

Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República

Leticia Vidor de Sousa Reis

Esse artigo é uma versão modificada do capítulo 4 de minha tese de doutorado em Antropologia Social, intitulada Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930), defendida na USP em 1999. Procurei interpretar como o samba carioca tornou-se um ícone nacional, através do acompanhamento dos primórdios de seu processo de legitimação. Esse processo é marcado por uma cisão na sensibilidade estética das elites que as faz oscilar entre o elogio e o repúdio à música popular. À essa atitude dúbia das elites, corresponderá um modo também ambíguo de inserção das classes populares no cenário musical da cidade do Rio de Janeiro.

Introdução

Nesse artigo, através do acompanhamento do processo de legitimação do samba no Rio de Janeiro, procurei investigar como, nas três primeiras décadas do século XX, esse ritmo deixa, paulatinamente, os redutos negros e vai se firmando como nacional, o que culminará com sua consagração nas décadas de 30 e 40, a chamada Época de Ouro da música popular brasileira.

A metamorfose do samba de música negra em música nacional ainda é pouco estudada. O antropólogo Hermano Vianna, pioneiramente, abordou-a em seu livro *O Mistério do Samba* (1995). Para o autor, a nacionalização do samba carioca é a coroação de um processo secular de interação recíproca entre a cultura popular e a erudita. Nesse sentido, Vianna considera emblemático um encontro entre membros da elite intelectual da época e músicos populares para uma noitada de violão, ocorrido no Rio de Janeiro em 1926 (1995: pp. 19-36).

Como procurarei mostrar, no entanto, a conquista da legitimidade do samba foi (e ainda o é) conflituosa e ambígua. E isso porque vincula-se diretamente ao processo de reconhecimento social do negro no Brasil. Este samba carioca que se nacionaliza é uma síntese cultural que resulta de uma conjunção de vários gêneros musicais e influências sociais. Contudo, sua projeção foi possibilitada pela atuação decisiva dos músicos populares que souberam, astutamente, ocupar os espaços abertos pela nascente cultura de massas.

Repressão e aceitação

A República que se instaura no país a partir de 1889, refratária à participação política da imensa maioria da população e às suas manifestações culturais, não consegue,

efetivamente, republicanizar o país (Carvalho, J.M.: 1987: 161-164). Se, por um lado, o desencanto com a República, no interior das próprias elites políticas, tornava-se evidente (essa não é a república dos meus sonhos, lamentavam-se alguns descontentes), por outro lado, as classes populares não se reconheciam naquela nação que as confinava, a elas e a sua cultura, a suas malocas.

Entretanto, no interior da República, surgem repúblicas atomizadas, isto é, pequenos nichos de participação política que passavam ao largo dos canais oficiais de participação (Carvalho, J.M.: 1987: 38-41). Algumas dessas repúblicas populares eram a Festa da Penha (nota 1, ao final do texto), a pequena África do Rio de Janeiro (nota 2) e as agremiações carnavalescas (nota 3). Aí, através da música popular, ia se tecendo uma identidade coletiva para a cidade e quiçá para o país.

Interessa observar, no entanto, que os símbolos populares gestados nesse processo, como a mulata feiticeira, a favela mulata ou o maxixe que tem sua arte, permanecem no campo da experiência vivida da cultura e não são incorporados ao campo da política, cujo acesso estava vedado às classes populares. Acrescente-se a isso a impossibilidade de os republicanos, orientados por um modelo europeu de cidadania e pelas teorias do darwinismo social, reconhecerem como legítimas tais formas de participação popular, por elas percebidas como bárbaras.

No final do século XIX, a abolição da escravidão pôs fim às antigas relações senhoriais de domínio. Com a ampliação da cidadania para os ex-escravos, a temperatura da tensão racial entre negros e brancos tende a se elevar. Como lembra Lilia Schwarcz (1993), é exatamente nesse momento, quando a igualdade jurídica é conferida a todos, que as teorias deterministas raciais ganham força no país e, ao estabelecerem distinções biológicas e hereditárias entre negros e brancos, acabam por naturalizar a diferença entre as raças. Nesse sentido, é a perfectibilidade da imensa massa de ex-escravos que estava sendo posta em questão na fundação do novo pacto político republicano, cujos termos estavam sendo então estabelecidos.

Coloca-se aqui um dos grandes dilemas com o qual se debateriam as elites da Primeira República, no que se refere à constituição do corpo político da nação: se os critérios darwinistas sociais eram um empecilho à plena incorporação do negro à esfera pública, em contrapartida, as tradições culturais negras, preteridas pelos governantes como sinal de decadência, eram já parte constituinte da expressão nacional.

Esse dilema pode ser entrevisto por meio da atitude ambígua de parte das elites nacionais quanto às manifestações populares de raízes negras. No começo do século XX, observa-se um duplo movimento em relação às mesmas. Deparamo-nos com uma condenação de práticas consideradas bárbaras e, simultaneamente, com um enaltecimento das mesmas, exaltadas como produtos da originalidade nacional.

Por um lado, a cultura negra é apreendida pelo critério da falta: as danças e os ritmos negros não têm estética nem arte (Freitas, 1921/1985:153), não possuem tom nem som e tampouco gozam de espírito e gosto (apud Rodrigues, 1933/1977:157). Os instrumentos musicais dos negros são rudes, bárbaros e fazem uma algazarra infernal. Parece, portanto,

que havia algo no gosto popular que não estava de acordo com o senso estético de parte das elites.

Contudo, de outro lado, esboça-se uma visão que, ao contrário do caráter privativo, tende a conceber a cultura negra como dotada de conteúdo, sendo que algumas tradições culturais negras serão, pouco a pouco, representadas como nacionais e a coroação desse processo de nacionalização se dará nos anos 30 e 40.

Como já notei em estudo anterior sobre a capoeira (Reis, 1997), ao mesmo tempo em que é criminalizada pelo Código Penal de 1890, surge uma representação positiva dessa luta que deplora os que vêem nela apenas o que tem de mau e bárbaro e a reclama como nossa gymnastica nacional, herança da mestiçagem no conflito de raças (Filho, 1898/1979: 257). Observe-se que há aqui uma evidente associação entre mestiçagem e nacionalidade, uma vez que a brasilidade da capoeira é atribuída justamente à sua origem híbrida.

Também em relação ao maxixe, podemos observar uma dupla percepção que aponta, simultaneamente, para a admiração e para a censura. O maxixe era uma dança popular, surgida nos bailes da chamada pequena África do Rio de Janeiro, por volta da década de 1870, tendo se vulgarizado em princípios do século XX. Condenada, de um lado, por ser lúbrica e enquadrar-se admiravelmente dentro da canalhice bárbara (Efegê, 1974: 162), de outro lado, seria levada à Paris, no começo do século por Duque, membro de uma família baiana abastada, que se celebrizaria juntamente com suas partenaires nos requebros de la matchiche a chamada dança nacional do Brasil.

No caso da música e da dança negras, à mesma atitude ambígua das elites, que oscila entre o elogio e a condenação, corresponderá um modo também ambíguo de inserção dos negros no cenário musical da cidade do Rio de Janeiro. No trabalho anterior já citado (Reis: 1997), tendo como objeto o estudo da legitimação da capoeira no Brasil, procurei mostrar como os negros conquistam e ampliam seu espaço político no país. A meu ver, a ambigüidade desta luta/dança, evidenciada no movimento basilar da ginga, pode ser tomada como uma metáfora política da negociação entre brancos e negros, na qual os adversários se enfrentam indiretamente, aproveitando as oportunidades para surpreender um ao outro no momento exato.

Isso nos revela algo sobre a peculiaridade das relações raciais vigentes no país. Esse modelo de sociabilidade que supõe uma cumplicidade, esse afirmar negando, amaciando os conflitos é o que a antropóloga Paula Montero (Reis, 1997) chamou de dialética da mandinga. Em outras palavras, parece que há na sociedade brasileira uma certa disposição por parte, tanto das classes subalternas quanto das classes dirigentes de atenuar os conflitos, o que os obriga a um reposicionamento constante. Focalizaremos, a partir de agora, essa negociação pela conquista de espaço social através da música e da dança, observando com quem seus agentes se aliam e com quem se indispõem nessa empreitada. Enfrentando-se indiretamente com as censuras e proibições, suas atitudes combinarão, simultaneamente, acato com desacato, isto é, uma aparente adesão à ordem que esconde sempre um desrespeito à mesma. A galhofa e a pilhéria serão recursos largamente utilizados por eles, tanto em seus confrontos com as autoridades como nas querelas que tinham entre si.

