

A dança das identidades

Trabalhadores, associativismo e ritmos nacionais em
Buenos Aires e no Rio de Janeiro (1874-1933)

Aluna: Jordana Aiquel

Orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Introdução:

A pesquisa que vem sendo realizada dentro do projeto “A dança das identidades: trabalhadores, tradições africanas e ritmos nacionais em Buenos Aires e no Rio de Janeiro (1874-1933)” é parte de uma investigação maior, desenvolvido pelo professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira, cujo objeto principal é a consolidação dos ritmos nacionais em cada um dos dois países ao longo do período referido. De fato, ao longo das décadas de 1920 e 1930, o processo de afirmação do tango e do samba na Argentina e no Brasil, respectivamente, resultou, a partir de bases semelhantes, na definição de símbolos de identidade nacional já bem diferentes entre si. Esse processo, nos dois países, foi marcado pela idéia de *descoberta*, e tem sido objeto de diversos estudos. O que se verifica, nesse sentido, é que os recentes trabalhos acerca do movimento de formação de tais símbolos nacionais, têm sido interpretados, prioritariamente, “*do ponto de vista dos literatos e intelectuais que assumiram a defesa de certas tradições e costumes populares*”. Entretanto, essas análises abordam apenas uma parte dessa história. Segundo afirma Pereira, esse é um processo do qual participaram muitos sujeitos distantes do mundo das letras.

A abordagem proposta pelo professor Leonardo Pereira considera, nesse sentido, a importância dos trabalhadores que, durante a Primeira República, envolveram-se em práticas recreativas, promovidas por clubes e sociedades dançantes – que, à época, proliferavam-se nas capitais do Brasil e da Argentina. Tais clubes eram, portanto, importantes centros de manifestação cultural, constituindo espaços onde os trabalhadores dedicavam seu tempo livre às danças e músicas, promovendo, através dessa experiência cotidiana, um diálogo entre diferentes costumes e tradições. Nesses clubes formados por diferentes grupos de trabalhadores, as tradições percussionais vindas da herança africana misturavam-se de modo claro a outras tradições musicais européias, gerando ritmos e musicalidades que viriam nas décadas seguintes a constituir as bases da consolidação do ritmo nacional.

Para que tal análise comparativa ampla seja empreendida, no entanto, é necessário um prévio estudo em separado dos significados que tais práticas associativas assumiram para os trabalhadores de cada uma das duas cidades no período entre o final do século XIX e início do XX. A investigação específica por mim executada ao longo desse período consistiu, assim, na tentativa de adentrar o universo dos clubes dançantes, de forma a compreender como as atividades recreativas e associativas podem ter favorecido o desenvolvimento de uma identidade comum entre os trabalhadores do Rio de Janeiro durante a Primeira República.

Para isso, é necessário descobrir, através de um estudo aprofundado dos pequenos salões dos subúrbios do Rio de Janeiro, os significados que tais festejos, danças e músicas assumiram para os próprios participantes e membros das associações. Com tal objetivo, foram realizadas leituras e discussões que abarcavam a produção brasileira sobre o universo dos trabalhadores cariocas do período, com ênfase nas suas expressões culturais. Nesse sentido, foram lidos tanto autores brasileiros, como Cláudio Batalha, Francisco Foot-Hardman e Maria Clementina Cunha, quanto referências mais amplas, que podem nos ajudar metodologicamente a pensar o tema – caso das obras de E.P. Thompson. Esses intérpretes, cada um ao seu modo, contribuíram para o estudo dos diversos paradigmas acerca da formação identitária da classe trabalhadora no Brasil e sua relação, em maior ou menor grau, com as práticas recreativas.

Num segundo momento, devido à importância da produção musical própria dos clubes e sociedades dançantes - e também a um interesse pessoal - foi realizada um acompanhamento mais minucioso da produção brasileira relativa a um tema já bem mais específico: o samba, forma musical assumida pelos festejos desses pequenos clubes. Nesse sentido, foram analisadas as obras de Hermano Vianna e Carlos Sandroni. Ambos dedicaram-se, cada um a seu modo, a uma análise específica acerca das transformações da música popular brasileira, tendo como eixo principal o estudo do samba.

Tal esforço se completou, no entanto, com a pesquisa em fontes primárias, em especial na grande imprensa do período, a partir da qual foi possível perceber importantes dimensões da experiência dos trabalhadores que compunham tais clubes.

Trabalhadores, cultura e identidade:

O estudo historiográfico acerca da formação da classe trabalhadora no Brasil revela a insistência de muitos estudiosos em associar a identidade dos trabalhadores brasileiros dos primeiros anos da República a ideologias políticas organizadas no contexto de lutas sociais. Nesse sentido, percebe-se que as análises atuais sobre a gênese da classe trabalhadora no Brasil, em geral, ignoram a importância política do fenômeno associativo.

