

Ditadura militar, racismo e apagamento histórico: o caso da Orquestra Afro-Brasileira

Felipe Siles de Castro

<https://orcid.org/0000-0003-3112-6872>

(Universidade de São Paulo, USP/ Escola de Comunicação e Artes (ECA)/
Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS), São Paulo-SP, Brasil)

Resumo: O presente trabalho tem como fonte principal de pesquisa o depoimento de Carlos Negreiros para a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro. No depoimento, Negreiros conta a relação conflituosa, ocorrida no período de 1964 a 1970, entre a Orquestra Afro-Brasileira, coletivo do qual fazia parte, e o interventor da ditadura militar brasileira, que atuava na Rádio MEC, ambiente onde a orquestra fazia seus ensaios e onde Abigail Moura, líder do conjunto, trabalhava como copista. A partir da triangulação desse material com outros trabalhos sobre a Orquestra Afro-Brasileira e com notas da imprensa da época, teremos condição de traçar minimamente um panorama de como o regime tratou a questão da raça neste caso em específico. Nesse panorama, abordaremos quatro perspectivas: o episódio em que a orquestra foi impedida de representar o Brasil no Festival de Artes Negras em Dacar, Senegal; a paranoia anticomunista; a depredação e destruição do acervo da orquestra; e, por último, a melancolia dos dias finais de Abigail Moura, que também decretou o final da orquestra, pelo menos em sua configuração original. Visitar essas perspectivas, neste caso em específico, vai nos permitir refletir o quanto a ditadura militar no Brasil agiu concretamente em prol do racismo e do apagamento histórico.

Palavras-chave: Abigail Moura. Orquestra Afro-Brasileira. Carlos Negreiros. ditadura militar.

Military Dictatorship, Racism and Historical Erasure: The Case of the Afro-Brazilian Orchestra

Abstract: The main source of this study is Carlos Negreiros' testimony to the Rio de Janeiro State Truth Commission. In his testimony, Negreiros recounts the contentious relationship that took place from 1964 to 1970 between the Afro-Brazilian Orchestra—a collective of which he was a member—and the Brazilian military dictatorship's appointed overseer at Rádio MEC, where the orchestra held rehearsals and where Abigail Moura, the ensemble's leader, worked as a copyist. By triangulating this testimony with other works on the Afro-Brazilian Orchestra and with press notes from the period, we can provide a preliminary overview of how the regime addressed racial issues in this specific case. This overview will explore four key perspectives: the incident in which the orchestra was barred from representing Brazil at the Festival of Black Arts in Dakar, Senegal; the anti-communist paranoia; the vandalism and destruction of the orchestra's archives; and, finally, the melancholy of Abigail Moura's final days, which also marked the end of the orchestra in its original form. Examining these perspectives allows us to reflect on the extent to which the military dictatorship in Brazil actively contributed to racism and historical erasure.

Keywords: Abigail Moura. Orquestra Afro-Brasileira. Carlos Negreiros. military dictatorship.

Carlos Negreiros foi músico, cantor, ator, compositor e pesquisador (Oliveira Filho; Leal, 2003) e um dos remanescentes da Orquestra Afro-Brasileira. Sob a liderança do maestro Abigail Moura, o coletivo atuou de 1942 a 1970 e é considerado hoje referência na criação de uma musicalidade negra, a partir de bases culturais afro-brasileiras, presentes na umbanda, no candomblé e em gêneros populares como o frevo e o maracatu; assim fizeram, com a adoção de instrumentos de percussão tradicionais africanos e afro-brasileiros (angona puíta, afoxê, urucungo, ganzá, adejá, rum, rumpi e lé¹) junto a instrumentos ocidentais (trompete, saxofone, trombone e piano). Essa concepção, que fugia dos caminhos mais óbvios de construção de uma musicalidade brasileira, acabou por influenciar posteriormente compositores importantes como Moacir Santos e Letieres Leite (Museu Afro Brasil, [2004?], n.p.).

Tendo ingressado na Orquestra no início dos anos 1960, Negreiros foi o cantor solista na gravação do LP *Orquestra Afro-Brasileira* (CBS, 1968) e liderou projetos de retomada e homenagem a essa memória após a morte de Abigail Moura em 1970: gravou como solista o álbum comemorativo de 80 anos da Orquestra (Orquestra [...], 2022) e, até sua morte, em 2022, era tratado como o sucessor de Moura no projeto.

Filho espiritual de Abigail, Carlos Negreiros dividiu com o maestro os momentos de preparação do estúdio de ensaios na Rádio MEC, as médias na lanchonete depois do trabalho, as dores, alegrias, enfim, parte da intimidade de Abigail Moura, de sua memória enraizada no século XIX, nos tempos da escravidão que sua avó muito provavelmente viveu, desenvolvendo assim uma relação de filiação única, que permitiu que a memória do maestro não se perdesse nas águas de uma enchente ou nas trevas da história do negro brasileiro (Araújo; Villanova, 2003, p. 29).

Em 2017, o álbum em homenagem aos 75 anos da Orquestra Afro-Brasileira ganha uma matéria na *Folha de S.Paulo* (Moraes, 2017, n.p.) intitulada *O retorno da orquestra brasileira que mescla jazz e música africana*. Na matéria, Carlos Negreiros é entrevistado e conta diversos detalhes sobre seu histórico na Orquestra. Nessa mesma matéria, o tema da repressão da ditadura militar brasileira aparece:

O ocaso do maestro começou na década seguinte (1960), devido a uma sequência de frustrações e reveses. Convidado com sua orquestra para participar do Festival Instrumental de Artes Negras, no Senegal, em 1966, Moura, segundo Negreiros, não pôde ir. Sua dispensa não fora aceita pela direção da Rádio MEC, então sob intervenção militar, sob o argumento de que não se poderia prescindir do profissional. Como se não bastasse, o interventor da rádio também ordenou a destruição das fitas que continham gravações da orquestra e retirou o apoio dado ao conjunto, proibindo-o de utilizar os estúdios para ensaiar. “Eu estive na Comissão da Verdade e contei essas coisas. Ele foi uma vítima do regime militar”, afirma Negreiros. Abatido pelas dificuldades e com complicações decorrentes da diabetes, Moura morreu em 1970, extremamente pobre, em seu barracão na favela de Manguinhos, no Rio (Moraes, 2017, n.p.).