A presença negra na incipiente cultura de massas

As primeiras décadas deste século marcaram a entrada definitiva do Brasil na chamada modernidade com a introdução do rádio, da gravação de discos, do gramofone e do telefone, entre outros. Os benefícios trazidos pela modernidade estavam desigualmente distribuídos pelo conjunto da sociedade mas eram uma aspiração de todos, como lembra Sevcenko (1998b). Nesse sentido, as classes populares vislumbravam na modernidade algumas brechas que lhes oferecessem alguma oportunidade de ascensão social: o fato é que as populações excluídas aos poucos vão se apercebendo de que é possível dispor de elementos dessa modernidade para reforçar as características de infixidez, jogo e reajustamentos constantes, que sempre lhes garantiram maiores oportunidades no confronto social, mas que precisamente as novas políticas de controle, segregação e cerceamento das cidades planejadas procuravam tolher (p. 611).

Por meio de sua música, as classes populares negociam sua inserção na era moderna e na ainda incipiente cultura de massas. Porém, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos. Afinal de contas, como sabiamente alertava o título de uma peça de teatro rebolado, encenada em 1928, Manda quem pode (J. Cristobal e Sá Pereira). Neste jogo político desigual, era preciso saber jogar no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário e, indiretamente, ir ganhando-lhe espaço, através de uma estratégia de luta ambígua e dissimulada em que todo ataque guarda em si uma defesa e toda defesa contém um ataque. Em outras palavras: para ingressar na modernidade, era preciso mandinga. E este agudo senso de oportunidade, bem como esta fina astúcia política, era um trunfo que as classes populares do Rio de Janeiro, em particular os negros, haviam desenvolvido ao longo de sua longa história de exclusão social (nota 4).

Os Oito Batutas

Os 8 Batutas, conjunto musical formado por alguns que viriam a se tornar grandes figuras da música popular brasileira como Pixinguinha, Donga, China e Nélon Cavaquinho, se uniram, no ano de 1919, para tocar no elegante cinema Palais na capital federal. O programa anunciava: Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira. Maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês . (Cabral, 1997: 45).

Porém, apesar do virtuosismo de seus componentes, a temporada dos 8 Batutas no cinema Palais causou protestos. Evidencia-se aqui a oscilação entre a aceitação e a rejeição da música popular. Um grupo que contava com quatro negros, cantava sambas, emboladas e outros ritmos populares e vestia-se à moda sertaneja, apresentando-se num luxuoso cinema da capital federal, podia vir a provocar um certo incômodo.

O maestro e crítico musical Júlio Reis, em sua coluna do jornal A Rua, considerou um escândalo a presença dos 8 Batutas naquele local. No entanto, o jornalista Xavier Pinheiro, da Revista da Semana, saiu em defesa dos rapazes morenos, cujas composições, como as modinhas, as chulas, os sambas, os tangos e outras, todas de cunho nacional têm sido

apreciadas pela nossa finíssima sociedade, não têm escandalizado, têm obtido ruidoso sucesso(citado por Cabral, 1997: 46).

No entanto, essa projeção dos 8 Batutas rendeu-lhes bons contatos. Convites para festas e espetáculos começaram a surgir e a Odeon gravou seis músicas do grupo naquele mesmo ano. Além disso, o magnata Arnaldo Guinle, que os ouvira tocar, encantou-se com sua música, o que teria grande importância na carreira do conjunto, pois financiaria suas viagens pelo Brasil e ao exterior. Os 8 Batutas foram chamados a participar dos saraus que organizava em sua residência e, numa certa ocasião, o dr. Arnaldo, como se refere a ele Donga, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), ofereceu aos 8 Batutas a oportunidade de excursionarem pelos estados de São Paulo, Minas, Bahia e Pernambuco com o propósito, não só de divulgar seu trabalho, mas também de coletar material folclórico, inclusive registrando-o em pauta musical. Esta acolhida que os músicos populares recebiam por parte de alguns políticos e intelectuais, ilumina certamente um debate mais amplo, presente nos círculos eruditos da época, acerca da definição da identidade brasileira.

Como lembra Lilia Schwarcz (1993 e 1995), desde o século passado os intelectuais brasileiros manifestavam um sentimento de negatividade em relação à produção nacional e um anseio por uma especificidade que nos singularizasse em relação às outras nações. Em momentos diferentes de nossa história, mas de forma recorrente, diversas gerações intelectuais brasileiras se viram às voltas com a mesma pergunta: o que faz do Brasil, Brasil?

Envolvidos com esse debate, vários artistas, alguns deles participantes do movimento modernista iniciado em São Paulo no ano de 1922, se voltarão então para as manifestações de nossa cultura popular. Na verdade, tudo isso era parte de um esforço maior para se compreender o país a partir do que ele tinha e não do que lhe faltava, como havia sido a tônica do pensamento intelectual até aquele momento. Alguns intelectuais vão a campo para realizar pesquisas etnográficas. O maestro Heitor Villa-Lobos, após vender a biblioteca de seu pai, realiza entre 1905 e 1906 uma longa excursão por vários estados do Brasil com o propósito de registrar as músicas dos cantadores e violeiros. Também o escritor Mário de Andrade preocupou-se sobremaneira com a documentação escrita e sonora do folclore brasileiro. Especialmente com relação ao cancionário e às coreografias populares brasileiras, Mário de Andrade teve um papel pioneiro no registro sistemático e no estudo das fontes dessas manifestações (Fernandes, 1990: 148-157).

Especificamente em relação à música popular, se, para dentro, os ritmos oriundos das classes populares, em particular o samba, iam se firmando como a música brasileira por excelência, para fora também iam ganhando a fama, cada vez mais, de representantes da brasilidade. Assim, a valorização da cultura popular por certos segmentos intelectuais e artísticos não se dá apenas por um movimento para dentro do país. Há também um outro movimento de fora para dentro que aprecia as manifestações populares do Brasil, em especial aquelas de raízes negras. Isso ocorre, quer por meio da vinda para o Brasil de artistas estrangeiros, ávidos por conhecê-las, quer através de brasileiros (incluindo-se aí os artistas) que redescobrem o Brasil em suas viagens ao exterior.

Nesse sentido, há a passagem anedótica em que o ministro alemão Von Reichau, em visita ao Brasil no ano de 1907, ao ser homenageado por uma banda militar, pediu ao maestro que tocasse alguma música brasileira. Podia ser aquela do *fem cá mulate*, dizia ele, referindo-se ao sucesso carnavalesco de 1906, *Vem cá mulata!* A banda atacou o maxixe, deixando enfurecido o ministro da Guerra, marechal Hermes da Fonseca (o mesmo, no entanto, que receberia o rancho carnavalesco Ameno Resedá no palácio presidencial e cuja mulher, Nair de Teffê, escandalizaria o Rio tocando um maxixe em público em seu violão), que determinou então a proibição da execução do maxixe pelas bandas da corporação, ao menos nas solenidades oficiais (Efegê, 1974: 158). Como veremos adiante, a artista negra norte-americana Josephine Baker, em sua visita ao Brasil, manifestou seu desejo de conhecer o samba e maravilhou-se com a grande cantora brasileira de teatro de revistas Araci Cortes.

Mas seriam sobretudo alguns artistas ligados à arte moderna e residentes em Paris que estabeleceriam uma relação mais estreita com a música popular brasileira. As exposições etnológicas de princípios do século em alguns museus europeus haviam possibilitado aos artistas travar contato com a arte negra e indígena. A tendência cubista na pintura, inaugurada por Picasso e Braque, e na poesia, encabeçada por Blaise Cendrars e Apollinaire, seria tributária dessa arte não-ocidental.