Cláudio Batalha, em “Cultura associativa no Rio de Janeiro da primeira república” (BATALHA 2004) dedica-se à análise da cultura associativa, definida como o conjunto de propostas e práticas culturais das organizações operárias que marcou o período da primeira república. O autor busca, assim, compreender o modo como os próprios membros das associações percebiam o lugar ocupado por eles no conjunto dessas práticas e rituais.

Nesse sentido, Batalha defende a existência e um distanciamento entre a cultura associativa dos trabalhadores e a afirmação de uma identidade no sentido classista. Para Batalha, embora essa cultura associativa pudesse existir durante as primeiras décadas do século XX, seria impróprio admitir a existência, a partir dela, de uma cultura propriamente operária no Rio de Janeiro. Segundo ele,

“A ausência de uma cultura de classe do operariado pode, em grande medida, ser atribuída à própria composição dessa classe na cidade do Rio de Janeiro e à indefinição das fronteiras que separavam a classe operária do conjunto das classes subalternas”.

Em contrapartida, Batalha defende a predominância de uma *cultura popular* mais abrangente.

“No caso carioca, na melhor das hipóteses, houve um projeto de cultura operária no sentido classista. O que prevaleceu, em contrapartida, foi uma ‘cultura popular’, que não era exclusiva da classe operária”.

O autor sustenta que a cultura associativa foi decorrência do conflituoso contato entre a cultura dominante e a cultura popular; esta última definida não como cultura operária, mas como o conjunto bastante heterogêneo de heranças étnicas e nacionais, compartilhadas pelas classes subalternas. A cultura associativa das classes trabalhadoras, em geral, expressava-se através de uma rede extremamente diversificada

e rica de atividades recreativas, que evidenciavam um conjunto de valores compartilhados por essas classes subalternas.

Batalha afirma que a cultura associativa não pode, portanto, ser reduzida à “cultura militante” - *“posterior e bem mais restrita que a cultura associativa que cronologicamente a precedeu”*. Para ele, só no início da década de 20, quando os círculos militantes se apropriam dessas formas culturais do mundo “popular”, terai ocorrido uma possível transformação da “cultura militante” em cultura de classe. Os festivais operários passam, então, a ser realizados em locais públicos e ao ar livre, estando não mais limitados ao público restrito das associações. Buscava-se, assim, atingir o maior número possível de trabalhadores e suas famílias.

Batalha afirma, porém, que

“o contínuo fazer-se, desfazer-se e refazer-se da classe operária brasileira ao longo do século XX acabou por impedir o surgimento de uma cultura exclusivamente operária. O mais próximo disso que se chegou foi à cultura associativa (...)”.

Portanto, conclui o autor que, ao delimitar um espaço de compartilhamento de valores e experiências, a cultura associativa esteve próxima de fornecer as condições necessárias à formação de uma cultura de classe, mas nunca chega a realizá-la.

Com um problema semelhante ao de Cláudio Batalha, Francisco Foot-Hardman, no capítulo “Instituições da classe operária e cultura” (HARDMAN 2003), defende a existência de uma cultura de classe do proletariado, que pode ser apreendida pelo estudo de suas instituições. O autor afirma que as atividades associativas e recreativas foram criadas no interior do movimento operário, e acabaram, assim, por unir trabalhadores de diferentes etnias e nacionalidades.

“era bastante heterogêneo o quadro sindical e associativo dos trabalhadores no Brasil. Foi nesse mosaico de instituições criadas e mantidas pelo próprio movimento da classe que se desenvolveram práticas culturais variadas e marcadas fortemente pela imigração estrangeira e pela diversidade étnica e nacional”.

O autor concebe, portanto, as associações, uniões e ligas operárias como expressões das primeiras fases do movimento operário no Brasil, sendo, portanto, parte da história do proletariado brasileiro. Nesse sentido, Hardman sustenta a existência de uma cultura operária que se manifestava através da prática associativa. Segundo ele,

“Os espaços dessas associações próximas dos bairros operários e fabris são elementos concretos gravados na memória da classe. Os salões de representação

teatral e de bailes, além de servirem às conferências de propaganda e assembléias, fornecem pistas interessantes.”

Hardman, portanto, define para a cultura associativa um caráter classista marcado por ideologias políticas próprias do movimento operário. Ao enxergar tal caráter classista apenas nas associações ligadas explicitamente ao movimento operário, no entanto, mostra negar também às manifestações da cultura dita “popular” qualquer caráter político. Ao fazer isso, mostra os pontos de contato que o ligam a Batalha: de uma forma ou de outra, ambos negam qualquer relação entre as manifestações recreativas formados pelos próprios trabalhadores, como os clubes dançantes analisados nesse projeto, com o processo de formação de identidades mais amplas entre os trabalhadores do período.

