais de seu povo, em processo que teve no samba um de seus mais fortes produtos (Vianna, 1995; Garramuño, 2007).

A publicação do livro de Vagalume naquele mesmo ano de 1933, cinco meses antes do aparecimento de *Casa-grande e senzala*, sugere, porém, outras possibilidades de compreensão desse fenômeno. Embora a tentativa de caracterizar o samba como um ritmo mestiço, formado no cruzamento entre diferentes tradições musicais, aproximasse à primeira vista Francisco Guimarães das perspectivas associadas a Gilberto Freyre, não era por meio da História, ou mesmo da descoberta de uma identidade nacional feita do exterior, que ele desenvolvia sua reflexão. Pelo contrário, era como fruto direto de sua longa experiência no universo das práticas recreativas, associativas e religiosas dos trabalhadores negros do Rio de Janeiro, as quais acompanhara como cronista por décadas, que estabelecia aquela proposta de interpretação do ritmo que já era, então, pensado como um dos símbolos primeiros da nacionalidade. Se muitos estudos já trataram de demonstrar a relatividade da novidade representada pela obra de Freyre em 1933 (Abreu; Dantas, 2007; Lopes, 2009; Dantas, 2010; Pereira, 2010), acompanhar a trajetória e produção de Vagalume nas décadas anteriores, de modo a compreender o universo de referências a

partir do qual deu forma à sua obra, parece um bom meio de investigar com novas lentes o mesmo processo – de modo a demonstrar o quanto a afirmação de uma imagem mestiça para a cultura nacional ao longo da década de 1920, que teve no samba um de seus principais produtos, ligou-se também à experiência e à agência de sujeitos negros como Francisco Guimarães.

A INVENÇÃO DO VAGALUME

Essa é uma história que se inicia no dia 10 de março de 1904, quando os leitores do jornal *A Tribuna* depararam, na terceira página da folha, com uma nova coluna intitulada “Ecos Noturnos”. Assinada por um certo Vagalume, a coluna estabelecia claro contraponto a outra série do jornal: a “Ecos”, que ocupava o espaço nobre da primeira página com comentários sobre os grandes temas políticos do dia. O próprio título da nova seção indicava, assim, sua diferença em relação a esses escritos: no lugar dos temas mais respeitáveis tratados pela folha, como os debates parlamentares ou os atos da municipalidade, era da noite carioca que se ocuparia o cronista do novo espaço.

Para além do título da coluna, o sentido dessa diferença começaria a se explicitar na crônica de abertura da série, tradicionalmente utilizada pelos cronistas para apresentar seu programa (Chalhoub et al., 2005). Se não o faz de forma direta, Vagalume trataria de apresentar o perfil daqueles escritos já nas primeiras linhas de sua crônica de abertura, na qual reconhecia que a nova coluna era fruto direto de sua atuação nos meses anteriores no *Jornal do Brasil*, uma das mais populares folhas da capital federal (Silva, 1988). Tendo ingressado no jornal em 1898, o jovem Francisco Guimarães acabou nele responsável pelas suas seções menos prestigiadas, como a cobertura policial. Visto pelos homens de letras do período como um trabalho menor, que os afastaria da missão pedagógica de formar seus leitores – a qual podia ser exercitada em crônicas ou nos artigos de fundo (Pereira, 2004) –, esse trabalho de noticiário dos pequenos fatos cotidianos serviu a ele como meio de definir um campo de interesses e um estilo de narração próprios. Tal experiência o levou, em 1901, a assumir uma coluna fixa do jornal intitulada “Reportagem da Madrugada”.¹ Sem assinatura, tratava-se de um relato direto sobre os acontecimentos da noite carioca, com ênfase nas questões policiais e criminais. Ainda que atuando como repórter, ele marcava assim um campo de especialidade, que viria a definir seu perfil jornalístico.

Foi a partir de tal experiência que Francisco Guimarães se transferiu em 1904 para a redação do jornal *A Tribuna*, no qual passou a assinar, sob o

pseudônimo “Vagalume”, sua própria coluna – cujo tom e foco propositalmente se aproximavam daquele do noticiário ligeiro sobre o universo das ruas. Ao voltar-se para os pequenos temas cotidianos da noite carioca, narrados de modo direto, sem maiores rebuscamentos, o autor transformava aquela prática jornalística em estilo próprio, capaz de singularizar suas crônicas frente à produção de seus pares. Não era de estranhar, por isso, que ela adotasse como subtítulo “reportagem da madrugada”, que remetia diretamente o leitor aos seus escritos anteriores no *Jornal do Brasil* – misturando assim a subjetividade própria à crônica com a perspectiva supostamente direta do noticiário no qual exercitara sua narrativa.

O sentido de novidade desse esforço em relação a suas produções anteriores se desnudaria na continuação dessa crônica de abertura, na qual o autor indica que a nova coluna passaria a abarcar os acontecimentos da noite carioca em seus mais diversos cenários – não só o das delegacias que frequentara como repórter, mas também o dos cafés e teatros frequentados pelas altas rodas e o dos pequenos salões e botequins. Sem se restringir à região central, seus relatos tratariam ainda dos mais diversos bairros: “Tijuca, Copacabana, Cascadura, Todos os Santos, Inhaúma, Engenho Novo, Caju, em todos estes pontos pensamos ao mesmo tempo sem saber qual deles havíamos de preferir”, explicava o cronista.² A tal diversidade geográfica se associava por fim uma diversidade social, que o levaria a tematizar ali sujeitos diversos: policiais, prostitutas, trabalhadores, artistas, curandeiros e músicos, dentre muitos outros personagens habitualmente ausentes dos espaços nobres da grande imprensa, apareciam entrelaçados em seus escritos – como partes da fauna urbana das noites cariocas.

