XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

Nelson Alves, o cavaquinista negro
e seu protagonismo na indústria fonográfica do Brasil no início do século XX

Carlos Eduardo Romão[1]
UNIRIO
duh.romao@edu.unirio.br
GT 12 - Etnomusicologia Negra Amplificando Vozes:
A valorização de saberes no institucional

Resumo:

Este artigo integra uma pesquisa mais ampla de doutorado no âmbito da Documentação e História da Música, focado no estudo da trajetória do cavaquinista e compositor negro Nelson Alves. Para esse entendimento, Nelson dos Santos Alves (Nelson Alves) fez parte do expressivo Grupo “Os Oito Batutas” que marcou época na história da música popular brasileira. Ao que tudo indica Nelson Alves nasceu (c. 1895) e faleceu (c. 1960) na cidade do Rio de Janeiro, na sua adolescência vivenciou as transformações tecnológicas de sua cidade, como a implementação da indústria fonográfica no Brasil. Nesta relação, de poder e por motivos econômicos, logo os sons das ruas, praças, teatros e circos puderam ser capitaneados por essas novas tecnologias. A partir daí, com o cavaquinho em mãos, Nelson Alves teve suas primeiras “brechas” ganhando certa relevância neste contexto musical, chegando a atuar nas primeiras gravações mecânicas da Casa Edison. Vale lembrar que o contexto histórico onde Nelson Alves atuou se transcorria no período do “Pós-abolição” que, pode ser entendido por Moura como período do “Escravismo tardio” (MOURA, 2024, p. 13). Mesmo com esse contexto brasileiro racializado, Mukuna fornece uma notável possibilidade de “analise da música dentro do contexto dos fenômenos da sociedade de seus criadores” (MUKUNA, 1978). Nesta perspectiva, unificando forças com Mukuna (1978), Moura (2024), Rosa (2020) dentre outros pensadores negros ou não, busca-se analisar a trajetória musical de Nelson Alves e seus pares negros no recipiente mercado musical do século XX, entre as décadas de 1910 e 1920.

Palavras-chave: Cavaquinho, Nelson Alves, Protagonismo Negro, Indústria fonográfica, Mobilidade Social;

Nelson Alves, the Black cavaquinho player
and his leading role in the Brazilian recording industry in the early 20th century.

Abstract:
This article is part of a broader doctoral research project in the field of Documentation and History of Music, focused on the trajectory of the Black cavaquinho player and composer Nelson Alves. For this understanding, Nelson dos Santos Alves (Nelson Alves) was part of the expressive group "Os Oito Batutas," which marked an era in the history of Brazilian popular music. It appears that Nelson Alves was born (c. 1895) and died (c. 1960) in Rio de Janeiro. In his adolescence, he experienced the technological transformations of his city, such as the implementation of the phonographic industry in Brazil. In this relationship, driven by power and economic reasons, the sounds of the streets, squares, theaters, and circuses could soon be captured by these new technologies. From then on, with the cavaquinho in hand, Nelson Alves had his first "openings," gaining some relevance in this musical context, even participating in the first mechanical recordings of Casa Edison. It is worth remembering that the historical context in which Nelson Alves worked took place during the "Post-abolition" period, which Moura can understand as the period of "late slavery" (MOURA, 2024, p. 13). Even with this racialized Brazilian context, Mukuna provides a remarkable possibility for "analyzing music within the context of the phenomena of the society of its creators" (MUKUNA, 1978). From this perspective, joining forces with Mukuna (1978), Moura (2024), Rosa (2020), and other thinkers, both Black and non-Black, this study seeks to analyze the musical trajectory of Nelson Alves and his Black peers within the established music market of the 20th century, between the 1910s and 1920s.

Keywords: Cavaquinho, Nelson Alves, Black Protagonism, Recording industry, Social mobility;

---

[1] Bolsista Capes de Doutoramento: Carlos Eduardo Romão. Nº 24104P7D01. Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGM UNIRIO. Supervisão e Orientação do Dr. Pedro Aragão, no âmbito da Documentação de História da Música.

Introdução

Este artigo é parte integrante de uma pesquisa de doutorado em música que, segue em andamento, tem como foco a trajetória musical do cavaquinista e compositor negro Nelson Alves. Nesta relação o texto busca questionar como e quais foram os motivos que corpos negros associados a cordofones populares conseguiram ocupar algum espaço no recente mercado dos registros da indústria fonográfica no Brasil no início do século XX. No contexto do pós-abolição, entende-se que o cavaquinho é um instrumento que reverbera uma especifica sonoridade, também se faz ouvir como um símbolo de resistência e brasilidade sonora. E, neste enredo onde o cavaquinho se funde as vivências e as corporalidades musicais da população negra e outras minorias, numa espécie de encruzilhada chega-se ao "assentamento" do personagem central desta pesquisa, o cavaquinista e compositor negro Nelson dos Santos Alves, mais conhecido como Nelson Alves.[2]

Com base em diversas linhas de pesquisa que corroboram com parte substancial dos estudos realizados até aqui para o doutorado - como por exemplo informações e biográficas periféricas – para ajudar o leitor, entende-se que: Nelson dos Santos Alves nasceu em 1895 na cidade do Rio de Janeiro (sete anos após a abolição da escravatura) e, provavelmente deve ter, falecido na mesma cidade no ano de 1960.[3] Nelson Alves, como era popularmente conhecido, foi um dos pioneiros do cavaquinho no Brasil, tendo papel fundamental na inserção do instrumento na indústria fonográfica da primeira metade do século XX . Foi integrante do célebre conjunto "Os Oito Batutas", esteve presente em diversas viagens que o grupo empreendeu pelo Brasil ganhando mais destaque as viagens internacionais para a França e à Argentina; para além disso, foi um dos mais atuantes instrumentistas de cavaquinho nas gravações da Casa Edison do Rio de Janeiro, atuando em formações instrumentais como o Grupo Chiquinha Gonzaga, Grupo Passos no Choro e o Grupo Carioca. Como compositor, deixou músicas de grande apuro técnico e com linguagem harmônica precursora para a época, em choros que são até hoje tocados em ambientes de roda por todo o país, como "Mistura e Manda" e "Serpentina".

Informações complementares sobre a vida do cavaquinista negro como dados bibliográficos e históricos são escassos, contudo, a pesquisa já revela algumas pistas sobre a trajetória artística e social de Nelson Alves serão expostas mais à frente. Em relação a sua

[2] Este artigo é parte integrante de uma pesquisa de doutorado em música que segue em andamento e tem como foco a trajetória musical do cavaquinista e compositor negro Nelson Alves.

[3] Nelson Alves é um músico que sempre esteve envolvido e foi testemunha ocular de diversos acontecimentos históricos musicais de um Brasil republicano, como: na instauração da indústria fonográfica mecânica e elétrica, assim como também implementação da Rádio no Brasil. Contudo o que se sabe sobre este músico são apenas poucos indícios como estes no site: https://dicionariompb.com.br/artista/nelson-alves/

sociabilidade musical estás pistas podem ser encontradas na imprensa da época. Neste sentido, foi possível recolher e catalogar algum material a partir da *Hemeroteca Digital Brasileira*. Sobre a sonoridade do cavaquinho do compositor negro, esta pode ser ouvida sobre os granulados sonoros na plataforma digital da *Discografia Brasileira*, onde foram localizados alguns fonogramas de 78 rpm de diversos discos. Dentre as poucas referências diretas ao seu trabalho como instrumentista, encontra-se o depoimento do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, um dos primeiros memorialistas do choro (Aragão, 2014), que assinala sua proficiência também no banjo:

> Exímio tocador de cavaquinho, porém hoje dá preferência ao banjo, armado em bandolim, onde ele fez diabruras de assombrar, a tal agilidade e proficiência no saber tocar este divinal instrumento, tornando-se deste modo um profissional artista, de mérito na roda dos chorões de sua classe, onde ele é aclamado com muito entusiasmo e admiração. Receba, pois, Nelson, os meus sinceros aplausos (PINTO, 2014, p. 139).