Saindo da bibliografia voltada para o mundo do trabalho e entrando naquela que se propõe a analisar a cultura popular do período, no entanto, a situação se inverte. A análise proposta por Maria Clementina Pereira Cunha deixa entrever que as práticas associativas, ainda que distantes de objetivos políticos diretos, , colaboraram para a afirmação de novas identidades, no sentido de reforçar os laços de solidariedade entre a os trabalhadores que compunham o universo dos clubes e sociedades recreativas (CUNHA 2001). Em seu livro, Maria Clementina salienta as semelhanças e diferenças entre ranchos e cordões. Segundo ela, a origem social dos seus componentes – *“recrutados nos morros, subúrbios e arredores ou entre as profissões braçais”* - é um traço comum às duas formas carnavalescas. As diferenças aparecem na organização do desfile, no estilo das fantasias e na música, mais elaboradas harmonicamente no caso dos ranchos. Mas, como admite a autora, até o limiar do século XIX essas diferenças ainda não estavam tão claras para os contemporâneos.

Embora o assunto principal do capítulo seja a descrição das diferenças e semelhanças entre cordões e ranchos e a forma como os últimos pouco a pouco suplantaram os primeiros, foi fundamentalmente importante a análise realizada pela autora a respeito do modo como se desenvolveram essas práticas para compreender a gênese dos clubes dançantes. Nesse sentido, percebe-se que muitos dos clubes dançantes surgiram, freqüentemente, com o intuito de comemorar os dias de Momo ao lado das Grandes Sociedades. A autora salienta, também, o fato muito comum de certos cordões terem adotado a forma dos estatutos das grandes sociedades, além de seguir o

exemplo das mesmas no modo como exerciam suas atividades ou como ornamentavam seus salões. Nesse sentido, a autora afirma que

“... os chamados cordões (...) passaram paulatinamente a se auto-intitular clubes, sociedades ou grêmios carnavalescos, adotando a forma organizativa de Democráticos, Fenianos e Tenentes, com estatutos, sedes fixas e estrutura de cargos e direções entronizadas...”

Essas eram formas de folia que se estendiam por bairros distantes e pelas classes mais baixas *“parecendo imitar e adaptar (ou desvirtuar, para outros) as lições aprendidas das Grandes Sociedades”*.

Especialmente relevante é a exposição sócio-espacial da cidade, em que a autora realiza uma análise cuidadosa dos diversos bairros, localizando as freguesias onde havia um maior número de sociedades carnavalescas e descrevendo suas especificidades. Assim, por exemplo, ao falar sobre o caráter “africano” de alguns grupos carnavalescos Maria Clementina aborda o papel dos negros recém chegados da Bahia, que se instalaram em bairros próximos ao porto, onde os laços de solidariedade, definidos por parentesco ou afinidades religiosas, eram garantia de abrigo. Organizavam-se ali em torno de terreiros e procuravam formar agremiações ou se engajar em atividades coletivas de trabalho, culto ou lazer, que apagassem o sentimento estrangeiro, buscando, assim, resgatar ou criar novas formas de identidade.

Em seguida a autora aborda a questão da violência, que envolvia os clubes carnavalescos numa teia de preconceitos lançados pela intelectualidade. Essa violência, que se verifica nas colunas criminais dos periódicos, se dava em virtude de desavenças e rivalidades entre os membros de diferentes clubes ou entre os sócios de uma mesma sociedade. Em geral, os crimes justificavam a imagem perigosa e “incivilizada” dos ranchos e cordões.

Por outro lado, os laços de solidariedade entre os clubes ou entre os membros de uma determinada sociedade também eram evidentes. De fato, é lícito afirmar, a partir da leitura de Maria Clementina Cunha, que a cultura associativa criada pela classe trabalhadora durante a Primeira República correspondia a um meio de lidar com a sua exclusão social e política, como demonstra o trecho a seguir:

“Assim os cordões – como antes os Zé-pereiras ou os grupos de diabinhos que povoavam as ruas da cidade nos dias de entrudo – apareciam sobretudo como um lugar onde os pobres exercitavam sua capacidade de divertir-se com

autonomia, de rir dos patrões e das autoridades (até de enganá-los, se necessário), em uma espécie de vingança social exercida em linguagem carnavalesca”.

Clementina Cunha não está sozinha nesse tipo de concepção. Mesmo historiadores acostumados pensar o próprio exemplo da formação da classe operária inglesa, como E.P. Thompson, mostram-se atentos à necessidade de buscar nas práticas culturais cotidianas dos trabalhadores os elementos que explicam o processo de formação de suas identidades. Em artigo intitulado “*Rough Music*” (THOMPSON 1998), ele faz do estudo de rituais tradicionais da sociedade inglesa do século XVIII um meio de mostrar a existência de uma cultura popular alheia às formas oficiais, capaz de se auto-regular frente a uma sociedade em transformação. Essas práticas populares eram, muitas vezes, “*organizadas independentemente de qualquer autoridade, sendo de vez em quando utilizadas de modo a ridicularizar as autoridades*”. Fica evidente, portanto, o sentido de resistência, em prol dos costumes, que caracterizava a cultura popular inglesa setecentista.