Vagalume não era, àquela altura, o único cronista a tentar aproximar o leitor das grandes folhas do mundo experimentado pelos trabalhadores negros cariocas. De formas diversas, outros jornais cariocas também tentavam no início do século XX incorporar às suas páginas práticas culturais associadas aos afrodescendentes. Por mais que adotassem a perspectiva cosmopolita de valorização de um modelo unívoco de progresso baseado no exemplo europeu e norte-americano, a tentativa de aumentar suas vendas fazia que muitas folhas se esforçassem por incorporar temas e questões capazes de atrair o interesse de uma gama mais ampla de leitores – tanto aqueles que queriam ler nelas os temas de seu cotidiano como os que se mostravam curiosos sobre as práticas culturais de sujeitos que lhes eram distantes (Pereira, 1997).

Destacavam-se, nesse sentido, as crônicas escritas na *Gazeta de Notícias* a partir de 1903 pelo jovem Paulo Barreto. Sob o pseudônimo João do Rio, ele

passou a promover um deliberado esforço de tematizar o mundo das ruas, cuja alma se propunha a buscar em crônicas marcadas por seu “temperamento etnográfico” (O’Donnell, 2008). Como era comum em outros escritos do gênero, no entanto, adotava uma perspectiva de estranhamento, por meio da qual deixava patente sua distância e seu julgamento em relação às práticas que apresentava. Em sentido inverso, era em consonância com o ponto de vista e as vivências os habitantes anônimos da cidade, em especial os “notívagos” e “boêmios”, que Vagalume se propunha a escrever sua coluna. Colocando-se como parte desse universo social que pretendia apresentar, que habitava os teatros baratos, os cafés noturnos, as ruas e praças desertas e as delegacias de polícia, tratava de descrevê-los sem exotismo nem preconceitos, assim como fazia com as festas e eventos elegantes da noite carioca – postura que singularizava Francisco Guimarães frente a outros jornalistas de seu tempo. Era, assim, à tentativa de tratar com equidade os diferentes espaços noturnos da cidade que se entregava a nova coluna, a qual se propunha a reconhecer e valorizar sujeitos e práticas que os leitores habituais das grandes folhas cariocas costumavam ver como marginais ou exóticas.

Uma explicação para essa diferença pode ser buscada na própria origem social de Francisco Guimarães. Apesar de ter ao longo de sua vida integrado a redação de alguns dos mais importantes jornais cariocas, ele não teve uma trajetória identificada com os padrões tradicionais dos círculos letrados da Primeira República, motivo pelo qual foi quase sempre esquecido pelos estudos posteriores sobre o período.³ Nascido em 1877 em uma família de trabalhadores negros que descrevia como “pobres, porém laboriosos” (Vagalume, 1933, p.241), acompanhou ao longo da infância o processo de dismantelamento das antigas políticas de domínio senhorial (Chalhoub, 2003). Foi por isso um dos muitos afrodescendentes que, no pós-abolição, tiveram de buscar novos caminhos de sobrevivência e afirmação profissional.

No caso de Guimarães, esse caminho foi pavimentado pela conjunção entre a sorte e a educação recebida em um dos Institutos Profissionais criados para dar futuro aos jovens beneficiados pela Lei do Ventre Livre.⁴ Foi de lá que ele saiu para trabalhar como auxiliar de trem na Estrada de Ferro Pedro II, atual Central do Brasil (Efegê, 2007). Em meio a um trabalho mecânico, conheceu um jornalista que cobria as notícias da ferrovia para um jornal da capital. Por indicação dele, que reconheceu o talento do jovem para as letras, conseguiu iniciar a colaboração na imprensa, auxiliando o repórter com notas a respeito dos acontecimentos da Estrada de Ferro.

Claro que, como era de se esperar em uma sociedade recém-saída dos laços senhoriais, não bastava sorte ou dedicação aos estudos para um indivíduo como Guimarães garantir seu futuro. Seria preciso ainda contar com laços de proteção que garantissem que aqueles predicados pudessem florescer. Pois foi o que ele conseguiu, a partir de 1893, mediante sua devoção ao projeto republicano de Floriano Peixoto. No momento em que rebentou a Revolta da Armada, o jovem Francisco tratou de se alistar como voluntário no batalhão Tiradentes, que defendia a legalidade florianista. Suprimida a rebelião, foi assim nomeado “Alferes Honorário do Exército” (Vagalume, 1933, p.242) – vindo depois a receber a patente de Capitão da Guarda Nacional, que acabou por incorporar definitivamente ao seu nome.

Foi como resultado dessa trajetória singular que em 1896 Francisco Guimarães conseguiu um emprego na redação do *Jornal do Brasil* (Coutinho, 2006), um dos mais populares diários da capital federal, dando início a uma trajetória no jornalismo que não abandonaria até o fim da vida. Das notícias ferroviárias, aos poucos assumiu tarefas em outras áreas em geral consideradas menos importantes nas redações do período. Passou assim pelas colunas policiais e pela seção de assuntos gerais, até se fixar nas colunas dedicadas ao carnaval, regularmente publicadas no começo do ano pelo jornal.

Por mais que tenha alcançado o mundo dos jornais graças à combinação entre sorte, estudos e redes de proteção, foi porém pelo seu talento de cronista que conseguiu nele um espaço diferenciado. Ao singularizá-lo no cenário jornalístico da cidade, o sucesso de seus escritos no *Jornal do Brasil* o levou a se transferir, em 1904, para a redação do jornal *A Tribuna*, no qual pela primeira vez assumiu uma coluna própria – cuja proposta era a de fazer um deliberado esforço de tradução das práticas e costumes próprios aos diferentes espaços da noite carioca para o público bem letrado da folha. De simples repórter, Francisco Guimarães transformava-se, nesses caminhos, em agente importante do processo de trocas e interseções entre o mundo próprio aos seus leitores e o universo de práticas e crenças que passava a representar em suas crônicas – sobre o qual, como um vagalume, ajudava a lançar breves lampejos de luz.

