

A dança das identidades

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

Relatório de Atividades –Maio de 2010 – Julho de 2011.

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, desenvolvida pelo professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira, cujo objeto principal é o estudo do processo de 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 de certos 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 às músicas, promovendo, através dessa experiência cotidiana, um diálogo entre diferentes costumes e tradições. Nesses clubes, formados por diferentes grupos de trabalhadores, as tradições percussionistas 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.

Nesse sentido, ao longo do primeiro ano de pesquisa, meu objeto de análise esteve restrito ao estudo das práticas recreativas, com especial ênfase na musicalidade que começava a ser gestada no interior dos clubes e das sociedades dançantes do Rio de Janeiro, no início do século XX. As fontes por mim analisadas, naquele primeiro ano, restringiram-se aos jornais, em especial à *Gazeta de Notícias*, de 1906.

Na transição do século XIX para o século XX, os jornais passaram a ser montados como empresas comerciais, e a atividade jornalística desenvolveu novos contornos, buscando adaptar-se a um público cada vez maior de leitores. Particularmente, a *Gazeta* era um periódico cuja popularidade residia no fato de estar voltado aos leitores de baixa renda. Nesse cenário, os clubes suburbanos, mesmo compostos por trabalhadores, encontravam lugar crescente nas páginas dos periódicos.

Os testemunhos da imprensa revelaram o início de um processo de valorização das práticas recreativas dos trabalhadores cariocas. No verão de 1906, a *Gazeta de Notícias* publicou uma extensa reportagem sobre os clubes e as sociedades carnavalescas. As músicas destinadas ao desfile dos ranchos e dos cordões era apenas um dos aspectos abordados pelo jornal, aparecendo como parte assessória das matérias, que tinham por finalidade divulgar elementos próprios da cultura recreativa, por meio de visitas sistemáticas às sedes das pequenas sociedades.

Percebeu-se, pela leitura destes testemunhos, que a música produzida no interior dos clubes causava certa surpresa e curiosidade, levando os jornalistas ao empenho de tentar explicar suas origens e seus significados. No entanto, embora aparecessem expressas as letras das músicas compostas para os dias de carnaval, não havia ainda menção de autoria. Podemos supor, pela leitura de autores como Sandroni, que a autoria de tais músicas era ignorada, por se tratarem de composições coletivas, elaboradas, em geral, por pessoas leigas, em um momento em que não havia ainda preocupação com direitos autorais.

As estrofes impressas na *Gazeta de Notícias* – ao descreverem acontecimentos cotidianos, desejos de vitória, sentimentos de amor – evidenciaram 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. Assim, constatei, ao longo do primeiro ano de investigação, que os clubes dançantes foram importantes espaços de articulação das

formas rítmicas e musicais que viriam a se afirmar como símbolo nacional anos mais tarde.

Ainda assim, é possível perceber que, de uma maneira geral, embora as músicas compostas no interior de tais sociedades sofressem as mais diferentes influências, o resultado final, naquele momento, ainda estava associado a uma classe social específica, composta por diferentes grupos de trabalhadores que se reuniam em clubes e em sociedades dançantes em seus momentos de lazer. Analisar o processo que levaria aquelas formas de musicalidade do universo restrito do mundo do trabalho a redes identitárias mais amplas, de sentido nacional, constitui-se assim como o objetivo dessa segunda etapa da investigação.

O samba em debate:

Dando continuidade ao debate iniciado no primeiro ano de pesquisa a respeito de como tem sido interpretado o processo de afirmação da música popular no Brasil, realizei, neste segundo ano de pesquisa, a leitura de autores como Fenerick, Virginia Almeida Bessa e Martha Abreu e Carolina Dantas.

