

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

OS MÚSICOS TRANSEUNTES DE PALAVRAS E COISAS EM TORNO DE UNS BATUTAS

Luís Fernando Hering Coelho
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

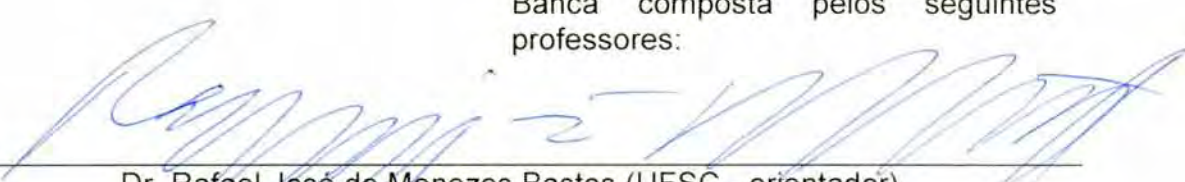
Florianópolis, outubro de 2009.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas”

LUIS FERNANDO HERING COELHO
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



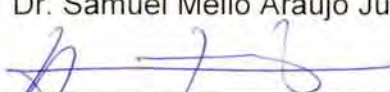
Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC - orientador)



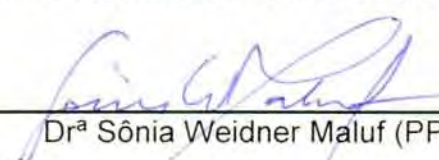
Dr. Anthony Seeger (University of California/UCLA)



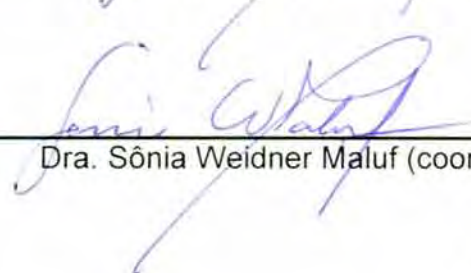
Dr. Samuel Mello Araújo Júnior (UFRJ)



Dra. Alicia Norma Gonzalez de Castells (PPGAS/UFSC)



Dra^a Sônia Weidner Maluf (PPGAS/UFSC)



Dra. Sônia Weidner Maluf (coordenadora do PPGAS)

Florianópolis, 27 de outubro de 2009.

RESUMO

Este trabalho trata de um estudo antropológico sobre duas viagens do grupo musical carioca Os Oito Batutas: à Argentina, entre dezembro de 1922 e março/abril de 1923, e ao sul do Brasil (estados de Santa Catarina e Paraná), em agosto e setembro de 1927. Com base em pesquisa de fontes primárias em arquivos, sobretudo jornais da época, o estudo mapeia as estratégias de inserção dos músicos, indicando algumas categorias em termos das quais foram compreendidos nos diferentes contextos. São explorados, assim, dois horizontes de representações sobre o Brasil mediadas musicalmente, um no exterior (Argentina) e outro numa região do país periférica em relação à capital. O quadro interpretativo é complementado com considerações sobre as temporadas de outros artistas negros estrangeiros na Argentina – a *jazz-band* de Sam Wooding em 1927 e a dançarina Josephine Baker em 1929 – e algumas produções bibliográficas iniciais sobre o tango e o samba.

Expressões-chave: Os Oito Batutas, Brasil e Argentina, Antropologia e História, Relações Musicais.

ABSTRACT

This work is an anthropological study on two trips of the *carioca* (from Rio de Janeiro city) musical group *Os Oito Batutas*: to Argentina, between December 1922 and March/April 1923, and to the south of Brazil (states of Santa Catarina and Paraná), in August and September 1927. Being based on research on primary sources in archives, mainly newspapers, the study tries to map some of the strategies the musicians adopted for insertion in the different artistic contexts, also indicating some categories in terms of which they had been understood. So, two sets of musically mediated representations about Brazil are explored: one in a foreign country and another in a peripheric region in Brazil. The interpretative framework is complemented with considerations on the tours of other foreign black artists on Argentina - the Sam Wooding's jazz-band in 1927 and the dancer Josephine Baker in 1929 - and some early bibliographical productions about tango and samba.

Key-Expressions: Os Oito Batutas, Brazil and Argentina, Anthropology and History, Musical Relations.

AGRADECIMENTOS

Há muitos a quem agradecer. Primeiramente, agradeço à minha primeira família – meus pais e irmãos –, por tudo, e à minha segunda (em ordem cronológica) família (nuclear, ainda com apenas um membro além de eu mesmo) – a Paola –, por pôr beleza no mundo, pela doce companhia e por ser meu *GPS*.

A todos os que tem estado presentes em minha formação antropológica, especialmente os professores do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC e colegas do PPGAS e – com especial gratidão e carinho – do MUSA, Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

Aos professores Acácio Tadeu de Camargo Piedade e Héctor Leis, pelas contribuições em sua participação na banca de qualificação do projeto de pesquisa que deu origem a esta tese.

Aos amigos, especialmente o compadre Sílvio Mansani e família.

Aos meus alunos, por mostrarem que ser professor é necessariamente ser estudante.

À Capes e CNPq agradeço pelas bolsas de estudos que foram fundamentais para a condução do trabalho no Brasil e na Argentina. Várias outras instituições (principalmente arquivos e hemerotecas) e pessoas colaboraram para a realização desta pesquisa. Sem poder nomeá-las todas, gostaria de citar alguns nomes em especial.

Em Buenos Aires: Alejandro Balazote, Edgardo Carrizo, Ruben Orqueda, Enrique Binda. Em Río Cuarto: Carlos Mayol Laferrere. Em Córdoba: Efraín U. Bischoff.

No Rio de Janeiro: Alexandre Hering Coelho, Samuel Araújo, Pedro Aragão, Humberto Franceschi. Em Curitiba: Leon Barg (*in memoriam*).

Da Inglaterra (por e-mail): John Cowley.

Aos professores Anthony Seeger, Samuel Mello Araújo Júnior, Alícia Norma González de Castells, Oscar Calávia Sáez e Sonia Weidner Maluf, por aceitarem fazer parte da Banca Examinadora e pela generosidade de suas contribuições. Se várias delas não puderam ser plenamente incorporadas de imediato, estão registradas para desenvolvimentos futuros.

Finalmente, um agradecimento especial ao professor Rafael José de Menezes Bastos pela confiança, generosidade, apoio e constante exemplo de excelência e elegância no exercício da mirada antropológica sobre o mundo.

Por certo, é minha a responsabilidade pelas escolhas e imperfeições fatalmente encontradas neste trabalho.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	10
APRESENTAÇÃO.....	12
PRELÚDIO: DUAS CARTAS.....	16
CAPÍTULO 1: ARGENTINA, DEZEMBRO DE 1922 – MARÇO/ABRIL DE 1923	
O Desembarque e a Cidade.....	20
Buenos Aires: Teatro Empire, Teatro Maipo, e um baile no Coliseo.....	28
Rosario: Éden Park e Cine San Martín.....	56
Córdoba: Café (ou Cine) del Plata.....	60
Intervalo: Rosita e Macareno, bailarinos, e a preparação para o carnaval.....	64
Río Cuarto: Teatro Cine El Plata, Teatro Municipal. Josué de Barros, “profesor de ciencia y autosugestión hipnóticas”, se faz enterrar vivo.....	67
De volta a Buenos Aires: bailes de carnaval no Teatro Buenos Aires.....	79
Música e dança em La Plata, enterro em Río Cuarto.....	80
Victor 73.826 – 73.835.....	94
<i>En el Bajo</i>	99
Chivilcoy: Teatro Español, o fim do caminho.....	101
Figuras.....	108
INTERLÚDIO: DE VOLTA AO RIO.....	120
CAPÍTULO 2: SANTA CATARINA E PARANÁ, AGOSTO E SETEMBRO DE 1927	
Florianópolis (27 e 28 de agosto de 1927).....	129

Itajaí (29 e 30 de agosto de 1927).....	143
Blumenau (01, 02 e 03 de setembro).....	147
Joinville (05 a 09 de setembro).....	150
Curitiba (15 a 21 de setembro).....	155
Figuras.....	163
 CAPÍTULO 3	
Primeiros movimentos: Cine Palais e interior do Brasil (1919-1921).....	166
Paris, 1922.....	170
Argentina, 1922-23.....	176
 CAPÍTULO 4: ANTROPOLOGIA: EM ARQUIVOS, E SUA RELAÇÃO COM A HISTÓRIA	
Trobriands de papel.....	182
Antropologia e História.....	187
 CAPÍTULO 5: BRASIL E ARGENTINA.....	
203	
 CAPÍTULO 6: O SAMBA, O TANGO. E O JAZZ.	
Sam Wooding na Argentina (1927).....	221
<i>A Vénus de Ébano</i> (1929).....	229
Livros: <i>Cosas de Negros</i> e <i>La Historia del Tango</i>	240
Os primeiros livros sobre o samba.....	247
Figuras.....	255
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
259	

REFERÊNCIAS.....268

ANEXOS.....279

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da Argentina.....	108
Figura 2 – Mapa da província de Córdoba.....	109
Figura 3 – Mapa da província de Buenos Aires.....	110
Figura 4 – Empire Theatre, Buenos Aires (s.d.).....	111
Figura 5 – Teatro Maipo, Buenos Aires (1928).....	111
Figura 6 – Aspecto da região central de Buenos Aires (<i>Calle Florida</i> , 1923).....	112
Figura 7 – Interior de um cabaret portenho (1924).....	113
Figura 8 – Teatro Coliseo, Buenos Aires (s.d.).....	113
Figura 9 – Humberto Cairo (1925).....	114
Figura 10 – Teatro Cosmopolita, Buenos Aires (s.d.).....	115
Figura 11 – Avenida Corrientes, Buenos Aires (1935).....	116
Figura 12 – Cine El Plata, Río Cuarto (s.d.).....	117
Figura 13 – Teatro Municipal, Río Cuarto (s.d.).....	117
Figura 14 – Teatro Municipal, Río Cuarto (2007).....	118
Figura 15 – Teatro Español, Chivilcoy (2007).....	118
Figuras 16 a 19 – Selos de discos gravados pelos Oito Batutas em Buenos Aires (1923).	119
Figura 20 – Mapa da região sul do Brasil.....	163
Figura 21 – Bar-Café Java, Florianópolis (s.d.).....	164
Figura 22 – Teatro Guarany, Itajaí (s.d.).....	164
Figura 23 – Hotel Holetz, Blumenau (s.d.).....	165
Figura 24 – Clube Joinville, Joinville (s.d.).....	165
Figura 25 – Crítica, 08/12/1922.....	203

Figura 26 – Uma jazz-band argentina (1926).....	255
Figura 27 – O “jazz negro” (<i>Comoedia</i> , 01/10/1926).....	255
Figura 28 – Sam Wooding e sua orquestra (1925).....	256
Figura 29 – Sam Wooding e sua orquestra (Última Hora, 16/04/1927).....	256
Figura 30 – Lomuto e sua orquestra (1933).....	257
Figura 31 – Osvaldo Fresedo e sua orquestra (1933).....	257
Figura 32 – Josephine Baker em Buenos Aires (1929).....	258
Figura 33 – Josephine Baker em Córdoba (1929).....	258

APRESENTAÇÃO

O mote deste trabalho é um par de viagens do grupo musical carioca Os Oito Batutas à Argentina entre dezembro de 1922 e março/abril de 1923 e aos estados de Santa Catarina e Paraná, no sul do Brasil, nos meses de agosto e setembro de 1927. Trata-se de um grupo de músicos populares que se formou na cidade do Rio de Janeiro em 1919 convidado para tocar, conforme se usava na época, na sala de espera de um renomado cinema. Entre seus integrantes estavam nomes que se tornariam ícones da música popular brasileira do século XX, em sua vertente carioca, como, para citar os mais célebres, Pixinguinha e Donga. Na medida em que os Oito Batutas ganhavam renome, iam ficando também no centro de discussões que tinham como temas centrais a composição étnica da nação e o lugar que a música popular que faziam poderia ter na “cultura” brasileira. Tais disputas eram especialmente sensíveis num Brasil que tentava obter seu lugar no “concerto das nações” e onde as opiniões se dividiam entre defensores do “branqueamento” da nação ou da valorização da mestiçagem e da herança africana do país e, com relação à música, entre os que consideravam a arte dos Oito Batutas como autêntica e legítima representante da música popular nacional e aqueles que a repudiavam por entendê-la como lasciva e de mau gosto.