O CRONISTA DOS PEQUENOS SALÕES

Dentre os espaços que privilegiou para caracterizar a força e singularidade dessas práticas e experiências desconhecidas do mundo letrado, um acabou, na pena do cronista, por prevalecer sobre os demais: o dos pequenos clubes dançantes que começavam então a se espalhar pelos subúrbios e bairros pobres

do Rio de Janeiro. Empenhado em dar visibilidade às práticas recreativas e dançantes dos trabalhadores negros e mestiços espalhados pela cidade, o repórter esmerava-se na descrição de bailes e maxixes realizados em salões modestos dos clubes formados por eles, valorizados em sua coluna como espaços de moralidade e diversão sadia.

Tratava-se de um fenômeno que, embora ainda novo, podia ser facilmente reconhecido por qualquer contemporâneo que frequentasse as noites dos subúrbios cariocas. A partir dos últimos anos do século XIX o Rio de Janeiro foi palco de uma poderosa febre dançante que espalhava pequenos clubes e sociedades dedicadas à organização de bailes e festas por toda a cidade. Com base no modelo elegante de associação dançante representado pelas Grandes Sociedades carnavalescas que tinham suas sedes na região central da cidade, tais grêmios proliferaram pelos bairros mais pobres, com especial força naqueles em que se notava maior presença negra. Ao permitir que os habitantes locais tecessem e organizassem seus laços de identidade e diferença, esses espaços recreativos constituíram-se em elementos fundamentais da experiência dos muitos trabalhadores e trabalhadoras cariocas – os quais fizeram deles não apenas um meio de diversão, mas também um canal de expressão, transformação e ressignificação de suas práticas recreativas costumeiras (Pereira, 2010 e 2012).

Não é de admirar, por isso, que o assunto tenha aos poucos se imposto a Vagalume. É o que fica claro na terceira crônica da série, publicada no dia 14 de março de 1904. Dentre outros temas, Vagalume trata nela de sua incursão ao Catumbi, onde visitou a sede do Yayá me Deixa, um dos muitos clubes carnavalescos formados por trabalhadores de baixa renda que, naqueles anos, começavam a proliferar pela cidade. Na contramão da cobertura do restante da imprensa, que preferia fazer das atividades desses clubes um assunto para as colunas policiais, Vagalume fazia questão de mostrar sua integração ao bairro. “Aquele cordão cheio de graça, alegre e espirituoso que durante os três dias de folguedos carnavalescos em homenagem a Momo soube conquistar as simpatias e os aplausos dos habitantes do Catumbi”, explicava o cronista, dando a ver o apoio recebido pelo clube entre os habitantes do local. No mesmo sentido, faz questão de dar a palavra ao presidente do clube, que se apressa em explicar que “o grupo tem gente muito boa como sócio” – dando o exemplo, para comprovar essa afirmação, de um vendedor de jornais que atuava na sofisticada rua do Ouvidor.⁵

O mesmo tipo de postura continuaria a aparecer na continuidade da série em várias crônicas que passavam a tematizar os bailes realizados por outros pequenos clubes como aquele. Ao visitar duas semanas depois uma festa dos

Paladinos da Cidade Nova, por exemplo, afirmava que seu baile estava “bom e quente”. Ainda que reconhecesse algumas deficiências na banda de música que animava a festa, afirmava que por isso “a pancadaria foi mais forte”, para alegria geral dos presentes. Passando depois pelo Club dos Repentinos, de Realengo, testemunhou ter encontrado também por lá “boa música, muita ordem, boas mulheres, muita alegria, fina pilheria e lauta mesa”.⁶ Dias depois falava dos Destemidos Diamantinos, grêmio organizado no subúrbio do Santíssimo, descrito como um “belíssimo clube” no qual encontrou um pessoal “corretíssimo”. O que mais chamou sua atenção, no entanto, foi a música tocada ali – que, em suas palavras, “faria ressuscitar um homem morto”.⁷ Escrevendo em um momento no qual boa parte dos cronistas cariocas não se cansavam em criticar a “imutável melopeia de adufes e pandeiros”⁸ que caracterizava para eles a musicalidade negra, Vagalume mostrava valorizar justamente os originais ritmos sincopados que animavam esses pequenos bailes, nos quais encontrava uma animação e uma harmonia que nada deixavam a dever aos salões elegantes.

Evidenciava-se, com isso, o sentido desses escritos: o de aproximar os leitores da folha de práticas e costumes que estes podiam muitas vezes ver como estranhos, dando a ver a equivalência e a integração entre estes e as formas culturais que eles costumavam valorizar. Vagalume fazia de sua coluna um canal de expressão, em perspectiva positiva, de formas culturais, dançantes e musicais que começavam a se gestar na confluência entre a sofisticação e harmonia dos bailes elegantes dos grandes clubes e as formas musicais tradicionais dos trabalhadores negros e mestiços que frequentavam os pequenos salões. Tratava, por isso, de valorizar a moralidade e a ordem de seus bailes, contrastadas em uma de suas crônicas às frequentes badernas ocorridas no “*maxixe*” aberto por dois empresários. “O *maxixe* é uma necessidade, mas sendo frequentado por um pessoal ordeiro”, explicava, ressaltando ser isso “o que justamente não acontece no *maxixe* da rua do Espírito Santo, porque os donos não têm força moral”⁹ – ao contrário daquilo que mostrava em relação às pequenas sociedades dançantes. Em um momento no qual o regime republicano ainda tentava se afirmar, promovia assim um processo de comunicação cultural entre parcelas da sociedade com interesses e lógicas divergentes, em postura que ajudava a singularizá-lo no panorama da produção letrada do período.