A partir da leitura deste depoimento, depois de uma série de pesquisas nos arquivos da Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2014) e da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (Rio

¹ Angona puíta é um tambor de fricção, semelhante à cuíca, porém de sonoridade mais grave. Afoxê é uma cabaça de contas, e o ganzá, um tubo metálico; ambos produzem som ao serem chacoalhados. Urucungo é composto por um fio metálico estendido em um pedaço de madeira, assim como o berimbau. Adejá é um instrumento metálico tocado com baqueta, que faz a marcação do ritmo. Rum, rumpi e lé são três atabaques de tamanhos distintos, caracterizados pelo seu emprego musical no candomblé e na umbanda.

de Janeiro, 2015), localizei o depoimento de Carlos Negreiros, em áudio, no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Negreiros, [2014?]) e solicitei que me enviassem uma cópia, sendo prontamente atendido.

O presente artigo se dá como registro, organização e divulgação do conteúdo do depoimento de Negreiros para a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, valorizando suas aspas, seu relato, sua memória e procurando contribuir no debate sobre a ditadura militar brasileira e o racismo, tema que começa a ganhar visibilidade nos últimos anos, em oposição ao senso comum de que o regime teria perseguido apenas jovens de classe média, universitários e alinhados ao espectro político da esquerda².

Ao longo do texto, serão analisadas e cruzadas diferentes fontes, que separam em quatro categorias: 1) memória oral, na qual se encaixa o depoimento de Carlos Negreiros para a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro ([2014?]); 2) fontes escritas sobre a história de Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira, como Araújo e Villanova (2003) e Museu Afro Brasil ([2004?]); 3) registros documentais retirados de jornais, a maioria deles obtida por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; e, finalmente, 4) textos de embasamento e reflexão sobre a questão do negro e a ditadura, tendo Pires (2018) como fonte principal.

A partir daí, organizamos as reflexões apoiados em quatro eixos que envolveram a conflituosa relação do maestro negro com o regime militar: 1) o veto da Orquestra Afro-Brasileira a participar do Festival de Artes Negras do Senegal em 1966; 2) a paranoia anticomunista do regime, que praticamente cortou as relações da orquestra com países da chamada Cortina de Ferro; 3) o apagamento histórico propriamente dito, executado pela depredação e destruição do acervo da orquestra, que continha instrumentos musicais africanos e fitas com ensaios gravados; e, por último, 4) o final de vida melancólico e precário de Abigail Moura, assim como a dificuldade material na manutenção de seu legado, que culminou no fim da Orquestra Afro-Brasileira, pelo menos em sua configuração original. Antes de adentrarmos esses aspectos, faremos uma breve contextualização sobre os personagens Abigail Moura e Orquestra Afro-Brasileira e sobre o mito da democracia racial como base ideológica da ditadura (Pires, 2018, p. 1058).

1. Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira

Abigail Cecílio de Moura nasceu em 1904, em Patrocínio do Muriaé, Minas Gerais, próximo à divisa do estado com o Rio de Janeiro e o Espírito Santo. Filho de uma família negra e musicalizado desde criança na banda de sua cidade (tocava trombone e percussão), Moura se muda para o Rio de Janeiro para atuar como músico profissional, tendo, então, convivido com músicos de destaque na época (década de 1930), como Donga, Pixinguinha e Anacleto de Medeiros (Museu Afro Brasil, [2004?], n.p.).

Em 1942, Abigail Moura funda a Orquestra Afro-Brasileira, um coletivo musical composto de músicos negros, que tem como característica artística marcante a exaltação explícita de suas matrizes africanas: nas temáticas abordadas – que vão desde a exaltação de figuras históricas negras, como Zumbi

² O próprio Carlos Negreiros corrobora com o senso comum no minuto 25 de seu depoimento, quando descreve os alvos principais da ditadura (Negreiros, [2014?]).

dos Palmares e Teodoro Sampaio³, até temas relacionados à religiosidade africana e afro-brasileira –, nos idiomas cantados – bantu, nagô, nheengatu e português –, nos gêneros e ritmos musicais – opanijê, alujá, jongo, frevo, maracatu⁴ – e na própria escolha instrumental, que combinava instrumentos típicos das chamadas *big bands* de jazz – como trompetes, trombones e saxofones – com instrumentos tradicionais africanos – como urucungo, angona-puíta, adejá, rum, rumpi e lé.

A Orquestra Afro-Brasileira gravou um disco de 78 rotações em 1951, pela Odeon, contendo as faixas *Sua majestade imperador* e *Obaluayê*, ambas composições de Abigail Moura. Gravou também, pela Todamérica, em 1957, o LP de 10 polegadas *Obaluayê*, com composições de Abigail Moura e voz solista de Yolanda Borges. Em 1968, lança, pela CBS, o álbum *Orquestra Afro-Brasileira*, produzido por Hércio Milito. Em 1970, morre Abigail Moura. Carlos Negreiros e o trombonista Aurelino tentam, em um primeiro momento, liderar novamente o conjunto, mas fracassam.

Em 2003, começa um processo de retomada da memória do coletivo, encabeçado por Emanuel Araújo, que posteriormente, em 2004, se tornou curador e diretor do Museu Afro-Brasil, em São Paulo. Junto do músico e pesquisador Gregóire Villanova, Araújo promove a exposição *Negras memórias, memórias de negros*, que conta com um livro sobre a história da Orquestra Afro-Brasileira, acompanhado de um CD, contendo as gravações dos LPs gravados anteriormente.

O processo de retomada continuou posteriormente, com o lançamento do álbum comemorativo *Orquestra Afro-Brasileira 80 anos (2022)*, com um novo conjunto, sob a liderança de Carlos Negreiros, com arranjos de Caio César e produção de Cély Leal. Além disso, a Orquestra, em sua nova configuração, gravou uma série de vídeos para o Cultne⁵, acervo de cultura negra criado por Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó⁶.

2. A ditadura militar e o mito da democracia racial

No período pós-guerra, pouco antes do golpe militar, por volta da década de 1950, havia um determinado senso de que o Brasil, baseado na obra de Gilberto Freyre, vivia em uma espécie de democracia racial, onde brancos e negros conviviam em harmonia, representando dessa forma um modelo a ser seguido por países com conflitos raciais. A partir dessa visão, algumas pesquisas acadêmicas começaram a ser financiadas, como o Projeto UNESCO. Ao contrário das intenções originais do projeto, tais

³ Zumbi dos Palmares (1655–1695) foi o principal líder da revolta do Quilombo de Palmares, um dos mais importantes episódios de resistência negra da história brasileira, celebrado atualmente no feriado da Consciência Negra, em 20 de novembro. Teodoro Sampaio (1855–1937) foi geógrafo, engenheiro, escritor e historiador, importante expoente da intelectualidade afro-brasileira entre os séculos XIX e XX.