O exímio músico francês Darius Milhaud, afinado com a vanguarda artística parisiense, residiu no Rio de Janeiro entre 1917 e 1919 a serviço da embaixada da França. Interessado pelos temas e ritmos populares, travou relações com o meio musical carioca. Inspirado no maxixe *O boi no telhado* de Zé Boiadero (José Monteiro), lançado no carnaval de 1918, compõe a suíte *Le boeuf sur le toit* e a divulga em Paris no ano seguinte. Lá funda, junto a Jean Cocteau, o jazz-cabaré *O Boi no Telhado*, cujo nome fora retirado de um balé de autoria dos dois artistas, inspirado no maxixe acima mencionado (Sevcenko, 1998a: 201).

Blaise Cendrars também esteve no Brasil (por mais de uma vez), subvencionado pelo milionário e mecenas paulista Paulo Prado. Em sua estadia de 1924, quando permaneceu por nove meses, travou contato com artistas modernistas em São Paulo e com músicos populares no Rio de Janeiro, assistiu ao carnaval do Rio de Janeiro (aí conheceu Donga e, inusitadamente, subiu sozinho o Morro da Favela), passando a semana santa nas cidades históricas de Minas Gerais. Essa viagem contou também com a presença de importantes artistas brasileiros, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, dentre outros, sendo por todos batizada como a redescoberta-do-Brasil.

Mas retomemos a turnê dos 8 Batutas. É justamente como um ato de canção brasileira, que fala tanto à nossa alma, que faz vibrar tanto os nossos nervos de gente da cidade, que o espetáculo apresentado pela trupe dos 8 Batutas foi calorosamente recebido na capital e em várias cidades do interior de São Paulo em 1919. No ano seguinte, irão a Minas Gerais, onde a crítica favorável enaltecerá, entre outras coisas, os instrumentos nacionais que tocam, o violão e o cavaquinho (Cabral, 1997: 53-59), seguindo depois para Curitiba. Em 1921 vão para a Bahia, sendo saudados na capital como um brilhante grupo de artistas genuinamente nacionais e a Recife, berço originário de vários ritmos que tocavam, onde recebem elogios da crítica local (op. cit., 1997: 63-64). Em todos os lugares por onde passou, a trupe fez temporada nos melhores teatros ou cineteatros da cidade, o que nos

indica que eram apreciados pela fina flor da elite local, apresentando-se sozinha ou junto a outras atrações.

Foi, supostamente, por evocarem a brasilidade com sua música que os 8 Batutas serão convidados pelas autoridades brasileiras a apresentar-se diante de estrangeiros ilustres. Em 1920, por exemplo, chega ao Rio de Janeiro o casal real da Bélgica, Albert e Elizabeth, e a trupe compareceu para tocar durante o almoço oferecido pelo presidente da República (Cabral, 1997: 59-61).

Contudo, se a crítica aos 8 Batutas era praticamente unânime em apontar-lhes como legítimos representantes da nacionalidade brasileira quando excursionavam pelo Brasil afora, este consenso desaparece quando, em 1922, a trupe, financiada pelo mesmo Arnaldo Guinle, vai a Paris para uma temporada no elegante cabaré Sheherazade. Essa casa era dirigida pelo brasileiro Duque, que se notabilizara no exterior com seus passos de maxixe.

O maxixe (uma dança e um gênero musical), atingiu seu auge entre o começo do século e meados da década de 20. Tratado pela imprensa como dança nacional, foi bastante difundido, inclusive para além dos assustados (bailes) dos bairros negros, penetrando também entre as camadas mais abastadas.

Entretanto, o maxixe provocou protestos moralistas por parte de autoridades civis e eclesiásticas devido a sua volúpia e lascívia, pois os casais requebravam-se, dançando colados um ao outro todo o tempo. Porém, a reação vem novamente através da galhofa. Muitas canções tratavam irreverentemente as censuras à dança, como em *Maxixe Aristocrático* (1904, José Nunes): O maxixe tem ciência/ ou pelo menos tem arte/ Para haver proficiência/ basta mexer certa parte/ Pois o próprio Padre Santo/ sabendo o gosto que tem/ virá de Roma ao Brasil/ dançar maxixe também (Efegê, 1974:80-81).

O papa não veio ao Brasil, mas o maxixeiro Duque foi à Europa. Desistindo da profissão de dentista, chegou a Paris em 1912, acompanhado por sua primeira partenaire, a atriz de revistas Maria Lina. Numa de suas vindas ao Brasil, Duque dançou com outras de suas parceiras, a francesa Gaby, ao som dos 8 Batutas, no chique Assírio (situado no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Acompanhado de seu amigo, o mesmo Arnaldo Guinle, convenceu-o a bancar a viagem do grupo para divulgar o samba e outros ritmos brasileiros, como [ele] já o fizera com relação ao maxixe (Vasconcelos, 1985: 76).

Devido a uma súbita mudança na composição do grupo, os Batutas viajaram para Paris como Les Batutas ou L'Orchestre des Batutas. A crítica se dividiu quanto à representatividade dos músicos enquanto porta-vozes da música nacional e também no que se refere à imagem que os músicos, muitos dos quais negros, passariam dos brasileiros. Um articulista deplorava o fato de que fosse mostrado nos boulevards de Paris um Brasil pernóstico, negróide e ridículo (Diário de Pernambuco, 1o de fevereiro de 1922, apud Efegê, 1985: 183), enquanto outro, endossando esta opinião, acrescentava: são oito, aliás, nove pardavascos que tocam viola, pandeiro e outros instrumentos rudimentares. E depois ainda nos queixamos quando chega por aqui um maroto estrangeiro que, de volta, se dá à divertida tarefa de contar das serpentes e da pretalhada que viu no Brasil (Jornal do Comércio, Recife, 1o de fevereiro de 1922, apud Cabral, 1997: 73-74).

Também condenava-se que essa pretalhada com seus instrumentos rudimentares estivesse mostrando a música brasileira. Um cronista, estarrecido com isso, estabeleceu uma diferença entre a nossa música, que só mesmo entre aspas poderia ser adaptada àquela da corporação [os Batutas], e a música nacional (sem aspas). Ele considera que, quando se trata de mostrar no exterior nossa cultura nacional, os maxixes tocados pelos 8 Batutas não podem dar a mínima idéia do nosso adiantamento em um terreno em que, incontestavelmente, temos alcançado um desenvolvimento notabilíssimo. Quais eram então exemplos de música nacional? Para o autor do artigo, os parisienses deveriam estar ouvindo, por exemplo, a Sertaneja (uma peça de 1869, composta para piano solo sobre o tema Balaio meu bem balaio), do pianista Itiberê da Cunha considerado um dos precursores da introdução de tema folclóricos na música brasileira, ou a Habanera, de Arthur Napoleão, ambos músicos de formação erudita. Certamente, emendava ele desqualificando os Batutas, seriam vistos ironicamente pelos franceses como um grupo exótico. É como se aparecesse na Avenida Rio Branco, à hora de grande movimento, um grupo de africanos a chamar a atenção com uns chocalhos e outros apetrechos com que costumam sambar em seu país (Gazeta de Notícias, RJ, apud Cabral, 1997: 78-79).

Entretanto, alguns jornalistas saíam em defesa do grupo. Argumentava-se que eram uma das expressões mais legítimas do que é nosso (jornal A Pátria, 28 de janeiro de 1922, apud Cabral, 1997: 72). Benjamim Costalat lembra que, quando os exímios Batutas despontaram, despertaram a inveja de muitos e começaram os despeitados a alegar a cor dos 8 Batutas, na maioria pretos. Tranquilizando os que temiam pela boa imagem do país, menciona a singeleza e a pureza do grupo, assegurando que os 8 Batutas não desmoralizarão o Brasil. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada por influências alheias e que sofre e que geme por si (...) (Gazeta de Notícias, apud Cabral, 1997: 72-73).