Fenerick, em *Nem do Morro, Nem da Cidade*¹, considera que, no decorrer da década de 1930 houve uma significativa preocupação em “civilizar” o samba, visto de início como herança “bárbara” das culturas negras. Nesse sentido, ele atribui aos músicos, cantores e compositores oriundos dos setores médios da sociedade o papel de destaque como mediadores entre o *samba bárbaro* e o *samba civilizado*. Segundo o autor, o rádio, o disco e o cinema foram os principais veículos utilizados para tornar o samba aceitável para uma grande parte da sociedade brasileira – sobretudo a classe média, que era quem efetivamente consumia discos de música popular, ouvia rádio e ia ao cinema –, ao mesmo tempo em que, “educavam” e “massificavam” (e em certo grau, “padronizavam”) essa música. Entretanto, Fenerick salienta que

“tornar o samba aceito pela sociedade é uma coisa. Transformá-lo em símbolo nacional, em representante do Brasil, é uma coisa bem diferente. Neste ponto é preciso averiguar a participação do Estado no processo de celebração do samba nacional”. (p. 73)

¹ - FENERICK, José Adriano. Nem do Morro nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: FAPESP, s/d.

Portanto, embora atribua importância destacada ao papel desempenhado pela classe artístico-musical no processo civilizador do samba, conforme Fenerick, o que possibilitou a afirmação do samba como símbolo de uma identidade nacional brasileira foi a atuação de Vargas dentro das prerrogativas do Estado Novo. Essa perspectiva política do fenômeno é justificada pelo autor a partir das análises de Mônica Velloso sobre o governo Vargas, onde ela afirma que os ideólogos do regime autoritário preocupavam-se em mostrar que havia uma continuidade entre o movimento modernista paulista dos anos 1920 e o Estado pós-30. Nesse sentido, pretendiam criar pontes entre a chamada revolução estética e a política.

Segundo ainda Mônica Velloso, o popular passava a ser assunto de interesse do governo.

“O diferencial da política varguista a partir do Estado Novo seria a tentativa de integrar o samba como expressão cultural da nacionalidade. Para os ideólogos do regime, o negócio era procurar converter o samba em instrumento pedagógico”. (p. 73)

Fenerick afirma que, para Vargas, a importância da música popular funcionava como mais um elemento de propaganda para o governo. Por essa razão, Vargas agia no sentido de cooptar o samba ao mesmo tempo em que contribuía para a sua “legitimação social” – embora essa legitimação já estivesse ocorrendo no seio da sociedade. Aliás, como observa Mônica Velloso, *essa era uma das estratégias propagandísticas do regime: dizia antecipar-se aos anseios da sociedade.*

Mas o processo de incorporação da cultura sambista não era tão simples. O Estado Novo tinha necessidade de transformar o samba em algo positivo, em um “*samba positivo*”. Assim, explica Fenerick,

“O governo (por intermédio do DIP) premiava os sambistas “positivos” – aqueles que cantassem as vantagens de ser um trabalhador honesto – e punia severamente os sambistas ‘negativos’ – aqueles não muito afeitos a cantarem as virtudes de se ‘pegar no batente’. Um outro tema que o DIP estimulou bastante foi o chamado ‘samba exaltação’ – um ‘tipo de samba cuja letra colocava o Brasil na condição de paraíso na Terra’”. (p. 74)

O projeto varguista de construção de uma música popular nacional agradava, de uma maneira geral, muitos músicos brasileiros que viam o samba como uma música pronta para a exportação.

Os músicos que ficavam de fora do grande veículo de comunicação de massa do período (o rádio) - ou pelo menos não estavam entre os maiores sucessos do momento - foram, segundo se deduz pela leitura do livro de Fenerick, relegados ao universo do folclore. Assim, alguns “*sambistas*” ainda gravariam macumbas, emboladas, sambas do ano de 1920 ou anterior, *sambas de morro* com acompanhamento de pastoras.

No capítulo intitulado “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”², Martha Abreu e Carolina Dantas dedicam-se à análise do processo de valorização da música popular brasileira, a partir de um estudo acerca da produção intelectual de folcloristas que, segundo afirmam as autoras, durante o período da Primeira República investiram na construção de um caráter musical mestiço da “suposta identidade nacional brasileira”. Englobados por ideais político-ideológicos mais amplos – a questão da incorporação dos ex-escravos e seus descendentes à vida nacional da jovem república, por exemplo – os folcloristas deste período, apesar de viverem em tempos de rechaço das tradições negras – entendidas como bárbaras e atrasadas – se esforçaram por mostrar que, pelo menos no âmbito da cultura musical, a herança negra havia contribuído para a formação de uma música popular brasileira, cujo valor poético era inestimável. Entretanto, as autoras chamam atenção para o fato de que essa luta não era apenas marcada pelo esforço de certos intelectuais, de “desvendar” para a sociedade o valor dos ritmos mestiços:

“As músicas e as poesias populares – irreverentes, obscenas ou graciosas – estavam nas ruas, nas festas e nos teatros mais finos. Faziam parte da vida, do lazer e das demandas políticas de setores populares. O trabalho dos folcloristas, então, também era fruto de diálogos e conflitos culturais entre diferentes e desiguais, travados cotidianamente”. (p. 129)

Evidentemente, os folcloristas faziam escolhas dentro da vasta diversidade de gêneros musicais que “*estavam nas ruas*”. Houve, nesse sentido, contradições acerca dos gêneros mais originalmente nacionais.

Portanto, diferentemente de autores como Hermano Vianna – que apostou na “descoberta” dos intelectuais modernistas (da década de 1920), de uma cultura popular mestiça a ser valorizada – e da abordagem política proposta por Fenerick – na qual o Estado teria definido a tendência já observável na época, de valorização do samba como

² - ABREU, Martha e DANTAS, Carolina, “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”, em CARVALHO, José Murilo (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 123-151

ritmo nacional – as autoras conferem papel central aos folcloristas de fins do século XIX e início do século XX no processo que viabilizou a consolidação dos ritmos populares mestiços, dos quais o samba tornou-se o mais legítimo representante.

Virginia de Almeida Bessa, no livro *A Escuta Singular de Pixinguinha*³, tem por objeto a análise das transformações do choro no período entre o final do século XIX e início do século XX. Nesse sentido, a autora faz uma diferenciação entre a “música para dançar” e a “música para ouvir”. Segundo ela, num primeiro momento, a música possuía um caráter marcadamente coreográfico, era realizada em bailes familiares e difundida por meio das rodas de choros e vendas de discos e partituras. Num segundo momento, os veículos de massa e as casas de diversão incorporaram essas músicas, o que implicou uma mudança do caráter “utilitário” para o caráter “desinteressado” da música – ou seja, uma música que não estava mais a serviço do baile e da dança, tornando-se ela própria uma escuta de deleite meramente estético. Como consequência, passou a haver um maior cuidado com a forma musical.

*“Esse caráter ‘desinteressado’ foi reforçado com a entrada da música popular nos espaços de divertimento público (cafés, teatros, cinemas) e, principalmente, com o surgimento dos primeiros registros sonoros. Pouco a pouco, a música de tradição popular transformava-se em música para ouvir, demandando (ou permitindo) uma escuta atenta.”*⁴

Assim, a apropriação dos meios de comunicação de massa, no século XX, teria alcançado e transformado boa parte das músicas e dos músicos de tradições populares:

*“Com efeito, o surgimento das diversas tecnologias de reprodução sonora (pianola, gramofone, fonógrafo), aliado ao crescimento do mercado do espetáculo, desempenhou um papel fundamental nessa mudança, criando situações absolutamente novas: “por um lado, o popular saiu do contexto popular (do povo). A música de uma festa podia ser escutada fora dessa festa; a música de baile começou a soar dentro das casas. Por outro, isso implicou mudanças na própria música.”*⁵

A transcrição acima demonstra que a autora, na verdade, privilegia o papel da indústria fonográfica no processo de difusão e aperfeiçoamento da “música popular”. Bessa prossegue sua argumentação ressaltando o caráter mestiço de tais melodias, que, nesse processo, passavam a assimilar códigos eruditos de composição.

³ - BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 45-85

⁴ p. 57

⁵ p. 57/8

*“Essa mudança na funcionalidade da música popular (de ‘utilitária’ para ‘artística’), que teria como principal representante o jazz norte-americano, pôde ser observada também no Brasil, onde gêneros mestiços, aproveitados pelo nascente mercado do entretenimento público (das revistas teatrais à indústria fonográfica), assimilaram códigos eruditos de composição (linguagem), de interpretação (performance e técnica) e de escuta (recepção).”*⁶

Por meio da biografia de Pixinguinha, a autora mostra que, no início do século XX, era comum que músicos e instrumentistas se profissionalizassem nas rodas de choro e nas ruas da cidade. Nesse sentido, Bessa ressalta o caráter dançado dos ritmos de feição nacional, apontando também para as possibilidades de inserção social dos músicos populares que as elaboravam.