Os Oito Batutas são um tema recorrente na musicografia brasileira. Apesar disso, e em relação direta com o lugar simbólico a que foram alçados na construção desta tradição musical, a sua história e as disputas em torno dela seguem, em certa medida, imersas numa espécie de névoa que resulta da construção de uma memória de caráter seletivo. Disto ressalta a importância da busca de fontes primárias que permitam a reconstrução dos contextos históricos e simbólicos em questão.

Este trabalho é, em grande medida, um rastreamento das andanças daqueles músicos nas referidas viagens, fundamentalmente a partir do que ficou dito sobre eles nos jornais de época. Se isto nos aproxima dos Oito Batutas, permitindo ter alguma idéia sobre seu modo de atuação, também nos afasta deles, pois os discursos recuperados freqüentemente revelam mais sobre categorias dos universos simbólicos de seus próprios autores do que sobre os Oito Batutas “em si mesmos”. Creio que isto não se constitui como um problema, mas, ao contrário, permite deslocar um pouco as perspectivas mais essencialistas indicando que o que os Oito Batutas pudessem ser era também determinado pelo que se “pensava” que eles fossem ou deveriam ser. Um mapa das categorias em função das quais foram pensados nos diferentes contextos e indicações sobre como elas se articulavam, é o que este trabalho tenta esboçar. O esboço ganha contornos mais definidos na comparação com a recepção que tiveram, na Argentina, outros artistas negros nos anos 1920: a jazz-band de Sam Wooding e a dançarina Josephine Baker.

Os capítulos 1 e 2 correspondem às “etnografias” das viagens à Argentina (Capítulo 1) e ao sul do Brasil (Capítulo 2). O Capítulo 3 procura fazer um balanço do material estudado sobre estas viagens no contexto da trajetória do grupo desde a sua formação. O Capítulo 4 trata do fato da palavra “etnografia” aparecer aqui entre haspas, com a tematização de aspectos metodológicos e teóricos da relação entre antropologia e história. O Capítulo 5 considera aspectos da história comparada de Brasil e Argentina, buscando apontar para elementos das relações entre os dois países que não ficam explícitos nos materiais recolhidos sobre os Oito Batutas. Finalmente, o Capítulo 6 aborda as turnês argentinas de Sam Wooding e Josephine Baker acima referidas, bem como produções bibliográficas de fins dos anos 1920 e inícios da década de 1930 que estão entre as

primeiras e tematizar o tango e o samba, gêneros musicais cujo processo de nacionalização, respectivamente na Argentina e no Brasil, se consolida no período histórico em questão.

A pesquisa na Argentina foi realizada entre fevereiro e novembro de 2007¹. Neste período, estabeleci-me em Buenos Aires, onde me dediquei à maior parte do trabalho em arquivos. Na medida em que não encontrava na Capital Federal materiais das cidades do interior do país pelas quais os Oito Batutas passaram, viajava para estas cidades sempre que um contato telefônico prévio indicava a existência de materiais e a possibilidade de acesso a arquivos locais. Estas viagens se deram nos meses de agosto e setembro de 2007, tendo permanecido em média três dias em cada uma das cidades de Córdoba, La Plata, Río Cuarto e Chivilcoy.

Segue abaixo a relação dos principais locais onde efetuei a pesquisa na Argentina:

Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Hemeroteca del Congreso de la Nación; Hemeroteca del Consejo Deliberante de La Ciudad; Bibliotecas Tornquist y Prebisch del Banco Central de la República Argentina, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega; Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET); Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES); Biblioteca de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC); Biblioteca de Música de la Universidad Católica Argentina (UCA); Archivo General de la Nación (AGN); Biblioteca del Archivo Histórico Municipal de Buenos Aires; Centro de Documentación Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires; Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA).

Chivilcoy: Instituto Histórico de Chivilcoy.

La Plata: Hemeroteca da Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata.

¹ Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado-sanduíche (Processo 210120/2006-1) que viabilizou esta etapa da pesquisa.

Córdoba: Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba, Hemeroteca de la Legislatura.

Río Cuarto: Archivo Historico Municipal.

Os jornais mostraram-se, de fato, a principal fonte de informação, onde algum rastreamento sistemático se fez possível. A busca por outros documentos, como programas de espetáculos, possíveis papéis relacionados a contratações e/ou pagamentos recebidos pelos Oito Batutas referentes a apresentações ou às gravações realizadas pelo grupo na Argentina, fotos, enfim, mostrou-se bastante infrutífera, até onde pude levá-la, com relação a registros específicos sobre os Oito Batutas.

De volta da Argentina, ao longo do primeiro semestre de 2008, recolhi o material que figura no Capítulo 2 em jornais conservados na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina (em Florianópolis) e Biblioteca Pública do Estado do Paraná (em Curitiba). Uma breve passagem pelo Rio de Janeiro no segundo semestre de 2008, com trabalho focalizado sobretudo na Biblioteca Nacional², permitiu reunir os dados com os quais tento “costurar” os capítulos 1 e 2 nas seções Prelúdio e Interlúdio, bem como no Capítulo 3.

² Além da Biblioteca Nacional, consultei no Rio de Janeiro também os arquivos de Almirante, no Museu da Imagem e do Som e de Mozart Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil. Chama a atenção, nestes arquivos, sobretudo no de Almirante, a quase ausência de materiais que relacionem os Oito Batutas ao mundo do jazz. Esta é uma questão que necessita ser examinada mais a fundo, e cuja verdadeira dimensão só poderá ser avaliada quando se conte com a consolidação de uma pesquisa exaustiva sobre os Oito Batutas na imprensa carioca em fontes primárias, especialmente no período posterior a 1923.

PRELÚDIO: DUAS CARTAS

Em meados de abril de 1923, Alcino Santos Silva, então cônsul do Brasil em Buenos Aires, recebia em seu gabinete, proveniente da cidade do Rio de Janeiro, uma carta, assinada pelo empresário artístico José Segreto. Seu conteúdo era o seguinte¹:

“Rio de Janeiro, 14 de abril de 1923.
Exmº Snr. Dr. Alcindo dos Santos Silva [sic]

BUENOS AIRES

Saudações Affectuosas

Venho implorar os bons officios de V. Ex., para, na qualidade de Consul do Brazil nessa Capital, interessar-se, em meu favor, no sentido de evitar, ahi, uma pendencia judiciaria entre mim e o sr. Umberto Cairo, empresario do theatro Empire.

É o caso que o sr. Cairo, ha tempo, propoz, por intermedio do Sr. Consul argentino no Rio de Janeiro, um contracto com a ‘troupe’ musical de ‘Os 8 batutas’, para um estagio de 30 dias, no seu theatro, mediante o pagamento de vinte contos de réis (20:000\$000) e as passagens de ida e volta, conforme, mesmo, os telegrammas trocados entre sua empresa e o sr. Octavio Vianna, que ahi se encontra. Succedeu, porém, que, naquella occasião, a ‘troupe’ referida estava contractada por mim e a ella se juntavam dois bailarinos, conhecidos pelo nome de ‘Les Juts’ [sic]. Ora, estando presa a um contracto commigo, a ‘troupe’ de ‘Os 8 batutos’ [sic] não pôde fazer negocio com o sr. Umberto Cairo, que, não obstante, teimava por attrahil-a a essa capital. Examinando bem o caso, e achando que o negocio não me seria desvantajoso, telegraphiei, então, áquelle empresario pondo-me á sua disposição para um entendimento. E depois de muitas ‘demarches’, ficou resolvido, por proposta do sr. Cairo, que a ‘troupe’ iria, accrescida de ‘Les Zuts’ [sic], mediante o pagamento de vinte e quatro contos (24:000\$000) e mais as passagens. Fechado o negocio, com a sciencia do Sr. Consul argentino, fiz embarcar, para ahi, os musicos, devolvendo ao sr. Cairo o adeantamento de cinco contos (5:000\$000), que elle enviara, antes, directamente á ‘troupe’. Estava claramente entendido, pelos telegrammas e cartas que entre nós foram trocadas, que a ‘troupe’ teria permanente assistencia no theatro Empire. O sr. Umberto Cairo, porém, prevalecendo-se de minha ausencia, entendeu

¹ Agradeço ao Sr. José Luiz Barros de Miranda, do Escritório de Representação do Ministério das Relações Exteriores no Rio de Janeiro, que, muito gentilmente, localizou, a meu pedido, as referidas cartas nos arquivos desta instituição, providenciando para que me fossem enviadas suas imagens, cujo conteúdo aqui reproduzo. As imagens constam no Anexo I.

de fazel-a excursionar, com evidente desrespeito ao nosso contracto. O chefe da 'troupe', sr. Octavio Vianna, que levava instrucções minhas, insurgiu-se, como era de seu dever, contra esse desrespeito do sr. Cairo, nascendo, dahi, uma desintelligencia entre ambos, desintelligencia que veio determinar a ruptura do contracto por parte do sr. Cairo, que, usando de processos reprovaveis, pretendeu liquidar as contas mediante o pagamento de 2.500 pesos (dois mil e quinhentos), que é emquanto avaliou o preço dos 19 dias de trabalho! É evidente a má fé daquelle emperezario.

Ora, sr. Consul, eu, como socio de uma empreza de grande renome, qual é a Paschoal Segreto, que V. Ex. conhece, desejo fugir a toda e qualquer sorte de pendencia com collegas. Venho, pois, pedir-lhe, encarecidamente, que, chamando ahi o sr. Cairo, o faça saber, por meios pacificos, que a sua conducta está sendo muito irregular. E eu proponho-lhe, então, o seguinte accordo:

- Pelo nosso contracto, teria elle de pagar-me 7.500 pesos (sete mil e quinhentos), que, ao cambio de 3.20⁰, da nossa moeda, ascenderiam a 24:000\$000 (vinte e quatro contos)

- Como, porém, Les Zuts não puderam actuar nos programmas, devido a uma indisposição do chefe do casal, - resolvo receber, apenas, 6.000 pesos (seis mil) ou, sejam, 20:000\$000 (vinte contos), da nossa moeda.

Parece-me, sr. Consul, que estou sendo muito coherente, pois era essa exactamente a quantia que o sr. Cairo offerencia, por intermedio do Sr. Consul argentino e, mesmo, por telegrammas, á 'troupe' de 'Os 8 batutos', antes de entrarmos em negociações.