Por meio das análises realizadas por Thompson é possível apreender como certos costumes compartilhados por trabalhadores de um período pré-industrial serviram de base, na Inglaterra, para o processo de formação da classe operária. Desta forma, Thompson fecha essa discussão historiográfica, afirmando a validade do caminho que a presente pesquisa pretende percorrer, no sentido de considerar as atividades dançantes como meio de fortalecimento de laços identitários entre os trabalhadores cariocas no início do século XX.

De fato, as mudanças demográficas que reforçavam o quadro populacional urbano da Primeira República, com a chegada massiva de trabalhadores imigrantes que vinham se somar aos trabalhadores negros e mestiços saídos havia pouco do trabalho escravo, davam ao universo do trabalho do Rio de Janeiro um perfil multifacetado e heterogêneo. Nesse quadro, o processo de rearticulação de identidades entre tais trabalhadores dependeu, muitas vezes, do modo pelo qual estes fizeram do lazer um meio de criar novas redes de solidariedade. Essas condições possibilitaram um contato mais direto entre culturas diferentes. Foi dentro deste contexto que surgiram, na cidade, diversos clubes e sociedades dançantes, em sua maioria compostos por trabalhadores. Neles, a diversão era garantida pela realização de bailes que, ao lado da dança, tinham na música um de seus elementos principais.

A multiplicidade das associações dançantes nos primeiros anos da República, representou a possibilidade de reforçar os laços de solidariedade entre os trabalhadores cariocas. Os bailes que começaram, naquele momento, a ser organizados nos subúrbios e nos bairros habitados por trabalhadores de baixa renda do Rio de Janeiro, evidenciam a participação desses sujeitos no processo de construção das redes de sociabilidade que ajudariam a formar as identidades de classe.

O samba em debate

Dentro do escopo amplo dessa investigação, o tema específico desenvolvido em minha pesquisa se voltou, porém, para o tema da música. De fato, foi dentro do universo desses clubes dançantes que se forjou, ao longo daquele período, uma musicalidade que ficou conhecida, a partir da década de 1920, como o samba. Sem tomar tal ritmo como um dado essencial da nacionalidade, cabe assim analisar seu processo de formação, a partir dos debates já existentes sobre o tema.

Em *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna se dedica a explicar como se deu a passagem do samba enquanto “ritmo maldito” à música nacional/oficial, abordando, de maneira mais ampla, as relações entre a cultura popular e a construção da identidade nacional (VIANNA 2007). Nesse sentido, embora admita o papel de diferentes grupos e indivíduos nesse processo – “*de outras classes e outras raças e outras nações*” – Vianna mostra que a invenção da tradição nacional-popular brasileira dependeu, em última análise, das relações entre intelectuais/elite e os chamados “populares”. Ao fazer isso, no entanto, Vianna acaba por atribuir certa homogeneidade a muitos sujeitos que tinham suas próprias práticas e tradições musicais, que estavam longe de ter a homogeneidade sugerida por esse conceito.

Em sua análise, o autor aborda diversas idéias que estavam se afirmando paralelamente a esse processo, tais como a valorização do popular, a criação de uma nova identidade nacional, as teorias de mestiçagem racial e cultural, a “descoberta” do Brasil pelos modernistas, a preocupação com a unidade da pátria, e a homogeneização como forma de apaziguar as (perigosas) diferenças que caracterizavam a sociedade brasileira. Todos esses elementos estavam em harmonia e convergiam para a invenção e valorização da autenticidade sambista. Em síntese, conclui o autor que “*a tendência de valorizar a mestiçagem* (da qual o samba tornou-se legítimo representante) *é uma opção*

pela “unidade da pátria” e pela homogeneização”, sendo, portanto, o resultado de uma escolha e não de uma súbita descoberta do valor do samba. Segundo o autor,

“Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização”.

Já Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente* (SANDRONI 2001), analisa as transformações do samba, promovendo, com isso, um estudo minucioso da história da música popular nacional. Entretanto, mais do que admitir a construção do samba como símbolo de uma identidade nacional, Sandroni realiza uma análise profunda dos detalhes sociais e musicais desta construção. Para dar conta de tal empreendimento, o autor analisa conceitos importantes que caracterizam os ritmos “africanizados”, tais como a síncope em suas modalidades de *tresillo* e *Estácio*.

Ao referir-se ao trabalho realizado por Vianna, Sandroni chama a atenção para a tendência ainda presente nele de essencialização do samba. Segundo ele, Vianna acaba por privilegiar a participação dos negros no processo que resultou na afirmação de uma identidade sambista, relegando a um mundo externo ao samba outros sujeitos que foram igualmente ativos em seu processo de consolidação. Conforme explica Sandroni,

“Ao fazer isso, Vianna reintroduz sub-repticiamente a hierarquia que critica no resto do livro, pois admite ao mesmo tempo que o samba possui um mundo próprio do qual, ao menos em princípio, os outros grupos estão excluídos.”