“De todo modo, importa ressaltar que esses gêneros exóticos manterão no Brasil seu caráter dançado, e é na cadência da dança que se originarão os novos ritmos que darão feição nacional à música de salão. Por outro lado, fornecerão aos músicos populares grandes possibilidades de inserção social.”

Martha Abreu, em “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”⁷, promove, por meio do estudo de canções, uma análise voltada para construção de imagem e identidades de gêneros raciais, entre fins do século XIX e início do século XX. As canções trabalhadas, na maioria lundus pertencentes ao mundo do folclore, não raro apresentam-se como “populares”. Porém, visto que muitas daquelas melodias eram compostas por famosos intelectuais do mundo das letras ou por músicos identificados como negros e mestiços, que haviam alcançado reconhecimento no meio artístico da época, a autora sugere que o caráter “popular” dessas canções seja menos em função da representatividade social de seus autores e mais em razão da massificação da sociedade urbana.

A preocupação com a divulgação do que chamavam de “canção popular” provavelmente estava ligada ao crescimento e à ampliação do público das cidades (talvez por isso o sentido do popular), interessado em estilo de música e dança exóticos, mais afinados ao gosto da terra, como lundus e modinhas.

⁶ p. 58

⁷ - ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 143-173.

A autora segue seu argumento explicando que o novo quadro demográfico urbano favorecia a ampliação do mercado musical por meio não apenas das restritas vendas de partituras, mas também através de práticas de entretenimento.

Este público acabava contribuindo para a ampliação do mercado musical de partituras, de violões e de espetáculos teatrais, muitos deles musicados e cômicos, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

Por meio de uma análise cuidadosa daquelas canções, Martha Abreu demonstra que, muito antes de intelectuais como Gilberto Freyre virem a valorizar a mestiçagem, a exaltação das “coisas” mestiças e morenas já ganhava expressão e publicidade nos versos cantados por folcloristas no interior dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Os produtos da mestiçagem, a mulata e morena, assim como o orgulho do crioulo, já eram bastante cantados e valorizados no interior, como revelaram os registros dos folcloristas, e nas cidades do sudeste do Brasil, como indicaram as coletâneas publicadas e frequentemente relançadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Assim, na mesma época em que se construía teorias sobre a desigualdade natural e cultural da população afro-descendente, produziram-se canções que já colocavam os seus representantes em papel de destaque.

O sentido polissêmico com que eram apresentados a mulata e o crioulo, explica-se pelo envolvimento dos mesmos em várias questões. Nesse sentido, a autora salienta a presença no mundo artístico, cômico e carnavalesco; além de um envolvimento com as projeções de intelectuais sobre a identidade nacional e sobre os seus desejos sexuais.

Por meio de versos, mulatas, morenas, e crioulos encontravam possibilidades para se auto-representar. Portanto, segundo Martha Abreu, as canções folclóricas constituem importantes espaços de afirmação e divulgação de identidades mestiças no período imediatamente posterior à abolição.

Nota-se, pelas leituras realizadas, que a afirmação do samba como ritmo nacional tem sido interpretada, em geral, como um processo exterior ao mundo dos próprios músicos. Portanto, a pesquisa realizada nos últimos meses teve como objetivo percorrer o interior dos clubes e das sociedades, como forma de valorizar a participação dos sujeitos engajados com as transformações musicais, buscando entender, sobretudo, os caminhos de difusão destas novas formas musicais que viriam a se afirmar, na década de 30, como símbolo de uma identidade nacional.

Imprensa, palcos e música

Neste segundo ano de pesquisa, iniciei minhas atividades priorizando, como fonte documental, as peças do Teatro de Revista, encaminhadas à censura, na década de 1920, e preservadas nos acervos do Arquivo Nacional. Tal opção justificava-se pela necessidade de abordar as transformações musicais ocorridas no período da primeira república, sob um prisma diferente daquele já observado pelos testemunhos da imprensa.

