

Ritmos atlânticos e festa negra no Rio de Janeiro da Primeira República

Atlantic rhythms and black party in Rio de Janeiro during the First Republic

Poliana Santos¹

p.santos@ufma.br

<http://orcid.org/0000-0002-6941-4565>

PEREIRA, L. A. de M. 2020. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. São Paulo; Rio de Janeiro, UNICAMP; EDUERJ, 360 p.

O livro *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro* é o resultado de uma longa pesquisa do historiador Leonardo Pereira, professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Desde 2007 o autor tem realizado investigações que buscam entender os sentidos dos grêmios dançantes e carnavalescos, a partir da experiência e do ponto de vista de mulheres e homens negros que compunham esse tipo de associação. Para tanto, fez um estudo expressivo nos arquivos brasileiros e argentinos, bem como no Latin American and Caribbean Studies Program, da Northwestern University, e no Center for American Studies, da Universidade de Chicago.

A obra é uma observação profunda e minuciosa dos clubes e bailes populares na cidade carioca, remontando a várias imagens internas e flexíveis do divertimento das classes de baixa renda, sem deixar de levar em conta a troca cultural entre esses grupos e o mundo letrado. Num corte temporal de um pouco mais de meio século, de 1880 a 1933, Pereira produz diversos quadros de análise que, unidos, formam uma radiografia das agremiações festivas do povo. Entre esses registros estão: o caráter transatlântico de seus ritmos e danças, a construção de um modelo de nacionalidade, a marca negra e as tensões advindas das teorias raciais, a afirmação da mestiçagem, o perfil operário de seus componentes, as disputas próprias ao mundo do trabalho, as questões em torno da ativa participação do gênero feminino nessas organizações, e a ação política e mutualista realizada por seus integrantes. Com tudo isso, o historiador revela os múltiplos significados e conflitos que encerram a representação cultural do universo popular, mostrando que o riso e a alegria podem adquirir outros sentidos, além do princípio da diversão. O prazer da dança se une a formas alternativas de exercício de cidadania e à defesa de direitos.

Valendo-se de abundante documentação – jornais, crônicas, iconografia, teatro de revista, licenças e estatutos das agremiações –, o autor confronta os padrões estéticos da elite com os modelos artísticos sensíveis à população, destacando as zonas de contatos, as circularidades e negociações entre essas duas camadas. Com base nessas fontes, três visões são contrapostas: o olhar

¹ Universidade Federal do Maranhão.
Departamento de Ciências Humanas/
Sociologia. Av. João Alberto, 700,
65700000, Bacabal/MA, Brasil.

conservador das elites sobre o lazer dos pobres, a percepção que os grupos socialmente marginalizados tinham de suas próprias manifestações culturais e a perspectiva da produção historiográfica sobre o fazer histórico e cultural das classes trabalhadoras. Em diálogo com esta última, Pereira apresenta os limites teóricos dos historiadores que interpretam as práticas recreativas populares segundo certos tipos ideais de organizações, em regra, de feição sindical e político-partidária.

Embora trave debate com diversos estudiosos, sua crítica se volta com ênfase para o historiador José Murilo de Carvalho, que, pondo numa exceção os movimentos sindicalistas e o modo formal de participação política, considera as classes trabalhadoras dos anos iniciais da República como alienadas. No livro *A cidade que dança*, a discussão se alicerça em torno do artigo de Carvalho *Os três povos da República*, publicado em 2003 na *Revista USP*, na qual o autor comenta que as manifestações populares de rua, sem o espaço político, assumem uma maneira defensiva e reativa com respeito às iniciativas do Estado. Preocupado em defender seus valores e tradições, “o povo da rua” seria, na glosa do historiador, um “cidadão em negativo” (Carvalho, 2003, p. 107).