Dessa forma, é fugindo de qualquer essencialismo que se pretende, nesta pesquisa, analisar a produção musical dos pequenos clubes dançantes cariocas. Cabe assim pensar sua musicalidade na indeterminação, sem ver nela alguma forma essencial ou primitiva dos ritmos que viriam a ser afirmados como nacionais nas décadas seguintes.

Imprensa, bailes e músicas

Para dar conta de tais objetivos, a investigação realizada ao longo desse primeiro período de atividades se baseou prioritariamente nos periódicos guardados pela Biblioteca Nacional – ao qual se somou uma experiência de pesquisa mais curta no acervo de peças teatrais do Arquivo Nacional. A opção em trabalhar a partir dos

testemunhos da imprensa decorre de uma prévia compreensão acerca do importante papel exercido pelos meios de comunicação no final do século XIX e início do XX. Durante esse período, a grande transformação tecnológica por que passava a imprensa brasileira possibilitou o melhoramento e alargamento de sua atividade. Gradativamente, os jornais passavam a ser montados como empresas comerciais e a atividade jornalística desenvolvia novos contornos, buscando adaptar-se a um público cada vez maior de leitores. Nesse cenário os clubes suburbanos, mesmo compostos por trabalhadores, encontram crescentemente lugar nas páginas dos periódicos. Deste modo, apesar de reconhecer a evidente parcialidade que envolve o trabalho jornalístico, os testemunhos da imprensa são importantes ferramentas para o estudo das práticas políticas e sociais nos primeiros anos da República, pois os jornais apresentam-se como uma valiosa fonte de registros cotidianos, onde podemos encontrar assuntos de interesse dos diversos setores sociais.

Durante os primeiros meses de pesquisa, a principal fonte documental utilizada foi o *Correio da Manhã*. A escolha do periódico partiu da leitura de Marialva Barbosa, autora do livro *Os Donos do Rio*, no qual desenvolve uma análise comparativa entre os principais jornais do início do século XX no Rio de Janeiro (BARBOSA 2000). Segundo a autora, o *Correio da Manhã* era, ao lado do *Jornal do Brasil*, o mais popular nas duas primeiras décadas do século. Barbosa chama a atenção, também, para o caráter polêmico do *Correio da Manhã*, que se opunha às pretensões de neutralidade de outros periódicos, afirmando-se politicamente como um jornal de oposição. As notícias policiais, o cotidiano dos grupos populares, as reportagens e entrevistas assumiam, ainda segundo ela, lugar de destaque em suas páginas.

A investigação se concentrou no ano de 1904, à procura de material relevante para a pesquisa – ou seja, reportagens ligadas ao universo dos clubes dançantes formados por trabalhadores em geral. Nesse sentido, podia ser uma notícia policial, uma matéria carnavalesca ou apenas um anúncio de baile. Pesquisei os meses de fevereiro, março e início de abril. Em fevereiro havia muitas notícias sobre o carnaval, mas os clubes suburbanos, que são objeto desta pesquisa, não apareceram nas páginas destinadas a Momo. Já no mês de março encontrei bastante material sobre clubes dramáticos, mas nada de relevante no terreno da dança. Em geral são descrições de peças e uma ou outra referência de que haveria, depois da encenação, um baile (mas não há descrição do baile).

O perfil do jornal, entretanto, não correspondeu às minhas expectativas. O que pude constatar é que o *Correio da Manhã* era um periódico fundamentalmente voltado para as questões políticas da época. Embora apareçam com frequência anúncios de bailes, as sociedades contempladas na coluna “*Clubes e Festas*”, são, em geral, sociedades burguesas e de elite. Grande parte das atividades realizadas por essas sociedades eram bailes de máscaras, e as descrições, sem muitas novidades, eram carregadas de elogios aos convidados. Apesar disso, o contato com o noticiário do *Correio da Manhã* foi importante para compreender o contexto político e social do período.

Em razão da escassez de material que marcou os primeiros meses de trabalho em acervo, optei por dar prosseguimento à pesquisa documental usando como fonte a *Gazeta de Notícias*. Barbosa definira a *Gazeta* como um periódico “literário”, pois contava com a colaboração de muitos dos escritores mais estimados da época. Diferentemente do *Correio*, a *Gazeta* é um periódico, cuja popularidade reside no fato de estar voltado para leitores de baixa renda. Inaugurada em 1874, caracterizava-se por ser um jornal fácil de ler. Foi, também, precursor no sistema de vendas avulsas. Tornase claro, com isso, o intuito de atingir um público cada vez maior de leitores.

Para conquistar o grande público era preciso, ainda, trazer temas de interesse do maior número de seus possíveis compradores. Segundo Leonardo Pereira “*Essa espécie de negociação das folhas com seus leitores atesta o caráter comercial que elas vão crescentemente adquirindo*” (PEREIRA 1997).