A opção em trabalhar com os testemunhos do teatro acabou por demonstrar a ocorrência, nos palcos, do mesmo fenômeno de comercialização já descrito em relação aos periódicos, desde os fins do século XIX. O teatro - que até então era um elemento da indústria cultural – tornava-se, assim, uma espécie de negócio, mais forte e mais popular.

O desenvolvimento das chamadas Revistas de Ano acabou por moldar a cena teatral do Rio Janeiro entre o final do século XIX e o início do século XX. Progressivamente, os Teatros de Revista passavam a dominar os palcos cariocas.

Inicialmente, as Revistas de Ano traziam como temas questões do ano anterior, obedecendo, em geral, às regras da sátira e do humor próprias do grande teatro, que ainda tinha pretensões artísticas. Aos poucos, porém, o caminho aberto pelas Revistas de Ano resultou num teatro de característica mais comercial, dominado pelo intuito de adaptar-se aos interesses do público para garantir a popularidade da peça. É esse teatro, desconsiderado em geral pela historiografia, que Thiago de Melo Gomes trabalha no texto *Um Espelho no Palco*.

O Teatro de Revista é um tipo de testemunho diferente do grande teatro – é um teatro no qual o diálogo entre o autor e o público está muito mais claro. As peças representam o testemunho do diálogo expresso na autoria e nas grandes questões de interesse do público.

Assim, através do estudo das peças apresentadas nos moldes do teatro de revista é possível entender os temas de interesse do grande público e o tipo de humor que era próprio desse público. Por isso, esses tipos de peças consistem numa representação do ambiente, em que o autor tenta se aproximar da experiência do público. Os testemunhos

do Teatro de Revista permitem entender a passagem do específico, do particular, para uma ambiência maior – o universo do espetáculo, da massificação – não apenas no sentido da pedagogia lançada sobre os costumes, mas também no sentido mesmo da polissemia de certos símbolos que eram recorrentes no roteiro dos novos “empresários teatrais”.

O Teatro de Revista funciona, nesse sentido, como uma fonte dialógica importante entre público e autor, no qual é possível compreender os elementos que faziam parte do cotidiano dos trabalhadores cariocas.

Nesse sentido, as visitas ao acervo do Arquivo Nacional, onde se encontram reunidas as peças de Revista encaminhadas à Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, foi um importante ponto de partida para dar início e esta segunda parte da pesquisa. Pude verificar que, na década de 1920, havia um número significativo de peças em que a música popular já aparecia como elemento central.

A partir desta constatação, pude voltar a analisar os testemunhos da imprensa, desta vez centrando minha atenção no ano de 1923, através do *Jornal do Brasil*.

A massificação da música “popular”

Pesquisando as publicações de 1923 do *Jornal do Brasil*, pude observar que, na década de 1920, houve um crescimento significativo do espaço destinado às sociedades e aos clubes carnavalescos nas páginas do jornal. Diferentemente de 1906, a música assume lugar de destaque nas notícias referentes aos clubes e às sociedades dançantes. Especialmente nos meses de janeiro e fevereiro, o *Jornal do Brasil* divulgava, diariamente, um sem número de canções entre maxixes, marchas carnavalescas, sambas, e demais gêneros “populares”. Havia até mesmo uma coluna dedicada apenas a divulgar *Sambas e Marchas*. O próprio uso do termo “samba”, enquanto ritmo musical, aparece como novidade, se compararmos com o conjunto de documentos coletados na *Gazeta de Notícias*, referentes ao ano de 1906. Mas ainda não há um entendimento das qualidades específicas deste gênero musical, fato que pode ser percebido pela confusão de um jornalista, que, ao se referir à mesma música, ora a qualifica como “samba”, ora com “marcha carnavalesca”:

“Com letra e música de A. Pimentel acaba de ser editado o samba ‘O

segredo da morena', uma deliciosa marcha carnavalesca dedicada à senhorita Maria Teixeira Lima (...)"⁸

Além disso, os testemunhos do *Jornal do Brasil* revelam, como prática já recorrente, o cuidado, por parte dos jornalistas, em fornecer o nome (ou pseudônimo) do autor da melodia e dos versos da música. Há, assim, uma maior visibilidade tanto das músicas quanto dos artistas e compositores, cujo prestígio era ainda reforçado, em alguns casos, por meio da divulgação de suas fotos.