Quanto ao facto de só haver a 'troupe' trabalhado 19 dias, a culpa é do proprio sr. Cairo, que pretendeu burlar o contracto, obrigando-a a excursões, quando isso não fôra previsto nas nossas negociações.

Queira V. Ex. ter a bondade de informar o Sr. Cairo de que, ainda mesmo se chegarmos a esse accordo, eu ficarei com grande prejuizo, pois, alem de dez contos aproximadamente, que adeantei aos meus patricios para os preparativos de sua viagem, importancia quase identica despendi, aqui, com a manutenção de suas familias.

Espero, sr. Consul, que V. Ex., tomando na devida consideração este meu pedido, demova o Sr. Umberto Cairo do proposito em que se acha de empenhar-se em luta judiciaria commigo, obtendo que elle, afinal, venha a concordar em como a razão está do meu lado.

Se o sr. Cairo chegar a essa conclusão, peço-lhe, sr. Consul, que obtenha com que elle me remeta, directamente, o excedente do nosso contracto, na importancia de 3.500 pesos (tres mil quinhentos), visto como, em seu poder, deve existir vales ou recibos da quantia maior, que lhe teria passado o sr. Octavio Littleton Vianna, meu representante naquella 'troupe'.

Queira mais, sr. Consul, ter V. Ex. a bondade de informar o sr. Cairo de que, se resolver mandar-me esse dinheiro, que me deve, o faça para o seguinte endereço:

José Segreto
Empreza Paschoal Segreto
Rua Espirito Santo nº11

Rio de Janeiro.

Grato, antecipadamente, pela intervenção que V. Ex. irá ter nesse caso, tenho grande prazer em subscrever-me

De V. Ex.
Patricio e ad^{dor}
José Segreto”

A resposta do cônsul está datada de 26 de abril, e dá, ao preocupado empresário, a seguinte notícia:

“Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 26 de abril de 1923.

Exp. 127

Exmo. Senhor José Segreto
Rua Luiz Gama, 11. Rio de Janeiro.

Logo que recebi a sua carta, procurei fallar com o senhor Humberto Cairo, o que não consegui, como também um funcionario deste Consulado Geral não obteve entender-se com elle em seu theatro, onde por diversas vezes o procurou em meu nome.

O Sr. Cairo abertamente esquivou-se sempre a um encontro comnosco. Em vista disso, resolvi não insistir em fallar-lhe, levando o facto ao conhecimento de V. S.

Sentindo muito não ter podido lhe ser agradável, prevaleço-me do ensejo para reiterar a V. S. os protestos de minha estima e consideração.

(Ass.) Alcino Santos Silva”

As negociações e a fatal querela entre o empresário brasileiro José Segreto e o argentino Humberto Cairo – como se viu, diplomaticamente intermediadas – tiveram por objeto uma temporada na Argentina de um grupo de músicos – formado no Rio de Janeiro em 1919 – chamado Os Oito Batutas, além da dupla de dançarinos Les Zuts. O nome do grupo musical é hoje muito conhecido no universo da música popular brasileira. Sua história se mistura com as biografias de alguns dos grandes nomes desta tradição e tem sido

objeto de pesquisas e discussões em trabalhos de diferentes escopos e naturezas, seja jornalística, memorialística, historiográfica, antropológica. Quando foram à Argentina, os Oito Batutas já estavam acostumados com a estrada – fosse ela de trilhos, terra ou água: já tinham levado sua arte a várias cidades brasileiras e àquela que era, então, em larga parte do imaginário ocidental, a cidade por excelência: Paris. A existência dos Oito Batutas, sua atuação e presença, catalizou desde o primeiro momento, como se sabe, acaloradas discussões em torno do tipo de música que faziam e qual poderia ser seu estatuto na representação daquilo que naquele momento se tratava de inventar – como é necessário que se faça constantemente –, para dentro e para fora, como o *Brasil*. O fato de serem, em sua maioria, negros, também gerou controvérsias, que tomavam um matiz próprio numa época em que um determinado conceito de *raça* marcava de forma especial o pensamento social. Preocupações também tão fundamentais como as de natureza pecuniária igualmente estiveram em jogo na trama da trajetória dos Oito Batutas – como evidencia o conteúdo epistolar acima referido – com empresários eventualmente convocando cônsules com vistas à boa condução e termo de seus interesses internacionais.

Este trabalho almeja acrescentar um ponto ao conto dos Oito Batutas, na esperança de poder contribuir para a compreensão de parte desta arena de disputa de significados que se encarna na trajetória do grupo. Para tanto, o estudo tomará como base o que ficou dito nos jornais que se ocuparam dos músicos, em sua passagem pela Argentina e, anos depois, pelo sul do Brasil.

CAPÍTULO 1

ARGENTINA, DEZEMBRO DE 1922 – MARÇO/ABRIL DE 1923

O DESEMBARQUE E A CIDADE

De acordo com os arquivos do CEMLA – Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, de Buenos Aires – entre os doze brasileiros que desembarcaram no porto da capital argentina no dia 07 de dezembro de 1922, provenientes da cidade do Rio de Janeiro no navio italiano *Duca Di Aosta*, dez pessoas declararam a profissão de “músico” ou “artista”¹. Seus nomes e idades declaradas constam assim: Antonio Gonçalves (33), Sofia Gonçalves (26), Antonio Rivas (35), Aristides de Oliveira (25), Octavio Litleton (35), Ernesto dos Santos (36), João de Oliveira (24), Jose Bargas de Barros (34), Nelson Santos Alves (37), Alfredo da Roca Viana (24). Obedeço aqui a grafia dos nomes tal como consta nos “Certificados de Arribo à América”² emitidos pelo CEMLA, mantendo os eventuais erros de ortografia dos registros originais. Entre os nomes citados, três são de músicos que ficaram mais conhecidos por seus apelidos no universo da música popular brasileira. São eles (com a grafia correta dos nomes, que tem também pequenas variações nas diversas referências bibliográficas que os mencionam) China (Otávio Lipleçon Vianna), Donga (Ernesto dos Santos Alves) e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Dos dez nomes listados pode-se afirmar com relativa segurança, como se verá, que os dois primeiros – Antonio e Sofia Gonçalves – são dos integrantes de uma dupla de dançarinos chamada *Les*

¹ Os brasileiros que declararam outras profissões foram: Eufemia Albanese, 37 anos, cozinheira; Giacomo Battista, 32 anos, comerciante.

² Cf. Anexo II. Obtive os dados pessoalmente em 27 de maio de 2007 em consula à base digital do CEMLA, localizado na Avenida Independencia 20, cidade de Buenos Aires. Atualmente esta base reúne os dados de entrada de estrangeiros no país entre os anos de 1882 e 1931. Uma vez localizados os dados na base, são emitidos os certificados, que reproduzem o que consta nos registros originais. Para mais informações sobre o CEMLA, conforme a página na internet: <http://www.cemla.com/home.php> (acessada em 13/08/2009).

Zuts. Os outros oito correspondem à formação do grupo musical carioca *Os Oito Batutas*. A composição do grupo de músicos baseada nos arquivos do CEMLA não coincide completamente com aquela apresentada por Cabral (2007: 103) para esta mesma turnê, que é a seguinte: Pixinguinha (flauta e saxofone), J. Tomás (bateria), Donga (violão e banjo), China (violão e voz), Néelson Alves (cavaquinho e cavaquinho-banjo), José Alves (bandolim e ganzá), J. Ribas (piano) e Josué de Barros (violão). A formação dada por Silva e Oliveira Filho (1998: 76) para a temporada argentina dos Oito Batutas corresponde à de Cabral (op. cit.). Estas duas últimas têm sido as principais referências utilizadas na literatura sobre os Oito Batutas com relação à formação do grupo em seus diferentes momentos³. A comparação entre os registros do CEMLA e a formação dada pelos autores citados pode ser mais bem visualizada no quadro abaixo:

CEMLA	Cabral (op.cit.), Silva & O. Filho (op. cit.)
Antonio Gonçalves (Les Zuts)	-
Sofia Gonçalves (Les Zuts)	-
Aristides de Oliveira	José Alves
João de Oliveira	J. Tomás
Antonio Rivas	J. Ribas
Octavio Litleton*	China (Otávio Liplecpon Vianna)
Ernesto dos Santos*	Donga (Ernesto dos Santos Alves)
Jose Bargas de Barros*	Josué de Barros
Nelson Santos Alves*	Néelson Alves
Alfredo da Roca Viana*	Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho)

Para os cinco nomes marcados com asterisco na coluna da esquerda, a concordância entre as duas listas parece imediatamente evidente, considerando-se pequenas omissões e

³ Estes dois livros foram originalmente escritos para um concurso de monografias sobre Pixinguinha promovido pela FUNARTE em 1977, num contexto de “renascimento do choro” permeado pelo surgimento de publicações, relançamentos, festivais e shows. No concurso, o livro de Cabral foi agraciado com o primeiro lugar, tendo o de Silva e Oliveira Filho recebido menção honrosa (Martins, 2009: 34-41). O primeiro recebeu três edições, em 1978, 1997 e 2007; o segundo, duas, em 1979 e 1998. O lugar destas obras na musicografia da música popular brasileira ultrapassa sua referencialidade em questões específicas como as diferentes formações dos Oito Batutas, aqui focalizada, constituindo-se antes como espécies de mitos originários sobre o grupo e sobre Pixinguinha.

equivocos na escrita, de ocorrência provável tendo-se em conta que os dados teriam sido declarados pelos viajantes aos oficiais de imigração em língua estrangeira, no momento do desembarque. Com relação ao nome registrado pela imigração como Antonio Rivas, deve-se notar que o “v” na pronúncia espanhola de “Rivas” soa muito parecido com o “b” da pronúncia portuguesa de “Ribas”, podendo-se supor que se trata da mesma pessoa, com a possível omissão de alguma parte do nome, como aconteceu com outros integrantes. Não disponho de outros dados sobre Antonio Rivas/J. Ribas. Sobre o que consta na coluna do CEMLA como João de Oliveira, trata-se, com toda probabilidade, de João Thomaz de Oliveira, como se pode depreender do verbete “J. Thomaz” no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*⁴, que registra o nome completo do músico e cita sua participação nos Oito Batutas. O ponto mais problemático na comparação entre as duas listas é a disparidade entre o que aparece como Aristides de Oliveira na lista do CEMLA e José Alves em Cabral (op. cit.) e Silva e Oliveira Filho (op. cit.). O nome de José Alves, citado também como José Alves de Lima, aparece em diferentes fontes como integrante da formação original dos Oito Batutas, tendo feito também parte da excursão do grupo à França⁵. Como vimos, ninguém declarou este nome ao desembarcar do navio que levou os Oito Batutas à Argentina. Em seu lugar, consta o nome de Aristides de Oliveira quem, de acordo com Cabral (op. cit.: 108), que o cita como Aristides Júlio de Oliveira, teria se incorporado ao grupo durante a temporada, regressando depois ao Brasil junto de Donga, Nelson Alves e J. Tomás (sic)⁶. Com isto, e o necessário adendo de que Aristides Júlio de Oliveira não se incorporou ao grupo durante a temporada, mas chegou a Buenos Aires junto

⁴ http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=J.+Thomaz&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art, consultado em 13/08/2009.

