

Sambas, maxixes e tanguinhos *blackface*: iconografia da racialização nas capas de partituras soteropolitanas pós-abolição (1910-1930)¹

Welissa Carvalho

Introdução

A Bahia do início do século XX apresentou uma produção musical urbana intensa, documentada em partituras, periódicos e gravações fonográficas (CARVALHO 2024). Tal legado, no entanto, não pode ser compreendido de forma isolada: é indispensável reconhecer o peso histórico da experiência africana e da escravidão nas Américas, cuja influência foi decisiva na conformação das sonoridades urbanas. As canções escravas — também denominadas “sons do cativeiro” (WHITE; WHITE 2005, *apud* ABREU 2015) —, entendidas em sua dimensão integrada de música, verso e dança, ultrapassavam a condição de simples expressões culturais. Elas constituíam elementos estruturantes das sociedades escravistas, articulando-se tanto aos mecanismos de controle e repressão quanto às estratégias de resistência dos próprios escravizados. Esses sons reverberaram nas senzalas, nos espaços de trabalho e nas festas, mas também alcançaram as cidades, os salões e os teatros, atravessando fronteiras sociais e raciais².

No Brasil, os desdobramentos dessas práticas musicais de matriz africana deram origem a gêneros que marcaram profundamente a música popular, como o lundu, o maxixe, o samba e o jongo. Contudo, à medida que esses gêneros passaram

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

2 “Em sintonia com a consolidação das teorias racistas que marcaram o pensamento social do final do século XIX, as canções de origem escrava passaram a ser reinterpretadas sob uma ótica moderna e fortemente racializada. Nesse processo, essas expressões musicais foram recodificadas — tanto no meio acadêmico quanto no mercado cultural — sob a rubrica de “música negra” (ABREU 2015, 178-179).

a circular nos mercados editoriais e fonográficos, sofreram processos reiterados de desfiguração e apropriação, seja por meio de representações caricaturais e estereotipadas, seja por narrativas que silenciavam a agência dos sujeitos negros que os criaram (ABREU 2015). Esse processo de distorção é particularmente evidente nas capas das partituras musicais, em especial naquelas que incorporaram a estética do *blackface*, largamente difundida nas primeiras décadas do século XX — inclusive em exemplares produzidos e comercializados em Salvador.

É nesse horizonte que o acervo do projeto *Impressão Musical na Bahia* (NE-MUS-UFBA) adquire relevância singular. Composto por partituras impressas entre aproximadamente 1850 e 1933, esse *corpus* documental oferece subsídios inestimáveis para a compreensão das tramas estéticas, sociais e ideológicas que atravessaram a música e a cultura baianas. Ao salvaguardar e disponibilizar esse material, o projeto não apenas restitui à memória histórica um patrimônio frequentemente marginalizado pela historiografia, mas também inaugura possibilidades de análise que extrapolam a dimensão sonora, permitindo examinar os aspectos gráficos, editoriais e simbólicos das obras. Nesse sentido, as capas das partituras emergem como testemunhos privilegiados de seu tempo, condensando disputas de representação e evidenciando as ideologias que orientaram a produção musical e visual do período.

A iconografia dessas capas, sobretudo no período pós-abolição, ultrapassa a função decorativa e deve ser compreendida como um dispositivo cultural. Elas refletem valores sociais, hierarquias raciais e relações de poder, funcionando como instrumentos de construção identitária e de legitimação de práticas musicais. Em Salvador — cidade caracterizada pela densidade das manifestações afrodescendentes e por uma produção editorial singular — essas capas configuram-se como narrativas visuais que atravessam questões de raça, classe e cultura, oferecendo uma chave interpretativa para a compreensão das tensões sociais e artísticas do início do século XX.

Uma leitura crítica dessas imagens permite, assim, evidenciar o intrincado entrecruzamento entre música, memória e representação visual. Não obstante, a produção editorial baiana permanece subestimada pela historiografia musical. São ainda escassos os estudos que investigam de que modo esses impressos reforçaram estereótipos raciais ou projetaram imaginários excludentes. Essa lacuna crítica revela a necessidade de ampliar o entendimento sobre a cultura impressa na Bahia,

reconhecendo sua relevância na conformação das práticas musicais e das disputas simbólicas no período.