Também podemos concluir, pela leitura das fontes, que os clubes dançantes e as sociedades carnavalescas aparecem como espaços de profissionalização desses músicos. Em matéria referente ao *Lírio do Amor*, Gyrasol, "o infatigável 'lirista', o homem dos sete instrumentos", ao falar sobre a trajetória profissional de Mario Coelho Teixeira, diretor letrado e membro do conselho do clube, revela que:

"o Mário iniciou a sua vida de adepto incorrigível de Momo, no Lírio do Amor, então em início em 1917, como diretor de harmonia, transferindo-se depois, em 1918, para a Estrela do Paraíso, onde exerceu idêntico cargo.

Em 1920, já senhor da técnica da música carnavalesca, escreveu a marcha 'Alvorecer' obtendo então grande popularidade e conseguindo, por isso, atingir a posição de destaque que hoje deflui.

*(...) É, enfim, o poeta carnavalesco (Primus inter pares) o super no gênero, pois, sendo músico, completa as suas obras sem auxílio de segundos. É um valioso batalhador."*⁹

De qualquer forma, importa ressaltar que a profissionalização dos músicos estava intimamente ligada a uma maior individualização dos mesmos no ato de compor melodias e versos.

Essa maior visibilidade de músicas e músicos revela uma maior popularidade das melodias compostas pelos trabalhadores associados aos clubes e às sociedades recreativas. Muitas daquelas músicas já eram conhecidas do grande público, e, não raro, já haviam sido editadas por alguma empresa, como demonstra a matéria a seguir, referente às melodias *Côcôré na zona* e *Tua cara... me invoca*:

"A casa Viuva Guerreiro acaba de editar mais dois sambas da lavra do seu competente pianista Sr. Americo Guimarães, lorde Sabiá. Como tudo que produz o Sabiá, esses dois sambas já conseguiram franca popularidade no

⁸ *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1923, pág. 11

⁹ *Jornal do Brasil*, 23 de janeiro de 1923, pág.10

Bosso meio carnavalesco, não só pelas suas letras como pela delícia de suas notas.”

Seja como for, o samba aparece também nas letras de diversas músicas, como é o caso do samba carnavalesco *Olha a roupa na corda*¹⁰, que, segundo o anunciado, havia sido publicado com sucesso pelo pianista Formosinho, em parceria com Pequenino. A referência ao samba já ter chegado ao elegante bairro de Catumbi, revela uma maior e mais diversificada audiência para esse tipo de produção musical. Note-se, porém, que o samba que fazia sucesso em Catumbi era caracterizado como “samba do bem”.

*“Me diga mocinha
Que ainda não sei
Quem paga a despesa
Que aqui gastei.
Estribilho:
As mocinhas d’agora
Só andam na moda
Amigo eu te disse
Olha a roupa da corda.
2º
Se as lavadeiras soubessem
O que podia ser
Gastava dinheiro
E prendia você.
As mocinhas d’agora...
3º
Em Catumbi já se samba
Este samba do bem
Eu entrei na roda
Tirei logo um ‘João’.
As mocinhas d’agora...”*

Em outros casos, o samba apresentava-se como reduto da malandragem. Assim, em uma festa promovida pela famosa sociedade *Tenentes do Diabo*, foi executado um samba, composto por Francisco A. Rocha, cuja letra nos permite entender uma clara associação entre samba, cultura africana e malandragem.