Outro tipo de informações sobre Nelson Alves pode ser percebido em alguns resquícios de jornais de época, como naquelas notas de jornal que fornecem indícios sobre algumas turnês dos "Oito Batutas". No dia 07 de dezembro de 1919, na cidade de Cravinhos o grupo é recebido na redação do *Jornal Albor*. Vale comentar que tais visitas e pequenos acontecimentos nas redações de jornais eram uma espécie de estratégia articulada pelos mecenas e responsáveis pela publicidade do grupo. Neste acontecimento o *Jornal Albor* "traz um poema que dá o tom" (LACERDA, 2019, p. 89) da impressão que o conjunto proporcionou, descrevendo seus músicos os associando aos seus respectivos instrumentos. Logo após Pixinguinha e sua flauta, Nelson Alves é mencionado:

> [...]Temos falado de flauta,
> Temos falado do pinho,
> Agora vamos contar,
> Do moço do cavaquinho,
>
> Chama-se ele Nelson Alves
> E tem premio por tocar
> Somente com cinco cordas
> Faz cousas de admirar! [...] (LACERDA, 2019. p. 89 – grifo nosso)[4]

Em relação a Nelson Alves, o poema citado confirma o depoimento do carteiro e chorão, Animal. Alexandre Gonçalves Pinto (1870 – 1950) – o Animal, foi uma das poucas testemunhas oculares que descreveu individualmente o cavaquinista Nelson Alves e seu cavaquinho (de 5 cordas).

A primeira parte do artigo busca-se expor as relações sociais, políticas e econômicas na

[4] Este poema não foi encontrado até o momento na Hemeroteca Digital Brasileira, segundo Lacerda (2019) o poema faz parte do arquivo do cantor, compositor e radialista brasileiro Almirante (1908 – 1980).

vida população negra brasileira, principalmente na cidade do Rio Janeiro (este foi o cenário de contemporaneidade do músico Nelson Alves). Buscando relacionar como era as "oportunidades" conquistadas por músicos negros na virada do século XIX para o XX. Para analisar esse período, articula-se com visões de alguns intelectuais e outros autores, como: os sociólogos Clovis Moura (2024) que expõe nomeia em certo sentido o período do pós-abolição de "escravismo tardio"; Guerreiro Ramos (1995) que aborda a perspectiva do "negro-vida"; o historiador Marc Hertzman (2024) que busca entender os fenômenos fonográficos provocados pelos corpos negros na sociedade brasileira no início do séc. XX como a implementação do gênero musical "samba"; e Hudson Lima (2024) que discute a mobilidade social dos músicos negros entre o séc. XIX e o XX. No segundo momento do artigo, a partir da vivencia e trajetória do cavaquinista Nelson Alves se discorre um pouco sobre questões que envolvem os estudos da etnomusicologia negra (ROSA, 2020) que faz um esforço para destacar, valorizar, recontar e resguardar memórias no que diz respeito as produções artísticas e de intelectualidades negras. No nosso caso, essa produção e performance artística estão atreladas aos elementos e as sociabilidades da música impulsionada por corpos negros no início do século XX. Para o Etnomusicólogo africano Mukuna (1978) existe outras camadas mais profundas que influenciam diretamente a perfomance e devem ser analisadas. Já em relação ao som, essas relações se aproximam e se atrelam naquilo que Rosa (2020) descreve como "Protagonismo Negro" e os efeitos sonoros provocados pelo "sonicótipo negro".

Portanto, observando o contexto histórico procura-se analisar quais eram as condições e os desafios para a inserção de músicos e compositores negros/negras no mercado de trabalho no período do pós-abolição. Neste sentido, vale mencionar o esforço de trazer à tona a sonoridade promovida pelo cavaquinista negro no início do século XX que adentrou a indústria fonográfica brasileira e que, de alguma maneira, ajuda contar as histórias não contadas da música popular no Brasil. Desta forma, este artigo busca, justamente, suprimir algumas lacunas, através da análise de sua trajetória de vida e obra a partir do estudo de fontes arquivísticas diversas, como a Hemeroteca Digital Brasileira e a Discografia Brasileira em 78 rpm.

O cavaquinho entre "vadios"

Ao que tudo indica, o cavaquinho e outros instrumentos similares já circulavam por terras brasileiras desde o séc. XVII, se agregando as multiplicidades culturais que no Brasil já

apresentava.[5] Mas a partir do século XIX (justamente na era do piano) o pequeno cordofone se difunde entre as classes populares transcorrendo por muitos lugares, diversas festividades populares e religiosas, assim como também em festas privadas nas cidades brasileiras.[6] Nesse panorama musical, o cavaquinho passa a ser percebido, registrado e mencionado em diversas obras de notáveis artistas deste período. Um desses artistas que percebe a popularidade do cavaquinho é o francês Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) em sua "missão artística" no ano de 1816, segundo Andrade:

> Instrumento de cordas dedilhadas, afinadas, normalmente em ré-sol-si-ré. Jean Baptiste Debret observou a popularidade do instrumento: "É certo que no Brasil a cabana e o palácio são o berço comum da música. Por isso ouve-se, dia e noite, o som da marimba do escravo africano, do violão ou do cavaquinho do homem do povo e a harmonia mais sabida do piano do homem rico." De origem portuguesa o cavaquinho também é conhecido como machete e braguinha. Mário de Andrade rejeita a afirmação de Balbi, segundo a qual o instrumento foi inventado por Joaquim Manoel, músico do Rio de Janeiro renomado, sobretudo, por tocar uma pequena viola francesa chamada [de] cavaquinho (ANDRADE, 1989, p. 123 – grifo nosso).

Ao longo do tempo, segundo o professor Ikeda o cavaquinho "consagrou-se como um dos mais importantes [instrumentos] na música popular brasileira, tanto no ambiente rural quanto no urbano" (IKEDA, 1992. p. 153). E é nesta relação de sociabilidade sonora que parte da população negra e não branca pertencentes a classes menos abastadas vão se arregimentar para novas possiblidades de sobrevivência que a música poderia proporcionar. Grande parte dessa população, em sua própria existência a música já se fazia presente, em outras palavras, não foi difícil se adaptar a essa realidade. Desta forma, se inicia um longo processo de estratégias e negociações em busca de qualquer mobilidade social, que naquele momento e de forma mais pragmática, somente as artes (música, teatro, dança etc) proporcionariam com menor entrave. Vale salientar que muitos pesquisadores descrevem e relacionam esse "deslocamento" que, por ora econômico ou por influência social, a artes podem proporcionar como "ascensão social". Contrapondo esta visão, no que diz respeito ao entendimento sobre a trajetória de músicos negros preferimos os apontamentos levantados sobre "mobilidade social" divulgado por Lima:

> "[...] Enfatizamos que preferimos o termo 'mobilidade social' ao 'ascensão social', pois entendemos que não existem hierarquias verticais neste processo; não estamos discutindo uma ascensão de menor para o maior, e sim o trânsito entre classes (2023. p. 178). Assim, entendemos a mobilidade [social] também como uma forma de distinção social" (LIMA, 2024. p. 4).

Após a promulgação da "Lei Áurea" as classes dominantes organizaram novas

[5] Conferi a Dissertação "Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro" (ARRAES, 2015)
[6] Cf. Tinhorão (2000. p. 158)

estratégias de controle social destinada as populações menos abastadas, como a população negra recém liberta e outras minorias sociais. E, é nessa conjuntura que o novo estado brasileiro, agora republicano busca se revitalizar, transfigurando-se num caráter mais "plácido" e "humanista". Neste panorama, o estado brasileiro ao mesmo tempo que acenava para investimentos exteriores, também procurava se afastar dos tempos selvagens da escravidão promovendo a política de embranquecimento do estado brasileiro.