Foi a força dessa singularidade, garantida pela relação estreita que ele passou a manter na coluna do jornal *A Tribuna* com esse universo de associações suburbanas, que garantiu, ao longo de quase 2 meses de crônicas diárias, o sucesso de sua coluna. Quando em maio daquele ano se deu uma troca na

direção do jornal, o prestígio alcançado por Francisco Guimarães já lhe permitia tentar voos mais ousados. Após abandonar o jornal, deixando sua coluna aos cuidados de outro cronista, assumiu o papel de diretor de pequenas folhas voltadas justamente para esse público amplo das ruas – como *A Trepção*, que teve seu primeiro número apreendido pela polícia ainda em maio de 1904, e *O Vagalume*, de vida mais longa.¹⁰ O próprio nome de sua mais duradoura folha esclarece sua ligação com as perspectivas narrativas abertas pelo cronista na coluna “Ecos Noturnos”: tratava-se da consolidação, como programa jornalístico, da perspectiva inaugurada naquelas crônicas de 1904, as quais viriam a marcar definitivamente a trajetória de Francisco Guimarães.

Depois de alguns anos, entretanto, as dificuldades para a manutenção dessas pequenas folhas acabaram por levar o cronista de volta à redação do jornal onde se iniciara no jornalismo. Em 22 de janeiro de 1910, aparecia nos classificados do *Jornal do Brasil* o anúncio da venda do jornal *O Vagalume*. Embora a nota afirmasse que a folha estaria “fazendo sucesso extraordinário, dando de lucro mensal 1:000\$000”, Francisco Guimarães anunciava que a venderia barato por “achar-se enfermo”. Não durou muito, no entanto, seu recolhimento. Por seu conhecimento do mundo dos subúrbios, ele foi recontratado pouco mais de 4 meses depois pelo próprio *Jornal do Brasil* para dirigir sua primeira sucursal suburbana, aberta no Engenho de Dentro. Com um “programa popular”, a proposta da agência seria, segundo notícia da *Revista da Semana*, não só a de buscar anúncios e colher notícias de uma região muitas vezes negligenciada pelas grandes folhas, mas também a de defender seus interesses – tanto com a denúncia das “violências praticadas pelas autoridades no longínquo subúrbio” quanto com a defesa dos “melhoramentos” que seriam precisos na zona suburbana. O articulista defendia, por isso, que ninguém melhor para dirigir a nova agência do que “essa vontade de ferro que toda a gente conhece nesse Rio de Janeiro com o nome de Francisco Guimarães”, repórter que estaria então em “seus dias de triunfo”.¹¹

Como consequência, *Vagalume* tornou-se na folha o representante legítimo dos interesses dos trabalhadores de baixa renda dos subúrbios. Não era por isso uma surpresa que coubesse a ele a redação das seções dedicadas ao carnaval e aos clubes dançantes espalhados pela cidade. Publicadas diariamente no *Jornal do Brasil* entre 1910 e 1921, suas colunas passavam a trazer sistematicamente para a grande imprensa, de maneira ainda pouco usual, as atividades cotidianas dos pequenos clubes e associações formadas nos subúrbios e bairros pobres. Desse modo, abriu sempre espaço para os festejos e desfiles de agrupamentos compostos, em sua maioria, por trabalhadores negros e mestiços.

Era o caso do “Macaco é Outro”, um grupo carnavalesco formado na casa da famosa Tia Ciata, na Praça Onze (Cunha, 2001), cujas atividades Vagalume fazia sempre questão de noticiar. Além de divulgar seus festejos e reuniões, o cronista dava espaço para os carnavalescos de tais grupos exporem as letras das canções que levariam às ruas no carnaval – as quais contemplavam versos como estes, transcritos em uma de suas colunas do ano de 1917:

*Há nos fundos de uma gruta
Um macacão
Que é nosso chefe, é batuta
E sabidão*

*Quando sai a macacada
O macacão
Sai na frente da negrada
O sabidão.¹²*

Com alusões que só faziam sentido para os que conhecessem de perto o universo social neles retratado, versos como esses davam a ver a conquista de um espaço próprio na grande imprensa por parte dos homens e mulheres que compunham aquelas pequenas associações. Por meio das colunas de Francisco Guimarães, eles passavam a expressar a força de práticas e costumes antes invisíveis para boa parte do público leitor das grandes folhas.

Sem se limitar a reproduzir as notas e notícias que recebia de tais clubes, Vagalume tratava também de incentivar e divulgar como podia suas atividades – comparecendo a bailes, relatando seus preparativos para o carnaval ou divulgando todos os acontecimentos a ele ligados. Em 1911 promoveu ainda o primeiro concurso entre ranchos, que tinha por fim avaliar, sob vários quesitos, a beleza dos desfiles promovidos nos dias de Momo por essas pequenas sociedades.¹³ Além de dar espaço para uma musicalidade negra ainda não de todo aceita pelas altas rodas cariocas, Vagalume mostrava com isso uma postura de aberta simpatia e identificação com aquele universo de práticas e experiências que tratava de legitimar e valorizar, colocando-se como aliado desses sujeitos cujas práticas e produções ajudava a divulgar.