Desta vez centrei minha investigação no ano de 1906. De fato, naquele ano, a *Gazeta de Notícias* passava a publicar, nos meses que antecediam o carnaval, uma coluna diária sobre as atividades promovidas pelos pequenos clubes carnavalescos. Segundo o próprio jornal, a idéia da coluna era apoiar e valorizar as práticas recreativas dos trabalhadores, representadas pelos grupos carnavalescos e suas respectivas sociedades. Desse modo, o periódico dá início a uma série de reportagens que ganham forma a partir de visitas sistemáticas às sedes dessas sociedades. Através dessa série de visitas, que aparecem cotidianamente entre os meses de janeiro e fevereiro, é possível conhecer um pouco mais a fundo o universo dos clubes dançantes. Em geral, são fornecidas informações como endereço, data de fundação, composição da diretoria, cores emblemáticas, etc. São, também, destacadas as letras das músicas tocadas em tais clubes ou por eles compostas para os dias de Momo, assim como uma relação dos instrumentos com que estas eram executadas.

Junto a essa nova coluna, em forma de tópicos, havia uma espécie de introdução, onde o jornalista discorria a respeito de especificidades relativas às formas de apresentação de tais clubes carnavalescos. Esses tópicos abrangiam desde a nomenclatura adotada pelos grupos até as origens e influências de suas músicas, estandartes e musas. O jornalista aproveitava este espaço para fazer análises e interpretações a respeito dos aspectos que mereciam ser valorizados. A própria nomenclatura dos tópicos – *A psicologia dos cordões*, *A pintura* e *A poesia* - já conferia ao assunto tratado um valor em si.

Também foi possível encontrar nos jornais referentes aos meses de janeiro e fevereiro reportagens criminais envolvendo membros de clubes dançantes e descrições mais detalhadas de bailes operários. Nesse sentido, a *Gazeta de Notícias* satisfez em muitos aspectos às demandas da pesquisa no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional.

A leitura dessa fontes nos permitiu enxergar dimensões singulares da experiência dos sócios de pequenos clubes dançantes do Rio de Janeiro. Em março de 1904, na coluna “*Pelos Subúrbios*”, o *Correio da Manhã* denunciava uma casa onde se realizavam incômodos bailes no bairro Piedade. Tal denúncia era divulgada pelo jornalista da seguinte forma:

“Na rua Cesaria, nesta estação, existe uma casa, ponto de reunião de vagabundos, capiteneados por um soldado do batalhão naval. Este, empunhando um violão, inicia os cantares e as danças até alta noite, acabando a orgia todos embriagados. O vocabulário que se ouve no silêncio da noite vai perturbar e escandalizar as famílias moradoras da vizinhança. Têm sido levadas muitas queixas à polícia local, que absolutamente não tem tomado as devidas providências. Para o caso chamamos a atenção do chefe de polícia, se é possível ter o dr. Cardoso de Castro um momento para cuidar destas coisas, tão empenhado anda no caso do bicho.”¹

Embora não trate exatamente de uma sociedade dançante, a notícia revela o olhar atento da imprensa sobre as manifestações musicais dos trabalhadores. Espaços informais como estes podiam, no entanto, dar origem a novos clubes. Como se viu, através da leitura de Maria Clementina Cunha, a prática de registro na polícia era uma exigência que foi muitas vezes cumprida pelos clubes carnavalescos no intuito de participar oficialmente dos festejos de carnaval. Ainda assim, existiam inúmeras sociedades extra-oficiais que estavam se formando nos primeiros anos do século XX.

¹CORREIO DA MANHÃ. *Pelos Subúrbios*. Rio de Janeiro, 23 de março de 1904, p. 3

Já na *Gazeta de Notícias*, em janeiro de 1906, uma reportagem criminal envolvendo dois membros do *Clube Amantes de Santa Teresa*, revela-se fonte importante, não apenas como um testemunho das rivalidades internas dos clubes dançantes, mas, principalmente, como evidência das formas de dançar no interior de tais clubes. Ao comentar o baile em que teve origem a desavença, o jornalista assim o descreve:

“(...) A sala estava cheia e dançava-se animadamente.

Presidia a festa o 1º fiscal da sociedade, Manuel ribeiro, moço de 21 anos, servente de pedreiro como Libindo, e disse tirando o dinheiro para a subsistência sua, de seus pais e de uma rapariga que com ele vivia, morando todos na rua Ermelinda, em Santa Cruz.

Libindo e outro consocio resolveram dançar ao desafio, isto é, a ver, cada um com seu par, quem mais dançava.

Ao que parece, a dama escolhida por Libindo era muito de seu particular agrado, coincidindo dar-se o mesmo com o 1º fiscal, Manuel Ribeiro que é conhecido pela alcunha de Manuel Baloque.