Para o jornalista e sociólogo brasileiro Clovis Ramos (1925 – 2003) o "pós-abolição" é um período de transição entre a escravidão plena e aos posteriores processos políticos marcados pela assinatura da "Lei Áurea", conceituado por ele como "escravismo tardio". Em outras palavras, é um período de passagem do "escravismo pleno" (Brasil-Colônia) que aos poucos, e de forma progressiva o país foi sendo inserido em sistema capitalista mundial. Neste caso, adequando essa configuração o antigo sistema escravista a esse novo processo, pois o escravismo pleno já não tinha mais espaço. Neste percurso, Moura aponta que esse processo se confabula em uma "modernização conservadora", isto é, o desenvolvimento de relações capitalistas no país ancorados na manutenção de estruturas arcaicas. Esta manutenção das estruturas arcaicas previa, em síntese, a segregação de negros e negras ex-escravizados como população marginalizada negando-lhes o direito à posse da terra (que continuavam congeladas nas mãos das elites) e a segregação desta mesma população ao trabalho assalariado, destinado em sua maior parte aos imigrantes europeus que vinham substituir o trabalho escravizado no país (MOURA, 2020, p. 13).

Essa "modernização conservadora" contava com o apoio de leis propostas e promulgadas por políticos e personagens influentes daquele período que, em sua grande maioria, faziam parte de classes sociais e econômicas mais abastadas. Essa sintomática relação pode ser percebida, pois um ano antes da promulgação da "Constituição da República dos Estados Unidos do Brazil de 1891", foi publicada a carta Magna da futura "Constituição" que estabeleceu a instauração do "Código Penal de 1890".[7] Neste novo "Código penal" o artigo 399 saltava as páginas, pois descrevia e orientava que os cidadãos brasileiros deveriam seguir uma conduta moral, assim como obter a pratica de bons costumes. Este artigo foi conhecido como lei dos "vadios" e "capoeiras". Na visão Hertzman, o artigo 399 definia vadiagem no assim:

> "[...] 'deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister que ganhe a vida'. Listada sob a seção do código de contravenções, a lei também exigia que todos os indivíduos tivessem uma residência fixa e proibia a subsistência por meio de qualquer 'ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva à moral e aos bons costumes'.

[7] A Carta Magma da Constituição da República Brasileira foi promulgada em 24 de fevereiro de 1891.

> Aqueles que violassem a lei estavam sujeitos de quinze a trinta dias na cadeia" (HERTZMAN, 2024. p. 59).

Traduzindo, "Código Penal" foi fomentado como controle social que perseguia, quase que diretamente, a população que tinha acabado de ser "liberta fisicamente" do sistema de escravidão e todos os "outros" – negros, malandros, mulheres da noite, homossexuais - que buscavam quaisquer formas de sobrevivência. Acredita-se que esta lei era aplicada somente a adultos, porém olhando biografias periféricas encontra-se um caso bastante curioso, um famoso artista do samba viria ser detido ainda em sua terna idade por vadiagem pelas forças do estado. Na biografia dedicada ao Mestre da Palheta e do Pincel escrita pelo filho Heitor dos Prazeres Filho em parceria com Alba Lirio, esse complexo episódio ganha destaque:

> "É bem verdade que o Rio de Janeiro de 1908 em nada se assemelhava ao de hoje. Mas, mesmo naquela época, ter um filho que, de tempos em tempos, dava suas fugidas de casa era uma enorme dor de cabeça e motivo de preocupação para uma mãe zelosa. Pois Dona Celi vivia sobressaltada, tantas vezes em que Lino, ainda de calças curtas, saía pelas ruas sem dar aviso, com uma caixa de engraxate de um lado, presa a um tirante de couro, enviesado do ombro à cintura. No outro ombro sustentava um cavaquinho, presente de um tio". "[...] Numa dessas andanças sem rumo, o garoto foi surpreendido por guardas que não titubearam em prende-lô por vadiagem, levando-o para Escola XV, em Quintino, subúrbio do Rio, especializada na recuperação e profissionalização de menores, onde o menino permaneceu por mais de um mês. A notícia do recolhimento de Lino numa instituição para menores infratores causou um violento impacto sobre a família, pois apesar de fujão metido e valente, o garoto era amado pelos parentes e, de certa forma, exercia a função de arrimo de família. Além disso, podia lá não ser muito chegado aos estudos, mas vadio, isso jamais!" (PRAZERES FILHO e LIRIO, 2003. p. 42-43 - sic)

O professor Marc Hertzman (2024) em seu livro *De onde vem o samba (2024)*, precisamente no segundo capítulo com base em documentação oficial, se dedica a escrever e problematizar sobre recorrente mitologia que envolve a lei da vadiagem sobre os sambistas, amplamente difundida pelas vozes de memorialistas, cronistas e estudiosos.[8] Em seu livro Hertzman (2024) intitula esse episódio como o "Paradigma da perseguição" e, categoricamente, afirma que não encontrou nada que atestasse perseguição direta a música ou gênero samba.

No caso do menino Lino (Heitor dos Prazeres) fica evidente que naquele período a lei da vadiagem perseguiu corpos negros que poderiam ou não, promover e exteriorizar a sua negritude e suas sociabilidades, sejam elas adultos ou crianças. Essa perseguição, além de buscar castrar a sociabilidade desta população pelo art.399 (do Código Penal de 1890) em nome da civilidade, também perseguiu os "africanismos" brasileiros como a capoeira, as religiões de matriz africana e as "práticas desconhecidas" onde corpos negros poderiam interagir com música, dança, etc.

[8] Cf. o capitulo "Para além do paradigma da repressão: diversão popular e controle social depois da abolição" (HERTZMAN, 2024. 53-92).

Sobre os aspectos econômicos, em relação a trabalhos "mais formais" as empresas estrangeiras recém chegadas no Brasil destinavam majoritariamente suas vagas de trabalho para europeus ou pessoas brancas. Moura (2024) analisa que neste momento havia um esforço por parte destas empresas para que seus quadros de empregos fossem ocupados "por uma burguesia autóctone em formação" e geridas por um "capital alienígena", normalmente os ingleses. (MOURA, 2024. P. 86). Diante desse histórico momento, o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (1915 – 1982) em seu livro *Introdução Crítica a Sociologia Brasileira* (1995) - também percebe essa exclusão socioeconômica promovida por outras nacionalidades em relação aos trabalhadores brasileiros:

> Um deles consistia no controle de ramos importantes do nosso comércio interno como exterior por estrangeiros. Na capital do país e nas mais importantes cidades do litoral, o fato era particularmente ostensivo, tendo o português excluído praticamente o brasileiro das atividades comerciais. Dizia-se existir na Junta Comercial do Rio contratos de casas comerciais em que os seus sócios se obrigavam a não admitir empregados brasileiros (RAMOS, 1995. p. 90)

Nesta espécie de xenofobia interna proporcionada pelo capital estrangeiro, a população negra ficou ainda mais condicionada a "trabalhos" subalternizados que rememoravam os tempos de cativeiro. Nesta realidade demarcada por ínfimas chances de mobilidade social ou qualquer benefício, essa população se enquadrou perfeitamente naquilo que as classes mais abastavas desejavam, ou seja, no biotipo dos "vadios" que estava estabelecida pelo código penal do artigo 399.

Contrapondo essa política de controle social que buscava dar as diretrizes para sociedade brasileira na virada do século XIX para o XX, paralelamente a esse contexto foi possível identificar algumas estratégias que ao longo do tempo foram impulsionadas por mãos negras.[9] A partir daqui essas estratégias, métodos, plano ou tática de se organizar e tomar novos espaços que outrora pertenciam somente a pessoas brancas, serão renomeadas como "brechas".

Estas brechas serão analisadas aqui como um especifico toque de tambor que evoca tal orixá, como uma esquiva na roda de capoeira que já proporciona um contra-ataque, como um samba cantado a partir da palma da mão, em outras palavras, as brechas não são concedidas ou ofertadas para a população negra, elas são criadas pela observação empírica, obtidas por sistematização lógica e são tomadas a partir do fazer. Na música brasileira a brecha pode-se confundir, propositalmente, com o conceito "síncopa brasileira" que é "ritmo-melódica" (SODRÉ, 1998. 25). Cosmologicamente, dentro contexto brasileiro pode ser entendida assim:

[9] Segundo o "Dicionário Online Português" a palavra "brecha" (subs. Feminino) pode ser entendido para nosso estudo como: 1 – espaço não preenchido, lacuna; 2 – circunstância oportuna, ocasião, ensejo, possibilidade; (Dicio, 2025). https://www.dicio.com.br/brecha/

> "Através dela [síncopa], o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso" (SODRÉ, 1998, p. 25).