⁵ Cf. Bessa (2005: 67, 82), Menezes Bastos (2005: 178), Martins (2009: 2, 52), entre outros.

⁶ Note-se que, a julgar por esta incorporação de um membro durante a temporada, mencionada por Cabral, os Batutas, que nasceram “Oito” e foram sete em Paris, teriam ido para a Argentina novamente “Oito” e voltado “Nove” (mesmo que em duas levadas distintas, como provavelmente aconteceu).

com os demais, temos como mais provável a seguinte composição dos Oito Batutas em sua temporada argentina: Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)⁷, Otávio Liplecon da Rocha Vianna (China)⁸, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga)⁹, Josué Borges de Barros¹⁰, Nelson dos Santos Alves¹¹, João Thomaz de Oliveira, J. Ribas/Antonio Rivas (considerando que os dois nomes se refiram à mesma pessoa) e Aristides Júlio de Oliveira¹². Aristides Júlio de Oliveira, de alcunha o Moleque Diabo, era banjoísta. Assim, esta correção na informação sobre os quadros dos Oito Batutas na Argentina, com a “troca” de José Alves por Aristides Júlio de Oliveira, implica numa mudança da instrumentação do grupo, agora com um banjo a mais e sem o bandolim e o ganzá do primeiro.

Pois bem, no momento em que eles desembarcam do *Duca Di Aosta*, jornais de Buenos Aires já vinham anunciando há alguns dias, exatamente para aquela quinta-feira, 07 de dezembro de 1922, o que seria o *debut* de uma nova e interessante atração no teatro Empire (ou “Empire Theatre”), um dos inúmeros teatros com cinematógrafo¹³ localizados no centro da cidade. No dia 03, por exemplo, La Nación¹⁴ faz constar o seguinte, na entrada

⁷ Compositor, instrumentista (flauta, saxofone), arranjador e regente. Rio de Janeiro 23/04/1897 – Rio de Janeiro 17/02/1973 (Marcondes, 1998: 633-636).

⁸ Cantor, instrumentista (violão, piano) e compositor. Rio de Janeiro 16/05/1888 – Rio de Janeiro 27/08/1927 (Marcondes, 1998: 198).

⁹ Compositor, instrumentista (cavaquinho, violão, banjo). Rio de Janeiro 05/04/1890 – Rio de Janeiro 25/08/1974 (Marcondes, 1998: 247-248).

¹⁰ Compositor, instrumentista (violão) e cantor. Salvador 16/03/1888 – Rio de Janeiro 30/11/1959 (Marcondes, 1998: 73).

¹¹ Instrumentista (cavaquinho) e compositor. Rio de Janeiro 1895 – Rio de Janeiro 1960 (Marcondes, 1998: 28).

¹² Instrumentista (banjo, violão, bandolim) e compositor. Rio de Janeiro (?) – Rio de Janeiro 05/02/1938 (Marcondes, 1998: 526).

¹³ O cinematógrafo recebia também, pelo menos na Argentina, o curioso nome de biógrafo.

¹⁴ O primeiro número de La Nación, que circula até hoje como um dos principais jornais argentinos, apareceu em Buenos Aires em 4 de janeiro de 1870, fundado pelo general Bartolomé Mitre (1821-1906), que foi presidente do país de 1862 a 1868 (Ulanovsky, 2005: 22 e passim; Fernandez, 1943: 118-122). A presidência de Mitre foi marcada pela organização administrativa do Estado argentino, com um viés liberal, modernizador e defensor da centralidade de Buenos Aires, e dos interesses de sua burguesia mercantil, no contexto político e econômico nacional (Onega, 1999: 680-683). Saítta (1998: 31-32) remarca que uma das características principais de La Nación nas primeiras décadas do século XX era a forte presença de escritores renomados nos quadros de sua redação, o que convertia o jornal num

dedicada ao Empire, em sua seção “Teatros y Espectáculos”: “Reserve su localidad para el jueves 7, gran debut de Los 8 batutas y Los Zuts, famosa orquesta y pareja de bailes típicos brasileños”. O jornal Última Hora¹⁵ deste mesmo dia, aparentemente fazendo alguma confusão entre o que seria propriamente a orquestra e o que seria a dupla de bailarinos, anuncia: “La famosa orquesta típica brasileña, 'Les Zuts' se presentará el jueves en el Empire Theatre, donde con seguridad llevará mucho público”. Conforme vai se aproximando a data da estréia, a expectativa é aumentada pela ênfase cada vez maior na espetacularidade da atração esperada, como podemos notar nos termos empregados por La Nación já no dia 04: “Retire su localidad para el jueves próximo, presentación del extraordinario y original espectáculo: Los 8 batutas y Les Zuts”. Até o dia da estréia, repetem-se anúncios de semelhante conteúdo.

importante veículo de divulgação e legitimação literária. Na época em foco, La Nación perde em importância no mercado editorial argentino apenas para o poderoso La Prensa, fundado em 1869 por José Clemente Paz. Dados de 1913 apresentados por Saítta (op. cit.: 33) revelam uma tiragem diária de 160.000 exemplares para La Prensa, contra 100.000 de La Nación. Adianto aqui que não encontrei em La Prensa uma única menção aos Oito Batutas.

¹⁵ Última Hora era um vespertino, fundado pelo jornalista Adolfo Rothkoff em 1908 (Saítta, 2000: 439). Ulanovsky (op.cit.: 63) cita equivocadamente a sua data de fundação como 1917. Saítta (op. cit.: 448-449) caracteriza Última Hora como um jornal popular, em oposição à chamada “prensa seria”. O segundo segmento é representado por jornais como La Nación, “cuyos interlocutores principales, a quienes el matutino explica cuál es la mejor manera de plantear y resolver los problemas del país, están ubicados en las estructuras del poder social, político o económico, en la conducción del Estado, de los partidos políticos de oposición, de los altos cargos de las fuerzas armadas, en la conducción de entidades corporativas empresariales o sindicales, en la dirección de instituciones culturales”. Já o segmento da imprensa popular dividia-se em dois diferentes “modelos de interpelação”: um, representado, por exemplo, por La Razón e La Tarde, adotava o modelo dos grande jornais em direção aos setores médios e populares, caracterizando-se por um cuidadoso acabamento formal e um texto que valorizava a objetividade da informação, “sin interpelaciones directas al lector, al que se dirige através de un lenguaje neutro y un tono didáctico; se muestra respetosa de las buenas costumbres, la moral social y las festividades religiosas, y reseña los sucesos policiales con distancia y sin sensacionalismo”. A outra vertente da imprensa popular, na qual se enquadram, por exemplo, Crítica e Última Hora, é caracterizada pela interpelação direta ao leitor, com o uso de uma linguagem mais coloquial, uma disposição gráfica com profusão de caricaturas, ilustrações e títulos de alto impacto visual. Seguindo com Saítta (op. cit.), enfim, “Estos diarios adoptan la actitud típica del recién llegado que, si bien acepta las reglas de funcionamiento que rigen el campo al cual se incorpora, desarrolla ciertas estrategias de subversión que alteran o redefinen los principios ya establecidos. Mientras La Razón y La Tarde mantienen el trato cordial de los diarios tradicionales, a los que se refieren en términos elogiosos, Última Hora y Crítica encuentran en el uso de la ironía y el sarcasmo un estilo propio con el cual disputarles su posición dominante dentro del campo periodístico”.

Vamos, neste capítulo, acompanhar a temporada argentina dos Oito Batutas e, subsidiariamente, de seus colegas de palco – a dupla de dançarinos Les Zuts e, em parte da turnê, o grupo Los Guanabarinós –, percorrendo em ordem cronológica a cobertura jornalística produzida sobre estes artistas brasileiros naquele país, desde o dia de sua chegada, em 07 de dezembro de 1922, até o momento em que suas pistas nos jornais se perdem, na pequena cidade de Chivilcoy, interior da província de Buenos Aires, em fins de março de 1923. Breves comentários e dados contextuais irão aparecendo ao longo do texto quando necessário (e quando existam dados disponíveis). Alguns dos pontos levantados serão foco, adiante, de considerações mais detidas. De momento, convido o leitor a ler comigo os jornais, a refazer aquela jornada no que dela ficou cristalizado nas já amareladas – umas, às vezes carcomidas e despedaçadas, outras, microfilmadas – páginas. Esclareço alguns dos fatores que me levaram a citar integralmente a maior parte do material jornalístico que compõe este capítulo e o próximo: grande porção deste material permanece inédita ou, quando publicada, o foi de maneira fragmentada; por outro lado, trata-se de um *corpus* relativamente muito pequeno quando comparado, por exemplo, à massividade de discursos que um antropólogo recolhe num trabalho de campo “clássico”, passível, portanto, de se fazer caber dentro de um capítulo em sua forma “original”; finalmente, espero poder transmitir um pouco da minha experiência – de novato – de tentar mergulhar no passado através de umas janelas de papel, em busca dos rastros de uns músicos. Mas, comecemos com alguns números e notas sobre aquela Buenos Aires onde eles desembarcaram.

De acordo com o *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires 1915/1923*, a população total da capital argentina em 1923 era de 1.793.776 habitantes¹⁶. O movimento contabilizado em salas de espetáculos da cidade – incluídos aí teatros, cinematógrafos e circos – é, apenas naquele ano, de 26.020.607 espectadores, representando um produto bruto de \$ 22.206.794,26 pesos. A cidade é, naquele momento, um grande e importante centro urbano, com um mundo do espetáculo rico e variado e um público ávido por divertir-se, numa época em que a televisão é, no máximo, um sonho distante, o rádio ensaia seus primeiros passos, o cinema – que permanecerá mudo por mais alguns anos – já é uma indústria internacional que movimenta grandes somas de dinheiro e seduz o público com suas estrelas¹⁷, e a indústria fonográfica cresce vigorosa¹⁸. Em Buenos Aires, os teatros e

¹⁶ Como termo de comparação, a cidade do Rio de Janeiro contabilizava, três anos antes, uma população de 1.157.873 habitantes (Sevcenko *apud* Bessa, 2005: 17).

¹⁷ Uma interessante aproximação ao universo do cinema exibido em Buenos Aires entre fins da década de 1910 e inícios dos anos 1930 se encontra em Quiroga (1997), que reúne as crônicas cinematográficas deste autor trágico e apaixonado pelo chamado, na época muda, “teatro del silencio”, publicadas originalmente em revistas e jornais. Horacio Quiroga (Salto, Uruguai, 31/12/1878 – Buenos Aires, 31/12/1937) associou à sua atividade literária – centrada na produção de contos e novelas – uma dedicação pioneira e intensa à crítica cinematográfica, num interesse que incluiu também a tentativa frustrada de criar, em 1917, junto com Manuel Gálvez, uma empresa cinematográfica própria para filmar roteiros de sua autoria. (Martínez, 1997). A literatura de Quiroga é sobretudo fantástica e trágica, permeada por temáticas como a morte, a crueldade, a loucura, a perseguição e a alucinação, temas recorrentes também na sua própria biografia. Entre suas principais influências está a obra do norte-americano Edgar Allan Poe. Entre seus livros mais célebres estão *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Los Desterrados* (1926) e o derradeiro *Más Allá* (1935). Cf. Romano (1991). A sedução pelo cinema aponta para outro aspecto importante da personalidade de Quiroga – e também muito presente no imaginário sobre a modernidade na cultura argentina das primeiras décadas do século XX –, aquilo que Beatriz Sarlo chamou de suas *paixões técnicas*, que incluíam a fotografia, a química, a cerâmica, a engenharia, a construção de máquinas. Cf. Sarlo (2004). Há uma relação fundamental entre a instituição do cinema e a estruturação das grandes metrópoles na virada para o século XX, de modo que “A metrópole moderna e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo momento. Sua justaposição fornece várias chaves sobre a estética pragmática pela qual experimentamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico” (Donald *apud* Sevcenko, 1998a: 522).