Este, valendo-se do posto e de uma disposição do regimento interno do grupo, observou a Libindo que não demorasse ao desafio, pois este sistema dava muitas vezes em rixas e questões (...)”²

Por mais que trate de um conflito havido na sede do clube, a notícia nos deixa vislumbrar elementos importantes de seu funcionamento cotidiano. Verifica-se, por exemplo, que as danças de par enlaçado, cuja origem européia parece ser consenso entre os estudiosos, já era, possivelmente, a forma privilegiada de dançar, no interior dos clubes dançantes. Ainda que olhem muitas vezes com olhares repressores para as atividades de tais grêmios, notícias como essas nos permitem entender seu funcionamento, sendo possível buscar nas entrelinhas de tais notícias a experiência de seus sócios.

Como já foi dito, no entanto, a postura desses jornais, se contempla a repressão, aos poucos passa também a valorizar as práticas recreativas desses clubes, passando a trazer notícias do interesse de seus sócios como forma de chamar um maior público leitor. Neste mesmo ano em que o *Correio da Manhã* noticiava o conflito acima, a *Gazeta de Notícias* promovia um concurso para premiar os melhores ranchos e cordões carnavalescos. Segundo o próprio jornal, tal iniciativa justificava-se da seguinte forma:

“Graças a esse concurso, não só as Grandes Sociedades, que representam a espécie aristocrática das falanges carnavalescas, terão os seus esforços galardoados com o aplauso público.

² GAZETA DE NOTÍCIAS. 6 de janeiro de 1906, p. 2

Esses que, quase anônimos, vão às vezes até ao sacrificio para nos divertir, espancando a melancolia com seus cantares, os Zé Pereiras, os ruídos de seus tambores, terão também a consagração da rua do Ouvidor, o clássico tribunal das festas carnavalescas.

*Damo-nos, portanto, os parabéns por ter ido ao encontro de um desejo muito legitimo dos foliões, reparando uma injustiça que não tem defesa”.*³

Segundo o próprio jornal, portanto, a idéia da coluna era apoiar e valorizar as práticas recreativas dos trabalhadores, representadas pelos grupos carnavalescos e suas respectivas sociedades.

Ao verem nos jornais sua próprio cultura, sem as críticas e perseguições habituais, os sócios desses clubes passam também a apoiar as folhas em seus cantos. De fato, os integrantes dos clubes se expressavam e expunham seus agradecimentos e homenagens em cantos e versos. Assim, por exemplo, em 1906, a quase totalidade dos grupos prestigiava a *Gazeta de Notícias* por aquele momento inédito de valoração da cultura popular carnavalesca em suas melodias. Tomemos como exemplo a marcha entoada pelo *Clube Carnavalesco da Montanha Serrada*:

*“Ganhei coroa,
Tenho vitória,
A nossa bela Gazeta
Tem o seu nome na história”.*⁴

Ao lado desses versos de saudação, no entanto, os jornais transcreviam também outros cantos próprios a essas pequenas sociedades. Essa nova forma de notícia nos permitiu assim, com maior propriedade, entender o universo musical de tais clubes. De uma maneira geral, as letras demonstram uma grande variedade de temáticas e, também, de ritmos. Sobre esse último aspecto, diz o jornalista da *Gazeta*:

*“E, admirável efeito que não possuem as óperas de Leoneavallo ou Mascagni, essa música é de pancadaria e reduzida a poucos compassos, tem uma atração irresistível que chama e reúne multidões. É soar o primeiro batuque e logo de toda a vizinhança surgem ouvidos ansiosos a saborear essa musica ruidosa e inflamada que não sofre contraste. E chova ou faça luar a multidão não se arreda da calçada, babada de gozo, sedenta de alegria desmedida desses batuques que desengonçam tudo e encham o Carnaval de um frenesi estupendo”.*⁵

³ GAZETA DE NOTÍCIAS. *O Concurso da Gazeta*. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1906, p. 1

⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS. *Carnaval de 1906*. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1906, p. 4.

⁵ Idem

Entretanto, as músicas eruditas - como as óperas - não eram de maneira nenhuma opostas aos ideais dos grupos carnavalescos. Era possível até que, de certa forma, fizessem parte do desfile: os carnavalescos do *Filhos da Lira*, naquele ano de 1906, cantariam, entre outras melodias, alguns versos com a música do *lucto* do *Guarany*⁶. Outras propostas musicais eram igualmente aceitas e, assim, o *Clube Carnavalesco Boa Idéia* anunciava seus versos embalados pela melodia da modinha “*A Cor Morena*”.

Mas, seguindo uma tendência em compreender as especificidades das melodias carnavalescas mais recorrentes, a *Gazeta de Notícias* dedica várias de suas páginas a uma reflexão sobre a possível origem dessas músicas, numa série de matérias intitulada “*A Poesia*” [dos cordões]. A origem francesa seria a eleita pelo jornalista:

“... Como se vê, o que dirige a *carole*⁷ canta antes, isto é, entoa uma *copla* da qual certos versos, formando um *estribilho*, são repetidos pelos outros dançarinos.