Em Paris, Les Batutas, anunciados como les rois du rythme et de le samba, mostraram o repertório já conhecido do público brasileiro, com exceção de um samba especialmente composto para aquela ocasião e que agradou muito, o Les Batutas, com letra em francês de Duque e música de Pixinguinha: Nous sommes Batutas/ Batutas, Batutas/ Venus du Brésil/ Ici tout droit/ Nous sommes Batutas/ Nous faisons tout le monde/ Danser le samba/ Le samba se danse/ Toujours en cadence/ Petit pas par ci/ Il faut de l'essence/ Beaucoup d'élégance/ Le corps se balance/ Dansant le samba/ La musique est simple/ Mais très rythmique/ Nous sommes certains/ Que ça vous plaira/ Nous sommes Batutas/ Batutas uniques/ Pour faire tout le monde/ Danser le samba (Cabral, 1997: 77-78).

Bem-sucedidos e bastante requisitados, os Batutas permaneceriam em Paris por mais seis meses, regressando em agosto de 1922. Certamente, a fácil e calorosa acolhida dos Batutas na França explica-se, além do talento da banda, por já haver um interesse pela cultura negro-africana, suscitado por alguns jovens artistas europeus. Aliás, essa receptividade à música negra estendia-se também aos ritmos negros norte-americanos (em especial o jazz) e caribenhos, sendo que, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, vários músicos desses lugares emigrariam para a França.

No final de 1922, os Batutas excursionaram para a Argentina, com uma temporada igualmente bem-sucedida. Dessa vez, certamente por se tratar de um modesto país latino-

americano e não da refinada França, principal referência cultural das elites brasileiras (ao menos até a década de 30), não houve grandes protestos na imprensa.

Eu sou o samba: a indústria fonográfica amplifica a voz do samba

Outra novidade daquele começo de século foi a gravação de discos. A Casa Edison, cuja matriz era norte-americana, foi pioneira no ramo das gravadoras no Brasil e instalou-se no Rio de Janeiro em 1900. Aos poucos, outras gravadoras viriam para a capital federal, dentre as quais: Columbia Phonograph, Victor Record, Favorite Record, Grand Record Brasil, Odeon, Parlophon, Brunswick, Discos Phoenix e Discos Gaúcho (Cabral, 1996b: 8, 18-19).

Em 1916 foi feita a gravação daquele que é considerado o primeiro samba gravado, o Pelo telefone. A canção saiu pela Casa Edison, na voz do cantor Baiano, no final de 1916, com a finalidade de lançá-la para o carnaval que se aproximava. Foi registrada na Biblioteca Nacional, em dezembro daquele mesmo ano, como samba carnavalesco, com música de autoria de Donga e letra do jornalista Mauro de Almeida (Peru dos Pés Frios).

O retumbante sucesso do Pelo telefone fez desse samba um divisor de águas na música popular brasileira (nota 5). Ele abriu caminho para esse gênero musical na indústria fonográfica. Como diz Cabral (1996b), a partir de então, os donos das gravadoras passariam a colocar nos rótulos dos discos o termo samba para aumentar suas vendas. O tema central da canção é certamente um dos fatores que mais concorreram para essa grande repercussão. Trata-se de uma sátira à cumplicidade entre um delegado da polícia e o jogo ilícito, cuja denúncia, aliás, era recorrente na cidade do Rio de Janeiro.

É significativo que a temática do primeiro samba a estourar nas paradas de sucesso tenha sido a revelação dessa aliança espúria. O mesmo conluio entre a ordem e a desordem aparece também em outras situações. No caso da perseguição ao samba, por exemplo, apesar da truculência ser a tônica da atuação policial da época em relação aos sambistas, um depoimento de Donga deixa entrever uma certa cumplicidade entre estes e os policiais, os quais, vale lembrar, tinham muitas vezes a mesma origem social. Inicialmente, o artista recorda-se de ocasiões em que festas íntimas, realizadas nas residências, eram bruscamente interrompidas por policiais que levavam os moradores ao distrito para dar explicações por estar dançando samba, este que [hoje] toda gente admira e dança. Mas, em seguida, o compositor lamenta a falta de sorte dos sambistas, quando a abordagem era efetuada por policiais menos tolerantes para com o samba e seus instrumentos de acompanhamento: Na Festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução, quando por falta de sorte dos sambistas, não estava de serviço na Penha, o piquete da cavalaria do 1o ou 9o regimentos (...) que sempre nos protegeu (apud, Moura: 1983: 73).

Observe-se também nesse relato a súbita interrupção das festas íntimas pela polícia, o que revela como o espaço privado das classes populares era continuamente violado. Aliás, os sambas A polícia já foi lá em casa (Olegário Mariano e Júlio Cristobal), de 1929, e Se a polícia deixasse (Rafael Mujica e Martinez Grau), de 1927, denunciam em seu título, ainda que de forma divertida, a mesma arbitrariedade. Dessa forma, as normas de cidadania que a

República introduzira e o alargamento da dimensão individual que a modernidade impunha, ao mesmo tempo que ampliavam o espaço privado das elites, restringiam aquele dos despossuídos (Sevcenko, 1998b:543-44).

Foi também a apreensão de um pandeiro na famosa Festa da Penha, que deu origem a uma passagem reveladora dessa mesma imbricação entre a ordem e a desordem. Nela estiveram envolvidos o afamado sambista João da Baiana, filho de baianos, e, nada mais nada menos do que o caudilho gaúcho senador Pinheiro Machado, um dos políticos mais influentes da República Velha. Quem narra o episódio é o próprio João da Baiana: A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. Houve uma festa no Morro da Graça, no palacete do (senador) Pinheiro Machado e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com os meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, marechal Hermes, coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. Ele então perguntou por que eu não fora à casa dele e respondi que não tinha aparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois, quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do seu Oscar, o Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para seu Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: A minha admiração, João da Baiana. Pinheiro Machado (Cabral, 1996a:27-8).

Este depoimento revela a presença de figuras ilustres da época, entre elas um presidente da República, marechal Hermes da Fonseca (1910-14), e seu aliado político, o senador Pinheiro Machado, na casa das tias baianas. Também um outro presidente do país, Venceslau Brás (1914-18), ficara muito grato à tia Ciata por tê-lo curado de um ferimento na perna por intermédio de rituais religiosos afro-brasileiros.

Mas esse episódio também evidencia algo fundamental. Ao mandar fazer o pandeiro com seu nome inscrito, o senador da República estava, por certo, procurando intimidar o policial que eventualmente fosse tentar apreender o instrumento. Porém, a pergunta inicial de Pinheiro Machado a João da Baiana (quis saber se eu tinha brigado) sugere que, mesmo para ele, o samba ao ar livre, isto é, enquanto manifestação pública, era passível de repressão, o que não ocorreria com o samba tocado e dançado em espaços privados (como o de seu palacete ou o da casa da tia Ciata, por exemplo).

Dessa maneira, na intimidade das casas das tias baianas (sendo a mais afamada a da Ciata), os dois Rios de Janeiro, separados no espaço (o Rio da Regeneração e o Rio das malocas, conforme descritos por João do Rio - Rio, J.:1951), encontram-se num ambiente festivo, devocional ou não. Ali, mundos sociais distintos se interpenetram. Cidadãos pobres, como João da Baiana que, na qualidade de artista, frequenta o palacete de Pinheiro Machado, adentram através de sua arte, e ainda que parcialmente, a privacidade do lar dos mais ricos (Sevcenko, 1998b: 544-45). Aí estabeleciam-se alianças e obtinham-se favores.

Também Ivone Maggie (1992), ao estudar os processos criminais movidos contra os praticantes de religiões afro-brasileiras nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, atesta uma certa cumplicidade entre acusadores e réus, uma vez que ambos

participam das mesmas premissas culturais. Os peritos, por exemplo, em parte devido a sua própria origem social, a mesma, aliás, da maioria dos acusados, eram certamente freqüentadores de terreiros e, portanto, conhecedores dos rituais dos cultos. Dessa forma, esses policiais atuavam como mediadores entre os juizes, promotores e advogados, de um lado, e os crentes, de outro, todos compartilhando do mesmo sistema de crenças (p. 160; 166).

Em estudo anterior (Reis, 1997), pude constatar que, também no tocante aos capoeiras, assistimos a esse enlace entre a ordem e a desordem. Isso fica patente não só quando nos deparamos com a presença massiva de capoeiras nas fileiras da Guarda Nacional, do Exército e da própria polícia durante o Segundo Reinado, mas, principalmente, ao atentarmos para a arregimentação das maltas de capoeira por políticos do Império, em especial aqueles ligados ao Partido Conservador.