Nessa percepção de "falsa submissão" no início do século XX, na área comercial e industrial, pode-se citar a luta dos estivadores portuários – em sua grande maioria negros - por melhores condições de trabalho e os processos de sindicalização desta massa; [10] em outro notório caso, na cidade de São Paulo surge o movimento dos "negros-fura greves"; [11] Ao longo do tempo as brechas se transformam em outros "associativismo negros" e se expandem alcançam novos setores de serviços, amplificam-se nas artes e recriam novas sociabilidades estratégicas.[12]

Guardadas as devidas proporções, na implantação da indústria fonográfica no Brasil no início do século XX as relações de trabalho e negritude ocorriam de maneira similar na área industrial, perpassando interesses econômicos, conflitos sociais diretos e indiretos. Hertzman (2024) em seu trabalho analisa a complexa história do "surgimento" do samba no mundo fonográfico a partir da polêmica canção "Pelo telefone", levantando questões que envolve a propriedade intelectual e as novas tecnologias que revolucionaram o recém-inaugurado setor fonográfico no Brasil. Contudo é interessante notar como o capital se alinhou com aquilo que, a pouco tempo antes, o estado perseguiu e combateu. Nesta perspectiva, vale a pena citar o sutil contraponto do Etnomusicólogo Mukuna (1975) e a historiadora Ana Beatriz Rodrigues (1984) sobre as restrições dos criadores do samba e sua sociedade:

> "No começo, o samba não era facilmente aceito pelos membros ditos 'grã-finos' ou 'convencionais' da sociedade. Sua ascensão social, paralela à de seus criadores (negros) encontrou severas restrições das autoridades, que associavam sua prática com as brigas de quadrilhas e outras perturbações" (MUKUNA, 1978. p. 78)

> "A polícia sem mais aquela cercava a casa onde estávamos nos divertindo, mandava buscar o dono da casa e perguntava porque estavam fazendo festa ... Já viu pergunta mais idiota? perguntar porque alguém faz festa ... A cidade inteira se divertia com festas familiares e eles vinham sempre em cima da gente. Onde os negros se reuniam

[10] Um exemplo é a "Sociedade de Resistência em Trapiches e Café" que derivou da antiga União dos Operários Estivadores como resultado das tensões de uma greve em 1905 no Rio de Janeiro. Este sindicato foi também conhecido como Companhia dos Pretos, cuja história está articulada às origens do trabalhismo carioca. Conforme Arantes (2010), cabe estabelecer uma distinção, pois enquanto os estivadores executavam suas funções na parte interna do navio, as atividades dos arrumadores de trapiches e café se incumbiam sobretudo das atividades no interior dos armazéns" (RIBEIRO *et al.*, 2019. p. 256)

[11] Sobre os negros fura-greves cf. "Uma história não contada: Negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição" (DOMINGUES, 2003. p. 101-102)

[12] Sobre Associativismo negro cf. (DOMINGUES, 2018, p. 113-119)

> para sambar ou se divertir lá estava a polícia...” (BORGES PEREIRA in RODRIGUES, 1984. p. 29)

Entretanto, Hertzman (2024) entende a relevância que o registro do samba “Pelo telefone” finvieito por Donga na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como uma composição de sua autoria proporcionou novos espaços de manobra para a legitimação de gêneros musicais afro-brasileiros. Hertzman (2024) percebe que esse ato, quase político e de sucesso, inflamou os jornais e revistas, a sociedade da época, em outras palavras, acabou dando visibilidade a Donga. Por consequência e por benefício próprio, a indústria fonográfica ajudou o samba a se transformar naquilo que seria concedido a ele como “produto nacional”. E, é nessa trama de idas e vindas, de quem tocou e quem cantou, quem compôs e quem registrou, de cavacos e violões que se percebe um complexo jogo de negociações sociais entre agentes negros e brancos. Hertzman afirma que o “mercado de trabalho musical fonográfico e o acesso aos meios de produção eram marcados e divididos entre brancos e negros” (HERTZMAN, 2024, p. 20). E nesta afirmativa, o autor acaba colaborando com uma ótica expandida sobre os processos de inserção da população negra no mundo fonográfico, sou seja, é nesta esteira que muitos músicos e compositores negros vão criar e tomar as “brechas” para si e exercer o seu processo de mobilidade social através da música. Estas brechas só foram possíveis, pois a indústria fonográfica precisava de matéria prima, ou seja, artistas que chamassem atenção do público. Neste caso era impossível ignorar artistas populares negros que possuíam tal vivência, atuando, cantando, tocando e que se faziam presentes nos picadeiros de circos, com vivência em coxias de teatros que se faziam presentes em festas de quermesse, bailes, cinemas etc; Em muitos casos, nas primeira décadas do séc. XX muitos artistas e músicos negros se alto flagelavam perfazendo “estereótipo” de sua própria “alteridade racial” e “cultural” “para se inserir e [se] afirmar na indústria fonográfica brasileira” (ARAGÃO; LEMOS, 2023, p. 6). E neste panorama, a indústria se apropriou e gravou gêneros afro-brasileiros como sambas, maxixes e lundus, que gozavam de grande popularidade e se mostravam rentáveis em matéria de vendas. Esse processo de escala desigual em relação financeira a quem produzia e a quem se apropriava, ainda assim proporcionava aos musicistas negros/negras alguma possibilidade de mobilidade social:

> [...] os músicos afro-descendentes da cidade, muitos dos quais funcionavam como mediadores culturais e econômicos, ocuparam um conjunto de terrenos e espaços intermediários. Durante grande parte do início do século XX, ‘músico’ era em geral uma categoria profissional irrelevante. Embora muita gente escrevesse e executasse música poucos a consideravam um meio de vida ou algo que assegurasse os direitos trabalhistas associados a outros trabalhos. (HERTZMAN, 2024. p. 21-22).

Percebe-se que Nelson Alves é um destes músicos “afro-descendentes”, que teve alguma mobilidade social em sua trajetória, embora muitos memorialistas, cronistas e estudiosos o descrevem-no de forma secundaria em relação a sua participação no Grupo *Os Oito Batutas*

(fig.1) – O Grupo de Pixinguinha como muitos memorialistas descrevem coloquialmente *Os Oito Batutas*, desta forma negando os outros músicos.



Fig .1 – Os Oito Batutas em 1919 (Primeira formação do grupo no Cine Palais)[13]

A reconhecida iconografia dos *Grupo Os Oito Batutas* (acima) além de ser histórica, de alguma maneira, destaca a relevância de Nelson Alves no seio do conjunto, pois majoritariamente em fotos oficiais o cavaquinista sempre se portava ao centro da fotografia. De alguma maneira, podemos perceber que na estética sonora musical do grupo o cavaquinho de Nelson Alves, também, atuava centrando harmonicamente entre os contrapontos violonísticos, a notável melodia e a percussividade do grupo. Esta iconografia marca um momento histórico, onde as políticas sociais e econômicas de embranquecimento da população brasileira estavam sendo empreendidas pelo estado (desde de meados do século XIX) mas o corpo negro vivia criando e tomando as "brechas" necessárias para sua sobrevivência e sua cidadania. Mais à frente, dialogando e entrecruzando entre fatos localizados na plataforma digital da *Hemeroteca Digital Brasileira* e as sonoridades ouvidas na plataforma digital da *Discografia Brasileira*

[13] (de pé da esquerda para a direita: Jacob Palmieri, pandeiro; Luiz B. da Silva, ganzá; José Alves, reco-reco; Pixinguinha, flauta; sentados da esquerda para direita: Donga, violão; Nelson Alves, cavaquinho, Raul Palmieri, violão; China, violão e voz) Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – *Jornal de Theatro e Sports* (Rio de Janeiro, 26/04/1919 – Edição 233) - https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=338060&Pesq=%22Nelson%20Alves%22&id=536402505457&pagfis=3499 (Hemeroteca Digital Brasileira)

percebe-se que na área da indústria fonográfica o cavaquinista negro já possuía quase 10 anos de experiência.