¹⁸ A partir dos anos 1920, superada uma fase inicial de consolidação e expansão onde os desafios eram principalmente de natureza técnica – como o da pesquisa de materiais e produção em massa de máquinas relativamente complexas – a indústria fonográfica passa a ter como fator crucial para a sua sobrevivência a manutenção de catálogos de gravações que interessem aos ouvintes-compradores. Neste processo, a música popular passa a ocupar um lugar cada vez mais central. Cf. Millard (1995: 74 e *passim*). Contudo, é importante notar que o caráter de *mercadoria fonográfica* de modo algum é exclusivo e característico apenas da música popular, sendo que, no momento em que se estabelece, “a fonografia captura, constitui e constrói (e, então, ela não se define meramente como um veículo, mas como um processo) toda a musicalidade do planeta e não somente, portanto, aquilo que hoje chamamos de música popular”

cinematógrafos contam-se então às centenas, espalhados pela região central e também pelos bairros, oferecendo uma variedade caleidoscópica de filmes e espetáculos que vão de óperas encenadas por grandes companhias de reputação internacional ao chamado *género ínfimo* do teatro de variedades e das revistas cênicas¹⁹, passando por gêneros como a zarzuela, a opereta e o chamado “teatro por horas”, ou *género chico*²⁰, com sainetes²¹, dramas e comédias de curta duração. Vale notar que, nos cinematógrafos, a exibição de filmes era geralmente intercalada com uma ou mais atrações “ao vivo” no palco – os números de *varietés*²² – que poderiam ser dançarinos(as), cantores(as), malabaristas, mímicos, etc²³. O público era tão internacional quanto as atrações, considerando-se que a

(Menezes Bastos, 2007a: 05, grifos no original).

- 19 Sobre o teatro de revistas em Buenos Aires, conforme Davila & Orozco (1999) e, com breves considerações também sobre as *varietés*, Gorlero (2004: 58-64). A falta de um fio condutor argumental de desenvolvimento dramático, característica tanto da revista quanto das *varietés*, exclui estes gêneros da importante cronologia da ópera, opereta, zarzuela e comédia musical em Buenos Aires feita por Dillon & Sala (1997).
- 20 O *género chico* (literalmente, “gênero pequeno”), não obstante sua alegada origem espanhola, encontra um importante desenvolvimento em terras argentinas no início do século XX, sendo que a história do tango está profundamente associada a este gênero dramático (Marco *et alli* 1974). Para um estudo das publicações periódicas – focalizado na revista *Bambalinas* – ligadas ao gênero chico rio-platense nas primeiras décadas do século XX, conforme Mazziotti (1990). Davila e Orozco (1999: 384) dão a seguinte definição: “Género chico: denominación que comprende las obras teatrales – con música o sin ella – en un acto, que se presentan aisladamente, esto es, en funciones por horas. El género chico, nacido en 1869, se originó en la creencia de haber remedado a los cafés conciertos. Hicieron así piezas en un acto, breves, casi improvisadas: sainetes, pasillos, parodias, juguetes, revistas, disparates, bocetos, etc. Sus actores eran comúnmente festivos y su música popular y callejera”.
- 21 O sainete está relacionado, em sua origem, ao *entremés* espanhol. Trata-se, por volta do século XVIII, de uma peça breve, geralmente de caráter cômico, encenada no intervalo ou no final de peças maiores. Evolui, no século XIX, para uma peça autônoma de maior duração, que pode ter um ou mais atos. Sobre o sainete, suas origens e as inovações sofridas pelo gênero em terras argentinas, conforme Marco *et alli* (1974: 306-324). Davila e Orozco (op. cit.) dão a seguinte definição: “composición teatral de breve extensión y carácter jocoso y burlesco, donde por lo común se ridiculizan defectos y malas costumbres del pueblo. Sus interlocutores suelen ser gentes vulgares; su asunto picaresco y muy sencillo, su estilo, el llamado ‘bajo cómico’”.
- 22 Trata-se o termo “*varietés*” de um “galicismo que logró internacionalizarse y que implicaba un género que los españoles calificaron peyorativamente como ‘ínfimo’, ubicándolo en último término tras los denominados ‘género grande’ – drama, comedia, zarzuela en tres o más actos – y ‘género chico’ – sainetes, entremeses y piezas de duración menor” (Soza Cordero 1999: 27). Segundo Davila e Orozco (op. cit.), trata-se de um “tipo de espectáculo incluido dentro del llamado ‘género ínfimo’, cuya variedad de matices abarca el circo, la pantomima, la danza, el canto, el monólogo, la parodia, la bufonada y todo tipo de manifestación escénica breve que escape a un encasillamiento determinado”.
- 23 Uma das melhores – entre as poucas – descrições sobre o mundo do espetáculo em Buenos Aires nos anos 1920 se encontra em Pujol (1994). Sosa Cordero (1999) dá, à maneira de crônica, um panorama bastante

Argentina foi um dos países do mundo que mais acolheu imigrantes da Europa Ocidental entre os séculos XIX e XX²⁴. Considerando-se, entre outros fatores, que boa parte da Europa no início da década de 1920 ainda se recuperava de uma destruidora guerra, os palcos de Buenos Aires eram uma opção atraente para artistas de diferentes especialidades e latitudes. E eles não vinham apenas do outro lado do Atlântico em busca de oportunidades naquela que era então, quem sabe, uma das capitais mais visadas do Hemisfério Sul²⁵. Vinham também de mais perto, como foi o caso dos Oito Batutas.

BUENOS AIRES: TEATRO EMPIRE, TEATRO MAIPO, E UM BAILE NO COLISEO

O Empire Theatre, o já referido local de estréia dos Oito Batutas na Argentina, ficava no cruzamento das ruas Corrientes e Maipú, tendo sido inaugurado em 1912 – no mesmo lugar que ocupara antes o antigo teatro Ateneo, de 1909 – e demolido em 1932 (Ragucci, 1992: 15). Llanes (1968: 58) afirma que a sala “Fue en su tiempo uno de los más elegantes cines de esta capital; y en él actuaron cantores y cancionistas consagrados en la canción del tango”. Sosa Cordero (1999:30) coloca o “aristocrático” Empire, junto com o Maipo e outras salas, entre as “catedrais” do gênero de varietés nos anos 1920.

detalhado do universo das *varietés*. Carrera (1971) e Elguera & Boaglio (1997) são interessantes para recompor o “sabor” da época, carecendo, no entanto, de um maior rigor historiográfico e analítico. Dentro da imensa bibliografia sobre o tango – nem sempre muito rigorosa com relação às fontes e freqüentemente pouco interessada em desnaturalizar a si mesma – pode-se consultar, especificamente sobre os anos 20, Byrón *et alli* (1977). Lamas & Binda (1998), focalizando o período que vai até 1920, oferecem um estudo mais documentado – sobretudo na hemerografia de época – e mais crítico com relação ao *mainstream* das narrativas sobre a história do tango.

24 Para uma tabela comparativa do afluxo migratório para Brasil e Argentina entre 1872 e 1959, conforme Fausto & Devoto (2004: 177).

25 De modo geral, a situação econômica da Argentina em torno de 1923 é de grande destaque no contexto latino-americano. Em 1925, para citar apenas um indicador, o PIB *per capita* argentino, de 3.919 dólares, é o maior da América Latina, seguido pelo do Chile com 2.876 dólares. Neste mesmo ano o PIB *per capita* brasileiro era de 980 dólares (Maddison *apud* Fausto & Devoto, 2004: 151). De acordo com Fausto & Devoto, “No período considerado, a Argentina define-se como um país em franco desenvolvimento, cuja produção, condições climáticas, nível de renda têm mais a ver com a Austrália, o Canadá ou a Nova Zelândia do que com a América Latina 'tropical'” (Fausto & Devoto, op. Cit.: 150).

Como vimos, naquele 07 de dezembro de 1922 a iminente estréia dos artistas brasileiros não passa despercebida para alguns dos principais jornais de Buenos Aires. Vejamos os termos em que são anunciados:

“Empire – Los debuts de hoy – La empresa Cairo que en su afán de ofrecer novedades a su público desafía hasta las iras de la canícula, reforzará hoy su espectáculo con dos novedades para nuestro público. Los Números de Varietés que debutarán hoy, son la orquesta típica brasileña 'Los 8 batutas' y los bailarines 'Les Zuts'. Veremos de lo que se trata y mañana lo contaremos” (Crítica²⁶, BsAs, 07/12/1922).

“Empire Theatre – Corrientes y Maipú. U. T. 204, Avenida.- Hoy, en la selecta, a las 18.30, y noche a las 23, el gran debut: Los 8 batutas y Les Zuts, famosa orquesta y pareja de bailes procedentes de los principales teatros de Paris, Londres y Brasil; a las 16.30 y 21.30: Miss Du Pont en *Ensueños Desvanecidos*; a las 17:30 y 22:20, estreno Vitagraph: *Flor de Irlanda*, por Pauline Starke; a las 18.30 y 22.20, estreno Universal: *La revoltosa, Los 8 batutas y Les Zuts*” (La Nación, BsAs, 07/12/1922)²⁷.

“Debuts en el Empire – Ayer llegaron de Brasil los componentes de la orquesta típica denominada Los 8 Batutas, y la pareja de bailarines Los Zuts, que hoy se presentarán en el Empire” (La Razón²⁸, BsAs, 07/12/1922).

“Las 8 Batutas – En el Empire debutará esta tarde el nuevo número que ha contratado en Europa el empresario Cairo. No sabemos cómo es. Solo sabemos que ha sido muy elogiado en las grandes capitales y que si lo trae Cairo tendrá muchas cosas atrayentes. Cairo conoce el negocio, su público y antes de hacer un anticipo, lo mediata no las siete horas que declara el profeta árabe, sino catorze...” (Última Hora, BsAs, 07/12/1922).

Destes trechos, podemos notar, conforme detalhado por La Nación, que os Batutas e Les Zuts trabalhavam no Empire em sessão dupla, às 6:30 da tarde e às 11:00 da noite.

²⁶ Crítica, fundado por Natalio Botana em 1913, enquadrava-se, junto com Última Hora, na vertente mais “subversiva” da chamada imprensa popular. Conforme acima, nota 10. Para um estudo de grande fôlego especificamente sobre o jornal Crítica na década de 1920, conforme Saítta (1998).

²⁷ Note-se, além dos Oito Batutas e Les Zuts, a programação cinematográfica, com a qual eles compartilhavam o cartaz. Optei por manter nas citações estas demais atrações para que se possa ter uma idéia melhor do contexto em que apareciam os Oito Batutas. Para facilitar a leitura, sublinhei, quando conveniente, as referências específicas aos Batutas nos trechos transcritos. Os títulos de filmes vão em itálico.

²⁸ La Razón, foi fundado em 1905 por Emilio R. Morales e vendido em 1911 a José Cortejarena. Enquadrava-se na vertente mais “conservadora” da imprensa popular da época. Cf. Saítta (2000: 448-449).