Parece que, tanto no caso do samba, quanto no das religiões afro-brasileiras e da capoeira, não há oposição absoluta entre os personagens da trama. Vários estudiosos, em busca de nossas especificidades locais, já apontaram para essa promiscuidade entre os domínios da ordem e da desordem no Brasil, o que adviria de uma indefinição das fronteiras entre o espaço público e o privado. Sérgio Buarque de Holanda (1936/1979), em busca do que chama de traços definidores do caráter brasileiro, aponta para a indistinção entre o domínio do público e do privado, cuja maior expressão encontra-se na figura do homem cordial. Resultado histórico e social, o homem cordial, representa, sobretudo, uma denúncia ao autoritarismo da sociedade brasileira, à incompletude e à fragilidade de nossas instituições políticas que impedem a plena realização e consolidação de um espaço público democrático.

Antonio Candido (1970) também ressaltou a imprecisão das fronteiras entre o público e o privado no país, apontando para um dos princípios constitutivos da sociedade brasileira que chamou de dialética da malandragem, responsável pela interação recíproca entre o universo da ordem e o da desordem no país. Analisando a obra Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antonio de Almeida (escrita entre 1852 e 1853 e referente ao período joanino), Candido tenta estabelecer uma simbologia do nacional através da figura do malandro, o qual transitaria, com grande dose de sabedoria política, entre os espaços pouco delimitados do lícito e do ilícito. A dialética da ordem e da desordem, salienta o autor, é o princípio estrutural que ordena o sistema de referência das relações humanas do livro.

Parece-me, portanto que, o sabor especial do samba Pelo telefone está, justamente, na denúncia cínica e brincalhona desse conluio entre a ordem e a desordem, o que corrobora a proposição de Antonio Candido sobre a presença da ética da dialética da malandragem na sociedade brasileira. Provavelmente para evitar dissabores, não foi a versão original na qual a pilhéria era usada como recurso para a desmoralização de uma autoridade pública aquela apresentada oficialmente pelos autores para registro musical, mas ela circulou de boca em boca, sendo até hoje lembrada. Na versão registrada, o chefe da polícia, transfigurado em rei Momo, vira o chefe da folia e são homenageados os carnavalescos Peru do Pés Frios (co-autor da música) e Morcego, ambos da sociedade carnavalesca Clube dos Democráticos.

Apresento em seguida as duas versões. A versão não registrada é a seguinte: O chefe de polícia/ Pelo telefone/ Mandou avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar/ Ai, ai, ai/ O chefe gosta da roleta/ Ó maninha/ Ai, ai ai/ Ninguém mais fica forreta/ É maninha/ Chefe Aurelino/ Sinhô, sinhô/ É bom menino/ Sinhô, sinhô/ Pra se jogar/ Sinhô, sinhô/ De todo jeito/ Sinhô, sinhô/ O bacará/ Sinhô, sinhô/ O pinguelim [jogo de roleta popular]/ Sinhô, sinhô/ Tudo é assim (Moura, Roberto, 1983: 78).

A versão registrada é assim: O chefe de folia/ Pelo telefone/ Manda avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar/ Ai, ai, ai/ É deixar mágoas pra trás/ É rapaz/ Ai, ai ai,/ Fica triste se és capaz/ E verás/ Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Tirar amores dos outros/ Depois fazer seu feitiço/ Ai, ai, rolinha/ Sinhô, sinhô/ Se embarçou/ Sinhô, sinhô/ É que a avezinha/ Sinhô, sinhô/ Nunca sambou/ Sinhô, sinhô/ Porque esse samba/ Sinhô, sinhô/ De arrepiar/ Sinhô, sinhô/ Põe perna bamba/ Sinhô, sinhô/ Mas faz gozar/ Sinhô, sinhô/ O Peru me disse/ Se o Morcego visse/ Eu fazer tolice/ Que eu então saísse/ Dessa esquisitice/ De disse que não disse/ Ai, ai, ai/ Aí está o canto ideal/ Triunfal/ Viva o nosso Carnaval/ Sem rival/ Se quem tira amor dos outros/ Por Deus fosse castigado/ O mundo estava vazio/ E o inferno só habitado/ Queres ou não/ Sinhô, sinhô/ Vir pro cordão/ Sinhô, sinhô/ Do coração/ Sinhô, sinhô/ Por este samba (Moura, Roberto, 1983: 79).

O popular ritmo amaxiado do samba também contribuiu para a sua rápida aceitação. Além disso, o refrão da música continha alguns versos retirados de uma canção folclórica nordestina apresentada numa revista de sucesso, encenada em 1916 no teatro São José.

Porém, a autoria do samba Pelo telefone é controvertida. Ainda quando o samba estava recém-lançado, na véspera do carnaval de 1917, sairia no jornal uma nota, assinada pelo Grêmio Fala Gente, anunciando que seria cantado na Avenida Rio Branco o verdadeiro tango Pelo telefone, dos inspirados carnavalescos João da Mata, mestre Germano, nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo exclusivamente do querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter da Rua, em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro (Alencar, 1980: 119). Reproduzia-se então a letra da cantiga que ironizava a apropriação da mesma por Donga, também participante das rodas de partido alto e que, segundo as pessoas citadas na nota, todas bastante reconhecidas no meio negro, teria agido de forma oportunista ao registrá-la em seu nome (em relação a Mauro, autor da letra, não havia qualquer contestação): Pelo telefone/ A minha boa gente/ Mandou me avisar/ Que o meu bom arranjo/ Era oferecido/ Para se cantar/ Ai, ai, ai/ Leve a mão à consciência/ Meu bem/ Ai, ai, ai/ Mas por que tanta presença/ Meu bem? Ó que caradura/ De dizer nas rodas/ Que este arranjo é teu!/ É do bom Hilário/ E da velha Ciata/ Que o Sinhô escreveu/ Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Escrever o que é dos outros/ Sem olhar o compromisso (Alencar, 1981: 26).

De fato, é aceito pelos estudiosos da música popular que a canção teria sido composta nas rodas de samba da casa da tia Ciata, uma espécie de embaixada do samba da pequena África do Rio de Janeiro em princípios do século. Migrante baiana, tia Ciata (Hilária Batista de Almeida) veio para o Rio em 1876, tendo se casado com o baiano João Batista, que trabalhou como linotipista no Jornal do Comércio e posteriormente em várias funções no serviço público, inclusive numa delegacia de polícia, cargo obtido por influência do

presidente da República, Venceslau Brás, como gratidão por uma cura espiritual que, como já vimos, obtivera de Ciata. Ela era sacerdotisa do candomblé de João Alabá e em sua casa realizava também cerimônias religiosas e lúdicas. Além disso, era quituteira e ainda costurava fantasias de baianas para o carnaval e o teatro de revistas.

Em tempos de perseguição ao samba e às religiões afro-brasileiras, as atividades festivas da casa se distribuíam de acordo com o grau de repressão a que estavam sujeitas e a elas acudiam pessoas negras e brancas, segundo conta um antigo freqüentador: A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de pretos, mas branco também ia lá se divertir (Moura, R. 1983;104).

Mas Ciata também recebia em sua casa pessoas de diversas origens sociais, algumas das quais figuras importantes do mundo da política e da intelectualidade da época. Porém, músicos talentosos como Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Donga, Heitor dos Prazeres, China, dentre outros, também faziam ali seu partido alto. A casa da tia Ciata é exemplar para a percepção de como os dois Rios, separados no espaço (o Rio da Regeneração e o Rio das malocas, conforme descritos por João do Rio), se encontram aqui através da festa, seja ela devocional ou não. A atividade profissional do marido de Ciata, a crescente ascendência que ela própria foi ganhando no meio negro, além da presença de pessoas influentes nas festas, garantem uma certa imunidade ao local que marcaria a memória cultural negra da cidade. Os protestos dos co-autores de Pelo telefone, bem como a apropriação indevida da música por Donga, testemunham uma nova ética que se impunha aos músicos populares e a que o sambista Sinhô (o mesmo, aliás, cuja co-autoria em Pelo telefone havia sido omitida) definiria de forma lírica: samba é como passarinho, é de quem pegar (Alencar, 1981: 67). O nascente e promissor mercado fonográfico, trazido pelos novos ventos da modernidade, introduziu mudanças. A antiga criação coletiva e improvisada das rodas de partido alto tinha que conviver agora com a projeção de valores individuais que a profissionalização do samba possibilitava. As acusações mútuas de plágios eram constantes. O próprio Sinhô foi por mais de uma vez acusado de plagiário por Hilário Jovino, um de seus parceiros em Pelo telefone, e Heitor dos Prazeres, que, gozando da alcunha de Rei do Samba dedicada ao grande compositor, escreveu uma canção intitulada Rei dos meus sambas.