Diante desse cenário, o objetivo geral deste texto consiste em analisar a iconografia em partituras do acervo *Impressão Musical na Bahia*³ (NEMUS-UFBA), com foco em uma seleção de obras de matriz negra, especialmente dos gêneros samba, maxixe e tango. A análise será conduzida a partir da identificação de estereótipos visuais, dos mecanismos de racialização e dos usos mercadológicos da imagem negra, de modo a problematizar não apenas a dimensão estética, mas também os processos de construção simbólica implicados na circulação dessas obras.

Um relato de percurso metodológico

Venho direcionando minhas pesquisas ao estudo do samba da Bahia, com especial atenção ao samba urbano soteropolitano.⁴ Inicialmente, adotei uma abordagem etnográfica, inspirada pelas vivências junto a mestres da cultura popular e pelas práticas musicais enraizadas no cotidiano. Esse primeiro movimento investigativo, marcado por uma escuta sensível aos processos de criação e transmissão oral, priorizava o registro de experiências, falas e performances no tempo presente.

Foi ainda nesse período que estabeleci meu primeiro contato com o acervo *Impressão Musical na Bahia*. Esse encontro provocou uma mudança significativa na orientação da pesquisa. A presença de sambas e maxixes impressos nessas partituras — gêneros que até então eu associava quase exclusivamente à tradição oral — despertou novas perguntas e ampliou meu campo de investigação, levando-me a refletir sobre as interseções entre oralidade e escrita, bem como sobre os processos de registro, edição e circulação dessas práticas musicais no contexto urbano soteropolitano do início do século XX.

A análise das partituras revelou que esses documentos não eram meros registros musicais, mas artefatos carregados de sentidos. Algumas capas, com repre-

3 Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 23 jun. 2025.

4 Sobre este tema, ver: CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. *Um estudo sobre o samba e os sambistas da velha guarda soteropolitana*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de PósGraduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 30 jun. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/65404>. Acesso em: 20 jul. 2025.

sentações explicitamente racistas, escancaravam estereótipos violentos sobre pessoas negras. A partir dessa constatação, novas questões passaram a orientar minha pesquisa: *quem produzia essas partituras? Essas músicas pertenciam a quem? E para quem eram feitas?* Aos poucos, tornou-se evidente que grande parte das obras editadas ou publicadas em Salvador nas primeiras décadas do século XX circulava em um mercado editorial voltado majoritariamente à branquitude — como produtores, consumidores e validadores de um “samba possível”, domesticado aos salões, aos impressos e às normas de civilidade da elite urbana.

Essa percepção me levou a investigar a racialização das práticas musicais e as mediações editoriais que, historicamente, filtraram, silenciaram ou ressignificaram as expressões sonoras das classes populares negras. Passei a questionar: *quem tinha o direito de publicar? Quem era representado — e de que forma? Quais modos de escuta foram apagados, deslocados ou estetizados para caber na partitura?* Essas inquietações continuam a orientar meu olhar e minha escuta crítica.

O presente trabalho traz, portanto, uma apresentação inicial dessa busca, cujos resultados serão aprofundados na pesquisa de doutoramento atualmente em curso na área de Música. Trata-se de uma etapa embrionária de investigação iconográfica, que aponta caminhos para a compreensão estética, simbólica e histórica da presença do samba baiano na materialidade gráfica de suas edições musicais. Com um foco ampliado na dimensão histórica e documental da produção musical urbana em Salvador, proponho uma análise crítica das partituras do acervo, buscando compreender como essas obras participaram da construção do que hoje se reconhece como samba, num momento em que a paisagem sonora da cidade ainda era fluida, ambígua e em processo de consolidação.

É importante lembrar que, no período selecionado para este trabalho (1910-1930), os gêneros musicais encontravam-se em processo de formulação — suas fronteiras eram instáveis e as nomenclaturas utilizadas para classificá-los não correspondiam necessariamente às categorias que adotamos hoje. Como aponta Carlos Sandroni (2001), as categorias desses gêneros foram construídas socialmente a *posteriori*, e não se aplicam de forma rígida à produção do início do século XX.