Pereira constrói uma crítica, ainda que não explicitada em seu livro, aos conceitos de “cidadão ativo” e “cidadão inativo”, que são tipos ideais ao modo weberiano, desenvolvidos por Carvalho no seu famoso texto *Os bestializados* (1987). Nessa concepção, serão ativos aqueles que, fora dos mecanismos antevistos pela legislação e dos arranjos institucionais da República, agem por meio de motins e revoltas massivas. Os casos exemplares seriam os movimentos messiânicos, os levantes da fome e, em específico, a Revolta da Vacina (1904). Tais mobilizações são apresentadas como formas de protestos desorganizados, fragmentados e defensivos, que tendiam ao fanatismo e a inúmeras contradições. Já os inativos eram aqueles que estavam fora do mundo organizado do trabalho e os que se abstinham do direito do voto, em razão das fraudes e das violências eleitorais. Em conclusão, tanto os ativos quanto os inativos estariam despreparados para o exercício da cidadania, uma vez que os primeiros atuavam sem uma orientação política e os segundos não ousavam exercer os seus direitos. Assim, ausente de uma visão da esfera pública como lugar de ação coletiva, restaria ao povo participar de expressões culturais que estariam distanciadas de uma natureza política: as irmandades e assistências mútuas, as religiosidades e festas tradicionais.

Este ponto de vista historiográfico é constantemente rejeitado pelo autor de *A cidade que dança*, porque deixa de lado o raciocínio próprio no qual operam as representações e o agir histórico dos homens e das mulheres pobres. Desconsidera igualmente as lógicas e as

normas que pautam de modo peculiar as relações entre as classes trabalhadoras do começo da República. Pereira, fundamentado em outros postulados teóricos, procura ter uma interpretação mais sensível da cultura popular, não a definindo em categorias limitantes. Na linha da historiografia marxista britânica, principalmente de E. P. Thompson, ele defende a tese de que os trabalhadores, sejam aqueles inseridos no mercado do trabalho formal, sejam aqueles fora deste mercado, exercem seu poder a partir das ferramentas de que dispõem, das circunstâncias e experiências temporais que vivem e sentem profundamente. Dessa maneira, procura mostrar que a assistência mútua, a prática religiosa e a festividade popular, diferentemente do que assegura Carvalho (1987), contêm, sim, uma visão pública e política, que se expressa em caráter diversificado. Nessas instâncias se evidenciam a luta contra o racismo e os preconceitos raciais, a reivindicação pelo direito ao voto e a defesa do lazer.

Voltando-se para os clubes e bailes negros, Pereira destaca, ao longo do texto, que “os trabalhadores não deixavam de ser sujeitos ativos da vida cultural da cidade e do país”, ainda que houvesse um grande esforço por parte das camadas privilegiadas em excluí-los dos canais formais de participação política (Pereira, 2020, p. 236). O termo “ativo” se repete em várias passagens de sua obra, com vista a qualificar as ações que os trabalhadores executavam nas associações dançantes. O termo é acionado para explicar como os sócios dos pequenos clubes elaboravam suas vivências por meio dos encontros, das celebrações e normas internas dos grêmios. Do mesmo modo, ele é acionado numa reflexão sobre a escravidão brasileira, procurando não só deixar claras a influência e a produção dos escravizados no universo musical do Rio de Janeiro, mas também o poder de homens e mulheres negras na disseminação de ritmos e da dança em par. Além disso, a palavra surge para demonstrar a postura corajosa de algumas figuras femininas que, pertencentes a um mundo de forte valor patriarcal, rompiam com os regulamentos masculinos e escolhiam os seus parceiros de dança.

Conquanto haja um cuidado teórico para entender a cultura popular em sua diversidade e lógica própria, levando em conta o seu aspecto transcultural e os conflitos em seu interior, a obra *A cidade que dança* aduz algumas generalizações. Numa passagem do livro, são examinadas as “tentativas de elevação” das sociedades dançantes por meio da elaboração de letras rebuscadas, em acordo com a produção poética parnasiana. Conforme o trecho, “distantes das expressões de base africana [...] era por meio de versos afinados com os cânones literários vigentes no Rio de Janeiro do início do século XX que os foliões do clube se apresentavam” (Pereira, 2020, p. 219). Uma questão a se pensar é o problema da distância. É difícil indicar com

precisão o afastamento de expressões de procedência africana, operadas por essas agremiações. Os versos populares não se restringem à sua letra. Eles não devem ser vistos de modo isolado, porque são elaborados para serem cantados, declamados, memorizados e dançados. Os gestos e os corpos são partes constituintes da letra, dão-lhe sentido. E, ainda que esta trate de “navioso rouxinol” com seu “gorjeio dolente e contente”, como nota o autor na marchinha do Flor do Abacate (Pereira, 2020, p. 219), a base africana poderia ser identificada numa entonação, num ritmo, num compasso, numa gesticulação, isto é, no momento de interpretação e encenação da cantiga.