Crítica os menciona como um “reforço” ao espetáculo. Última Hora chama a atenção para o que seria um especial tato do empresário da sala – Humberto Cairo – para o conhecimento do gosto de seu público e o conseqüente oferecimento de atrações conformes. Note-se, nas citações destes dois últimos jornais, a linguagem mais coloquial e direta, característica de seu modo de enquadramento no campo jornalístico da época, conforme indicado mais acima. Sobre a mencionada contratação dos Batutas por Cairo na Europa, não tenho quaisquer pistas adicionais, mas ela é ao menos verossímil, considerando-se que pouco tempo antes os músicos haviam passado quase meio ano por lá, onde poderiam ter se cruzado com o tal empresário, caso este andasse então pelas mesmas terras, possibilidade sobre a qual não tenho informação. Sobre a atuação nos palcos de Londres citada por La Nación – da qual não conheço registro algum além deste –, pode não passar de um recurso propagandístico, muito comum nos anúncios de espetáculos da época, onde a alegada passagem por tais e tais melhores palcos do mundo, movida sem dúvida pelo afan de suscitar o interesse do público, nem sempre encontrava sua âncora na dureza dos “fatos”, mas muito mais no ensejo de ver bem nutrida a bilheteria. Note-se que a menção de Paris (por ali, sim, os Batutas haviam passado meses antes) e Londres como os centros que, distantes, serviam como critério máximo de legitimação das qualidades artísticas, era muito comum para diferentes tipos de espetáculos.

Comento ainda que, naquele dia 07, aparecem ao total em La Nación, que divulgava diariamente uma das mais completas programações de espetáculos, 16 teatros, 6 variedades e circos e 33 cinematógrafos, sendo o Empire um entre estes últimos. A citação completa do anúncio do Empire permite notar que os Batutas e Les Zuts eram uma atração entre uma programação variada de filmes ao longo da tarde e noite. Os músicos e dançarinos brasileiros dividiam a *función* com o filme *La Revoltosa*, dos estúdios Universal.

Outro ponto para o qual gostaria de chamar a atenção desde já é para os indícios, que irão se repetir ao longo da viagem, de que os Batutas e Les Zuts são ali, enquanto atração artística, um produto a mais entre dezenas de opções num mercado concorrido, onde a conquista do público – a venda de ingressos, enfim – é o ponto chave. Mas, vejamos como reagiu a imprensa à estréia dos Oito Batutas e Les Zuts em Buenos Aires. Aliás, os Batutas estrearam na data prevista, mas Les Zuts, não.

“EMPIRE – Debutaron ayer com éxito 'Los Ocho Batutas'. Como estaba anunciado, ayer debutó en el Empire Theatre este número de atracción que ya se había aplaudido mucho en los teatros de París y Londres, por su exotismo y originalidad.

'Los Ocho Batutas' que tal es su nombre, es un conjunto de músicos que cultivan la música popular brasileña con muchísima gracia costumbrista, dando color y vida a su interesante repertorio. Contribuye en gran forma al éxito de su número la vestimenta de la gente humilde brasileña con sus adornejos multicolores y con sus gritos primitivos que imprimen a la musica ese sabor netamente populachero y le da esa nota exótica que despierta nuestra atención y nos mueve a la curiosidad. Sus raros instrumentos es otra de las causas por la cual algunas cosas ya conocidas en otras orquestas nos han resultado nuevas, no sópor [sic] su ritmo, sino también por sus sonidos.

Constituye esta orquesta un pedazo de la vida popular brasileña sin afectación teatral de ningún género, dado que su composición ha sido más bien obra de la casualidad que de la premeditación.

No son músicos que han estudiado para vivir de la música; son simples cultores de la musa arrabalera como lo eran nuestras antiguas orquestas típicas con su bandoneón, que un día surgieron por la moda y tuvieron una vida próspera debido al éxito que lograron.

Es por eso que el numeroso público que anoche llenaba la sala del Empire los colmó de aplausos, no sólo en su repertorio musical, sino también en sus bailes y cantos. Es de lamentar la repentina enfermedad de 'Loes Zuts' [sic], que privó al público de sus bailes, pues dicen ser lo más interesante de la troupe. Posiblemente se presentará hoy o mañana más tardar, pues no es seria la dolencia” (Crítica, BsAs, 08/12/1922).

“Fue muy aplaudido el conjunto brasileño en el Empire Theatre – Conforme lo habíamos anunciado, se presentó ayer en las secciones de la tarde y de la noche del Empire Theatre el conjunto de músicos típicos brasileños que ha conquistado vasto prestigio con el nombre de 'Os oito batutas'.

Los ocho ejecutantes que componem esa pequeña orquesta característica eran directores de sendas²⁹ compañías semejantes, y según es natural,

²⁹ Com relação ao significado deste termo, o dicionário *online* da Real Academia Española dá o seguinte: “*sendos, das*. 1. adj. pl. Uno o una para cada cual de dos o más personas o cosas”

eximios intérpretes de instrumentos populares. Abandonaron un día sus respectivas organizaciones, y reunidos, formaron esta, que por tal circunstancia tomó el nombre de 'los ocho batutas'.

Ayer pudo comprobarlo nuestro público: son, en efecto, notables ejecutantes de la música autóctona brasileña, de las danzas y canciones tropicales en que se han mezclado, con extraños resultados, las cadencias voluptuosas del fado portugués, proveniente de las melodías mozárabes, con los ritmos furiosos de los bailes africanos. Una especie de sensualismo casi salvaje se junta en esos movimientos violentos, que acompaña lánguidas frases llenas de melancolía – parecen, en verdad, impregnadas de una dulce crueldad, amargas como las 'saudades' y vehementes de pasión, - coincidencia del amor y la muerte.

Y con ello, el timbre particular de los instrumentos populares: el 'violão baxo', suerte de gran guitarrón de voz ronca y profunda; el 'cavaquinho', pequeña bandurria semejante al 'charango' de nuestras provincias del norte; la 'ghanza', parecida al 'candombe' de nuestra antigua negrería; el 'reco-reco', el bandolín y los banjos. Y, unida a estos, la flauta metálica europea, ejecutada admirablemente...

La impresión que se recibe de esse conjunto es agradable y rara al mismo tiempo; se diría que se escucha una poesía fuerte y hermosa en una lengua desconocida, puesto que llega a subyugarnos por su ritmo, por sus acentos, por su ardor, y se nos escapa el sentido íntimo, el fondo espiritual, desde que ignoramos su raza.

El público recibió al conjunto con marcadas muestras de interés, aplaudiéndolo largamente” (La Nación, BsAs, 08/12/1922).

“Los 8 batutas', debutaron con éxito – Es un espectáculo interesante por lo exótico y lo típico. Son las canciones y los bailes de 'Los 8 batutas' expresiones ruidosas y alegres del pintoresco espíritu del pueblo brasileño.

El público del Empire – muy numeroso – gozó de una hora muy divertida. Las músicas y bailes de 'Los 8 batutas' no serán tal vez un espectáculo elegante y espiritual pero tienen el encanto y la gracia de lo raro y lo bufo. 'Los 8 batutas' fueron muy aplaudidos” (El Telégrafo³⁰, BsAs, 08/12/1922).

“Los Ocho Batuques – El nuevo número que ha contratado el empresario Cairo y que ayer debutó en el Empire, es un número de luto. Sus componentes son negros. Y el que no lo es, pasa de moreno cargado...

Tocan instrumentos que no son ni guitarras ni bandurrias. Se quedan entre los dos, matizando sus rasgueos con panderetas, rasquetas y otros elementos de música puestos de moda por los jazz band. No falta más que la bocina del automóvil y el rallador de queso...

Batuqueros se llaman y batuque meten.

(http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=senda, consultado em 15/08/2009), ou seja, o autor do texto indica que cada um dos integrantes dos Oito Batutas teria sido antes diretor de sua própria e semelhante orquestra.

³⁰ Nas fontes de que pude dispor, não localizei informações sobre este jornal.

El número es pintoresco. Ejecutan música que si no emociona entretiene. Solo se lamente que todos sean negros. Son demasiado hombre y poca mujer.

Por desgracia, ayer no pudo debutar la pareja de baile anunciada. Se enfermó a la tarde, quitando esse matiz al programa, que resultó por eso demasiado hombruno.

A los que le gustan las cosas raras, y las notas de color, les recomendamos al Empire.

Nosotros, con franqueza, hubiéramos preferido menos negros, menos ruido, más bailoteo y más polleras. Para negruras demasiadas tiene la vida...” (Última Hora, BsAs, 08/12/1922).

De saída, no texto de Crítica, chama a atenção a percepção – compartilhada de modo geral pelos outros comentaristas – do espetáculo numa chave de exotismo, que tem categorias como naturalidade, exuberância e primitivismo como alguns nexos centrais associados ao que se concebe como brasileiro. A vestimenta³¹, os gritos primitivos e o aspecto “raro”³² da instrumentação – mesmo os instrumentos já conhecidos trazem coisas que resultam novas, “não só por seu ritmo, mas também por seus sons” – estão no foco da atenção do comentarista. Parte da vida popular brasileira apareceria no espetáculo “sem afetação teatral”, a composição da orquestra sendo reputada como obra de uma casualidade que se pode ler como espontaneidade, enquanto oposta ao que poderia ser o resultado de premeditação e planejamento. Está aí implícita uma oposição entre o “espontâneo” e o “cultivado” como fatores delimitadores da fronteira entre uma arte “popular” e uma “erudita”, algo que se constitui num senso comum de ampla pertinência, não apenas na Argentina, é certo, mas também no Brasil³³ e na “cultura ocidental”, até os dias de hoje³⁴.

³¹ A maneira pela qual os trajes dos músicos chamam a atenção dos espectadores parece indicar que os Oito Batutas apresentam-se inicialmente em Buenos Aires com a mesma indumentária “sertaneja” com que se caracterizavam em suas primeiras apresentações no Brasil, no início de sua trajetória

³² Termo que aponta para o aspecto extraordinário, pouco comum, de alguma coisa ou situação.

³³ Neste sentido, parece-me interessante notar que na oposição, abertamente valorativa, feita por Mário de Andrade entre *popular* e *popularesco*, noções como espontaneidade e autenticidade têm um peso especial na definição do primeiro termo, o segundo apontando mais para o que seria o *inautêntico*, compreendido como o afastamento indevido de uma *essência*, numa espécie de corrupção ou simulacro. A música

No caso do comentário em foco, tal idéia de espontaneidade parece incluir também um

popular, que para Mário de Andrade significava aproximadamente o que hoje definiríamos, no Brasil, como *folclórica*, é que deveria constituir, segundo o intelectual, as bases para uma verdadeira música artística nacional brasileira. A bibliografia sobre este tema é grande, mas gostaria aqui apenas de evocar o fato, ressaltado por Martins (2009: 14-15), de que em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (Andrade, 2006), Mário de Andrade ouve como *popularesca* – opinião negativa não-consensual nas avaliações brasileiras sobre os Oito Batutas – a música dos Oito Batutas. O livro é original de 1928, quando os Oito Batutas, já próximos do fim de sua trajetória, eram largamente conhecidos no Brasil como uma jazz-band.