⁴ Opanijê é um toque sagrado do candomblé, tocado geralmente para o orixá Obaluayê. Alujá também é um toque de candomblé, mais rápido, normalmente dedicado ao orixá Xangô. Jongo é uma manifestação musical afro-brasileira rural, muito presente no Sudeste do país. Frevo e maracatu são gêneros afro-brasileiros muito característicos, até hoje, da cultura pernambucana.

⁵ Fonte: <https://cultne.tv/>. Acesso em: jul. 2024.

⁶ Dom Filó é um dos principais expoentes do movimento negro, ocorrido no Rio de Janeiro, na década de 1970, que ficou conhecido como Black Rio, sendo criador da equipe de som Soul Grand Prix, que promovia bailes no subúrbio carioca ao som da música negra dos Estados Unidos, a chamada *black music*. Até hoje é um importante produtor e pensador do movimento negro, sendo fundador do acervo audiovisual de cultura negra Cultne.



pesquisas serviram para demonstrar materialmente justamente o contrário, o questionamento desse mito, oferecendo diagnósticos importantes sobre as relações raciais da época:

Costa Pinto confrontou o mito da democracia racial, defendendo a hipótese de que no período haveria o crescimento das tensões raciais, na medida em que a mudança de posição social do negro na sociedade determinou o aparecimento/recrudescimento dos atos de preconceito, que surgiram para lembrá-los dos lugares sociais a eles tradicionalmente reservados. A resistência aos atos de preconceito teria modelos distintos dependendo do estrato social que o negro ocupava. Segundo o autor (Pinto, 1953), o negro de classe média tendia a tomar consciência de sua opressão pelo aspecto racial, em razão da resistência a sua mobilidade pelos estratos brancos das classes superiores; enquanto o negro-massa enfrentava o preconceito como massa, a consciência de sua opressão se dava na perspectiva de classe (Pires, 2018, p. 1058).

Compreender esse cenário de tensão e disputa em torno da questão racial é muito importante na interpretação da repressão da ditadura militar a militantes de movimento de valorização da cultura negra. No documento oficial do regime militar (Informação 437/74 da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça, destinado à difusão entre SNI/AC – RECISA – CENIMAR – CIE), observa-se uma passagem sintomática que revela traços da ideologia racial do período. Nela, o regime relaciona grupos de resistência e valorização do negro ao pânico moral em torno do comunismo:

Nos Estados Unidos da América do Norte, a criação e atuação dos grupos e movimentos conhecidos por “PANTERAS NEGRAS”, “BLACK POWER” e outros de menor expressão têm extensões que extrapolam os problemas locais, repercutindo em vários outros países, assumindo formas de organizações internacionais, sempre seguindo as premissas do M.C.I. [Comunismo Internacional], em colimar o agravamento das tensões sociais, visando à destruição das sociedades ocidentais (Pires, 2018, p. 1060).

A ditadura adota, sistematicamente, uma série de medidas para conter esse movimento de consciência racial, tentando emplacar a ideia de “Racismo Negro”, ou seja, incutindo a ideia de que o negro é quem discrimina o branco ao afirmar-se racialmente. O termo aparece em documentos da Agência Central do Serviço Nacional (Pires, 2018, p. 1060). Esses documentos

Ressaltam uma suposta articulação das associações culturais com a Embaixada do Senegal, através do diplomata Edmon Roques King. Há alusões à apropriação do discurso racial por organizações ditas terroristas, como o MR-8. Destacam como pontos de encontro dos “radicais” o “Calçadão” (Praça do Relógio, em Duque de Caxias) e a Adega Pérola (em Copacabana). São listados como infiltrados no movimento negro, com antecedentes subversivos: Ricardo de Carvalho Duarte, Carlos Alberto Vieira, Olímpio Marques dos Santos e Carlos Alberto Medeiros. Há, ainda, destaque para pessoas “de maior lastro cultural”, responsáveis pela difusão de ideias que contrariavam a harmonia entre as raças no Brasil, entre elas, Maria Beatriz do Nascimento e Abdias Nascimento (Pires, 2018, p. 1060, 1061).

A associação de Abigail Moura a Abdias do Nascimento⁷, importante dramaturgo negro que chegou até a exilar-se do Brasil durante a ditadura, certamente o tornava alvo dessa perseguição a negros “de maior lastro cultural”. Abigail Moura foi diretor musical em diversas peças do Teatro Experimental do

⁷ Abdias do Nascimento (1914–2011) foi um dos principais expoentes e pioneiros do teatro negro brasileiro, tendo sido o fundador do Teatro Experimental do Negro. É visto até os dias de hoje como um dos grandes pensadores do movimento negro no Brasil.

Negro, liderado por Abdias Nascimento, como *Imperador Jones* (1945), *Aruanda* (1948) e *Sortilégio* (1957). Além disso, havia ainda a preocupação do regime militar com os riscos que os movimentos raciais representavam à imagem do Brasil no exterior. Escreve Pires:

Dentro da Doutrina de Segurança Nacional da época, além da negrada representar um perigo interno à ordem pública, havia efeitos externos indesejados pelo regime nesse processo de articulação. No plano internacional, interessava ao Brasil blindar-se da interferência de organizações relacionadas à proteção de direitos humanos que, no que diz respeito especificamente à questão racial, estavam bastante atentas aos processos de independência africanos, movimento por direitos civis nos EUA e regimes instituídos de *apartheid* como o da África do Sul. Durante a década de 1960, o Brasil internalizou três importantes documentos internacionais sobre o tema: a Convenção 111 OIT (1958), em 1968; a Convenção relativa à luta contra a discriminação no ensino (1960), também em 1968; e a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (1968), em 1969. A possibilidade de que os movimentos internos de contestação das desigualdades raciais repercutissem externamente era entendida como uma espécie de “campanha antibrasileira no exterior” (Pires, 2018, p. 1061).