Ademais, essas canções que possuem um traço indelével de oralidade foram registradas em jornal, sendo transformadas em linguagem escrita pelo redator. Nesse processo, podem ocorrer cortes de palavras ou expressões populares, de maneira intencional ou não. O registro dessas músicas, na imprensa, é apenas um aspecto da complexidade que envolve a manifestação popular. Na cultura festiva do povo, a dose de improviso e a força criativa na contingência são um dado fundamental. Como explica Darnton (2014), instrumento da memória e da comunicação, as letras populares compunham com frequência melodias antigas, acrescentavam versos novos, subtraíam estrofes, percorrendo diversos caminhos e meios de difusão. A influência da cultura erudita, no caso do estilo parnasiano, compreende somente uma das características dos clubes dançantes, seu poder de adaptação e circularidade. Em sentido amplo, as canções desses grupos proporcionavam uma espécie de crônica a respeito de uma variedade de assuntos (Darnton, 2014, p. 40), que vão da vida amorosa às questões políticas.

Vale ainda lembrar que as marchas foliônicas passam por um processo de seleção nos periódicos. O lançamento de marchinhas nas folhas jornalísticas alude à ausência de outras, que poderiam ser descartadas em razão de seu forte tom africano. Como é sabido, as elites republicanas iniciaram, sem sucesso, uma guerra cultural para tornar o carnaval branco e europeizado. Soihet, em seu livro *A subversão pelo riso* (2008, p. 141), comenta que, apesar da repressão e do preconceito na Primeira República, são numerosos os sambas e as marchas cariocas que fazem referências ao candomblé.

Portanto, afirmar que os foliões dos clubes estavam ajustados com os cânones literários, vigorantes no começo do século XX, leva a leituras extensivas e, até mesmo, inflexíveis. Significativo é o modo como Pereira (2020, p. 45, 219) compreende a apropriação que as classes trabalhadoras fazem dos modelos eruditos: “tentativa de afirmar sua (o negro) respeitabilidade”, “tentativas de elevação”, “esforço de modernização”. Os verbos “tentar” e “esforçar” são ações que não concretizam o objetivo que se deseja.

Eles criam as possibilidades, que podem resultar na vitória ou no fracasso. E é necessário que seja dito que os membros dos grêmios não estavam apenas se empenhando em ser modernos e elevados, mas também estavam dentro do processo de modernização e eram agentes desse processo. Mesmo que em situação de exclusão, eles compartilhavam com as elites uma cultura moderna, dinâmica e conectada com as demandas do tempo. Nesse sentido, não havia apenas uma vontade de promoção, como também uma identificação das camadas pobres com os valores e hábitos modernos. Embora o autor reconheça o agenciamento dos sócios dos bailes no processo de modernização, tende com frequência a tratar suas ações como uma pretensão.

Outra inflexão que se apresenta no livro ocorre quando o pesquisador analisa a letra da música do clube Prazer das Morenas. Durante o carnaval de 1920, a associação desfilou nas ruas com uma canção que tratava de modo positivo a mestiçagem. Conforme Pereira, a marcha trazia uma imagem diferente da estética predominante entre os círculos letrados, apreciando as mulheres negras sem o viés lascivo. Todavia, o autor infere com pouca transigência sua avaliação, afirmando: “mesmo que com métrica e rima duvidosas, os versos não deixam dúvida a respeito da deliberada valorização da figura das morenas” (Pereira, 2020, p. 306). Quais os parâmetros estéticos usados pelo historiador para assegurar que a metrificação e o recurso estilístico da música são duvidosos? A lógica da canção popular segue modelos próprios de versificação. Sua intenção não é uma métrica perfeita. Estando articulado à oralidade e à memória, o povo tende a elaborar poemas, fazendo uso constante de redondilhas, de repetição de refrãos, de versos irregulares, que se adaptam muitas vezes a estruturas melódicas antigas. A métrica e a rima acompanham o ritmo da fala (Darnton, 2014).