Para auxiliar na difusão de seus discos, as gravadoras contariam com um forte aliado: o rádio. Em 1922 foi transmitida do Rio de Janeiro a primeira emissão radiofônica. Entretanto, as deficiências técnicas relativas à transmissão, difusão, programação ou mesmo emissão do sinal adiariam por cerca de dez anos o grande impacto que esse potente veículo de comunicação teria na transformação da cultura brasileira (Sevcenko, 1998b: 587-588).

Diz isso cantando : o teatro de revistas e a projeção do samba

Outro meio poderoso de divulgação de sambas, artistas e músicos negros nos anos 10 e, principalmente, nos anos 20 foi o popular teatro de revistas (nota 6). No período anterior ao carnaval, eram montadas as chamadas revistas carnavalescas, que auxiliavam na difusão dos sambas.

Mas, também ao longo do ano, o teatro rebolado divulgava o trabalho dos compositores populares. O extraordinário compositor Sinhô projetou-se no Rio de Janeiro através dele. Conhecido como o Rei do samba, foi o maior expoente desse gênero musical nos anos 20, tanto pela quantidade quanto pela qualidade de sua produção.

Foi também o teatro de revistas que lançou a primeira grande cantora brasileira de sambas, que viria a exercer influência fundamental em cantoras das gerações seguintes, entre elas Carmen Miranda. Era Araci Cortes, a Linda flor. Ela se autodenominava uma mestiça terrível, filha de brasileiro com espanhol e neta de paraguaio (Ruiz, 1984: 12).

Aos poucos, ela se firmará como a primeira grande intérprete de sambas e tornará célebre nos palcos a personagem da mulata brasileira. Como diz seu biógrafo Roberto Ruiz, referindo-se ao papel da cantora na criação de uma revista nacional, desvincilhada do modelo luso que lhe dera origem: foi Araci que, pode-se dizer, consolidou o tipo [da mulata] e fez do samba uma força de brasilidade na marcha descolonizadora da revista (Ruiz, 1984: 35). Calçando chinelinhas de baiana, a estrela Araci se notabilizou pela sensualidade do requebrado e sapateado que marcava suas coreografias. Um dos sambas que pôs em delírio o público do teatro do Recreio em 1929, composto por Ary Barroso, foi o malicioso Samba da gelatina, que insinuava uma analogia entre os movimentos dessa guloseima e os da mulata: Treme, treme/ Requebrando/ Treme, treme/ Rebolando/ Mulata vai devagar/ Com tanta malemolência/ Mulata, tenha paciência/ Pode quebrar!/ Canjica de milho verde/ Polvilhada de canela/ Tremelicando no prato/ Como sei de donzela/ Mexo, mexo, remelexo/ Requebrando meus quadris/ Ai que gelatina assim/ Juro que eu nunca fiz! (Ruiz, 1984: 127).

Um grande número de sambas interpretados por Araci Cortes fazem referências às mulatas (e aos mulatos), às vezes nos próprios títulos, como por exemplo: O choro das mulatas, 1927; Esse mulato vai ser meu, 1930; Mulata, 1929; Mulata revoltosa, 1931; Mulato bamba, 1932; Preto e branco, 1930. Apareciam também, embora em menor número, as morenas, uma classificação racial que talvez equivalesse a de mulata. As referências às brancas são praticamente inexistentes. Contudo, nessa terra de mulatas, parecia não sobrar muito lugar para as negras também já que, como dizia um samba, lançado por Araci em 1934, Crioula só por necessidade.

Mas, embora Araci tenha dado maior visibilidade ao tipo da mulata, bem antes dela, ele já aparecera no teatro rebolado. Em 1906, estreava no Palace-Teatro a revista Vem cá, mulata (José do Patrocínio Filho, Chicot e Thoreau) e no teatro Carlos Gomes a revista O maxixe (Costa Júnior, Paulino Sacramento e Luís Moreira), ambas tendo como música principal a canção carnavalesca daquele mesmo ano Vem cá, mulata (Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre). Em O maxixe, a intérprete era Maria Lino, a mesma que mais tarde acompanharia Duque para dançar maxixe em Paris. Esta canção, cantada no carnaval e na revista, obteve um estrondoso sucesso, chegando a ganhar uma versão parisiense que, em 1912, foi editada também em Berlim com o nome La maxixe brésilienne (Alencar, 1980: 98-99). O estribilho famoso era o seguinte: Vem cá, mulata!/ Não vou lá não/Sou Democrata/ de coração. Foi possivelmente aí que aquele marechal de guerra alemão, recepcionado pelo presidente Hermes da Fonseca dois anos mais tarde, conheceu o maxixe fem cá mulate, o qual, como

vimos, solicitou à banda militar brasileira que tocasse causando, sem saber, um constrangimento geral.

Assim, também no exterior, ia aos poucos se difundindo a imagem da mulata brasileira. Alguns anos mais tarde, o músico da vanguarda artística francesa Darius Milhaud encantou-se com o samba *O boi no telhado* e o recria, incluindo-o em suas apresentações em Paris. A letra do samba alude à mulata, companheira na folia carnavalesca: *Vem mulata ter comigo/ Vamos ver o Carnaval/ Eu quero gozar contigo/ Esta festa sem rival/ Vem cá, vem cá, vem cá/ meu bem/ Como eu não há, não há/ ninguém/ Pula, pula, perereca/ E segura esta boneca/ Vem cá, vem cá, vem cá (bis)/ Olá/ Segura o cabrito/ O boi é bem manso/ Mulata cutuba (bis)/ Agüenta o balanço.*

Mas seria sobretudo com a famosa revista *Forrobodó* (Carlos Bittencourt e Luís Peixoto com músicas de Chiquinha Gonzaga), montada em 1912, que a mulata, interpretada por Cecília Porto, ganharia definitivamente a platéia. É importante notar que se, nas revistas *Vem cá, mulata*, *O maxixe* e *Forrobodó*, as mulatas eram interpretadas por atrizes brancas, as próximas mulatas que fariam sucesso nos palcos, Otilia Amorim e Araci Cortes, eram, elas mesmas, mestiças.

Na revista *Forrobodó*, a mulata é cantada como uma mulher constantemente assediada, nossa frutinha nacional, mas que podia ser fatal se ingerida: *Sou mulata brasileira/ feiticeira/ frutinha nacional/ Sou perigosa e matreira/ sou arteira/ como um pecado mortal/ Tenho sempre uns renitente/ pela frente/ mas em todos dei a lata/ Nesta terra, francamente/ minha gente/ não se pode ser mulata!* (Ruiz, 1984: 101).

Mas, além de servir para expressar a representação de um símbolo nacional popular, o tipo da mulata; servia também para abordar um outro tema corriqueiro no cotidiano da cidade: as relações afetivo-sexuais interétnicas. Dessa forma, em várias composições, a mestiçagem racial, principalmente entre o clássico par mulata-português, é tematizada através da figura da mulata. Na revista *Diz isso cantando* (Ary Barroso, J. Cristobal, Augusto Vasseur, Luís Peixoto), estrelada por Araci Cortes em 1929, a música *Boneca de Piche* traz um diálogo entre um casal formado por um negro e uma mulata. Diante da constatação que ele faz sobre a atração do branco pela fruta, ela ameaça trocá-lo por um português: (...) *Da cor do azeviche!/ Da jabuticaba! Boneca de piche!/ É tu que me acaba!/ Sou preto e meu gosto/ Ninguém me disputa/ Mas há muito branco/ que gosta da fruta! (bis)/ Eh! Eh!/ Tem português assim nas minhas águas!/ Que culpa eu tenho de ser boa mulata?/ Nêgo, se tu borreça as minhas máguas/ Eh! Eh!/ Eu te dô a lata!* (...) (adaptado de Ruiz, 1984: 156-158).