Era comum, por exemplo, encontrar partituras intituladas como “samba” que, ao serem escutadas ou analisadas, remetiam muito mais ao maxixe. Por outro

lado, obras rotuladas sob outros gêneros, como “tango” incorporavam elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que hoje associaríamos ao samba urbano.

Ao reconhecer essa fluidez, e iluminada pelas contribuições de autores como Marcos Napolitano (2002, 2019) e Martha Abreu (2017), torna-se possível perceber que o “samba” do início do século XX não era uma entidade musical fixa, mas um campo em disputa — atravessado por tensões raciais, sociais e estéticas, nas quais a escrita musical desempenhou papel crucial.

Estereótipos e estratégias de visibilidade

As representações estereotipadas da cultura negra marcaram profundamente os palcos teatrais, circenses e a nascente indústria fonográfica brasileira no final do século XIX. Reproduzindo e reforçando mecanismos de exclusão racial e inspirados pelos *minstrel shows* norte-americanos, muitos desses espetáculos adotaram o *blackface* — prática em que atores brancos se maquiavam para caricaturar pessoas negras — como elemento central (Figura 1).

Figura 1 - Poster de um *minstrel show* em 1900, de William H. West.



Fonte: Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Blackface>. Acesso: 25 jul. 2025.

Nesse contexto, a música de matriz africana foi amplamente apropriada e comercialmente explorada, enquanto seus verdadeiros criadores permaneciam invisibilizados, deslegitimados e submetidos à ridicularização (ABREU 2015). Esse mesmo padrão de apropriação e violência simbólica é identificado no *corpus* de partituras produzidas na Bahia, onde compositores brancos praticavam uma espécie de *blackface* simbólico. Ao se apropriarem dos ritmos e expressões culturais negras, reforçavam simultaneamente estereótipos racistas nas capas e letras, transformando personagens negros em caricaturas folclorizadas e mercantilizadas. Tal prática não apenas reproduzia a subalternização dos sujeitos negros, mas também configurava um mecanismo estético e ideológico de exclusão e controle cultural no mercado musical.

Um dos compositores mais frequentes no *corpus* analisado foi Virgílio Pereira da Silva, cujo retrato está presente em uma das capas (Figura 2).

Figura 2 – Retrato de Dr. Virgílio Pereira da Silva



Fonte: SILVA, Virgílio Pereira da. *Drama íntimo*: romance para canto e piano, op. 24. Letra de Carlo Parlagreco. Bahia: Casa de Música Santa Cecília, [s.d.]. Acervo NEMUS-UFBA.

Embora a baixa qualidade da imagem limite inferências diretas sobre sua racialização, a fotografia deve ser interpretada no contexto soteropolitano do início do século XX, marcado por hierarquias raciais materializadas em representações visuais e discursos públicos. Seu provável pertencimento às elites brancas é sugerido pelo uso do título “Doutor” nas capas e pelo cuidado na composição da imagem. Vestido formalmente, com terno claro e gravata, e posando com postura ereta e olhar direto, Virgílio demonstra um esforço consciente de legitimar sua figura pública e sua produção musical — gesto que confirma sua inserção nas camadas médias urbanas letradas.

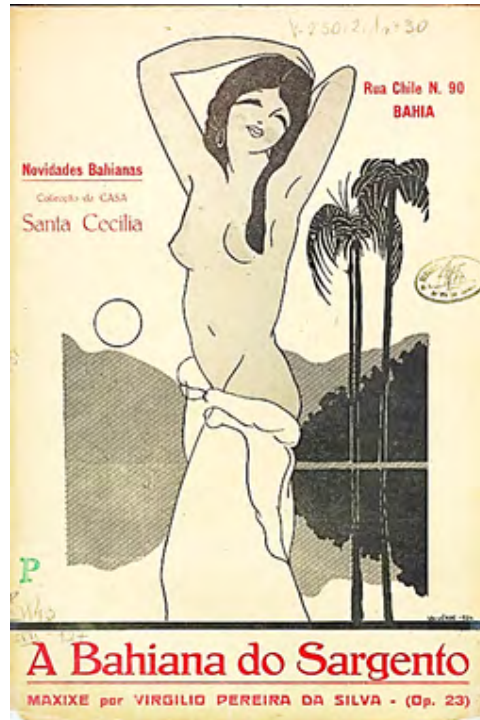
Sua produção abrangeu gêneros como *fox-trots*, *valsas*, *maxixes* e *one-steps* — ritmos populares da época vinculados à emergente música urbana. Em diversos casos, ainda que apropriando-se de expressões musicais características da escuta de tradições negras, especialmente em aspectos rítmicos e estruturais, suas partituras exibiam capas com estética racista baseada em estereótipos do *blackface*, ilustrando corpos negros de forma caricatural e ridicularizante. Assim, torna-se fundamental traçar um paralelo entre essa iconografia depreciativa para os parâmetros atuais de uma conscientização da igualdade de direitos, e a apropriação da riqueza melódica e rítmica afro-brasileira que rompia com as convenções eurocentradas da gramática musical erudita.