3. Festival de Artes Negras de Dacar (Senegal)

Abigail Moura transitava em diversos espaços frequentados pela intelectualidade da época, o que era proporcionado pela sua posição profissional como copista na Rádio MEC, até então rádio estatal. Além disso, frequentava outros espaços, como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o Bar Vermelhinho, a Praça Onze, além do convívio e parceria com o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento. Esse contato com a intelectualidade rendia a Abigail Moura proximidade com embaixadores e autoridades diplomáticas de diversos países.

A título de exemplo, em 1948, a Orquestra realizou um concerto em homenagem à França, com a presença do embaixador e autoridades francesas (Homenagem [...], 1948, p. 15). Já a matéria do *Diário Carioca*, de 1949, traz um breve histórico de embaixadores e diplomatas que integraram o público da Orquestra Afro-Brasileira até aquele momento: “Embaixador da Itália, dr. Mario Augusto Martins, Consul da Itália, dr. Guio Busi, Embaixador da Índia, dr. M.R. Masoni, ministro plenipotenciário da Polônia, processor [sic] Wojciech e Wziossek, e as figuras mais representativas da nossa sociedade” (Galeno, 1949, p. 4).

Essa proximidade com embaixadores, diplomatas e intelectuais rendeu a Abigail Moura elogios do escritor, intelectual e presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor, de acordo com o depoimento de Negreiros:

Nós fizemos um ensaio para ele, ele ficou muito impressionado. Aí falou: “olha, de tudo que eu vi, isso é a coisa mais representativa da cultura negra neste país, na minha opinião. [...] No dia em que eu organizar um festival, eu faço questão que vocês representem o país de vocês” (Negreiros, [2014?], 46 min).

A Orquestra Afro-Brasileira ensaiava na Rádio MEC, no Rio de Janeiro, e seu acervo de instrumentos de percussão tradicionais africanos e afro-brasileiros era armazenado lá, mas o grupo não fazia parte oficialmente do elenco da gravadora, de modo que tinha com a rádio uma relação apenas de parceria, em função da posição profissional de Abigail Moura na emissora. Na continuidade do depoimento, Negreiros detalha que Senghor enviou para a Rádio MEC o convite à Orquestra Afro-Brasileira, já que se

tratava de um órgão federal, em vez de mandar a carta diretamente para um ministério ou embaixada. Segundo Negreiros, no mesmo depoimento, o comitê que selecionou os artistas para o festival não tomou conhecimento dessa carta. O interventor federal do regime militar, que atuava na Rádio MEC, respondeu à carta dizendo que não liberaria Abigail Moura porque o trabalho dele como copista era muito importante.

O comitê selecionou para representar o Brasil no I Festival de Arte Negra de Dacar (Senegal): Ataulfo Alves e suas Pastoras, Elizeth Cardoso e Clementina de Jesus (Araújo; Villanova, 2003, p. 15). A frustração de ficar de fora de um festival que, posteriormente, se tornou um marco de decolonização das artes negras (cf. Oliveira, 2020) foi expressa na entrevista de Abigail Moura para o *Jornal do Brasil*:

O maestro Abigail Moura, da Orquestra Afro-Brasileira, criticou ontem o Itamarati [sic], “que não soube escolher os verdadeiros representantes da arte negra do Brasil para enviá-los ao I Festival de Arte Negra, a realizar-se em Dacar no início de 1966. Somente a má-fé ou total desconhecimento da arte negra pode ter conduzido a comissão encarregada da seleção, que pretende mandar ao Festival um show de sambistas, preterindo sopranos e barítonos negros internacionalmente consagrados”, disse o maestro. O Sr. Abigail Moura frisando “que não é contra o samba ou contra as pessoas selecionadas”, afirmou não poder concordar com o Itamarati [sic], “quando os Estados Unidos se preparam para mandar a Dacar 300 dos expoentes máximos da cultura negra norte-americana, o mesmo acontecendo com países da América Central”. Disse, ainda, o maestro que sua reclamação não visa beneficiar sua orquestra, “mas protestar contra a preterição de grandes elementos negros, como os sopranos Vanda Rodrigues, Ivonete Silvestre, Graciete Costa, o barítono Carlos Negreiros, o baixo profundo Sebastião Frederico e inúmeros valores espalhados pelo Brasil, consagrados até pelo Presidente do Senegal, Sr. Leopold Senghor” (Maestro [...], 1965, p. 15).

Alguns meses depois, o Itamaraty, via imprensa, reagiu às críticas de Abigail Moura:

O embaixador Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamarati [sic], informou que o Itamarati [sic] “não pode ser diretamente responsabilizado por nenhuma das posições assumidas” pela Comissão Nacional encarregada da seleção dos representantes brasileiros que participarão do I Festival Mundial de Artes Negras de Dacar. A declaração do diplomata veio a propósito de um protesto do maestro Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira, em entrevista, por não haver sido sua Orquestra selecionada para o Festival. Segundo o embaixador Everaldo Dayrell Lima, “a Comissão Nacional que, em seus trabalhos, se orientou por critérios nacionais que demonstram a integração dos valores culturais africanos no Brasil, optou pelo conjunto Ataulfo Alves e suas Pastoras, por considerá-lo o mais qualificado para apresentar o samba urbano do Rio de Janeiro nas diversas fases de sua evolução histórica”. E acrescenta o diplomata: “Um dos argumentos adicionais favoráveis ao envio desse conjunto é o fato de ser o mesmo de dimensões reduzidas, o que torna menos oneroso o seu transporte” (Festival [...], 1966b, p. 14).

O embate continuou com Abigail Moura concedendo uma segunda entrevista sobre o tema:

O maestro Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira, disse ontem que sua orquestra não comparecerá ao Primeiro Festival Internacional de Artes Negras a realizar-se em Dakar, em abril próximo, porque foi preterida pela Comissão Brasileira de Festival Internacional de Artes Negras, que funciona no Itamarati [sic], a qual sepultou a oportunidade de um outro grupo demonstrar a evolução musical do negro brasileiro perante o mundo. E advertiu que, embora a orquestra não se sinta inferiorizada por ter sido preterida, admite que a Comissão Brasileira teve gesto de senhor feudal, agindo como se no Brasil não haja negros de elevada cultura (Festival [...], 1966a, p. 7).