O carnaval e a circulação do cavaquinho – Nelson Alves

> *Eu costumava sair tocando cavaquinho. Às vezes, quando olhava pra trás, via mais de duzentas pessoas que me seguiam, dançando. Eu levava nos ombros um pano da costa, de cores vivas, usado normalmente pelas baianas. Meus acompanhantes seguravam-no pelas pontas e o levantavam como uma bandeira.*
> *(HEITOR DOS PRAZERES in SODRÉ, 1998: 89).*

Na historiografia oficial ofertada por memorialistas, jornalista, cronistas e estudiosos que ajudaram a construir a áurea em torno do Grupo *Os Oito Batutas* é notável que Nelson Alves e os demais músicos do grupo passam por essa história de forma despercebida. Numa perspectiva coadjuvante de suas próprias vivencias e trajetórias musicais, suas vivências são extraviadas ou negadas. Confrontando com a busca, pesquisa e cruzamento de dados que se coadunam entre as páginas virtuais da *Hemeroteca Digital Brasileira*, da *Discografia Brasileira* e algumas biografias periféricas que descrevem, em certa medida, o período musical do "pós-abolição" eclodem consideráveis indícios sobre a trajetória silenciada de Nelson Alves.

Através das páginas de jornais localizados na *Hemeroteca Digital Brasileira* as primeiras menções ao cavaquinista negro está associada as mudanças estéticas referente ao mundo do carnaval no início do séc. XX. Neste momento não levantaremos estas questões aqui, contudo elas podem ser percebidas nos trabalhos de Pereira (1993) e Borges (2024). Ambos autores destacam que grande parte das redações de jornais e revistas do início do século XX apoiavam os carnavais mais "civilizados" promovidos por exemplo pelas Grandes Sociedades Carnavalescas do final do séc. XIX em detrimento aos carnavais mais populares, como o entrudo, mascarada, e os cacumbis etc. Em outras palavras os autores afirmam que na virada do século XIX para o XX houve uma espécie de queda de braço entre o carnaval "velho" e o "verdadeiro carnaval".

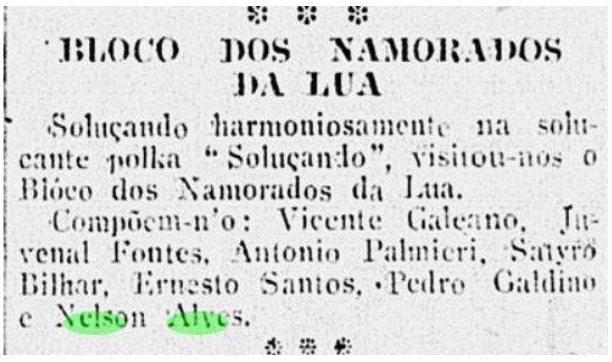
Nesse contexto, é pertinente notar que próprios os jornais/revistas, sem perceber, iniciam os primeiros processos de mobilidade social de negros/negras na imprensa carioca, pois no que diz respeito a publicações anteriores dos jornais/revistas a população negra, majoritariamente, era vista somente nas páginas e notas policiais.

Aproveitando deste momento e dando sequência aos fatos, Nelson Alves é citado nominalmente na publicação do jornal *Correio da Manhã* em numa segunda-feira de carnaval do dia 23 de fevereiro de 1914. Na capa do jornal, com o título "Os Festejos de Carnaval", existe uma pequena nota no canto inferior à direita que menciona o nome do Grupo Passos no Choro, assim como seus integrantes:

> Um trio harmonioso, de violão, flauta e cavaquinho, constituídos pelos seresteiros Antonio Passos, Nelson Alves e Arthur Nascimento, membros do "Passos no Choro", veio trazer-nos os seus comprimentos, acompanhados pelos harmoniosos sons dos seus instrumentos. E lá se foram, pouco depois muito attenciosos, afinados e contentes **(sic)** (CORREIO DA MANHÃ, 1914. p. 1 – grifo nosso).[14]

Percebe-se que a formação do *Grupo Passos no Choro* que é apresentada como 'seresteiros' possui dois músicos negros: Nelson Alves e Arthur Nascimento, mais conhecido carinhosamente como Tute. Estas visitas sistemáticas nas redações de jornais e revistas nos períodos carnavalescos era um artifício estratégico, um modo de validação e promoção de suas atividades. Mas, paralelamente ao repertório de carnaval o grupo também atuava outras festividades, eventos e registros fonográficos que serão expostos mais à frente.

Numa sequência cronológica, dois anos mais tarde a sua primeira menção nominal a *Hemeroteca Digital Brasileira* oferece nova oportunidade de verificar a participação de Nelson Alves em outra festa de Momo, antes de sua conhecida inserção ao Grupo Caxangá. No dia 08 de março de 1916, na página 4 do *Correio da Manhã* (RJ) expõe outro acontecimento carnavalesco que envolvia o Bloco dos Namorados da Lua (fig. 2):[15]



BLOCO DOS NAMORADOS DA LUA

Soluçando harmoniosamente na solucante polka "Soluçando", visitou-nos o Bloco dos Namorados da Lua.

Compõem-n'o: Vicente Galeano, Juvenal Fontes, Antonio Palmieri, Sayrô Bilhar, Ernesto Santos, Pedro Galdino e Nelson Alves.

Fig.2 – Breve matéria de jornal – "Bloco dos Namorados da Lua"
Correio da Manhã – 08/03/1916 – Edição 06222

14 https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=%22Nelson%20Alves%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=18262 – Primeira menção nominal de Nelson Alves na Imprensa.

15 Percebe-se que graficamente o grupo foi grafado de várias formas pela imprensa carioca, mas segundo o jornal *A Notícia (RJ)* o bloco "Os Namorados da Lua" atuava desde 19 de março de 1901. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&Pesq=%22Namorados%20da%20Lua%22&pagfis=7631

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira[16]

Não se pode afirmar qual o tamanho de sua participação nestas festas, mas a partir destes dados percebe-se que nesse entremeio carnavalesco Nelson Alves atuava na companhia de muitos músicos e em diversas confrarias musicais. O bloco Dos Namorados da Lua promoveu contatos com muitos músicos de renome daquele período, como: Pedro Galdino,[17] Satyro Bilhar,[18] Ernesto Santos (Donga) etc. Pelos relatos encontrados na *Hemeroteca Digital Brasileira* o Bloco Carnavalesco D'os Namorados da Lua atuava desde o carnaval de 1901 na antiga capital do Brasil. No entanto ao longo dessa trajetória carnavalesca, dependo da redação que relatava os acontecimentos carnavalescos o bloco Dos Namorados da Lua, ortograficamente, ganhava diferentes nomes nas páginas dos jornais.[19] Neste sentido, através dessa pesquisa na *Hemeroteca Digital Brasileira* foi possível verificar que o cavaquinista Nelson Alves participou deste bloco carnavalesco "Os Namorados da Lua" por mais ou menos dois anos (dois carnavais), nos anos de 1916 e 1917. Após este período não foi encontrada qualquer dado ou notícia que evidencie que Nelson Alves tenha dado sequencia neste bloco até o final da década de 1910. Contudo, sabe-se que Nelson Alves se fez presente nos carnavais de 1918 e 1919 como cavaquinista do Grupo Caxangá que foi base a base para o reconhecido Grupo *Os Oito Batutas*.