Para além da dimensão visual, algumas letras também continham teor explicitamente racista, reforçando narrativas de inferiorização cultural que, paradoxalmente, sustentavam e lucravam com o imaginário afro-brasileiro. O uso da expressão “*Opus*” nas partituras de Virgílio Pereira da Silva pode insinuar uma estratégia simbólica de distinção e prestígio. Ao adotar essa nomenclatura erudita de tradição europeia, o compositor buscava legitimar suas produções como “arte elevada”, distanciando-a do estigma associado à música popular negra. Essa estratégia evidencia a tensão entre apropriação e deslegitimação, ao mesmo tempo em que se valiam de elementos da cultura afro-brasileira, reafirmavam hierarquias raciais por meio de marcas simbólicas de distinção cultural.

A capa da partitura *A Bahiana do Sargento* (*Op. 23*), da série “Novidades Bahianas” da *Coleção da Casa Santa Cecília* em Salvador (Bahia), datada de 1924, apresenta uma ilustração assinada por Valverde (Figura 3). A imagem central mos-

tra uma mulher negra seminua, de corpo esguio, em uma pose sensual com os braços erguidos e as mãos entrelaçadas atrás da cabeça. Seu corpo está coberto apenas da cintura para baixo por um pano branco amarrado, deixando os seios à mostra. Ao fundo, compõe-se uma paisagem tropical estilizada. A composição reforça o exotismo da cena e o enquadramento erótico da figura feminina.

Figura 3 - Capa d'*A Bahiana do Sargento*, maxixe de Virgílio Pereira da Silva



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A mulher retratada na capa parece representar um estereótipo recorrente da mulher negra enquanto símbolo de sensualidade, erotização e exotismo. Tal abordagem visual insere o corpo feminino negro em uma lógica de espetáculo, fetichização e disponibilidade sexual, enraizada em discursos coloniais e racistas. A sensualidade da “bahiana” é explorada não apenas como atributo estético, mas como recurso ou produto mercadológico, associando a música à imagem de uma Bahia

exótica, tropical e erotizada — um imaginário que dialoga com o olhar do turista ou do público externo, branco e masculino, para quem essa iconografia era dirigida.

Outro exemplo é a capa da partitura intitulada *Bahiana Feiticeira* (Figura 4), de autoria do mesmo compositor, editada pela *Casa Santa Cecília* em Salvador (BA). Exibindo uma imagem central fortemente caricatural de uma mulher negra, a ilustração apresenta traços visivelmente exagerados: os lábios são demasiadamente grandes e vermelhos, contrastando com a pele escura; os olhos são redondos, esbugalhados, com uma expressão que sugere apatia ou desumanização.

Figura 4 - Capa d' *Bahiana Feiticeira*, maxixe de Virgílio Pereira da Silva.



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A capa recorre a estereótipos visuais que historicamente marcaram a iconografia colonial pós-abolição, aproximando-se do modelo grotesco que foi amplamente disseminado por espetáculos de *minstrel show* e capas de partituras no

Brasil e nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX. O rosto da mulher negra é desenhado de modo a enfatizar traços que desumanizam, ridicularizam e inferiorizam: uma estratégia gráfica que reforça o estereótipo do negro como figura cômica, grotesca e animalésca.