³⁴ O tema é certamente vasto, e tem sido bastante debatido. De um modo geral, alinho-me a Middleton (1990), que classifica a maioria das tentativas correntes de definição do “popular” em duas grandes vertentes, cada uma com suas próprias limitações de alcance: uma que ele chama de *positivista*, caracterizada por uma abordagem quantitativa interessada sobretudo em coisas como os números de circulação comercial da música; outra, chamada de *essencialista*, de caráter mais qualitativo, está mais preocupada justamente com a localização de essências. As origens de tais essências costumam ser alocadas em dois pontos distintos, conforme a tendência teórico-valorativa predominante: “de cima”, apontando para um popular concebido como de massa, ou comercial, onde algumas palavras-chave são imposição, manipulação e standardização, ou “de baixo”, onde a essência é remetida a um “povo” pensado em termos de categorias como autenticidade, espontaneidade, etc. Middleton nota que, em ambos os casos da vertente essencialista, as essências são alocadas em função de um Outro ausente: o não-popular, definido por exclusão e geralmente mantido numa região de sombra analítica. Enfim, o ponto de vista mais adequado, para o autor, é o de que a música popular (ou de qualquer tipo) pode ser adequadamente descrita apenas quando observada no contexto do que ele chama de campo musical total (*whole musical field*), sempre em movimento, atravessado por diferentes linhas de força sócio-culturais e onde os gêneros musicais não são essências, mas *tendências ativas*. Estas tendências estão sempre sujeitas à mudança e à ressignificação em função de processos que Middleton propõe analisar através da noção gramsciana de *articulação*. Nesta, sem que se perca de vista o potencial determinante do nível “infraestrutural”, remarca-se a existência de uma autonomia relativa das “superestruturas” – no nosso caso, a música. Em tal perspectiva, evita-se uma visão determinística unidirecional em favor da percepção do caráter recíproco das relações entre estes níveis. Assim, se o elemento “cultural” não é inerentemente determinado pelo econômico, guardando sua lógica própria, nem por isso ele deixa de sofrer sobredeterminações através de processos de articulação fatalmente ligados à estruturação social. Em síntese, “This is no more to say that, within the operation of articulation processes, production and consumption are inextricably tied together” (Middleton, op. cit.: 11). O funcionamento de tais processos leva à emergência – sempre disputada e de duração finita, mas também sempre podendo se tornar altamente significativa e “convicente” num determinado horizonte social – de constelações específicas de sentido. Middleton cita Elvis Presley como exemplo de uma destas constelações, indicando o modo como tanto sua música quanto a recepção dela foi mudando em função de processos de articulação. Esta postura me parece interessante sobretudo por que tem a lucidez antropológica – sem que seu autor seja antropólogo de formação – de enfatizar o fato de que se as categorias têm alguma essência, ela é fundamentalmente relacional, e sua compreensão exige o mergulho no contexto e no universo nativo de significados. Penso que a noção de articulação, no campo da música, ajuda a pensar a relação entre a expressão musical (o “som da música”) e o contexto de sua produção e consumo, na busca de onde e como, neste meio-de-campo, possa estar ancorado o significado. O tema é crucial na etnomusicologia, pelo menos a partir da formulação dilemática de Merriam (1964) (conforme Menezes Bastos, 1995). Enfim, se os princípios de articulação, atados a fatores como posição social, atuam na música pela “combinação de elementos em novos padrões ou pela atribuição de novas conotações a eles” (Middleton, op. cit.: 08, tradução minha), trata-se neste trabalho, talvez, de apontar para a operação de princípios desta natureza sobre a produção de significados a partir da arte dos Oito Batutas, especificamente na Argentina em 1922-23 e no sul do Brasil em 1927. No caso da Argentina estamos, no momento em que se interpõe mais esta nota, buscando apontar para algumas categorias em termos das quais os Oito Batutas puderam então ser pensados, ou seja, o modo como o *sentido* de sua arte – e sua cor – é refratado ao mergulhar num meio específico. Tal mapeamento incluirá a consideração sobre a adoção de *estratégias* específicas, por parte dos músicos, em função dos diferentes *campos de possibilidades* (Cf. Velho, 1999) pelos quais transitaram. Ficará evidente que se pode trocar “Elvis” por “Os Oito Batutas” nesta formulação: “Elvis – that particular musical agglomeration – never belonged to anyone in particular, then; he – it – was there to be fought for” (Middleton, op. cit.: 11).

elemento de “autenticidade” ao conceber o espetáculo como a manifestação de “um pedaço da vida popular brasileira”³⁵. Assim, a habilidade exibida pelos músicos não seria fruto de um cultivo deliberado e metódico (“estudo”), mas do fato de serem eles, como teriam sido os integrantes das *antigas* orquestras típicas argentinas, “simples cultores de la musa arrabalera”, ou seja, artistas inspirados pela musa dos arrabaldes, daquilo que está nas franjas do mundo urbano. Este último ponto se reveste de especial interesse: aqueles músicos brasileiros são percebidos, em sua suposta espontaneidade e naturalidade, como comparáveis aos das *antigas* orquestras típicas argentinas³⁶. Ou seja: o Brasil contemporâneo, lido através de sua musicalidade tida como mais representativa, é comparável a uma Argentina já antiga, tudo em chave musical. Note-se, finalmente, o testemunho dado por Crítica do sucesso do grupo e a notícia de que, apesar de os bailarinos Les Zuts não terem participado da estréia, houve, além do repertório “musical” (leia-se, provavelmente, “instrumental”), cantos e danças.

³⁵ Aqui, uma categoria chave seria a de *gracia costumbrista*, que aparece na sexta linha da citação de Crítica, acima. Marco et alli (1974: 338-359), ao estudarem as “expresiones teatrales costumbristas” definem o gênero como “presentación de formas de vida que puede o no llevar implícita una crítica”. Na Argentina, fixa-se, a partir de 1890, originalmente com a preocupação de refletir as formas de vida da chamada *campaña bonaerense*, como mais uma manifestação do *género chico*, entre revistas, sainetes, zarzuelas. As obras de *costumbrismo* teatral podem ser de diversos tipos, mas o que creio relevante aqui é a definição do costumbrismo como *apresentação de formas de vida* (leia-se vida social), com uma inspiração rural em sua origem. Acho que é neste sentido que se pode ler a “gracia costumbrista” atribuída pelo cronista de Crítica aos Oito Batutas: tratava-se da apresentação de uma forma exótica de vida social. A categoria *costumbrista* aparece em estudos argentinos contemporâneos, como é o caso de sua incidência em Garramuño (2007, 181-182 e *passim*), onde tem aproximadamente a mesma significação, indicando aquilo que aparece como *típico* na representação de determinada cultura ou sociedade, como marca daquilo que a torna particular a partir de um ponto de vista específico.

³⁶ Note-se que, nos anos 1920, a *orquesta típica* argentina é uma instituição consolidada e legitimada no universo da música popular naquele país, ligada fundamentalmente ao tango. Em 1923 orquestras altamente profissionalizadas – como a de Osvaldo Fresedo, então uma das mais renomadas – estão em ambientes frequentados por camadas sociais médias-altas. Cf. Sierra (1985), Salas (2004: 134-140). Um outro ponto ininteressante: numa foto da orquestra de Fresedo reproduzida por Sierra (op. cit.: 95) e datada de 1924, a formação instrumental é a seguinte: 3 bandoneões, três violinos, baixo, piano e bateria. O agrupamento dos três últimos instrumentos constitui o que se consolidaria como uma formação “clássica” dos grupos de jazz.

O cronista de La Nación coloca, ao lado da naturalidade com que os músicos executam os instrumentos populares, a notícia – de onde terá vindo? – de que a orquestra que ali se apresenta é formada por diretores de orquestras semelhantes. A música autóctona brasileira aparece como mistura das “cadencias voluptuosas do fado português” (este com uma alegada genealogia árabe, por sua vez) e os “ritmos furiosos dos bailes africanos”, numa versão da “fábula das rês raças”³⁷ com um terceiro (o índio) excluído. Indicando, quem sabe, a raiz da sedução que aqueles músicos exercem sobre o público, aparece uma verdadeira *patologia* na liberdade quase poética que o cronista se permite ao descrever suas impressões. Mas, de onde virá esta percepção de um “sensualismo quase selvagem” que se junta a “movimentos violentos” e “lânguidas frases cheias de melancolia” que parecem impregnadas de uma “doce crueldade”? Os Oito Batutas se comportaram de fato como *selvagens* no palco? Ou sua presença e atuação teriam antes servido como um catalizador para a imaginação do inspirado cronista, dando asas à sua pena? Seja como for, transparece nestas linhas uma reação arrebatada, seduzida por uma poesia da qual não pode captar o sentido íntimo, “desde que ignoramos su raza”. Note-se ainda o interesse organológico, na descrição da instrumentação onde os instrumentos “exóticos” são comparados a seus similares “nacionais” - o ganzá, por exemplo, se parece com o candombe “de nuestra antigua negrería”³⁸. A menção ao virtuosismo de Pixinguinha na flauta é algo que se repetirá ao longo da turnê, sendo que não aparece, aqui, menção ao saxofone. Pode-se notar aqui, mesmo sem sabermos o nome do cronista, a inclinação literária que marcava a redação de La Nación, mencionada acima. Aliás, mesmo situando-se, como vimos acima,

³⁷ Cf. DaMatta (2000: 58-85). Note-se que esta versão da fábula é compatível com aquela que caracteriza boa parte da musicografia brasileira (Menezes Bastos, 2007:07).

³⁸ Novamente, como em Crítica, o Brasil remetido a uma Argentina passada. Sobre a ideologia de remetimento do negro ao passado, na Argentina, conforme Domínguez (2009).

em pólos opostos e concorrentes do campo jornalístico, cada um sendo por sua vez um dos principais representantes de seu lado do campo, La Nación e Crítica apresentam impressões iniciais bastante confluentes sobre os Oito Batutas.

El Telégrafo se soma aos testemunhos do sucesso da noite de estréia, também localizando na causa do interesse gerado pelo espetáculo o exótico e o típico³⁹. O encanto gerado é compreendido numa chave do raro⁴⁰ e bufo, em oposição ao que seria “espiritual” e “elegante”. Aflora aqui também a imaginação do que seja o brasileiro, suscitada pelo contato com a performance destes embaixadores musicais não oficiais: “Son las canciones y los bailes de 'Los ocho batutas' expresiones ruidosas y alegres del pintoresco espíritu del pueblo brasileño”.

Por fim, entre os jornais que se manifestaram naquele dia sobre a estréia dos Batutas em Buenos Aires, temos acima transcrito o texto de Última Hora, que se limita a exteriorizar uma posição profundamente preconceituosa e racista, onde os Oito Batutas são desqualificados por 1) serem negros, 2) serem homens e 3) fazerem uma música considerada demasiadamente ruidosa, ou seja, para resumir repetindo os anseios do cronista, seria preferível “menos negros, menos ruido, más bailoteo⁴¹ y más polleras⁴²”. Fica a impressão de exotismo – a música, enfim, entretém, por pitoresca. Interessante aqui é a ausência de qualquer menção ao Brasil ou a alguma brasilidade: o preconceito racial agora não se acopla explicitamente a categorias nacionais. Por outro lado, numa apreciação que não aparece nas outras três críticas aqui em comentário, o exotismo e caráter ruidoso

³⁹ Creio que este “típico” pode ser lido como “característico”, tanto no caso das orquestras típicas argentinas quanto no caso da tipicidade – brasileira – dos Oito Batutas.