A cidade que dança é, contudo, um trabalho instigante, que explora dimensões variadas da experiência dos bailes e clubes negros no Rio de Janeiro do começo da República. A análise de poemas ocupa, na realidade, um pequeno espaço ao longo dos seis capítulos que compõem a obra. O primeiro deles, intitulado *Os bailes da Cidade Nova*, examina a singularidade atribuída às associações dançantes por segmentos letrados: cronistas, jornalistas, literários, etc. Explica de que maneira as danças populares vão sendo descobertas por esses intelectuais, que as tomam como elemento brasileiro, criando as bases para que tais danças se firmem, a partir da década de 1930, enquanto tipicamente nacionais. A Cidade Nova, bairro de trabalhadores pobres e negros, seria eleita o lugar privilegiado desse novo fenômeno dançante, já em evidência no final do século XIX. Em razão de uma forte influência cultural de origem africana, a região será vista como reduto da brasilidade, qualidade reconhecida

e reafirmada pelos próprios compositores e músicos do bairro no começo da República.

Pereira alarga a compreensão dos festejos e bailes negros, mostrando que eles faziam parte de um contexto sociocultural bem mais amplo, o mundo atlântico. O autor revela os influxos que tais festividades recebiam dos batuques, das *habaneras* e dos tangos. Porém, enquanto as duas últimas expressões eram aceitas nos grandes salões da nata carioca, o primeiro era rejeitado como primitivo e licencioso, sendo alvo do controle e da perseguição policial. Diante desse fato, segundo o pesquisador, muitos sócios das organizações dançantes, em sua maioria trabalhadores negros, buscaram escapar da repressão e dos estigmas a eles associados afastando-se das práticas de procedências africanas. Os lundus e os batuques seriam deixados de lado, sendo adotada uma musicalidade mais próxima dos padrões estéticos elitistas: a polca, a valsa, a mazurca (Pereira, 2020, p. 45, 54-58, 61). Mas essa apropriação não seria feita sem a adaptação e o gosto popular. A esses ritmos se somaram os tangos e as *habaneras*, constituindo um bailado singular e sincopado, que ficou conhecido como maxixe ou “forrobodó”.

Outra vez o historiador traz a problemática do afastamento. Devemos sublinhar que não é fácil distinguir, em linhas tão definidas, o que as classes trabalhadoras selecionaram e excluíram de suas produções culturais. Mesmo o maxixe é caracterizado como “tangos buliçosos e requebradas polcas” (Pereira, 2020, p. 59), em clara alusão aos ritmos afrodescendentes. De acordo com os estudos de Tinhorão (2013), havia uma forte influência negra nas cadências e volteios do maxixe. Ele explica que este gênero era uma mistura da polca e dos requebrados vindos dos batuques e dos lundus, que seriam estilizados pelos músicos dos conjuntos de choro. Depois, com o ingresso das bandas e seus variados instrumentos nos bailes das agremiações, a dança foi ganhando outros aprimoramentos, recebendo a influência dos tangos.

Tinhorão (2013, p. 82-86) também chama atenção para a dificuldade de definir as modalidades musicais e dançantes do período. Alguns lundus eram nomeados como fados, polca-tango ou simplesmente tango. Este último termo foi usado para definir o próprio maxixe e serviria para encobrir a marca negra dessa dança. O autor discute igualmente a suposta compreensão de que o gênero seria resultado da fusão da polca e da *habanera* com a adaptação da síncopa afro-lusitana. Para ele, essa concepção foi um equívoco criado por Mario de Andrade numa conferência sobre o pianista Ernesto Nazareth. Este compositor, um dos primeiros a estilizar o maxixe para o piano, de fato, teria sofrido a influência da *habanera*, mas esta não havia penetrado na dança urbana brasileira. Tinhorão conclui que existiam duas criações de compassos

amaxixados: uma popular, na área dos músicos do choro, que iria acompanhar um estilo dançante esprevidado; e outra erudita – a do tango de Ernesto Nazareth –, elaborada para o piano com todo o requinte técnico e o influxo da dança cubana (Tinhorão, 2013, p. 92).