O título “Bahiana Feiticeira” adiciona outra camada de significação problemática, ao associar a figura feminina negra à feitiçaria e ao misticismo. Essa associação remete a construções coloniais e patriarcais que constantemente demonizaram os saberes de matriz africana e sexualizaram a mulher negra, apresentando-a como figura exótica, perigosa e erotizada. Ainda que o título se refira à “baiana”, figura central na cultura afro-baiana - muitas vezes representada como sacerdotisa, mãe-de-santo, matriarca e agente cultural -, a imagem destitui completamente esse significado. A representação gráfica não reconhece a baiana como sujeito histórico ou espiritual, mas a reduz a uma caricatura folclórica. A capa converte a figura da baiana em uma atração visual exótica e risível, feita para consumo externo, desprovida de dignidade, saber ou subjetividade. Nesse sentido, ela colabora com a construção de uma memória visual em que o corpo negro, em especial o corpo da mulher negra, é sistematicamente instrumentalizado para o entretenimento e o reforço de hierarquias raciais.

Apesar disso, o campo musical também foi espaço de agência e contestação. Artistas como Eduardo das Neves, no Brasil, e Bert Williams, nos Estados Unidos, atuaram nas margens desses circuitos, invertendo sentidos, apropriando-se de personagens estigmatizados e abrindo caminhos para uma presença negra mais afirmativa na cultura popular. Embora sujeitos a limites impostos pelo racismo, esses músicos conquistaram espaços importantes na indústria fonográfica e nos palcos, desafiando estereótipos e abrindo novas possibilidades de representação (ABREU 2015).

A atuação do compositor Asterio Meneses também exemplifica os modos como músicos negros se inseriam nas práticas editoriais da época. O retrato do compositor (Figura 5) na capa da valsa *Não Partas...* (1926) mostra um homem negro em pose frontal, trajando farda militar e com expressão séria e altiva.

Figura 5 - Capa da partitura *Não Partas...*, valsa de Asterio Meneses.



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A vestimenta oficial não apenas aponta sua atuação como músico militar, mas também opera como marca de respeitabilidade e distinção num contexto social ainda marcado por rígidas hierarquias raciais.

Na capa analisada, a imagem de Asterio Meneses contrasta com as figuras alegóricas femininas de traços europeus ao lado, produzindo um deslocamento simbólico que pode insinuar esforços de inserção em um espaço cultural prestigiado. Ao estampar seu retrato em uma publicação comercial, Meneses afirma sua autoria e se legitima como sujeito letrado e respeitável — gesto significativo para um homem negro na Salvador dos anos 1920, quando a música funcionava como via de mobilidade e afirmação, apesar das estruturas de exclusão vigentes.

Além da valsa *Não Partas* (1926), editada e comercializada em Salvador pela *Loja Leão*, Asterio Meneses é autor de outras composições relevantes preservadas

em partituras. É o caso do samba *Côco Bahiano* (1920), possivelmente o samba baiano mais antigo com data impressa encontrado até o momento (Figura 6).

Figura 6 – Frontispício de *Côco Bahiano*, samba de Astério Menezes (1920)



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

No caso de *Côco Bahiano* (1920), a dedicatória de Astério Menezes ao tenente Aristides de Oliveira Brasil vai além de um gesto protocolar: evidencia a inserção do compositor — então músico militar — em redes de prestígio e autoridade que permeavam o campo cultural baiano. Na partitura, Menezes se apresenta como “Músico de 2ª Classe do 19º Batalhão de Caçadores”, reforçando os vínculos institucionais que legitimavam sua atuação artística.

O samba carnavalesco *Sae Piroca* (1921), dedicado ao “Cordão Carnavalesco Raparigas em Folia”, revela a aproximação de Astério Menezes com as práticas festivas populares de Salvador (Figura 7).

A dedicatória ao músico “Gentil de Castro Neves” sugere vínculos pessoais e profissionais que reforçavam sua inserção em redes de sociabilidade musical e carnavalesca. Essas obras ilustram não apenas sua participação ativa no cenário musical baiano da década de 1920, mas também a circulação de gêneros urbanos em diálogo com tradições locais e com as práticas editoriais que contribuíam para a consolidação da música popular impressa no Brasil.