A atitude austera do Itamaraty, que alegou ser oneroso o transporte da orquestra, contrastada à declaração de Abigail, reclamando que os Estados Unidos enviariam trezentos expoentes da música negra, denota essa tendência do governo de não dar ao I Festival de Artes Negras atenção compatível com sua importância histórica para a diáspora africana mundial. A repercussão em torno do episódio gerou ainda, segundo Negreiros, uma represália de Eremildo Viana, interventor federal da Rádio MEC, depois de uma reportagem d' *O Globo* sobre o assunto:

Mais tarde, o pessoal d' *O Globo* fez uma repercussão grande desse festival, entrevistando o Senghor: “gostou, senhor presidente?”, ele respondeu “eu estranhei, porque a orquestra que eu achei mais representativa da cultura negra não veio”. *O Globo* publicou isso. O Eremildo viu essa publicação [...], se sentiu agredido por aquilo e a partir dali a orquestra não teve mais chances de ensaios (Negreiros, [2014?], 50 min).

Aspas de Henri Senghor, atuante embaixador do Senegal no Brasil na época, contidas no trabalho de Villanova e Araújo:

O Brasil é a nação onde um caldeamento de raças está permitindo preparar-se o protótipo do homem do futuro. Na formação de uma sociedade brasileira, com uma nova dimensão psicológica, a pesquisa artística dos seus elementos formadores, em suas origens, é de importância relevante. O maestro Abigail Moura, com sua Orquestra Afro-Brasileira, é o testemunho eloquente de uma longa pesquisa dos temas musicais ligados ao africanismo. Seu trabalho representa uma preciosa contribuição dos valores culturais africanos no processo brasileiro de aculturação musical, com os seus reflexos positivos no embrião dessa futura civilização tropical (Senghor *apud* Araújo; Villanova, 2003, p. 19).

Faz-se importante compreender minimamente o percurso contextual das relações diplomáticas entre o Brasil e os países africanos. O primeiro país africano a ter uma representação diplomática no Brasil foi a África do Sul, em 1947-1948 (Schlickmann, 2017, p. 205). As relações avançaram na década de 1960, durante o governo João Goulart, a partir da criação, em 1961, da “Divisão de África no Itamaraty e a abertura de três embaixadas em países africanos: Accra (Gana), Dacar (Senegal) e Lagos (Nigéria)” (Schlickmann, 2017, p. 205). Segundo Schlickmann, a escolha dos locais foi estratégica, sendo Dacar eleita por ser um centro de intelectualidade e influência cultural no continente africano.

A ditadura militar, pelo menos em um primeiro momento no governo Castelo Branco, breiou essa aproximação. Apesar de as embaixadas terem sido mantidas, não foi escolhido um substituto para o embaixador do Brasil em Gana, Raymundo Sousa Dantas, após seu retorno ao Brasil em 1963. Além disso, o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, fundado dentro do Ministério da Educação, em 1961, durante o governo João Goulart, foi extinto em 1964 (Schlickmann, 2017, p. 206).

O governo de Castelo Branco (1964–1967), no qual ocorre boa parte dos fatos aqui analisados, é marcado diplomaticamente por um forte alinhamento com os Estados Unidos. Ao longo do regime, porém, a ditadura militar foi transitando para uma política global, que atinge, posteriormente, seu auge no governo Geisel (1974–1979), retomando a ligação com os países africanos e o chamado sul global (Schlickmann, 2017, p. 213).

O episódio envolvendo Senghor, o Festival de Artes Negras e a Orquestra Afro-Brasileira é sintomático do desinteresse do governo Castelo Branco pelas ligações diplomáticas com o continente

africano, sobretudo com Senegal, considerado expoente intelectual ameaçador à postura anticomunista paranoica do regime, alinhado fortemente aos Estados Unidos.

4. Paranoia anticomunista

Dentro do que se sabe atualmente, não há declarações de Abigail Moura se posicionando nitidamente como uma pessoa ideologicamente alinhada ao espectro político de esquerda. A proximidade com uma classe média intelectualizada da época (especialmente com figuras como Abdias Nascimento, assumidamente um ativista político) e a própria concepção de negritude expressa no trabalho artístico da Orquestra Afro-Brasileira representam, na prática, uma postura política — ainda que não necessariamente declarada como tal. Essa postura não assumida é bastante compreensível, considerando-se o contexto político, social e racial da época. Os estatutos da Orquestra Afro-Brasileira registram a posição política do conjunto, que coloca a atuação política do grupo na esfera cultural, e não político-partidária:

Mas nem por isto devemos considerar o trabalho do maestro como algo diretamente político. Era, antes de mais nada, uma obra de caráter cultural, como consta nos Estatutos da Orquestra Afro-Brasileira, cujo objetivo principal era divulgar a arte e a cultura musical dos povos africanos em geral, assim como o folclore brasileiro. Ainda nos Estatutos, há uma referência ao caráter não racial, nem político-partidário, da Orquestra, assim como sua recusa de quaisquer preconceitos dessa natureza. Trabalho de conscientização, então, com finalidade talvez de trazer algumas mudanças na sociedade brasileira, mas de forma indireta, por intermédio da cultura, da valorização da herança cultural africana e indígena, com o auxílio do sagrado (Araújo; Villanova, 2003, p. 27).

É sabido que a ditadura militar se estabeleceu no Brasil favorecida pelo pânico moral de determinados segmentos brasileiros com a suposta “ameaça comunista” como justificativa para frear as reformas sociais que avançavam no governo Jango. Em Araújo e Villanova (2003), há duas passagens que expressam a paranoia do regime com tudo que diz respeito aos países que compunham a chamada Cortina de Ferro, formada por aliados da União Soviética. A primeira cita um conselho de Abigail Moura para Carlos Negreiros, que acabava de ser contemplado com uma oportunidade de estudar no Leste Europeu:

Apesar de contar com o apoio formal do Ministério da Cultura, que permitia que a sede da Rádio MEC fosse utilizada para ensaiar nas horas vagas, principalmente à noite, a Orquestra nunca viajou para fora do país, principalmente porque, segundo Negreiros, Abigail Moura tinha um medo terrível de perder os instrumentos, e ainda mais a Orquestra. Assim, desestimulou até mesmo a ida de Negreiros como bolsista à Europa de Leste, dizendo simplesmente: “Seu Carlos... O senhor sabe que vai... Mas não volta” — isto já depois do golpe de 1964, momento em que qualquer tipo de envolvimento com países do Leste Europeu era confundido com militância comunista (Araújo; Villanova, 2003, p. 24).