¹⁰ Jornal do Brasil, 17 de janeiro de 1923, pág. 11

*“Eu sou filho da baiana
Fui criado no samba
Meu pai é o candomblé
Minha tia é a muamba
Estribilho:
Fala meu Louro
Emissário do Diabo
Deixa a vida alheia
Macaco olha o teu rabo
(bis)
Conheça cabra conheça
Queres ser primeiro taco
Há muito ando no samba
Olha teu rabo Macaco
Estribilho:
Fala meu Louro, etc. etc.
(bis)
Quem tem telhado de vidro
Anda muito direitinho
Olha teu rabo Macaco
Deixa o rabo do vizinho
Estribilho:
Fala meu Louro, etc. etc.
(bis)
O sol nasce para todos
A sobra pra quem merece
Olha teu rabo Macaco
Dia a dia ele cresce
Estribilho:
Fala meu Louro, etc. etc.
(bis).”¹¹*

Mas, independentemente do “tipo” de samba, o que chama atenção nas reportagens publicadas pelo *Jornal do Brasil* é que tal ritmo aparece, ao lado de outros gêneros musicais, como objeto de apreço de uma vasta gama de leitores. Assim, torna-se importante entender como ocorreu esse processo de difusão da música popular, cuja origem, como venho demonstrando, remonta os pequenos clubes e às sociedades dançantes. Nesse sentido, a trajetória da pesquisa levou-me a constatar um significativo processo de massificação da música popular por meio do Teatro de Revista, que, naquele momento, constituía um espaço de diversão, para onde era atraída uma multidão de espectadores.

¹¹ *Jornal do Brasil*, 24 de janeiro de 1923, pág. 10

O Teatro de Revista consistia uma diversão popular, cuja peculiaridade, como já mencionado, estava no fato de ser mais comercial. Nesse sentido, havia a necessidade de que a peça incorporasse elementos da experiência do público – as músicas de sucesso, discussões polêmicas, etc. Essas peças permitiam que se observasse a espetaculosidade de elementos que faziam parte do cotidiano do grande público. Dessa forma, as revistas possibilitavam que a música gestada no pequeno clube, restrita a um número limitado de sócios, fosse levada ao conhecimento do grande público dos teatros, infinitamente mais numeroso. Assim, as revistas carnavalescas, que faziam sucesso na década de 1920, constituíam importantes meios de massificação da música gestada no interior dos pequenos clubes. Temos, como exemplo, as peças *O Micróbio do Carnaval* e *Yáyá olha o samba*. A primeira, encenada em janeiro de 1923, era divulgada pelo *Jornal do Brasil* da seguinte forma:

“Será definitivamente no dia 24 que se realiza, no Carlos Gomes, a primeira representação da burlata em três atos do Sr. Gastão Tojeiro, ‘O micróbio do carnaval’, na qual o apreciado autor faz uma crítica acérrima aos nossos costumes, apontando todas as fraquezas do povo carioca.

A empresa Paschoal Segreto, tendo em vista o valor da peça, do aplaudido comediógrafo, resolveu montar ‘O micróbio do carnaval’ com grande luxo, centrando um corpo de coros para realçar sua partitura, que foi organizada pelo maestro Sá Pereira, com música original e compilada entre os sambas da flagrante atualidade. (...).”¹²

Tal registro nos permite tomar conhecimento do repertório musical que foi executado durante a peça, e que vem a confirmar o lugar de destaque consagrado aos “sambas da flagrante atualidade”.

Aproveitando também o grande público dos teatros, foi instituído, no mesmo ano, um concurso de canções carnavalescas para decidir qual música deveria caracterizar o carnaval daquele ano. As canções concorrentes eram executadas nos intervalos da peça *Meu bem, não chora*. A escolha em realizar o concurso durante a execução da peça pode significar, por um lado, a tentativa de atender aos interesses do público, mas, por outro, o desejo de tornar tais melodias mais conhecidas e consagradas. A novidade era descrita pelo jornalista da seguinte forma:

“Foi uma excelente idéia da empresa do Recreio instituir um concurso de

¹² *Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1923, pág. 12

canções carnavalescas para decidir qual a que deve caracterizar o Carnaval de 1923. Num dos quadros da celebre revista ‘Meu bem, não chora!’ será cantada, em cada sessão, uma canção, samba ou modinha de autoria dos nossos mais populares maestros e poetas carnavalescos, por artistas da companhia e coros. As canções serão julgadas por um júri, de maestros e escritores e, findo o concurso, distribuir-se-ão prêmios aos vencedores, para o que se realizará uma festa monumental no Recreio. As canções que vão iniciar o concurso, na próxima segunda-feira, 22, são: ‘Olhe que eu grito!’, cantada por Cesar Marcondes, e ‘Macaco Velho’, por A. Denegri.”¹³

O jornalista referia-se às canções concorrentes como obras dos mais populares maestros e poetas carnavalescos. É interessante perceber que, ao referir-se aos autores como “poetas” carnavalescos, o representante do *Jornal do Brasil* adotava postura semelhante àquela assumida pelo representante da *Gazeta* em 1906, que tratava de abarcar as letras das músicas sob o título de “A Poesia” (dos cordões), chamando atenção para certo cuidado estético no processo de elaboração das mesmas.