O estudioso explica que o conceito de Mario de Andrade ganhou notoriedade e foi repetido durante muito tempo pela historiografia da música popular, mesmo que posteriormente o literato tenha se corrigido. De qualquer maneira, essa versão sobre a dança nos mostra o quanto é incerta uma classificação cerrada de um ritmo tão plural. Por fim, outro quesito ainda merece ser considerado nessa primeira parte do livro, isto é, a singularidade observada pelos cronistas que visitavam as festas na Cidade Nova. Pereira mostra a recepção dos jornalistas sobre os bailes da região, a exemplo do registro de Comt’Oscar (Lins de Albuquerque). Este, acostumado aos clubes das grandes sociedades, decide fazer uma excursão pelo bairro e se depara com um evento diferente: homens e mulheres, em sua maioria negros e pobres, dançando e festejando, de modo pacífico e original, a polca, a quadrilha e outros compassos. Essa originalidade resultava de novas práticas musicais e dançantes, que se tornariam a expressão da nacionalidade e se contrapunham aos batuques (Pereira, 2020, p. 28-30).

A despeito do sentido nacional que estas manifestações venham a adquirir, a singularidade apresenta igualmente outro significado, que passou despercebido pelo autor d’*A cidade que dança*. O singular, não raro traduzido por estranho, trazia uma visão munida de preconceitos que os letrados tinham dos lugares onde moravam os trabalhadores. Os cronistas, partilhando de uma cultura elitizada, visitavam os bairros pobres como se estes fossem mundos desconhecidos, embora fizessem parte da mesma cidade. Eles partiam como dândis expedicionários, homens superiores, para os aglomerados e habitações populares, confeccionando crônicas em forma de relatos de viagem. As regiões da urbe, marginalizadas pelo poder público, eram tratadas como sítios não civilizados – terras ignotas, singulares, exóticas, estranhas e livres para serem desbravadas (Bresciani, 2013). Foi exatamente sob esse ponto de vista que Comt’Oscar narrou sua ida à Cidade Nova: “apreensivos como uns Colombos que fossem descobrir uns mundos novos” (*apud* Pereira, 2020, p. 25).

Posto isto, o segundo capítulo, *Uma febre dançante*, discorre sobre a disseminação dos clubes e bailes no Rio de Janeiro, que ajudariam a inventar na capital da República a imagem de uma cidade dançante, moderna e original. A fama do associativismo foi, da mesma maneira, incitada pelos jornais no começo do século XX, que passaram a cobrir com detalhes as agremiações carnavalescas e outras festividades populares. Contudo, a popularidade na imprensa não evitava que os clubes aparecessem com fre-

quência nas colunas policiais, o que demonstra a maneira desconfiada como as associações eram percebidas. Dentro desse contexto, o historiador analisa as relações de cumplicidade e as tensões entre o jornal e a população pobre, expondo as diversas formas de negociação estabelecidas no convívio de redatores e dos membros dos grêmios.

Pereira (2020, p. 103) traça o perfil social dessas associações. Assim, florescendo em especial nos bairros suburbanos e operários, a “febre dançante” se apresentaria como “um fenômeno próprio ao mundo do trabalho”, compondo-se de uma massa trabalhadora, a qual procurava garantir um espaço aberto para a folia. Em razão disso, muitos desses grêmios eram formados por um número ilimitado de sócios e não faziam distinção de raça e de nacionalidade, o que aponta para o seu caráter inclusivo. Todavia, essa abrangência não excluía conflitos, que poderiam surgir entre os integrantes de uma mesma sociedade ou de agremiações diferentes. Entre as contendidas, estariam algumas de origem patriótica e étnica. Havia também rivalidade no campo identitário, quando os símbolos e as representações de um grupo carnavalesco eram escaroados por outro. Mas, para além dessas intrigas, existiam no interior dessas organizações laços de solidariedade, expressos nas celebrações conjuntas, no mutualismo, no enfrentamento das forças de repressão e no combate às imagens negativas atribuídas à arte festiva popular.