E aí tem os senhores talvez a origem inédita e distinta das coplas dos nossos cordões”.⁸

Mais importante do que tentar descobrir a veracidade dessa afirmação, é atentar para o fato de que muitos dos grupos carnavalescos estavam produzindo algo, em certa medida, novo e instigante, que já à época parecia digno de um estudo mais aprofundado sobre sua origem e possíveis influências.

Nesse sentido, é relevante analisar como a música estrangeira influenciava os espaços da dança, e como, de certa forma, os músicos mais consagrados da época estavam sendo também influenciados pelos ritmos, cantorias e danças que emanavam dessas sociedades. Esse foi o caso, por exemplo, de Chiquinha Gonzaga que, ouvindo os ensaios do cordão *Rosa de Ouro*, cuja sede ficava no mesmo bairro onde morava, sentou ao piano e compôs uma música inspirada no cordão e que veio a se tornar seu maior sucesso, “*Ó Abre Alas*”⁹:

“*Ó abre alas!*”

⁶ Ópera do compositor Antonio Carlos Gomes, baseada no romance de José de Alencar, *O Guarani*, e que estreou em 1870 na Itália, tornado-se a partir de então um grande sucesso.

⁷ Dança medieval procedente da França.

⁸ GAZETA DE NOTÍCIAS. *Carnaval de 1906: A Poesia*. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1906, p.3.

⁹ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

Que eu quero passar (bis)
Eu sou da lira
Não posso negar (bis)
Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Rosa de Ouro
É quem vai ganhar (bis)”

Mas Chiquinha Gonzaga não foi a única musicista de renome que foi influenciada pelos clubes dançantes. Em 1939, Benedito Lacerda, Humberto Porto e Orlando Silva foram além, registrando como de sua autoria os versos que a *Sociedade Dançante Triunfo das Camélias* compôs para o Carnaval de 1906¹⁰, e que ainda hoje é sucesso quase folclórico em sua nova versão, sob o nome de “*A Jardineira*”. A semelhança entre as duas canções é inegável, como se pode verificar a seguir:

(1906)
“Minhas belas pastoras
Me contem o que sucedeu
Foi a camélia que murchou
No galho
Deu dois suspiros
E depois morreu”.

(1939)
“Ó jardineira por que estás tão triste
Mas o que foi que te aconteceu
Foi a camélia que caiu do galho
Deu dois suspiros e depois morreu
Vem jardineira vem meu amor
Não fiques triste que esse mundo é todo teu
Tu és muito mais bonita que a camélia que morreu”.

É provável que os três compositores nem soubessem a origem da música adaptada e registrada por eles, o que comprovaria, por certo, um alto grau de popularização da marcha. Isso era possível pelo fato de que, em 1906, ainda era incomum o registro de músicas e aparentemente ausente uma legislação em relação aos direitos autorais (SANDRONI). De qualquer forma, é significativo que a presença da “jardineira” tenha se juntado ao imaginário da marcha quando lemos das fontes que “*O Triunfo da Camélia constitui um rancho de rapazes e senhoritas que sairão todos caracterizados em jardineiros e jardineiras (grifo meu), armados dos utensílios do ofício”*.¹¹

¹⁰ GAZETA DE NOTÍCIAS. *Carnaval de 1906: A Visita da Gazeta*. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1906, p. 3.

¹¹ Idem

A partir desses tipos de testemunho, evidencia-se como os clubes dançantes foram importantes espaços de articulação das formas rítmicas e musicais que viriam a caracterizar o ritmo cuja “descoberta” é analisada na obra de Vianna. De fato, as estrofes impressas na *Gazeta de Notícias* – que descrevem muitas vezes acontecimentos cotidianos, desejos de vitória, sentimentos de amor,- nos deixam perceber um diálogo intenso entre as várias tradições culturais existentes entre os trabalhadores cariocas, assim como as articulações entre essas e as formas de musicalidade próprias dos salões elegantes do Rio de Janeiro e de outras capitais. É a partir de tal diálogo que uma produção musical teoricamente fadada ao esquecimento, dada sua ligação a compositores anônimos e a formas musicais crescentemente desvalorizadas, conseguiram se perpetuar através dos novos moldes definidos a partir da década de 1920 para a música popular brasileira. A presente pesquisa vem, nesse sentido, buscando analisar o papel desses clubes dançantes e seus associados no polifônico e dinâmico processo de afirmação da música e da cultura brasileira na Primeira República.

Bibliografia:

BARBOSA, Marialva. Os Donos do Rio: imprensa, poder e público. Rio de Janeiro: Vício de Literatura, 2000.

BATALHA, Cláudio H. M. [el. al.] (orgs.). Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado, Campinas, Ed. da UNICAMP, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. Nem pátria, nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

PEREIRA, Leonardo. “Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto”, in. Projeto História, v. 14, p. 231-241, 1997.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

THOMPSON, E. P. Costumes em comum. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. O Mistério do samba. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007, 6ª ed.