Francisco Guimarães definia, com isso, um modelo de cobertura das atividades desses clubes que seria imitado depois por várias outras folhas, tornando-se um padrão entre os grandes jornais da cidade. Por conta dessa postura, que lhe valeria nas décadas seguintes o título de “decano dos cronistas

carnavalescos” cariocas,¹⁴ ele se tornou um dos mais conhecidos e celebrados cronistas da Primeira República, contando com o reconhecimento explícito dos membros desses pequenos grêmios. Em 1911, os sócios do Ameno Resedá, um dos mais destacados desses clubes, chegam mesmo a lançar, em sua homenagem, uma música chamada “Vagalume” – que, por sua popularidade, prometia ser “uma das marchas de maior sucesso” naquele ano.¹⁵ Ainda em 1911, os membros do recém-criado Grupo Carnavalesco Maloca do Tuchá faziam questão de pendurar, em suas paredes, um quadro do cronista – único a homenagear um indivíduo, entre outros que saudavam algumas das sociedades coirmãs.¹⁶ Por ter mantido a ligação com o universo social do qual despontou, era assim saudado em 1913 por um redator do jornal *A Época* como um “caboclo bom de verdade”, um “camaradão e amigo do amigo”.¹⁷ Ainda que cronistas como ele pudessem estar acostumados a receber homenagens e saudações dos clubes carnavalescos e seus sócios, tais atos mostram ser de todo peculiar a acolhida destinada a Vagalume, reconhecido nos próprios clubes como um representante legítimo de seus interesses.

OLHA O SAMBA!

Ao privilegiar as atividades desses pequenos clubes dançantes, deixando aos poucos de lado outras formas de atuação jornalística as quais exercitara nos primeiros tempos de produção – como o noticiário policial e a crônica suburbana –, Vagalume mergulhava, progressivamente, em um universo singular: aquele da musicalidade gestada nesses salões modestos nos quais se fazia presente com frequência. O resultado é que, em suas colunas, Vagalume dava a ver um processo de reelaboração contínua de ritmos e tradições musicais de origem africana a partir do qual ganharia forma o ritmo que anos depois viria a se consagrar como o samba, cujo perfil ele mesmo ajudaria a moldar no livro de 1933.¹⁸ Sintomática, a tal respeito, é uma nota publicada em sua coluna do *Jornal do Brasil* em 1919. Tratava-se de uma declaração que lhe foi prestada por Donga, um dos compositores aos quais em geral se atribui a invenção do samba no Rio de Janeiro. Donga corrigia uma informação publicada antes pelo cronista sobre a influência de Mauro de Almeida, de quem havia sido parceiro na música “Pelo telefone”, em sua produção:

– Seu Vagalume, eu não sou filho do Mauro, nem o Mauro é meu pai nos sambas. Ele tem feito os versos porque quer e até é um pesadão, dá um trabalho enorme para meter-lhe a música na cabeça.

O senhor foi ainda mal informado quando disse que o maestro Januário e o professor sobrinho têm instrumentado os meus sambas. É uma injustiça ao ‘Pechinguinha’.

– Então o ‘Pechinguinha’...

– É quem tem instrumentado os meus sambas.¹⁹

Por mais que os músicos, compositores e foliões pudessem, naquele momento, tratar o cronista com um respeito reverente, expresso no modo formal do tratamento dado pelo jovem Donga a “seu” Vagalume, evidenciava-se, no trecho, como estes viam nele um canal confiável e legítimo de divulgação de sua musicalidade. Com uma detalhada descrição dos personagens do universo cultural permeado pelo samba, seus relatos se tornavam um meio de contato e comunicação entre universos culturais distintos que, cada vez mais, se entrecruzavam nas malhas da metrópole.²⁰

Mais do que tratar das práticas e experiências próprias aos trabalhadores negros e mestiços, Francisco Guimarães ajudou, porém, a forjar para elas novos sentidos, capazes de transformá-las na base de simbolismos socialmente mais amplos. Para além das notícias e relatos sobre as práticas recreativas negras que incorporava a suas crônicas, estas eram ainda reelaboradas em outro tipo de produção que ajudou a alimentar a popularidade de Vagalume: as peças teatrais, nas quais dava a ver o mesmo tipo de aproximação com o interesse do público que marcava suas crônicas. É o que se notava ainda em 1906, no momento em que foi representada aquela que era aparentemente sua primeira composição teatral: *A Filha do Campo*, escrita em parceria com o também conhecido palhaço negro Benjamim de Oliveira.²¹ Tratava-se, segundo a propaganda publicada na ocasião, de uma “farsa dramática em 3 atos ... ornada com 17 lindos números de música”.²² O fato de que fosse representada no Circo Spinelli, e não em um dos muitos teatros da cidade, indicava ser aquela uma composição voltada para um público socialmente específico, provavelmente mais familiarizado com o picadeiro do que com os palcos dramáticos. Mais revelador do que o local da montagem do espetáculo, no entanto, era o seu longo período de exibição: a peça ficou em cartaz, sempre no mesmo circo, até o final de 1909.²³ Além de experimentar o sucesso com suas crônicas, ele consagrava-se assim como dramaturgo, atividade que continuaria a exercer de forma ocasional ao longo das décadas seguintes.

Se a música já aparecia como elemento marcante dessa primeira composição, na continuidade de sua produção teatral Francisco Guimarães passaria a elaborar enredos cujo conteúdo apontaria de modo cada vez mais claro para

o universo cultural negro retratado em suas crônicas. É o que acontecia, em 1921, na peça *O capadócio*, na qual apareciam com destaque pequenas sociedades dançantes formadas por trabalhadores afrodescendentes como o Flor do Abacate, o Reinado de Siva e o Recreio das Flores;²⁴ e *Iaiá olha o samba*, apresentada à censura policial da capital federal em 1923, na qual outros clubes como o Ameno Resedá, o Caprichosos da Estopa e o Mimosas Cravinas apareciam já ligados ao ritmo referido no título da peça.²⁵

A simples incorporação de tais clubes à cena teatral já não constituía então uma novidade. Poucos anos antes, em 1912, Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, dois jornalistas da “alta classe média” carioca, haviam escrito a burla *Forrobodó*, representada com grande sucesso nos palcos cariocas. Seu enredo girava em torno de um fictício clube dançante frequentado por trabalhadores da comunidade média carioca, cujas formas de falar e se divertir eram satirizadas na peça. Ainda que seus autores conseguissem com isso dar forma a “imagens e símbolos identitários para uma população que não se reconhecia nos projetos identitários prevaletentes entre as elites” (Lopes, 2004, p.74), o que garantiu aparentemente o sucesso da peça, o faziam em perspectiva específica: era rindo das formas recreativas dos outros que davam forma à sua montagem. Em sentido contrário, as composições de Francisco Guimarães tratavam de incorporar esse mundo em uma visão construída a partir de dentro, sem ironias ou estranhamentos, de modo a mostrar a força de sua singularidade. Era assim como uma tentativa de configurar um espaço de expressão efetiva para esse mundo de recreação negra, de modo a destacar sua força, que se apresentava a novidade das peças de Vagalume.