Depois desse retrato dos clubes, feito num plano mais aberto, podemos notar no terceiro e no quarto capítulo uma diminuição na escala de observação, na qual são enquadrados detalhes sobre o gênero, a cor e a formação desses trabalhadores em festa. Estas questões são pontos altos do livro *A cidade que dança*, porque traz sob diversos ângulos o fazer histórico de homens e mulheres no seu labor e prática cotidiana. Na terceira parte, *A dona do baile*, é investigado como as figuras femininas abriam caminho para uma participação efetiva nas agremiações, com base no discurso familiar, que ordenava e justificava as diversões dos grupos de baixa renda. Diante do domínio dos homens na direção dessas associações, a obra explana como as mulheres, em sua maioria negras, foram tomando posse dos espaços dançantes e angariando cargos. Elas apareciam como sócias independentes; participavam da diretoria dos clubes e criavam as suas diretorias particulares; elaboravam discursos na recepção dos bailes, bem como empreendiam suas próprias festas. Perfurando as redes patriarcais e os padrões morais masculinos, escolhiam os seus pares e os tiravam para a dança. Vale destacar que os estatutos procuravam controlar as formas de abuso masculino por meio de regras que respeitassem as decisões femininas. Em resumo, enfrentando o preconceito e a violência, essas mulheres foram construindo um lugar de divertimento, que tinha o sinal de suas lutas e de suas conquistas por autonomia.

Já em *O forrobodó negro*, quarto capítulo, a discussão se volta para as tensões raciais, contrapondo o olhar racializado das elites cariocas sobre a cultura popular à elaboração positiva que mulheres e homens negros davam às suas celebrações, fazendo destas um dos instrumentos para a afirmação de sua negritude. É explicitado como muitos clubes dançantes se formavam numa lógica antirracista, afastando de suas diretrizes os critérios de exclusão por cor. Assim, traziam em seus nomes uma visão democrática do lazer, a exemplo do grêmio União das Cores. O clube denominado O Macaco é Outro criticava de modo zombeteiro a analogia racista entre os negros e os símios. Havia ainda algumas organizações que expunham a sua íntima conexão com o continente africano, caso da Liga Africana, que tinha como presidente João Alabá, babalorixá e importante liderança religiosa na capital republicana. Além disso, essas agremiações faziam de suas sedes um espaço para comemorar a abolição da escravidão. Estas e outras ações são minuciosamente tratadas no livro, levando o leitor a imergir na história e na vida dessas trabalhadoras e trabalhadores anônimos do período inicial republicano.

Os clubes Ameno Resedá e Flor do Abacate são enfatizados, nesta parte do livro, por suas singularidades. Compostos de forte presença de afrodescendentes, esses grupos procuravam legitimar-se a partir de valores modernos semelhantes aos padrões letrados. A busca por uma estética mais erudita, todavia, não excluiria a musicalidade sincopada negra. Segundo Pereira, a reelaboração original desses grêmios e a sua marca negra, que asseguraria um novo tipo de associativismo, não inseriam traço dos batuques. Embora existisse cada vez mais um processo de estilização, é preciso enfatizar que uma tal assertiva não é de fácil comprovação, ainda mais quando há uma grande diversidade no universo dos grêmios. Nesse sentido, a interpretação de Cunha (2001, p. 234) sobre mesma problemática parece ser mais admissível, uma vez que a autora reconhece que esses grupos se voltam para tradições menos passíveis de serem notadas como “africanizadas”, “com mais música e menos batuque”. Ou seja, não há esse afastamento do ritmo de modo contundente. Outra afirmação significativa é quando o autor comenta que o esforço de sofisticação era uma “tentativa de disputar sua própria inclusão na imagem moderna de nação” (Pereira, 2020, p. 220). Devemos sublinhar que não se trata apenas de uma disputa para se incluir, pois esses trabalhadores não poderiam estar fora do processo moderno e de suas imagens, na medida em que a modernidade é temporal, globalizante e transcultural.