Figura 7: Capa da partitura do samba carnavalesco *Sae Piroca!!!* (1921)



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

Do entretenimento ao controle: racismo visual e cultura impressa

Os resultados desta análise iconográfica revelam um padrão iconográfico que reforça estereótipos coloniais, funcionando como dispositivos visuais que sustentam a inferiorização simbólica dos corpos negros. Aprofundando essa reflexão, as teorias pós-coloniais e as epistemologias negras permitem problematizar o papel dessas imagens como formas de domesticação simbólica, segundo as quais os produtos culturais — como a música impressa — contribuíram para a reprodução da colonialidade e para a negação da agência negra na construção das culturas urbanas brasileiras.

Aníbal Quijano (2005) e Walter Dignolo (2008) evidenciam a colonialidade do poder como estrutura organizadora das hierarquias raciais nas sociedades latino-americanas, mesmo após a independência formal. No caso da música impressa na Bahia pós-abolição, a visualidade e a textualidade dessas obras funcionam como

suportes de um regime de representação que erotiza os corpos das mulheres negras e infantiliza os homens negros, reiterando sua subalternização social.

Nesse contexto, a recorrência de mulheres negras sorridentes em funções servis ou sexualizadas nas capas de maxixes e sambas não pode ser meramente interpretada como reflexo de seu tempo. Trata-se da atualização de um regime imagético colonial transplantado para os circuitos modernos da cultura urbana. Essas representações atuam no campo da necropolítica, participando da administração simbólica da vida e da morte social dos sujeitos negros (MBEMBE 2011). Ao serem reduzidos a caricaturas, esses sujeitos perdem interioridade e agência, sendo relegados a papéis de entretenimento ou fetichização no imaginário da branquitude.

Do ponto de vista das epistemologias negras, autoras como Sueli Carneiro (2023) e Bell Hooks (2015) oferecem ferramentas fundamentais para compreender como essas imagens não apenas objetificam, mas também sustentam e legitimam lugares sociais historicamente subordinados. A repetição da mulher negra como “tipo” serviçal ou hipersexualizado, visível nas capas e nos textos que as acompanham, opera como tecnologia de raça e gênero a serviço da manutenção das estruturas patriarcais e racistas do Brasil.

A branquitude atua nesse cenário como sujeito invisível, porém hegemônico, controlando os meios de produção e circulação do simbólico. É ela quem define o que é autêntico, vendável e nacional (BENTO 2002). Assim, o samba urbano soteropolitano, ao ser editado dentro desses parâmetros editoriais e visuais, foi amplamente apropriado e ressignificado por esse olhar hegemônico, ainda que enraizado nas práticas culturais negras.

Essas dinâmicas dialogam também com J. Lester Feder (2006), que evidencia o papel das indústrias culturais — gravadoras, rádios e classificações de gênero — na consolidação de uma separação racial simbólica. No caso da *country music*, por exemplo, o autor demonstra como o gênero foi construído como espaço de afirmação branca, apagando sistematicamente as contribuições negras para sua formação. A lógica é semelhante àquela que moldou o tratamento da música negra impressa nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Por outro lado, a trajetória de artistas negros nos palcos norte-americanos do final do século XIX e início do XX revela estratégias de resistência. Esses sujeitos

não apenas reproduziam estereótipos, mas também os ressignificavam por meio de performances que codificavam críticas sutis e humor racializado voltado ao público negro. Essa prática produzia uma leitura dupla: encenava-se o estereótipo ao mesmo tempo em que se desmascaravam as ficções raciais que o sustentavam (SO-TIROPOULOS 2009). Tal dinâmica performática, ao mesmo tempo local e transnacional, abre caminho para compreender a resistência negra em chave atlântica. O conceito de Atlântico Negro (GILROY 2012) ilumina esse processo ao evidenciar a música como linguagem política, meio de comunicação transatlântica e tecnologia de sobrevivência diante da desumanização racial nas Américas.