Mas, mais significativo ainda é o caso da marcha do grupo das sabinas, *Quem paga é o coronel*. No início do mês de janeiro, de 1923, o *Jornal do Brasil* mencionou o fato de tal melodia ter sido a vencedora no Teatro Lírico¹⁴. Ao final do mesmo mês, em uma das representações da peça acima mencionada, *Meu bem, não chora*, instituiu-se um novo quadro, cujo título, homônimo à melodia do grupo das sabinas, pareceu claramente referendá-la. Ainda, em 1923, a marcha reapareceu na peça carnavalesca *Yáyá Olha o Samba*¹⁵, de onde finalmente se extraiu a letra:

*“Fenianos oh! Fenianos
És o sol que a nós dominas
Viva o povo Carioca
E o grupo das sabinas
As mulheres elegantes
Almofadinhas retumbantes
Chupam das flores o doce mel
E quem paga é o Coronel!
(estribilho)
Oh! vem meu bem!... (bis)
Machuca, machuca, assim
Carnaval oh! Carnaval*

¹³ *Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1923, pág. 12

¹⁴ *Jornal do Brasil*, 03 de janeiro de 1923, pág. 14

¹⁵ Na peça, “*Yáyá olha o samba*” era o nome de uma sociedade dançante e carnavalesca, em que os mais típicos personagens do carnaval carioca encontravam-se reunidos

*No teu reino é que gozamos
E depois é só tristeza
Nesta vida que passamos,
Gritam eles descontentes
É demais a tal afronta
Porque o Clube dos Fenianos
É quem sempre tira a ponta”.*

A popularidade alcançada pela música foi atestada, finalmente, pela divulgação de uma das marchas executadas no ensaio do rancho *Flor da Tapuya*. Versada sobre a melodia original de *Quem paga é o Coronel*, a marcha intitulava-se *Canção Oriental*¹⁶.

É notável, porém, que o samba, naquele momento, aparecia em outras fontes como ritmo “regional”, como se pode verificar a partir da notícia a seguir, intitulada *Batuque e Samba*:

“Devido ao mau tempo, não se realizou a festa regional carioca de apresentação do ‘Batuque’ e do ‘Samba’ que estava marcada para domingo último.

*O Sr. Nobrega da Cunha, tendo consultado o seu ‘pessoal’, resolveu marcar novo espetáculo para o próximo domingo, às mesmas horas e no mesmo local, devendo realizar-se ainda que chova (...).”*¹⁷

Desta forma, os testemunhos do Teatro de Revista, associados aos testemunhos do *Jornal do Brasil*, constituem importantes fontes para se compreender o processo de massificação da música popular. Se antes tais gêneros musicais estavam restritos a uma classe social específica, na década de 1920 esses mesmos ritmos passaram a ser tomados já como expressões musicais regionais. Certamente, a compreensão deste caminho explica, em grande medida, como as melodias produzidas no interior dos pequenos clubes, nos primeiros anos do século XX, puderam ser afirmadas, na década de 1930, como ritmos nacionais.

¹⁶ *Jornal do Brasil*, 31 de janeiro de 1923, pág. 10

¹⁷ *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1923, pág. 11

Bibliografia:

ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 143-173.

BESSA, Virgínia de Almeida. A escuta singular de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010

CARVALHO, José Murilo de (org.). Nação e Cidadania no Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FENERICK, José Adriano. Nem do Morro nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: FAPESP, s/d.

MARTIN, Denis-Constant. “A Herança Musical da Escravidão”, Tempo, Vol. 15, N. 29, Junho – Dezembro, 2010, PP 15-41.

GOMES, Thiago de Melo. Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 20. Rio de Janeiro: Ed. UNICAMP, 2006.