O quinto capítulo, *No ritmo da cidadania*, traz uma contribuição importante sobre o significado político da recreação popular, revelando os pequenos poderes exercidos pelos clubes para obterem direitos e ganhos sociais.

O lúdico é apreciado em sua articulação com as diversas práticas políticas, desdobrando-se numa manifestação da cidadania. Em diálogo mais aberto com Carvalho (2003), o historiador mostra que a atividade cidadã não se restringe ao voto ou a organizações sindicais. Nessa perspectiva, são apresentadas várias ações que traduzem os trabalhadores enquanto membros de um Estado. Homens e mulheres reivindicavam por meios legais o direito de realizar bailes, requerendo até mesmo *habeas corpus* no Supremo Tribunal Federal. As associações também prestavam apoio material, educacional e moral, criando laços de solidariedade que se opunham às formas de subalternidades impostas pela ordem republicana. Numerosas dessas sociedades dançantes tinham, entre os seus sócios e integrantes, militantes da causa operária. Em face disso, seus salões eram cedidos para as assembleias de trabalhadores, interessados em discutir a defesa de seus direitos. Aliás, alguns membros dos grupos carnavalescos faziam questão de participar do processo eleitoral, e outros chegavam a pedir voto para candidatos de origem operária ou para quem defendesse a classe trabalhadora. Ao trazer esse vínculo entre lazer, trabalho e política na classe operária, Pereira desmonta velhas visões historiográficas que tendem a negar a diversão como um modo possível e imprescindível de resistência do trabalhador.

O sexto capítulo, *Dos forrobodós ao samba*, fecha a obra abordando a década de 1930, quando os clubes passam a ser associados ao samba. Este, também resultado do intercâmbio de vários instrumentos e ritmos atlânticos, será tomado como representação da própria nacionalidade, sendo aclamado na qualidade de um produto genuinamente brasileiro. Com efeito, o samba passa a ser apregoado enquanto fruto de uma marca mestiça, que seria exaltada por intelectuais como Gilberto Freyre e apropriada pelo Estado varguista como símbolo da nação. Moderno e brasileiro, o ritmo foi sendo afirmado como nacional pelos próprios compositores e grêmios carnavalescos. O significativo é que Pereira vai mostrando que a tal brasilidade é

fruto da agência de homens e mulheres negras, dentro de um espaço e de uma experiência do tempo em constante tensão. Ela seria consequência de um processo em luta pelo direito à festa e às práticas culturais afrodescendentes.

Devemos sublinhar a falta, neste capítulo, de uma breve menção sobre o modernismo, promovido com a Semana de 1922, como igualmente um difusor importante dessa mestiçagem cultural e nacional, levando mais em conta o trabalho de Mario de Andrade, escritor atento aos maxixes e aos lundus. Também chamamos a atenção para um erro que ocorre na página 300 do livro. João do Rio e Paulo José não são cronistas distintos. São pseudônimos do mesmo autor, o escritor carioca Paulo Barreto. Enfim, *A cidade que dança* é um trabalho importante, fornecendo ao leitor um entendimento sobre a complexidade que cinge o festejo e a organização popular. A obra igualmente colabora para os debates em torno do mundo do trabalho, da cultura popular e do pós-abolição.

Referências

- BRESCIANI, Maria Stella Martins. 2013. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 128 p.
- CARVALHO, Murilo de. 2003. Os três povos da República. *Revista USP*, 59:96-115.
- CARVALHO, Murilo de. 1987. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3.^a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 216 p.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. 2001. *Ecos da folia: uma história social do carnaval cariocas entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 432 p.
- DARNTON, Robert. 2014. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 232 p.
- SOIHET, Rachel. 2008. *A subversão pelo riso: estudo sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia, EDUFU, 246 p.
- TINHORÃO, José Ramos. 2013. *Pequena história da música popular*. 7.^a ed. São Paulo, Editora 34, 252 p.

Submetido em: 14/09/2021

Aceito em: 17/02/2022