Essa diferença se expressava na imagem desses clubes representada em suas peças. Ao trazer à cena muitas sociedades recreativas efetivamente existentes, levando seus sócios ao palco com seus cantos e danças – algo especialmente forte em um momento no qual personagens negros eram ainda representados por atores brancos com as faces pintadas de preto (Gomes, 2004) –, fazia delas a apoteose de seus espetáculos, e não um simples ambiente cômico. Apresentava com isso a um público mais amplo a força de produções culturais que não se restringiam mais ao espaço do exótico, configurando-se como o resultado de um processo original de elaboração cuja força era saudada em suas composições teatrais. Vagalume promovia, com isso, uma operação de duplo sentido: se por um lado tentava atrair e ganhar a simpatia dos frequentadores de tais clubes para suas peças, de modo a garantir seu sucesso de público, por outro ajudava a definir para eles um perfil positivo reconhecível para além dos círculos sociais que os frequentavam.

Como resultado, Francisco Guimarães fazia de tais clubes um elemento valoroso não apenas do universo das culturas negras a partir do qual eles foram criados, mas também da própria cidade – que teria já no carnaval um de seus elementos principais de identidade. “Dizem e é um fato, que os cariocas dão o cavaquinho pelo carnaval”, afirmava uma das personagens da peça *Iaiá olha o samba*, enquanto o Pierrot reconhecia que “os foliões cariocas são os mais devotados adoradores de Momo”. O mesmo personagem se propunha por isso a mostrar, na peça, “a força de tutano dos cariocas, e do mocotó das creoulas” – em uma associação ainda original entre o mundo negro e a identidade da própria cidade. Não por acaso, o Rio de Janeiro tinha na peça, como um de seus símbolos maiores, um dos ritmos forjados nesses pequenos salões: o “samba”. “Ouça majestade e julgue o valor dessa dancinha provocativérica e moli-moléfica”, pedia Arlequim ao Rei Momo:

*Iaiá olha o samba...
Tão bom que ele é
Nos faz turumbamba
Na ponta do pé*

Valorizado como elemento capaz de singularizar o Rio de Janeiro em meio ao império da folia, o samba era afirmado como um produto positivo da vida cultural carioca. Para distanciar-lo do perigo muitas vezes associado aos círculos que o produziam, a letra da canção ressaltava que era somente nos pés que ele causava “turumbamba” – um sinônimo de desordem e confusão na gíria carioca.²⁶ Nem por isso, no entanto, deixava de se ligar diretamente na peça ao universo social dos pequenos clubes formados por trabalhadores negros. Era pelo fato de que o ritmo fosse fruto desse mundo que a peça se encerrava com a saudação a alguns desses clubes, que adentravam o palco na apoteose final – como o Ameno Resedá, que seria “do pequeno carnaval a maior glória”, ou o Reinado de Siva, formado por “gente brava a altiva”.

Ao ajudar a definir uma imagem positiva para ritmos como o samba, Vagalume se tornava peça central em um crescente circuito de comunicação cultural através do qual as práticas recreativas dos trabalhadores negros passavam a figurar com mais destaque na grande imprensa. Ainda que já não estivesse então sozinho nesse processo de valorização do ritmo, já saudado então por cronistas de perfil social muito diverso, a singularidade de sua posição, amadurecida desde as crônicas de 1904, se expressava no papel ativo que atribuía em tal processo aos sujeitos que faziam parte desses pequenos clubes

dançantes – aos quais caberia, em sua concepção, a invenção daqueles ritmos que reelaboravam as tradições musicais ancestrais dos trabalhadores afrodescendentes de modo a dar a elas uma forma palatável para outros grupos sociais. Longe de diluir a força e singularidade das culturas negras, a transformação do samba em ritmo capaz de representar a cidade e o próprio país representava assim, aos olhos de Vagalume, uma afirmação positiva de sua vitalidade.

Sem se restringir ao universo da música, essa era uma posição amadurecida em outras dimensões de sua reflexão sobre a inserção social dos negros. É o que se notava em 1923, quando Robert Abbot, editor do jornal negro de maior circulação nos Estados Unidos, proferiu no Rio de Janeiro uma conferência sobre a segregação racial e seus problemas, a convite do Centro da Federação dos Homens de Cor.²⁷ Abbot mostrava interesse pelo Brasil por enxergar no país uma realidade racial de todo diversa do quadro de exclusão e preconceito que marcava a sociedade norte-americana. Ainda que o próprio jornalista tenha experimentado a força do racismo local, tendo quartos negados a ele em alguns dos grandes hotéis do país, fazia do caso brasileiro um contraponto à força explícita do racismo e da segregação nos Estados Unidos (Seigel, 2009). Era o que reafirmaria na conferência realizada no Rio de Janeiro, cujo título apontava para a valorização de algo visto pelo olhar estrangeiro de Abbot como uma peculiaridade brasileira: “A verdadeira democracia é a brasileira, porque ela repousa sobre os princípios humanitários, estabelecidos pela igualdade humana”.²⁸ A ambiência de integração e mistura que enxergava no Brasil, definida por um dos jornalistas que cobriram o evento como um exemplo de “democracia étnica”, seria assim o contraponto ao exemplo norte-americano de separação radical entre as raças – no qual “se mantêm, lado a lado, irreconciliáveis, as duas porções raciais”.²⁹