A segunda passagem cita o apagamento das fitas que continham os ensaios da Orquestra Afro-Brasileira, as quais detalharemos minuciosamente na próxima seção:

O golpe militar de 1964 foi outro elemento que atingiu profundamente a Orquestra, ao destruir suas gravações feitas na Rádio MEC e restringir o apoio formal de que gozava naquela instituição. As fitas que Abigail enviava para a Polônia e outros países da então chamada “Cortina de Ferro” faziam da Orquestra um alvo designado para a repressão política. “A memória da Orquestra Afro-Brasileira foi prejudicada pela Revolução, efeito colateral que ninguém sabe”, segundo Carlos Negreiros (Araújo; Villanova, 2003, p. 24).

Voltando ao depoimento de Carlos Negreiros, essa relação com os países da Cortina de Ferro aparece logo no início:

As influências da propaganda contra o bloco comunista, eu pude perceber isso porque a orquestra teve convite para ir, por conta desse convênio. Eu tive convite para ir à universidade da Tchecoslováquia, de música, eu teria que ir para a Argentina, para da Argentina ir para lá. E o maestro demonstrou que ele tinha a influência da propaganda velada: “você indo, não vai poder voltar” (Negreiros, [2014?], 3 min).

A propaganda velada a que Carlos Negreiros se refere, detalhada em outro trecho do mesmo depoimento, é justamente o delírio anticomunista, difundido no senso comum por meio da imprensa, rádio, televisão e cultura de massa da época.

Importante contextualizar que, durante o governo João Goulart e em contexto global de Guerra Fria, o avanço das esquerdas em direção às pautas reformistas assustou as direitas, que procuravam novas táticas e conspirações para detê-lo (cf. Napolitano, 2021, p. 37). Apesar de pressionar o governo Jango – que não era propriamente de esquerda, e sim mais próximo de uma herança política varguista – em direção às reformas, as esquerdas, sobretudo a esquerda radical, não tinham na época força nem articulação para impor uma revolução comunista no Brasil. As reformas estruturais anunciadas no governo Jango – administrativa, fiscal, bancária e, principalmente, agrária (Napolitano, 2021, p. 39) – causaram furor nas direitas e nas elites brasileiras, que, com privilégios ameaçados, passaram a adotar como estratégia o pânico moral em cima de um hipotético avanço comunista. Conforme pudemos observar ao longo da presente seção, esse pânico moral resvalou até mesmo em personagens que não estavam necessariamente comprometidos com a esquerda revolucionária no Brasil.

5. Apagamento x memória: destruição das fitas e instrumentos musicais na ótica de Carlos Negreiros

Qual foi a desculpa que ele deu para destruir o acervo que tinha ligação com a Cortina de Ferro e que tinha toda a coisa do Abigail. Precisamos reaproveitar material. Então ele usou aquele arquivo todo, fantástico, que inclusive tinha coisas da orquestra, não gravadas oficialmente. Foram gravados (os ensaios) porque as pessoas eram amigas do Abigail e funcionava lá dentro (da Rádio MEC) um estúdio pequeno [...] de locução. A orquestra ensaiava em estúdio de locução. [...] Voltando ao Eremildo, ele usou de uma desculpa ridícula, a economia, “precisamos reaproveitar material”. Era mostrar capacidade de gestão econômica. E não é só da orquestra, não, acabou com muita coisa que existia lá nos arquivos da rádio (Negreiros, [2014?], 10 min).

Com a desculpa econômica de reaproveitar material, o interventor da ditadura apagou o acervo de fitas da Rádio MEC. Segundo a continuidade do depoimento de Negreiros, essas fitas continham ensaios da orquestra, gravados no estúdio de locução da rádio. Negreiros retoma o episódio um pouco mais à frente no depoimento:

As fitas foram reaproveitadas porque naturalmente ele (o interventor) viu que tinha coisa que tinha ido lá para a Cortina de Ferro, ou talvez, não sei, no sentido de ignorância mesmo... “Isso tá aí, não está sendo utilizado, vou reaproveitar para fazer economia”, não sei. Mas o fato é o seguinte: nessa atitude dele, de pegar as fitas que tinham ido para Cortina de Ferro, matou dois coelhos numa cajadada só (Negreiros, [2014?], 25 min).

Além do acervo de fitas com ensaios gravados, Abigail Moura guardava também na Rádio MEC o acervo de instrumentos musicais de percussão especialmente construídos para a orquestra a partir de planos de fabricação vindos diretamente do continente africano:

O enquadramento oficial da Orquestra também permitiu que o maestro mantivesse contato com alguns países da África austral e Angola, por exemplo, por intermédio do Departamento de Cultura da Embaixada do Brasil em Johannesburg, o que possibilitou o desenvolvimento de instrumentos tais como a *angona puíta* ou o *urucungo*, a partir de planos de fabricação de instrumentos enviados de lá (Araújo; Villanova, 2003, p. 24).

O descaso do interventor da ditadura com o acervo não se limitou ao apagamento das fitas, mas também aos instrumentos de percussão. Seguindo no depoimento de Carlos Negreiros: “os instrumentos passaram a ser guardados, sabe onde? O Eremildo jogou os instrumentos todos e alguns ficaram quebrados. Jogou no depósito” (Negreiros, [2014?], 62 min).

Não bastasse a ação do interventor da ditadura na depredação e até destruição do acervo da orquestra, ainda houve reveses após a morte de Abigail Moura, em 1970. Após problemas espirituais envolvendo a filha do trombonista da orquestra, Aurelino:

Preocupado, Carlos Negreiros foi para um terreiro de umbanda fazer uma consulta e descobriu por um Preto Velho que era o trabalho da Orquestra que estava trazendo aquela desgraça, que ele tinha de pegar tudo ligado à Orquestra e jogar para o mar. Negreiros e Aurelino pegaram a roupa toda, sumiram com tudo, os instrumentos foram parar em parte na Fundação das escolas-de-samba, e acabou-se a Orquestra. E o espírito do maestro Abigail Moura nunca mais atormentou os vivos... (Araújo; Villanova, 2003, p. 28).