Esse arcabouço teórico foi fundamental para a análise da música popular brasileira, especialmente da iconografia racializada nas partituras publicadas em Salvador entre 1900 e 1930. A caricatura, a animalização e a hipersexualização de corpos negros, predominantes em gêneros como o samba e o maxixe, constituem um regime visual que, como argumenta Martha Abreu (2015), simultaneamente promove e marginaliza a cultura afrodescendente. Ao mesmo tempo, compositores e intérpretes negros brasileiros buscaram agenciar essas representações, apropriando-se de códigos dominantes para reinscrever significados e produzir leituras críticas a partir de suas práticas culturais.

O diálogo com esses autores permite, assim, uma análise mais complexa e crítica da iconografia musical, articulando-a a uma genealogia atlântica de resistência e à manipulação performática do olhar racializado. Esse horizonte teórico reforça a proposição de Abdias do Nascimento (2016), segundo a qual o racismo no Brasil opera de forma mascarada, infiltrando-se nos repertórios simbólicos e nas estruturas de poder da cultura popular. Nesse quadro, torna-se evidente que a música negra não pode ser reduzida a manifestação folclórica ou exótica, mas deve ser compreendida como território político, espaço de memória e arena de disputa por pertencimento e cidadania. Os sons do cativado — *spirituals*, jongos, lundus, maxixes, blues e sambas — continuam a reverberar nas sociedades pós-escravistas, afirmando-se ao mesmo tempo como legado cultural e denúncia das permanências do racismo estrutural.

Considerações finais

No início do século XX, Salvador, ainda marcada por heranças coloniais e escravistas, consolidou-se como polo de produção musical impressa, editando maxixes, tangos brasileiros e sambas urbanos. Essas obras refletiam não apenas o gosto da elite, mas também os deslocamentos culturais das populações negras pós-abolição, para as quais a música funcionava como espaço ambíguo de expressão, resistência e controle simbólico.

As capas de partituras, como analisado ao longo deste trabalho, frequentemente carregadas de estereótipos, reforçam o olhar colonizador e a lógica da branquitude que invisibiliza a agência de músicos e compositores negros. Entretanto, sob uma perspectiva crítica e decolonial, música e visualidade revelam memórias transatlânticas e resistências, como nas composições de Asterio Meneses.

A prática musical na Salvador da Primeira República também evidencia essas tensões entre oralidade e letramento, tradição popular e erudição, e, sobretudo, códigos raciais que marcaram corpos e sonoridades. Sambas, tangos, e maxixes, nesse contexto, aparecem como marcadores racializados, apropriados por elites brancas que despolitizavam elementos afro-brasileiros.

Logo, analisar o acervo *Impressão Musical na Bahia* com lentes decoloniais é uma chave de entendimento para a construção de uma historiografia crítica, descentralizada e atenta aos processos de racialização, capaz de recuperar experiências silenciadas e desestabilizar os estereótipos que naturalizaram a violência simbólica sobre corpos negros, especialmente femininos.

Referências

ABREU, Martha Campos. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 69, 177-204, 2015.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil. Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 5-58, 2002.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. O Bleforé e Pelo Telefone no contexto do samba urbano soteropolitano (1918). In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). **Anais**. Salvador, 2024.

CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. Um estudo sobre o samba e os sambistas da Velha Guarda soteropolitana. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

FEDER, J. Lester. **“Song of the South”: Country music, race, region, and the politics of culture, 1920–1974**. University of California, Los Angeles, 2006.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16, 193-210, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENESES, Astério. Côco Bahiano: samba em resposta ao samba carioca “Falla Meu Louro”. Bahia, 1920. Partitura musical. Acervo NEMUS-UFBA.

MENEZES, Astério. Sae Piroca!!!: samba carnavalesco. Bahia, 1921. Partitura musical. Acervo NEMUS-UFBA.

MENESES, Astério. Não Partas. Bahia, 1920. Partitura musical. Acervo Impressão Musical na Bahia.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 34, n. 1, 287-324, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina1. A Colonialidade do Saber: etnocentrismo e ciências sociais–Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 107-126, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. 175-193.

SILVA, Virgílio Pereira da. Drama íntimo: romance para canto e piano, op. 24. Letra de Carlo Parlagreco. Bahia: Casa de Música Santa Cecília, [s.d.]. 1 partitura. Acervo NEMUS-UFBA.

SOTIROPOULOS, Karen. **Staging race: Black performers in turn of the century America**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.