Ainda que criticadas por boa parte da militância do período, em especial daquela representada pela imprensa negra de São Paulo, as palavras de Abbot parecem ter sido bem recebidas por Francisco Guimarães. Segundo relatos de contemporâneos, além de ter sido “um de seus recepcionistas”, ele “incorporou-se a todas as homenagens que lhe prestaram” (Efeçê, 2007) – mostrando com isso não se incomodar com a posição integracionista do palestrante. De fato, ao valorizar os processos de troca e compartilhamento entre as raças, Abbot apontava para um caminho similar àquele experimentado nos anos anteriores por Vagalume: o da valorização de uma integração feita de misturas e contatos, que seria um meio legítimo de afirmação social da força das culturas negras. Ainda que sua insistência em valorizar uma cultura negra muitas vezes atacada por alguns de seus colegas da imprensa mostrasse que ele estava

distante de qualquer concepção de “democracia étnica”, era mediante uma lógica similar que ele ajudara a afirmar, ao longo de toda a sua produção, o valor de práticas culturais que já eram então saudadas por outros como base autêntica da cultura nacional. Ficava claro, desse modo, que não era de maneira irrefletida que incorporava em suas crônicas os assuntos ligados à experiência dos trabalhadores negros e mestiços de seu tempo.

Era como resultado desse combate em favor da valorização das práticas culturais das comunidades negras que Francisco Guimarães testemunhava, naqueles anos, a força efetivamente conquistada pelos ritmos formados a partir da influência musical africana. De fato, vários dos principais músicos que começavam a ter seus nomes associados à formação do samba em meados da década de 1910 haviam tido nos salões desses pequenos clubes sua iniciação musical. Em nota publicada pelo *Jornal do Brasil* em julho de 1915 a respeito de um baile realizado pelos Fidalgos da Cidade Nova, por exemplo, informava-se que esse seria animado por um “choro de cordas regido pelo exímio flautista Pexengum e o valente cronista Sinhô pianista”³⁰ – referência direta a dois compositores que seriam posteriormente reconhecidos como referências fundamentais para a consolidação do samba. O próprio Pixinguinha, aliás, havia tido sua primeira experiência como músico poucos meses antes, aos 15 anos, em desfile carnavalesco da Sociedade Dançante Filhas da Jardineira no qual saiu tocando sua flauta (Cabral, 2007, p.19). Como reconhecia Francisco Guimarães em 1933, era assim em clubes como o Caprichosos da Estopa, o Flor da Lira, o Flor do Abacate e o Recreio das Flores que teria se formado “a gente da roda do samba”, que estaria “servindo de alicerce ou servindo de esteio a estas pequenas sociedades” (Vagalume, 1933, p.134).

Não parecia um acaso, nesse sentido, que naquele ano de 1923 Francisco Guimarães tenha comemorado seu aniversário em uma festa no Circo Spinelli que contou com a participação de alguns dos mais destacados compositores associados ao samba no período, como Sinhô e Caninha.³¹ Saudado pelos próprios músicos e pelos membros dos muitos clubes dançantes espalhados pela cidade como um defensor legítimo de seus interesses, ele colheria na década de 1920 os frutos de sua longa história de defesa das práticas culturais próprias ao mundo dos trabalhadores negros cariocas – que o transformara em um cronista singular em meio ao cenário letrado carioca. Em um momento no qual os homens de letras da capital federal se mostravam encantados por um radical cosmopolitismo de modelo europeu, que buscava nas grandes capitais europeias o modelo cultural a ser perseguido no Rio de Janeiro (Sevcenko, 1989; Needell, 1993), foi pela deliberada valorização de

práticas culturais muitas vezes condenadas por seus pares que Vagalume conquistou reconhecimento.

Tal valorização se dava, porém, em perspectiva específica. Longe de tomar tais práticas e costumes como elementos de afirmação de uma identidade étnica excludente, de caráter essencialista, fazia da força das danças e cantos que não se cansava em propagandear um meio de afirmação da legitimidade e vitalidade de uma herança cultural africana adaptada e integrada aos novos tempos. Desse modo, Vagalume podia apresentá-los como parte da própria imagem moderna da nação que se tentava construir naquele início dos anos 1920, ainda que por um viés bem específico – em um momento no qual outros autores começavam a descobrir no primitivismo das tradições populares a marca de singularidade capaz de tornar modernas as culturas nacionais (Garramuño, 2007) –, os escritos de Francisco Guimarães mostravam como tal descoberta nada tinha de casual – constituindo-se como o fruto de uma longa luta por legitimidade travada por ele e pelos homens e mulheres de seu meio social.