Aqui cabe um parêntese importante: não seria adequado criar uma falsa simetria entre a destruição e depredação do acervo por parte do interventor da ditadura militar e por parte dos próprios integrantes a partir de uma orientação religiosa. É importante salientar que a esfera religiosa não é descolada de seu contexto social e político, e seus membros, sacerdotes e até entidades sobrenaturais não estão imunes à conjuntura e ao espírito da época. Além disso, uma associação religiosa prima pelo bem-estar de seus adeptos e procura resolver de forma pragmática seus problemas, por meio de rituais e ebós⁸. Podemos até discutir a qualidade da orientação de destruição do acervo, mas, na prática, segundo o depoimento de Negreiros, ela trouxe o resultado prático de propiciar paz aos membros da Orquestra neste assunto, já que “o espírito do maestro Abigail Moura nunca mais atormentou os vivos” (Araújo; Villanova, 2003, p. 28). Uma coisa é um apagamento sistemático e contínuo institucional de memórias negras, outra coisa, completamente diferente, é uma ação pontual que visava o bem-estar espiritual de um adepto de religião de matriz africana, pertencente à população negra, em um contexto de perseguição política a esses símbolos.

⁸ O autor do presente texto diz isso por experiência própria, já que é adepto de religião de matriz africana.

Além da destruição de parte do acervo por orientação espiritual, o final de vida precário de Abigail Moura, na favela de Manguinhos, Rio de Janeiro, também não ajudou. Uma enchente ocorrida no local, em 1973, depois de sua morte, destruiu parte do acervo guardado em sua residência: partituras e instrumentos. Aqui cabe também parcela de responsabilidade do poder público (não só o regime militar), que não proporcionou a um funcionário longo da Rádio MEC e artista representativo da cultura negra condições materiais dignas ao final de sua vida.

6. O melancólico fim de Abigail Moura e da Orquestra Afro-Brasileira

O Biga – escreve Nascimento, com uma intimidade nascida da luta comum – pisava num terreno virgem, no sentido de uma relação integrada de instrumentos, a polirritmia produzindo uma expressão sonora que diferenciava seu caminho, mas não a alienava da autenticidade da fonte africana e nem da circunstância existencial por onde essa fonte se derramou. Então, um concerto da Orquestra Afro-Brasileira constituía uma aventura sonora, a cada instante uma surpresa, na conjugação de instrumentos absolutamente assimétricos. Às vezes, os sons pareciam lutar na sua impossível harmonização; pareciam. E aqui está o trágico na tentativa de Biga: a falta de recursos que lhe teriam permitido realizar o que ele tinha em mente, isto é, abrir o caminho a uma outra etapa da música afro-brasileira, com a integração e assimilação dos recursos sonoros fornecidos por instrumentos até estranhos à África, mas não ao Brasil. Esta síntese sonhada, Abigail Moura levou com ele para o túmulo. Sempre fiel à sua inspiração, sem se dobrar aos apelos bastardos da comercialização e sem se deixar corromper pelos cantos de sereia ideológicos que permanentemente tentaram envolver Abigail Moura e sua orquestra (Nascimento *apud* Araújo; Villanova, 2003, p. 19).

“Os anos 60 foram uma época de muito trabalho e poucas oportunidades, permitindo uma ou duas apresentações anuais, na época em que Carlos Negreiros participou da Orquestra (1962–1969)” (Villanova; Araújo, 2003 p. 24). Mesmo conseguindo gravar um LP em 1968 (Orquestra Afro-Brasileira, CBS)⁹ com a ajuda de sócios da orquestra (Villanova; Araújo, 2003, p. 24), Abigail Moura acabou não resistindo aos reveses, falecendo pouco tempo depois.

Segundo consta no atestado de óbito de Abigail Moura, obtido no *site* Family Search¹⁰, sua morte aconteceu no dia 2 de março de 1970, com 64 anos e 8 meses, *causa mortis*: broncopneumonia e coma diabético. A Orquestra Afro-Brasileira, que se iniciou em 1942, no final do Estado Novo – quando o regime ditatorial de Getúlio Vargas já apresentava alguma relativa abertura política –, atravessou a chamada Quarta República e, não por acaso, teve seu final decretado durante a ditadura militar.

O motivo da vida dele era a música. Não era aquele trabalho repetitivo de escrever, de copiar... Era a música que ele fazia. Não tem a música, os instrumentos quebrados, transferidos, não pode ensaiar, o cara tem uma doença... Morreu. Quer dizer, não se pode dizer que foi assassinado (Negreiros, [2014?], 72 min).

⁹ Consta no depoimento de Carlos Negreiros ([2014?]) que Hécio Milito foi demitido da gravadora depois de ter produzido o álbum da Orquestra Afro-Brasileira.

¹⁰ Fonte: <https://www.familysearch.org/>. Acesso em: Jul 2024.

Apesar de ser cauteloso ao creditar a morte de Abigail Moura ao regime militar, Negreiros especula em que medida as represálias impostas pelos interventores podem ter agravado seu estado de saúde física e mental. Não podemos afirmar categoricamente que Abigail Moura foi assassinado diretamente pela ditadura militar, mas podemos atribuir parcela de responsabilidade ao regime por todo o contexto social, profissional, racial e político que envolveu o fim de sua vida.

Reflexões finais

Em diversos casos, por diversos motivos, pesquisar a memória negra brasileira se torna uma tarefa homérica. O mais óbvio é o próprio apagamento histórico, representado pelo desinteresse em algumas memórias, ou até mesmo pela depredação, ou destruição de documentos históricos dos negros, ou relativos a eles. Cabe a lembrança da queima dos documentos da escravidão por Rui Barbosa na abolição da escravatura e, se recorrermos a uma memória mais recente, do incêndio do Museu Nacional em 2018, no qual se perdeu, entre muitos itens valiosos para a memória brasileira, o crânio de Luzia, o fóssil mais antigo de *Homo sapiens* encontrado nas Américas (datado de cerca de 11 mil anos), de uma mulher com traços negroides¹¹. Seja pela perversidade, seja com argumentos supostamente bem-intencionados (como foi no caso Rui Barbosa), seja pelo descaso (como foi no caso do Museu Nacional), o apagamento e a destruição das memórias negras brasileiras não são fruto do acaso, são uma constante.

Em segundo lugar, o chamado racismo cordial brasileiro torna difícil encontrar casos factuais onde a discriminação acontece de forma nítida e declarada. O racismo brasileiro está nas estatísticas, nos olhares, no silêncio, naquilo que não é dito. Impõe-se a quem pesquisa as memórias negras a interpretação desses silêncios, o questionamento do que é escolhido para ser lembrado em detrimento de outras memórias. Nesse sentido, o presente trabalho tem como função principal organizar uma linha possível a partir dos depoimentos e da memória oral de um homem negro: Carlos Negreiros, sobre como a ditadura afetou diretamente o grupo do qual participou, a Orquestra Afro-Brasileira, cujo eixo artístico central era a herança cultural negra.