O pioneirismo de Nelson Alves na Indústria Fonográfica

Para além da atuação de Nelson Alves em blocos e grupos carnavalescos, os dados coletados – *Hemeroteca Digital Brasileira, Discografia Brasileira* e biografias periféricas - cuidadosamente foram inseridos numa planilha de excel que guarda inúmeras informações sobre a circularidade sonora de Nelson Alves. Através desta planilha foi possível realizar um cruzamento que credita alguns acontecimentos históricos e levanta novas possibilidades, assim como novos entendimentos sobre sua mobilidade. As informações relacionadas a primeira e

[16] Figura apresentada na apresentação do artigo: Nelson Alves, um cavaquinho afro-diaspórico a partir da Hemeroteca Digital Brasileira entre as décadas de 1910 e 1920 no evento VIII SIMPOM/XXX Colóquio 2025 do PPGM- UNIRIO realizado em 26/08/2025 a 29/08/2025, na cidade do Rio de Janeiro (ROMÃO; ARAGÃO, 2025).
[17] Ao que tudo indica até aqui, Pedro [Galdino] nasceu na cidade do Rio de Janeiro por volta de 1860 e provavelmente faleceu em 1919. Pedro "era preto e foi operário da Companhia Fiação Tecidos e Confiança, situada na hoje Rua Artidoro Costa, Vila Isabel. Este foi o bairro que sempre residiu. Descendia de uma família de músicos e chegou a mestre de banda da Fábrica Confiança". Pedro Galdino possui inúmeras composições que ainda hoje são lembradas em rodas por chorões. Cf. Vasconcelos (1977. p. 56-57).
[18] Sobre Satyro Bilhar cf. Vasconcelos (1977. p. 73-74).
[19] https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&pesq=%22Namorados%20da%20Lua%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=7291 – Nota do Jornal do Commercio (01/03/1916)

segunda década do século XX (1910 a 1920) catalogadas na planilha, basicamente, mostram a participação do cavaquinista negro em diversas gravações da incipiente indústria fonográfica. A partir destes cruzamentos, os registros fonográficos destacam-se três grupos: o "Grupo Carioca", Grupo Passos no Choro" e o "Grupo Chiquinha Gonzaga".

A partir da vivência de Nelson Alves uma reflexão que se conecta a Etnomusicologia Negra – que destaca a produção de conhecimento do ponto de vista da população negra ou de intelectuais negras e negros, pode ser feita: Quais foram as brechas que um homem negro no início do século XX, dentro de um sistema de "modernização conservadora", teve que adquirir para que ele conseguisse ser uns dos pioneiros no registro fonográfico no que diz respeito ao cavaquinho no país? Neste momento com esses indícios rasurados por falta de documentação complementar, o conceito de Rosa (2020) chamado de "protagonismo negro" pode contemplar essa ansiedade:

> Protagonismo Negro é a ideia de agência negra, diferente do protagonismo teatral que se dá no campo da ficção, esse protagonismo é a práxis da realidade negra e suas contribuições. Mesmo que em alguns momentos o negro precise estabelecer alianças com não negros para atingir seus objetivos de libertação. É um conceito que circula entre os movimentos sociais negros dos mais diversos, e nos quais trazemos para pensar o Sopapo Poético e a Etnomusicologia Negra como parte desse protagonismo e do legado intelectual negro" (ROSA, 2020. p. 40)

O protagonismo negro no caso de Nelson Alves também dialoga com o conceito "negro vida" do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (1915 – 1982) que combate a falácia do "problema do negro" no Brasil tão difundida no final do séc. XIX e meados do XX. Dentro desta perspectiva, pessoas negras podem reger as suas próprias "realidades efetivas", sem deixar se objetificarem como "negro tema" (RAMOS, 1995. p. 215). Ramos destaca essas duas complexas realidades antônimas:

> "O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama atenção.
> O negro-vida é, entretanto, algo não se deixa imobilizar; é despistador, protéico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje" (RAMOS, 1995. p. 215)

Pelos registros fonográficos encontrados no site da *Discografia Brasileira* o Grupo Carioca atuou entre 1910 e 1916 (Fig. 3 - vide tabela abaixo).[20] Sua formação é composta por Nelson Alves (Nelson dos Santos Alves) no cavaquinho, Tute (Arthur Nascimento) no violão de 7 e Candinho (Cândido Pereira da Silva) no trombone. Pelas aproximações históricas e parcerias musicais, a biografia de Candinho do Trombone escrita por Estevam Junior (2016) menciona as primeiras vendas de discos do Grupo Carioca:

[20] Essa tabela foi construída em cima dos dados fornecidos pela *Discografia Brasileira* no que diz respeito ao Grupo Carioca entre os anos de 1910 e 1916.

> "A partir de 1912, começaram a aparecer à venda discos do Grupo Carioca. Este grupo é um trio, formado por Tute no violão de 7, Nelson Alves no cavaquinho, e Candinho no trombone" [...] "Neste grupo Candinho, como solista, interpreta algumas músicas suas, entre elas o *schottisch Helena* e a polca *O Brandão no Choro*, além de composições de seus colegas do Grupo Carioca, como as valsas, de Nelson Alves, *Recordações de Carmem*, e de Tute, *Sonhos de Nair*". (ESTEVAM JÚNIOR, 2016. p. 143-144)

	Titulo	*compositor*	*Gravadora*	*Disco duplo*	*Série*	*ano*
1	Iraci		Brazil Records	não	7207	1910
2	Celibatário		Brazil Records	não	7208	1910
3	Habeas Corpus		Brazil Records	não	7209	1910
4	Santinha		Brazil Records	não	7212	1910
5	Saudações	Otávio Dias Moreno	Odeon Records	não	121104	1916
6	Helena	Candinho do Trombone	Odeon Records	não	121105	1916
7	Recordações de Carmen	Nelson Alves	Odeon Records	não	121106	1916
8	Não sei	Gasparino	Odeon Records	não	121107	1916
9	Sonhos de Nair	Arthur Nascimento (Tute)	Odeon Records	não	121110	1916
10	Aurenice	André Pereira da Silva	Odeon Records	não	121111	1916
11	Gato Espantado		Odeon Records	sim	121100/121101	1916
12	Pierrô e Colombina	Oscar de Almeida	Odeon Records	sim	121100/121102	1916
13	Casa Brancato	Americo Jacobino (Canhoto)	Odeon Records	sim	121102/121103	1916
14	O Brandão no choro	Candinho do Trombone	Odeon Records	sim	121102/121104	1916
15	Dor Esmagadora	Raul Moraes & J. F. de Almeida	Odeon Records	sim	121108/121109	1916
16	Esmagadora		Odeon Records	sim	121108/121110	1916

Fig.3 – Tabela das gravações do Grupo Carioca em 1916
Fonte: Discografia Brasileira

Olhando para a tabela, percebe-se que em 1910 Nelson Alves, por volta dos seus 14 ou 15 anos de idade, já estava atuando por um selo fonográfico a *Brazil Records.* Em outras palavras, o Grupo Carioca foi um dos primeiros grupos de músicos negros a gravar de forma sistemática na indústria fonográfica brasileira. É possível dizer que essa tríade formada por homens negros se personificou auditivamente e contribuiu não apenas para os primeiros

registros de música popular, mas também para a inserção de gêneros afro-brasileiros como maxixes, "sambas carnavalescos" e choros no seio desta mesma indústria. Essa tríade acabou dando vida a estas gravações e, em alguma medida, oportunizaram aos ouvintes de classes mais abastadas uma familiaridade que eram produzidas nas ruas, nos circos, nos teatros populares, nas festas de quermesses e nas festividades afro-religiosas. Esta espécie de familiaridade sonora, de alguma maneira, conseguia conectar seus pares a se correlacionar a contexto sociais e a estética registradas nos fonogramas que o Grupo Carioca fazia ser ouvido. Através do balanço do cavaquinho de Nelson Alves, dos contrapontos do violão de 7 cordas de Tute e a melodia barítona do trombone Candinho, esta soma de sons dialoga com conceito "sonicótipo" proposto pelo um Etnomusicólogo Negro Pedro Fernando Acosta da Rosa. Para Rosa (2020) o conceito:

> "[...] nos ajuda a entender o som produzidos pelos negros na afrodiáspora negra, fazendo um paralelismo com o processo da diferenciação do fenótipo. Temos o pressuposto que ambos emergem ao mesmo tempo na consciência-histórica da humanidade, como apontado por Carlos Moore (2008). O conceito explica em parte o quanto as práticas musicais negras são tratadas no mundo e ao longo de nossa história" (ROSA, 2020. p. 41)

Ao longo do tempo e de forma estratégica, dependendo dos trabalhos que o grupo deveria realizar, o grupo se transfigurava em outros projetos. Neste sentido, anexava-se mais um ou outro músico e, prontamente o nome do conjunto era alterado. Estevam Júnior (2016), comenta sobre essa espécie de simbiose que grupo executava em algumas ocasiões:

> "A dupla de acompanhadores Tute e [Nelson] Alves realizou uma grande quantidade de gravações com outros músicos da época. Um deles foi o flautista Antônio Maria Passos, que era solista do grupo intitulado O Passos no Choro, cujo os músicos são os mesmos que gravaram como Grupo Chiquinha Gonzaga. Candinho atua como convidado de O Passos no Choro, na gravação de um fonograma de sua polca *Soluçando*". (ESTEVAM JÚNIOR, 2016. p. 145)

No que diz respeito ao Grupo Passos no Choro dentro do escopo da *Hemeroteca Digital Brasileira* foram encontradas dez ocorrências, uma delas já exposta no texto (sobre o carnaval de 1914 onde surge a primeira menção de Nelson Alves na imprensa) as outras nove possuem um caráter mais comercial, pois se relacionam a propagandas de venda de discos com o selo da Casa Edison. No jornal Correio da Manhã (RJ) foram encontradas cinco ocorrências com o título "Ultimas Novidades – disco duplo". Essa divulgação comercial aconteceu nos dias 06 (fig.3), 07, 08, 10 e 11 de maio de 1916. No jornal O Paiz (RJ) com o mesmo título e layout foram mais 4 ocorrências, nos dias 10, 11, 24 e 25 de junho de 1916.



Fig.4 – Anuncio de venda de disco duplo Casa Edison – Grupo "Passos no Choro"
Correio da Manhã – 05/06/1916 – Edição 06281
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira[21]

Ao contrário das referências encontradas na Hemeroteca Digital Brasileira sobre "Grupo Carioca" e "Passos no Choro", o Grupo Chiquinha Gonzaga não se faz presente na plataforma da *Hemeroteca Digital Brasileira*. Contudo, no site da *Discografia Brasileira* acumulam-se 26 fonogramas em nome do "Grupo Chiquinha Gonzaga" que possui praticamente a mesma base instrumental. No cavaquinho Nelson Alves, no violão de 7 cordas de Tute e na flauta de Antonio Passos. Estes registros fonográficos são datados entre os anos de 1910 à 1914. Outra pista que reforça a aproximação dos músicos – Nelson Alves, Tute e Antonio Passos – da Chiquinha Gonzaga pode ser vista na biografia da Maestrina escrito por Edinha Diniz:

> "Entre 1911 e 1912 ela (Chiquinha Gonzaga) faz ainda inúmeras gravações em disco com o "Grupo Chiquinha Gonzaga". Acompanha-a uma formação típica de choro: Arthur Nascimento (Tute) no violão, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Antonio Maria Passos na flauta. A este último se refere a sua polca *Passos no Choro*. (DINIZ, 1999, p. 178) – Grifo nosso

Olhando para estas informações oferecidas pela autora Edinha Diniz (1999) que aproximam e se confundem aos registros fonográficos - *Discografia Brasileira* - que potencializam e dão respaldo aos documentos - *Hemeroteca Digital Brasileira*. Essas ocorrências sugerem uma certa aproximação entre a maestrina Chiquinha Gonzaga e os músicos do seu próprio grupo, incluindo o cavaquinista negro Nelson Alves. A partir daí é possível pensar: Há alguma possibilidade de que Chiquinha Gonzaga possa ter contribuído para a

[21] Figura apresentada no artigo: Nelson Alves, um cavaquinho afro-diaspórico a partir da Hemeroteca Digital Brasileira entre as décadas de 1910 e 1920 no evento VIII SIMPOM/XXX Colóquio 2025 do PPGM- UNIRIO realizado em 26/08/2025 a 29/08/2025, na cidade do Rio de Janeiro (ROMÃO; ARAGÃO, 2025).

mobilidade musical de Nelson Alves junto a esse novo mercado de trabalho? Pensado de forma mais ampla, quais influências musicais ou sociais uma mulher de vanguarda como Chiquinha Gonzaga poderia oportunizar para trajetória do jovem Nelson Alves? Essas são novas questões que nossas análises passam a considerar em relação à vida do cavaquinista negro e compositor Nelson dos Santos Alves, o músico pioneiro que "misturou e mandou" ver nas gravações mecânicas da Casa Edison.[22]

Segundo a *Discografia Brasileira,* dentre este primeiro período de registros fonográficos no Brasil o cavaquinista Nelson Alves conseguiu deixar duas composições para posterioridade. A primeira que se tem registro fonográfico é valsa "Zaíra" publicada no ano de 1914 gravada pelo grupo que leva o nome da maestrina[23]; o segundo registro fonográfico desta fase surge "Recordações de Carmen" publicada no ano de 1916 gravada pelo Grupo Carioca.[24]

Os fonogramas sonoros do Grupo Carioca, Grupo Passos no Choro e Grupo Chiquinha Gonzaga são semelhantes por um motivo central: os três grupos compartilham quase os mesmos integrantes, alterando somente o solista. Neste caso, estes três grupos acabaram se transformando numa espécie de matriz sonora para a indústria fonográfica daquele período, ou seja, "o conjunto de sons que determinam as escolhas de um indivíduo ou grupo formado por negros, expresso através de timbres, harmonias, melodias, ritmos, instrumentos musicais e vocais" (ROSA, 2020, p. 41).

Conclusões

Basicamente este artigo se fixou no início do século XX, entre os anos de 1910 à 1920 buscando relatar Nelson Alves como músico, compositor e ser social no qual a historiografia musical é escassa. Como foi visto para ao longo do texto, o artigo foi apoiado estrategicamente num diálogo entre a *Hemeroteca Digital Brasileira,* a *Discografia Brasileira* e outras biografias periféricas a vida de Nelson Alves.

Dentro de um "escravismo tardio" no que diz respeito a um corpo negro, portando seu cavaquinho e que perpassou por ambientes de pluralidades sociais percebe-se que Nelson Alves teve uma considerável relevância para a música popular no Brasil. Pois, antes mesmo do

[22] "Fundada pelo tcheco Frederico Figner no ano de 1900, a Casa Edison foi a principal gravadora brasileira nas duas primeiras décadas do século XX, responsável pelos primeiros registros sonoros com músicos populares cariocas, comercializados por todo o país" (ARAGÃO; LEMOS, 2023, p. 5)
[23] https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/12841/zaira - "Zaíra" (1914) composição de Nelson Alves (1914).
[24] https://discografiabrasileira.com.br/disco/9663/odeon-r-121106 "Recordações de Carmen" (1916) composição de Nelson Alves

fenômeno do Grupo *Os Oito Batutas* do qual ele fez parte, o músico atuava em diversos trabalhos como: Grupo Carioca, Grupo Passos no Choro e "Grupo Chiquinha Gonzaga" e conjuntos carnavalescos; atuando em formações que ficaram responsáveis pelos primeiros registros fonográficos onde a música afro-diaspórica foi absorvida pela indústria fonográfica, numa espécie de "brecha", descreve a inserção do músico negro no mercado de trabalho musical do início do século XX. Nelson Alves foi um dos pioneiros, no que diz respeito, ao registro fonográfico do cavaquinho início do séc. XX em território nacional. O cavaquinho que se personifica em suas mãos, talvez tenha sido uma espécie de ponta pé inicial para emancipação de gêneros afro-brasileiros que, através da sonoridade e das palhetadas sincopadas do músico conquistou os primeiros ouvidos menos rançosos das classes mais abastadas. Vale lembrar que a percussão afro-brasileira só vira aos registros fonográficos num momento posterior com o Grupo *Oito Batutas*. Praticamente Nelson Alves atuou por mais ou menos dez anos em trabalhos fonográficos e no contexto de grupos com formação mais comedida e agrupamentos carnavalescos antes das vivencias musicais com os *Oito* Batutas. Esses dados prévios revelam que muitos memorialistas e estudiosos ainda estão presos clichês metodológicos iniciados no final do séc. XIX, buscando em sua maioria, em relação aos fatos embranquecer a história. Estes memorialistas e intelectuais raramente mencionam o cavaquinista negro no processo de implementação da indústria fonográfica no Brasil, mesmo com notícias de venda de discos e suas participações em conjunto musicais de relevância para sua época. Hudson Lima (2024) faz um apontamento que pode se enquadrar nas vivências musicais de Nelson Alves:

> É essencial ressaltar as consequências negativas do racismo na vida de um músico e como essas experiências podem afetar sua memória e trajetória artística. Além disso, é crucial abordar a importância de registrar essas histórias para conscientizar e sensibilizar a sociedade sobre as desigualdades raciais na música, que afetam direta ou indiretamente suas práticas e performance. (LIMA, 2024. p. 9).

Algumas possibilidades profundas deverão ser revisitadas em outro momento, como a reflexão sobre "protagonismo negro" que pretende contextualizar que sonoridade é essa do cavaquinho negro de 5 cordas do início do século XX que pode dialoga com o "sonicótipo", conceitos do Etnomusicólogo Pedro Acosta da Rosa (2020). Ainda sobre o cavaquinho de Nelson Alves no contexto da indústria fonográfica no início do século XX é interessante pensar em suas aproximações culturais, quais sociabilidades musicais e comunitárias que Nelson Alves utilizou, reverberou e até mesmo ocultou nos processos de "criação" nos registros sonoros dos gêneros musicais afro-brasileiras que a indústria fonográfica absorvia e demandava. Na visão do etnomusicólogo africano Kazadi wa Mukuna (1978) há três tipos de diretrizes que podem ser analisadas:

> 1 - análise da música como um produto do comportamento do homem na sociedade;
> 2 – análise da música em si (como fenômeno);

> 3 – análise da música dentro do contexto dos fenômenos da sociedade de seus criadores. Em outros termos, a música é uma síntese expressiva do consenso sócio-econômico, político, religioso e outros, que influenciam o *biotop* dentro do qual vive o homem. Por esta razão, os elementos musicais não significam nada isolados, necessitando a corroboração das atividades extra-musicais (MUKUNA, 1978. p. 14).

Dentro dos parâmetros descritos acima propostos por Mukuna (1978), o processo de gravação do cavaquinho na indústria fonográfica em diferentes gêneros afro-brasileiros pode ser abarcado pelos os três tipos de análises. Contudo, a terceira análise aborda o Nelson Alves em maior amplitude, pois ela leva em consideração o lado "sócio-econômico, político, religioso e outros, que influenciam", de maneira direta ou não, "o *biotop* dentro do qual vive" os "seus criadores" (MUKUNA, 1978. p. 14). Desta forma, está análise tem um que, de uma análise musical quase decolonial, mostrando que "os elementos musicais não significam nada isolados" (MUKUNA, 1978. p. 14).

Vale ressaltar que visitar histórias como do cavaquinista e compositor negro Nelson Alves que, de fato, foi testemunha ocular e de maneira direta e indireta influenciou os processos e emancipação da música popular brasileira. Não obstante sua grande importância para a consolidação e disseminação de uma escola brasileira de cavaquinho, sua carreira e trajetória sempre ocupou um lugar marginal na historiografia da música popular brasileira. Em geral as referências ao seu nome aparecem, nos trabalhos de memorialistas, jornalistas e cronistas da época, são eclipsadas por outros nomes da época como Pixinguinha e, em menor escala, Donga. Revisitar Nelson Alves é dar também a oportunidade de ver e ouvir o músico na perspectiva de uma "realidade efetiva" longe de muitos estudos que enxergam os músicos negros como objeto a ser "escalpelado" (RAMOS, 1995). Desta maneira, o mundo acadêmico também ganha novas perspectivas de uma "consciência negra do negro" (MBEMBE, 2022) alinhada a um aparato étnico racial que não promova mais apagamentos sistemáticos de personalidades negras.

Referências:

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989.

ARRAES, Luiz Carlos Orione de Alencar. Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes UNB, Brasília, 2015.

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro, RJ: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

DOMINGUES, Petrônio. Uma história não contada: negro, racismo, e branqueamento em São Paulo no pós-abolição. São Paulo: Editora Senac, 2003.

DOMINGUES, Petrônio. Associativismo Negro. In: SCHWARCZ, Lilia M; GOMES, Flávio. Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos. São Paulo, Companhia das Letras, 2018. p. 113-119.

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. Candinho Pereira da Silva: "chorão, compositor e trombonista brasileiro". Curitiba: L-Dopa, 2016.

HERTZMAN, Marc. De onde vem o samba. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2024.
LACERDA, Izomar. Nós somos batutas: uma antropologia do grupo carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Nova Friburgo, RJ: Editora Flor Amorosa, 2019.

MARTINS, Luiza Mara Braga. Os Oito Batutas: História e música brasileira nos anos 1920. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 2014.

MOURA, Clóvis. Dialética Radical do Brasil Negro. 4ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2024.
MUKUNA, Kazadi wa; Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. São Paulo: Global Editora, 1978.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das Letras: Os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX. Dissertação de Mestrado em Filosofia, UNICAMP, Campinas, 1993.

PRAZERES FILHO, Heitor; LIRIO, Alba. Heitor dos Prazeres: Sua arte e seu tempo. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro: Reminiscências dos chorões antigos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Introdução Crítica à Sociologia Brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RIBEIRO, Ana Paula Alves et al. Memórias, territórios e identidade: diálogos entre gerações na região da grande Madureira. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RODRIGUES, Ana Beatriz. Samba Negro: Espoliação Branca. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

ROSA, Pedro Fernando Acosta. Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: Agência, Performance, Musicalidade e Protagonismo Negro em Porto Alegre. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituo de Artes, Programa de Pós Graduação em Música, Porto Alegre – RS, 2020.

SANTOS, Antônio Carlos dos. Os músicos negros: Escravos Real da Fazenda Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SODRÉ, Muniz. Samba o dono do corpo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad,1998.
TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro. Volume II. São Paulo, Ed. 34, 2000.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

Artigos em periódicos

BORGES, Thiago de Souza. Continuidades Carnavalescas: algumas agremiações e suas confluências. Revista Música, Rio de Janeiro, n. 2, p. 127-146. dezembro de 2024.
IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Chora cavaco ... geme cavaquinho. *ARTEunesp*, São Paulo, v. 8, p. 151-160, 1992.

LEMOS, Maya Suemi; ARAGÃO, Pedro de Moura. A cor do som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações, na primeira metade do século XX. Revista de História, São Paulo, n. 182, p. 1–36, 2023.

LIMA, Hudson. Colhendo a Liberdade: Mobilidade Social de Músicos entre os Séculos XIX e XX a partir da Investigação de Músicos Escravizados em Fazendas de Café. Orfeu, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0206, 2024.

Documentos na internet:

ALBIN, Dicionário da Música Popular Brasileira Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira Cravo Albin*. Publicado em 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 23 nov. 2025.

BIBLIOTECA, Nacional. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Publicado em 2025. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/ >. Acesso em 23 nov. 2025.

BRASILEIRA, Discografia. *Discografia Brasileira*. Publicado em 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em 23 nov. 2025.

CHORO, Casa do. *Casa do Choro*. Publicado em 2005. Disponível em:<https://casadochoro.com.br/>. Acesso em 06 jun. 2025.

DICIO, Dicionário Online de Português. Publicado em 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/brecha/>. Acesso em 27 ago. 2025.