Mas mulata podia ser também a sedutora favela, como no samba *Minha favela* (Sá Pereira e Marques Porto), interpretado também por Araci Cortes na revista *Pensão Meira Lima*, de 1930. Nessa bela composição, a mesma favela que envergonhava o Rio da Regeneração era motivo de orgulho para o Rio das Malocas: *Minha doce companheira/ És mulata, és brasileira/ És minha fascinação!/ Minha favela/ Tens na luz pálida, amena/ Todo cheiro da morena/ Que embriaga o coração.*

Além disso, também a cor da mulata e sua brasilidade podiam servir como metáfora política para expressar a alternância de presidentes paulistas e mineiros durante a Primeira República, como no maxixe *Café com leite* (Freire Júnior), de 1926: Nosso mestre Cuca movimentou/ O Brasil inteiro/ Pois cada um Estado pra cá mandou/ O seu cozinheiro/ Mexeu-se a panela, fez-se a comida/ Com perfeição/ Assim foi a bóia bem escolhida/ Com perfeição/ Café paulista/ Leite mineiro (bis)/ Nacionalista/ Bem brasileiro/ É preto com branco café com leite/ Cor democrata/ É preto com branco meu bem aceite/ Cor da mulata/ O leite é bem grosso, o café é forte/ Agüenta a mão/ As novas comidas têm que dar sorte/ Na situação (Alencar, 1980: 169-70).

Vemos assim que, nesse registro popular, o tema da mestiçagem é protagonizado pela imagem polissêmica da mulata. Mulher sedutora e objeto do desejo de negros e brancos, ela é também representante da brasilidade, nossa fruta nacional, da política nacional do café com leite, ao mesmo tempo que é identificada com o local de moradia, a favela mulata. Assim, lida nesta chave, a imagem da mestiçagem é difusa e a mulata parece funcionar como uma categoria explicativa para uma mestiçagem que é vivida mas não é pensada. Por outro lado, a eleição dessa miscigenação como um dos ícones da originalidade brasileira, tão cara a alguns intelectuais e artistas nesse momento (e que se tornaria hegemônica ao longo das décadas de 30 e 40), provinha mais das elites que, ao inverso, pensavam a mestiçagem mas não a viviam.

Quando a cantora negra norte-americana Josephine Baker veio ao Brasil em 1929, para se apresentar no teatro Cassino, no Rio de Janeiro, Araci Cortes foi convidada para recepcioná-la com uma apresentação, na qualidade de intérprete da música popular brasileira. A artista, discriminada em seu país, imigrara para Paris, onde, acompanhada por bandas de jazz, se consagraria por toda a década de 20 como a *Vênus de Ébano*, a *Cleópatra do Jazz*, dançando quase nua, envolta numa fantástica tanga, onde penca de bananas de fantasia compunham um conjunto exótico que fascinava as ululantes multidões da capital francesa (Ruiz, 1984: 207; Sevcenko, 1998a: 279)(nota 7). A sensualidade e a arte da *sauvage* Baker também fascinaram o público brasileiro, sendo que ela voltaria ao Brasil em mais duas outras oportunidades. Alguns anos mais tarde, em 1933, as duas cantoras se encontrariam em Paris, onde Araci Cortes, a célebre folkloriste brésilienne, se apresentaria na boate *Chez Les Nudistes*. Naquela ocasião, Araci integrava o elenco da primeira companhia teatral brasileira a ir à Europa, numa bem-sucedida temporada em Lisboa e Porto (Ruiz, 1984: 172-174).

O teatro de revistas atingiu seu auge nos anos 20 e depois, com a concorrência do cinema falado e do rádio, perderia paulatinamente importância. Também o maxixe, ritmo característico das revistas, declinaria nesse período. Entre alguns jovens compositores cariocas do bairro do Estácio de Sá, um novo ritmo de samba florescia, o qual, paulatinamente, se tornaria hegemônico. Esses compositores formaram o bloco carnavalesco *Deixa Falar* em 1928, localizado no bairro carioca do Estácio de Sá, que reuniu sambistas que inovaram na percussão, introduzindo o surdo e a cuíca. Alguns compositores que se tornariam depois famosos frequentaram as rodas do Estácio, como Ismael Silva e Bide (nota 8).

Porém, apesar da indefinição do termo, o samba, mais precisamente o samba carioca, surgido no caldeirão de ritmos presentes naquele começo de século, vai se firmando enquanto tal ao longo da década de 20 e, nas duas décadas posteriores, se tornará o mais legítimo representante da música popular brasileira para fora e para dentro do país.

Considerações finais

A malandragem é um curso primário Que a qualquer um é bem necessário (...) (Sinhô, 1927)

Se o samba foi, ao longo das três primeiras décadas do século XX, conquistando paulatinamente o gosto musical de uma significativa parcela da população brasileira, há uma cisão na sensibilidade estética das elites do período no que se refere à aceitação desse ritmo popular, que provoca uma oscilação entre o elogio e o repúdio ao mesmo. Para uns, só podia ser considerada música entre aspas o que os 8 Batutas apresentavam em seus shows. Para outros, o que faziam não era arte negra mas arte brasileira da melhor qualidade.

No entanto, se o ritmo fruído por todos era o mesmo, seus significados e usos eram diversos. Para as classes populares, o samba poderia servir para ridicularizar as autoridades e subverter a hierarquia social, fazendo do papa, um dançarino de maxixe: pois o próprio Padre Santo/sabendo o gosto que tem/virá de Roma ao Brasil/dançar maxixe também (Maxixe aristocrático, José Nunes, 1904); do padre, um macumbeiro: ai meu bem/tu não me tens amor/vou na macumba do padre/vou lá pedir por favor (Macumba do padre, Armando Vampa, 1925); ou do delegado de polícia, que proibira os instrumentos musicais, um sambista e a encarnação de um deles através da alcunha de seu Tamborim: minha Nossa Senhora/Sinhô do Bonfim!/ainda hei de sambá/com seu Tamborim (anônimo, 1907). Poderia ainda ser usado para louvar os heróis populares, como o samba de Sinhô intitulado Sete Coroas (1922), que homenageava o famoso malandro que dá nome à composição e que era amigo do autor. Era também através dele que muitos sambistas podiam reafirmar a sua fé, apesar da intensa perseguição policial aos cultos afro-brasileiros: aos maus olhados/isto não ligamos/pois com arruda/facilmente lhe tiramos/e para a inveja/temos uma figa/feita na África/com o bom guiné de riga (Resposta à inveja, Sinhô, 1917). O samba permitia-lhes ainda expressar suas querelas afetivas vividas nas relações íntimas, como bem o revelam os títulos de alguns sambas: Tu qué tomá meu home (1929, Ary Barroso e Olegário Mariano), Esse mulato vai ser meu (1930, Ary Barroso e J. Carlos), O que tu qué, não dô (1930, revista É do outro mundo), Essa nega qué me dá (1921, Caninha e Lezute), Vamos deixar de intimidade (1929, Ary Barroso), Sim, mas desencosta (1930, Cândido das Neves). Mas era ainda esse mesmo samba que encantava alguns artistas franceses, os quais, inspirados nos princípios cubistas e fartos de arte parisiense, viam no maxixe O boi no telhado uma oportunidade de contato com uma sonoridade exótica e sedutora. Por sua vez, o poeta modernista Mário de Andrade, redescobrimo o Brasil, deixaria registrada numa poesia sua admiração pela cadência do samba nas ruas do Rio de Janeiro, tão sublime, tão África.

Esse samba polissêmico seria amplificado pelos recursos audiovisuais que a nascente cultura de massas ia aos poucos implementando. Contudo, como procurei mostrar, o

processo de nacionalização do samba é ambíguo e conflituoso. Embora tenha envolvido vários atores sociais foi sobretudo uma conquista das classes populares, conseguida à custa de uma fina astúcia e refinada habilidade política que tornou viável a ocupação de todas as brechas que a modernidade abria. Assim, para tentar ascender socialmente e ingressar nesse Rio da Regeneração, o Rio das malocas precisou usar de muita mandinga.