A partir da organização e reflexão acerca desse depoimento, correlacionando-o com outros textos e reflexões sobre o tema, pudemos perceber a atuação do interventor da ditadura na Rádio MEC em algumas frentes: no impedimento de oportunidades de visibilidade internacional para o trabalho, no veto à participação do grupo no Senegal; na depredação e destruição de acervo da orquestra; e no tolhimento simbólico e material de sua existência cotidiana, ao proibir os ensaios na rádio. Esses obstáculos acabaram colocando um ponto-final no projeto, que se iniciou em 1942, atravessou o final do Estado Novo e a Quarta República, mas encontrou na ditadura militar resistência tamanha a ponto da interdição do projeto. Não houvesse a interdição, tampouco lhe foram oferecidas as condições materiais e a liberdade para que prosseguisse após o falecimento de seu líder e fundador.

Ao pesquisador resta o papel de cronista da desgraça, relatando a destruição de materiais que fariam toda a diferença em sua pesquisa. É um constante exercício de encarar o abismo, mas, ao mesmo

¹¹ A conexão entre os dois fatos históricos é feita no primeiro episódio do *podcast Projeto Querino* (2022).

tempo, de imaginar o que poderia ter sido em outras condições. Sobrevive a história de Abigail Moura, da Orquestra Afro-Brasileira e de Carlos Negreiros. Em condições distantes das ideais, com escassa documentação audiovisual (até onde se sabe, não existe registro de imagem em movimento da orquestra), com lacunas, muitas das quais criadas ou aprofundadas pelo recrudescimento do regime militar, ainda assim sobrevive à atualidade, à memória. Sobrevive por conta da força de sua narrativa, do seu enraizamento em um passado africano, que faz sentido para nós no contexto atual, podendo abrir caminhos artísticos, musicais e políticos.

Costumo dizer que o Brasil não é um país sem memória; é, na verdade, um inimigo da memória, por tudo o que já foi aqui colocado, além de muitos outros aspectos que não cabem neste artigo (a própria anistia, ainda vigente, com os crimes da ditadura corrobora com esse ponto de vista). Por outro lado, a institucionalidade brasileira viabilizou a escrita deste texto, por meio da Comissão da Verdade, do Acervo do Estado do Rio de Janeiro e pela pesquisa da universidade pública, financiada por bolsa de estudos. Ora viabilizando, ora interditando, o Estado brasileiro, por meio de suas instituições oficiais e seus muitos agentes, vive em relação instável com suas memórias, que, aos trancos e barrancos, incompletas e cheias de lacunas, ao menos por ora, sobrevivem.

Referências

ARAÚJO, Emanoel; VILLANOVA, Gregóire de. Abigail Moura: a Orquestra Afro-Brasileira. Projeto integrado à exposição *Negras memórias, memórias de negros*. São Paulo, out. 2003.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório/Comissão Nacional da Verdade*. Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014.

FESTIVAL de Dacar: Itamarati defende-se. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1966a.

FESTIVAL de Dacar: Itamarati defende-se. *A Tribuna*, São Paulo, 2 fev. 1966b.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: jul. 2024.

GALENO, Ricardo. A arte e a cultura musical do negro no Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1949.

HOMENAGEM da Orquestra Afro-Brasileira à França. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1948.

MAESTRO critica seleção do Itamarati para Festival de Arte Negra de Dacar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1965.

MORAES, Fernando Tadeu. O retorno da orquestra brasileira que mescla jazz e música africana. *Folha Ilustríssima*, 29 dez. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1946717-o-retorno-da-orquestra-brasileira-que-mescla-jazz-e-musica-africana.shtml>. Acesso em: Jul. 2024.

MUSEU AFRO BRASIL. *Abigail Moura*. [2004?]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/2014/12/30/abigail-moura>. Acesso em: jul. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 9. reimp. São Paulo: Contexto, 2021.

NEGREIROS, Carlos. Depoimento colhido pela Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, [2014?]. Arquivo de áudio no formato m4a. Código de referência: BR RJAPERJ CEV.TES.CNG-027.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. O negro é rei: 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, 1966. *Mosaico*, v. 12, n. 19, p. 58-78, 2020.

OLIVEIRA FILHO, Asfilofio de; LEAL, Cely. Carlos Negreiros: olhos de ver. *Revista O Menelick 2º Ato*, Mar. 2003. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/musicalidades/carlos-negreiros-olhos-de-ver>. Acesso em: Jul. 2024.



ORQUESTRA Afro-Brasileira. Produção: Mario Caldato, Carlos Negreiros e Caio Cezar Sitonio. Direção artística: Carlos Negreiros. [S. l.]: Day Dreamer, 2022.

PINTO, Luiz de Aguiar Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. [S. l.]: Brasiliense, 1953.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas intocadas: racismo e ditadura no Rio de Janeiro. *Rev. Direito Práx.*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, 2018.

PROJETO Querino. Podcast. [S. l.]: Rádio Novelo, 2022. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/>. Acesso em: Jul. 2024.

RIO DE JANEIRO (Estado). Comissão da Verdade do Rio. *Relatório/Comissão da Verdade do Rio*. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

SCHLICKMANN, Mariana. Divisão África: as diretrizes da política externa brasileira para o continente africano durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985). *Rev. Cadernos de Campo*, Araraquara, n. 23, p. 203-216, jul./dez. 2017.

Felipe Siles é doutorando em Musicologia na Escola de Comunicação e Artes da USP e Especialista em “Histórias e Culturas Indígenas e Afro-brasileiras na educação” na FACION — Casa Tombada (2019). Tem como foco de pesquisa a trajetória profissional e artística de músicos e compositores negros da história da música popular brasileira, tendo estudado no mestrado Esmeraldino Salles, enquanto no doutorado pesquisa sobre o maestro Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira. É autor do livro *O choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles*, viabilizado pelo PROAC Literatura, do estado de São Paulo, e lançado pela Ilumina em 2023; e produtor executivo do documentário *Egbé Orum: família espiritual*, viabilizado pela Lei Paulo Gustavo do município de Cosmópolis-SP em 2024. Atualmente é professor de piano popular e sanfona no Conservatório Carlos Gomes, em Campinas-SP e atua como produtor cultural na cidade de Cosmópolis-SP. felipesiles@usp.br



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