Foi assim no início da década de 1930, em meio a polêmicas que tentavam definir de modo unívoco a forma e origem daquelas formas musicais já então consagradas como ritmo nacional, que Francisco Guimarães tratou de defender essa história com o livro *Na roda do samba*. Fruto de uma longa história de embates e conexões culturais que teve em Vagalume um de seus principais agentes e testemunhos, o livro tratava de valorizar a agência dos próprios negros na configuração daquele ritmo capaz de representar a nacionalidade. Longe de se ver como sujeito único desse processo, como se fosse uma espécie de mediador cultural a redefinir os rumos da nacionalidade, era aos muitos músicos, dançarinos e foliões anônimos que participavam cotidianamente do universo dançante retratado em suas crônicas e peças que atribuía os créditos pela criação do ritmo. A produção de Vagalume nos permite por isso entender como se deu, do ponto de vista dos homens e mulheres negros e mestiços como ele, o processo de afirmação dessa nova imagem da nacionalidade articulada a partir da década de 1920 – que teve como um de seus sustentáculos a musicalidade sincopada gestada nos pequenos salões, cujos ecos podemos ainda tentar ouvir para além dos filtros da memória modernista.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v.1, n.20, jan.-jun. 2010.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo (Org.) *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo; NEVES, Margarida. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2005.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: Imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos, as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.) *História em coisas miúdas: crônicas e cronistas do Brasil*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2005.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos, Rio de Janeiro, 1903-1914*. Rio de Janeiro: Ed. Casa Rui Barbosa, 2010.
- ELEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Graal, 2003.
- GARRAMUÑO, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação no Teatro de Revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004.
- LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata! *Tempo*, Niterói, v.13, p.91-111, 2009.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MARTIN, Denis-Constant. A herança musical da escravidão. *Tempo*, Niterói, v.15, n.29, jul.-dez. 2010.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*. Rio de Janeiro: Briguet, 1946.
- PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras: imprensa e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004.
- PEREIRA, Leonardo. O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e cruzamentos culturais nos clubes dançantes da Primeira República. In: MARZANO, Andréa; MELLO, Victor. *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- PEREIRA, Leonardo. Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto. *Projeto História*, n.14, p.231-241, fev. 1997.
- PEREIRA, Leonardo. The flower of the union: leisure, race, and social identity in Bangu, Rio de Janeiro (1904-1933). *Journal of Social History*, p.1-16, 2012.
- SCHUELER, Alessandra F. Martinez de. Crianças e escolas na passagem do Império para a República. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Anpuh, v.19, n.37, set. 1999.
- SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SILVA, Eduardo. *As queixas do povo*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Tip. São Benedito, 1933.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NOTAS

¹“Reportagem da madrugada”, *Jornal do Brasil*, 9 abr. 1901.

²“Ecos noturnos”, *A Tribuna*, 10 mar. 1904.

³Uma das raríssimas exceções, nesse sentido, é o livro de COUTINHO (2006), cujo foco é o surgimento da crônica carnavalesca ligada ao mundo “popular”.

⁴Segundo SCHUELER (1999), “a preocupação com a educação das crianças pobres e, conseqüentemente, as propostas de criação de escolas, colônias agrícolas, oficinas e institutos profissionais, constituíram-se em produtos das discussões e da busca de alternativas para a resolução do problema da chamada ‘transição do trabalho escravo para o livre’, mormente no contexto do pós-1871”.

⁵Vagalume, “Ecos noturnos”. *A Tribuna*, 14 mar. 1904.

⁶Vagalume, “Ecos Noturnos”. *A Tribuna*, 4 abr. 1904.

⁷Vagalume, “Ecos Noturnos”. *A Tribuna*, 18 abr. 1904.

- ⁸ Américo Brasiliense, “O carnaval no Rio”. *Kosmos*, fev. 1907.
- ⁹ Vagalume, “Ecos noturnos”. *A Tribuna*, 21 mar. 1904.
- ¹⁰ *Arquivo Nacional*, GIF1 6c 127; e *Gazeta de Notícias*, 24 nov. 1904.
- ¹¹ “Vida suburbana”. *Revista da Semana*, 1º maio 1910.
- ¹² “Macaco é Outro”. *Jornal do Brasil*, 2 jan. 1917.
- ¹³ “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, 12 fev. 1911.
- ¹⁴ “Morreu Vagalume, o decano dos cronistas carnavalescos”. *A Noite*, 10 jan. 1947.
- ¹⁵ “Notas Diversas”. *Jornal do Brasil*, 7 jan. 1911.
- ¹⁶ “Grupo Carnavalesco Maloca do Tuchá”. *Jornal do Brasil*, 7 jan. 1911.
- ¹⁷ “Notas carnavalescas”. *A Época*, 30 jan. 1913.
- ¹⁸ Sobre processos análogos de “mistura e criação cultural” a partir da herança musical africana, ver MARTIN, 2010.
- ¹⁹ “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, 11 jan. 1919.
- ²⁰ Sem limitar-se ao samba, esse impulso se fez presente em vários outros assuntos tratados por Francisco Guimarães em seus escritos – como no caso da religiosidade afro-brasileira, analisada por ele em janeiro de 1929 no jornal *A Crítica* em uma série de crônicas intitulada “Mistérios da mandinga”.
- ²¹ Sobre Benjamim de Oliveira, ver SILVA, 2007.
- ²² “Circo Spinelli”. *Gazeta de Notícias*, 10 maio 1906. Representada então no Largo da Pólvora, em Niterói, a peça chegaria à capital federal no ano seguinte, quando o mesmo circo passou a se apresentar no Boulevard São Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, 18 abr. 1907.
- ²³ *O Paiz*, 15 dez. 1909.
- ²⁴ *A Noite*, 30 ago. 1921; e “O capadócio”, *Arquivo Nacional*, Serviço de Censura e Diversões Públicas, n.343.
- ²⁵ “Iaia olha o samba”, *Arquivo Nacional*, Serviço de Censura e Diversões Públicas, n.433.
- ²⁶ Cf. PEDERNEIRAS, 1946, p.64.
- ²⁷ “A verdadeira democracia – Uma conferência do Dr. Robert Abott”. *Correio da Manhã*, 6 mar. 1923.
- ²⁸ “Vida social. Conferências”. *O Paiz*, 13 mar. 1923.
- ²⁹ “Democracia Étnica; mas politicamente uma ficção democrática”. *ABC*, 17 mar. 1923.
- ³⁰ *Jornal do Brasil*, 3 jul. 1915.
- ³¹ *O Imparcial*, 26 jan. 1923.

Artigo recebido em 27 de janeiro de 2015. Aprovado em 8 de março de 2015.