Porém, como vimos, esses dois Rios não se opunham radicalmente, uma vez que seus habitantes muitas vezes se reuniam, seja na privacidade das casas das tias baianas - como a da tia Ciata -, seja no recato da mansão dos Guinle ou mesmo nos jardins do palácio presidencial do Catete. No entanto, a intersecção entre esses dois mundos, o erudito e o popular, que dinamiza e atualiza o samba, restringe-se à esfera privada. Isto é, no espaço público, essa imbricação não é revelada, pois isso significaria reconhecer o negro como ator político. No novo pacto social estabelecido com o advento da República ganha relevância a discussão acerca da perfectibilidade da população negra e mestiça do país, tendo por base os princípios da teoria darwinista social. Ao mesmo tempo que, no nível da lei, afirmava-se a igualdade entre os cidadãos, no nível da ciência naturalizava-se a diferença entre as raças, cuja mistura levaria inevitavelmente à degeneração. Como procurei mostrar, o olhar ambíguo sobre o samba, relacionava-se diretamente ao lugar ambíguo que o negro ocupava no contexto intelectual da época. Dessa forma, as tradições culturais negras, percebidas como bárbaras, não serão reconhecidas como legítimas e não se constrói a república com esse tecido social. Esse divórcio entre cultura e política atenua-se apenas quando as teorias raciais entram em declínio e começa a afirmar-se uma interpretação mais social do país, tendência que se tornaria dominante a partir da década de 30, com a publicação dos trabalhos de Gilberto Freyre (1933) e Sérgio Buarque de Holanda (1936), dentre outros.

Sem raiz na vivência coletiva, a simbologia republicana cai no vazio. Como sabemos, o imaginário social, para se sedimentar, requer uma comunidade de sentido. Dessa forma, para serem bem sucedidos, símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual possam se alimentar (Carvalho, José Murilo: 1990: 89). Partindo dessa assertiva, podemos supor que alguns dos símbolos nacionais difundidos com sucesso pelo governo populista de Vargas já estavam culturalmente disponíveis na sociedade brasileira na Primeira República, mas foram ignorados em virtude da insensibilidade política das autoridades do período.

O populismo varguista, ao contrário, procurará legitimar-se apropriando-se de alguns elementos da cultura popular, entre eles o samba e a mulata, que já eram, como vimos, índices de nacionalidade e tinham grande ressonância junto à população, alçando-os à categoria de símbolos nacionais. É importante observar que a matéria-prima desses novos símbolos são, principalmente, as tradições culturais negras. Aqui parece que incorporar o negro foi uma opção política que o governo getulista e parte das elites desse período fizeram, o que, certamente, teria sido uma iniciativa quase que impensável para os governantes da Primeira República, ainda atemorizados com a recente libertação dos escravos, que levou ao rompimento do secular domínio senhorial e, ao menos ao nível da lei, assegurou a igualdade jurídica a negros e brancos, ambos considerados agora cidadãos brasileiros.

Notas

1 - De fato, como conclui Soihet em *A subversão pelo riso* (1998), após acompanhar detidamente a história da festa da Penha, ela tornou-se a festividade mais popular do Rio de Janeiro depois do Carnaval (p. 41). A grande concentração de grupos musicais, cordões, ranchos e blocos carnavalescos e o entusiasmo popular fariam da festa uma preliminar das folias de Momo. Alguns que, posteriormente, seriam consagrados como expoentes da música popular brasileira eram assíduos freqüentadores, como Sinhô, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Caninha, João da Baiana e Donga.

2 - No alvorecer do século XX, a pequena África do Rio de Janeiro abrangia os bairros da Cidade Nova, Gamboa, Saúde e adjacências. Durante o Império, a região restringia-se aos arredores do Paço e possuía um alto grau de concentração de africanos, crioulos e mestiços. Em 1849, por exemplo, de cada três habitantes, um era africano (Schwarcz, 1998).

3 - Em sua excelente análise sobre o carnaval carioca entre 1880 e 1920, Maria Clementina Pereira da Cunha (2001), em *Ecos da Folia*, evitando uma abordagem evolucionista do assunto, chama atenção para o carnaval multifacetado que tomava conta das ruas do Rio de Janeiro desde meados do século XIX. Como mostra a autora, ainda que fosse o modelo civilizado do carnaval europeu que se desejasse impor, outras formas populares de folia conviviam com as Grandes Sociedades Carnavalescas desde meados do século XIX e até nelas se inspiravam para organizar seus desfiles, apropriando-se de alguns elementos, ainda que atribuindo-lhes significações distintas (ver capítulos 2 e 3) Como conclui a autora, (...) antes que se transformasse em um atrativo turístico e em símbolo oficial da nacionalidade, o Carnaval foi o principal meio de expressão de uma sociedade dilacerada por feridas que se revelaram difíceis de cicatrizar (...) (p. 315).

4 - Maria Angela Salvadori (1990), com base no repertório musical das décadas de 30 e 40 que tem como tema a malandragem, reconstitui pormenorizadamente as experiências urbanas dos malandros do Rio de Janeiro. Julgando ser possível estabelecer um nexo histórico entre os malandros deste período e os capoeiras da Primeira República, a autora recupera sua tradição de luta, a qual é marcada pelo desejo de preservação da autonomia e a deliberação sobre suas próprias vidas.

5 - Para uma análise minuciosa e com alguns pontos de convergência com a que tento aqui, ver o livro *Feitiço Decente* (2001) de Carlos Sandroni (parte I, capítulo 5).

6 - Tendo sido introduzida no Rio de Janeiro por empresários portugueses em meados do século XIX, ganharia textos nacionais com Arthur Azevedo e seu parceiro Moreira Sampaio em finais do século. Conhecidos humoristas cariocas, como Raul Pederneiras, Bastos Tigre e Luís Peixoto, dentre outros, também escreveram para o teatro de revistas em princípios do século XX (Ruiz, 34-39). A revista exerceu papel importante no sentido de popularização do teatro, até então restrito às camadas mais abastadas da população, que costumavam comparecer aos espetáculos montados pelas grandes companhias estrangeiras francesas e italianas.

7 - É possível que Carmen Miranda também tenha nela se inspirado para compor seus turbantes de frutas tropicais

8 - Sandroni (2001), em sua sugestiva análise de cunho etnomusicológico sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1933, aponta para a existência de dois modelos rítmicos. O primeiro deles seria o paradigma de tresillo, presente na música popular brasileira do século XIX até finais dos anos 1920 e o segundo seria o paradigma do Estácio, que inauguraria um novo estilo de samba que viria a se tornar o samba carioca por excelência.

Bibliografia

- ALENCAR, Edigar de. 1980. O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro/São Paulo, Freitas Bastos. _____. 1981. Nosso Sinhô do Samba. Rio de Janeiro, Funarte.
- CABRAL, Sérgio. 1997. Pixinguinha: vida e obra. Rio de Janeiro, Lumiar Editora. _____. 1996a. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Lumiar. _____. 1996b. A MPB na era do rádio. São Paulo, Moderna (Col. Polêmica).
- CANDIDO, Antonio. 1970. Dialética da malandragem. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 8.
- CARVALHO, José Murilo. 1990. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras. _____. 1987. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. 2001. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo, Companhia das Letras.
- EFEGÊ, Jota. 1985. Meninos, eu vi. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Música. _____. 1974. Maxixe, a dança excomungada. Rio de Janeiro, Conquista (Col. Temas Brasileiros).
- FERNANDES, Florestan. 1990. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro, in: Revista do Arquivo Municipal, 198, São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, edição fac-similar do n. 106, 1946.
- FILHO, Mello Moraes. 1979. Festas e tradições populares, São Paulo, EDUSP/Itatiaia (1.ed. 1890).
- FREITAS, Affonso A. 1985. Tradições e reminiscências paulistanas. São Paulo, EDUSP/Itatiaia.
- Freyre, Gilberto. 1950. Casa-grande