⁴⁰ No sentido de “não usual”, apontado acima na nota 27.

⁴¹ O dicionário online da Real Academia Española dá o seguinte significado para o verbo *bailotear*: “bailar mucho, y en especial cuando se hace sin gracia ni formalidad”

(http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bailoteo, consultado em 15/08/2009).

⁴² Pollera, aqui, pode ser traduzido como “saia”, indicando, portanto, mulheres.

dos instrumentos é associado aos “elementos de música puestos de moda por los jazz band”. A cor e o som dos Oito Batutas encontra aqui uma possibilidade de “explicação” um pouco diferente daquela que permeia as outras três críticas: mais do que um Brasil primitivo e exótico, o que aparece é um jazz negro e, para piorar, demasiadamente masculino⁴³. A presença massiva do jazz – fundamentalmente como um conjunto de gêneros de música dançante de origem norte-americana como fox-trot, one-step, shimmy e charleston e, de uma maneira geral, como um modo de fazer música muito associado ao uso de instrumentos percussivos e metais (o saxofone junto) e freqüentemente avaliado como ruidoso e barulhento – na Argentina, assim como em boa parte do Ocidente, desde pelo menos fins da década de 1910, é imediatamente verificável na leitura dos jornais da época. Esta presença se dava tanto nos infinitos bailes dos anos 20, geralmente animados, na Argentina, por duas orquestras, um *típica criolla* (de tangos) e uma *jazz-band*, quanto nos catálogos da indústria discográfica, alimentados por orquestras estrangeiras e nacionais⁴⁴.

⁴³ Como indicado acima, o universo das *varietés* era extremamente variado, podendo incluir atrações de diversos tipos. De acordo com Davila e Orozco (op.cit.: 14), a fascinação pelo gênero se intensifica em Buenos Aires a partir de 1914, abarcando um público também bastante diversificado. As autoras remarcam que “nem sempre” o auditório estava composto por famílias, “ya que se consideraba que muchas de las representaciones artísticas eran indecentes y lascivas”. Isto nos dá elementos para compreender a decepção do cronista de *Última Hora* com a falta de mulheres no espetáculo como a frustração de uma expectativa característica de uma parte do público especialmente interessada na contemplação do belo sexo. Parece-me que, pelo menos no momento em que os Oito Batutas passam por lá, esta última não seria a “especialidade” de casas como o Empire e o Maipo. Isto certamente nos leva a questões amplas e importantes que redundam, talvez, no que seria uma “topografia moral” daquele mundo do espetáculo, com perguntas, por exemplo, sobre como se relacionavam ali as profissões de dançarina e prostituta. Sem pode aqui fazer este mapeamento, posso afirmar que o tema certamente era controverso na época, algo que se deduz, por exemplo, do fato de vários estabelecimentos gastarem tinta nos anúncios insistindo na adequação de suas atrações “para famílias”.

⁴⁴ Há pouco trabalho sistemático sobre os inícios do jazz na Argentina – tema algo eclipsado pela história do tango tal como ela se constitui a partir dos anos 1930 –, com exceção do que existe sobre este assunto nos trabalhos de Pujol (1994, 1999, 2004) e da exploração seminal de Deschner & Zaffore (1987). É interessante notar que uma história mais sistemática e “oficial” do jazz na Argentina se constitui somente a partir dos anos 30 – época em que se começa a publicar revistas especializadas como *Sincopa y Ritmo* – juntamente com a consolidação da história “oficial” do tango – que tem um de seus mais importantes marcos em Bates (1936) – compreendidas ambas a partir de então, cada vez mais, como antagônicas, pelo menos dentro de uma das principais correntes de narrativas sobre a história da música popular argentina. Acontece algo parecido com relação à história do jazz no Brasil, pelo menos no que diz respeito à relativa escassez de estudos aprofundados sobre seus primeiros anos, eclipsados, quem sabe, pelo empenho em

Mas, o que chama a atenção aqui é que, na Argentina, os Oito Batutas, mesmo que, por hipótese, apresentando-se em sua transformação sertaneja, podiam ser englobados, neste caso como alvo de crítica, no universo da jazz-band.

A atuação dos Batutas no Empire Theatre totalizará 10 dias, indo até 17 de dezembro, quando repentinamente são anunciadas suas últimas funções naquela sala. A partir do dia 19 passarão a se apresentar num teatro chamado Maipo, a poucas quadras de distância. Mas, sigamos um pouco mais os anúncios sobre suas apresentações no Empire.

No dia 08 de dezembro, mesmo dia em que saem as críticas acima transcritas sobre sua estréia, os artistas brasileiros continuam sendo anunciados nas carteleiras dos jornais.

Em La Nación, por exemplo, a chamada aparece do seguinte modo:

“EMPIRE THEATRE – Corrientes y Maipú. U. T. 204, Avenida. - Éxito extraordinario y sin precedentes en este teatro de la sensacional y original atracción Los 8 batutas y Les Zuts, una verdadera maravilla en su género. Quedó plenamente confirmada la fama y sus grandes éxitos obtenidos en París, Londres y Río. Una hora de espectáculo interesante y divertidísimo. - Hoy, dos grandes estrenos: a las 18.20 y 23.20 La revoltosa, Los 8 batutas y Les Zuts. A las 17:30 y 22:20, estreno Fox William Rosselen: Los hombres de Zanzíbar. A las 16:30 y 21:30: Flor de Irlanda por Pauline Starke. A las 15.30: Max Linder en Sea Vd. mi esposa y vámonos a casar” (La Nación, BsAs, 08/12/1922).

No dia 09, La Nación continua anunciando o grupo em semelhantes termos, sendo que acrescenta “Hoy, presentación del cuadro de bailes y cantos, una verdadera maravilla en su género”, indicando, provavelmente, a efetiva entrada no programa, com dois dias de atraso, dos bailarinos Les Zuts⁴⁵.

constituir uma música nacional (com a respectiva necessidade de invenção de um Outro maldito) que permeia boa parte da produção bibliográfica sobre a música popular quando esta toma corpo no país. Cf. Calado (1990: 221-257). Sobre os primeiros momentos do jazz no Brasil, com a interessante hipótese de um “primeiro contato” dos Oito Batutas com esta musicalidade na cidade de São Paulo em 1919, num possível encontro com a Harry Kosarin Jazz-Band, conforme Ikeda (1984).

⁴⁵ Este fato iria contra a afirmação da carta de José Segreto ao cônsul brasileiro em Buenos Aires, transcrita acima, de que Les Zuts não chegaram a atuar.

Neste mesmo dia, sai em Última Hora, o mesmo jornal que acima vimos ter publicado aquela nota de cunho tão preconceituoso, o seguinte texto:

“IGUALITO QUE AQUI – Las 8 batutas, conjunto brasileño que ha debutado en el Empire logrando interesar al público, está formado por ocho directores de orquestas típicas brasileñas. Cada uno abandonó la dirección de su cuadro musical para constituir un conglomerado fuerte e idóneo.

El fenómeno resulta para nosotros exótico. Aquí, de cada elenco se disgregan cada año por la parte baja ocho caballeritos que se erigen en cabeza de compañías que ya en el bosque, ya en los tablados de barrio, viven precariamente a costa de la mutilación de las obras que caen en sus manos.

Divulgamos lo caso por si los cómicos criollos quieren servirse de él como ejemplo. Si no lo hacen, peor para ellos” (Última Hora, BsAs, 09/12/1922).

Como vimos, a notícia de que a formação dos Oito Batutas seria o resultado da reunião de diretores de orquestras semelhantes havia sido dada por La Nación no dia 08. Aqui, em que pese suas declarações do dia anterior, o cronista de Última Hora toma este “fato” - reputando agora o grupo como “un conglomerado fuerte e idóneo” - como um exemplo a seguir pelos “cômicos criollos” que, segundo o jornal, tenderiam a seguir o caminho inverso, desmembrando-se de suas companhias para constituir outras, cuja proliferação em direção aos bosques e bairros é associada, pelo jornal, a uma queda da qualidade artística. É curiosa esta mudança de perspectiva, de um dia para o outro, num mesmo jornal, sobre os Oito Batutas. Sem deixar de ser negros, homens e ruidosos – focos das críticas que receberam do periódico no dia anterior – são citados, num segundo momento, como exemplo de um conglomerado forte e idóneo. Quem sabe, isto possa se explicar em parte pelo alinhamento específico de Última Hora dentro do campo da imprensa portenha de então, que apontaria para um interesse maior em englobar os “fatos” numa perspectiva polêmica e controversa do que em sustentar pontos de vista bem definidos.

A renovação do cartaz cinematográfico é constante. Além disso, no dia 11 volta ao palco do Empire uma atração já conhecida do público. Em La Nación, ela aparece anunciada da seguinte forma:

“Reaparecerá hoy en el Empire la cancionista Evan Stachino – Se efectuará hoy la reaparición en el Empire de la Srta. Evan Stachino, aplaudida tonadillera⁴⁶ mejicana que hasta hace unos dias consituyó uno de los principales atractivos de esta sala.

La Srta. Stachino reanudará su actuación con un programa variado en el que figuran sus más aplaudidas tonadillas y nuevos cantos populares mejicanos” (La Nación, BsAs, 11/12/1922).

Não pude obter maiores informações sobre Evan Stachino além das que constam no anúncio. Sua “reparição” no Empire, contudo, não deixa de evocar a hipótese de uma pronta reação do empresário da sala – quem sabe? – àquelas reclamações do cronista de Última Hora sobre o excesso de figuras masculinas no palco. Não sei precisar em que medida a presença da *tonadillera* no programa tornaria aquelas sessões menos recomendáveis para “famílias”.

No dia 12, é de se destacar o seguinte trecho da programação do Empire publicada por La Nación: “Última semana a precios reducidos de la famosa atracción Los 8 batutas y últimas tres funciones de Evan Stachino, ambas atracciones han renovado completamente su repertorio”. Note-se o constante apelo para a novidade do repertório⁴⁷. O anúncio de aumento de preço para as apresentações dos Oito Batutas – tendo em mente a lei de oferta e demanda – reforça a impressão inicial de que o espetáculo teria sido bastante concorrido.

⁴⁶ Davila e Orozco (op. cit.: 26) nos dão a seguinte definição de *tonadilla*: “canción alegre y ligera. Composición breve, de versos de arte menor, con temas amorosos, satíricos o picarescos. Acción escénica de cortas dimensiones, destinadas a ser cantadas y bailadas. La tonadilla se originó en el siglo XVIII, y era una especie de intermedio musical en las representaciones teatrales, generalmente cantada y bailada por cuatro actrices de la compañía, lujosamente ataviadas y situadas en el proscenio”.

⁴⁷ Este apelo à novidade neste universo de arte “popular” como era o das variedades, parece contrastar com o modo como são avaliadas as obras do setor da arte dita “séria”, “erudita”, “cult”, etc. As óperas apresentadas no Colón seriam, aqui, o ponto culminante deste segundo setor, sendo as performances julgadas, neste caso, muito mais em termos do quanto se aproximam de um modelo considerado ideal (e fixo) do que pela quantidade de “novidade” que possam aportar.

No dia 13, é ainda La Nación que anuncia uma novidade notável: a incorporação ao número dos Oito Batutas e Les Zuts da troupe Los Guanabarinos.

“EMPIRE THEATRE – Corrientes y Maipú. U. T. 204, Avenida.- Extraordinario éxito de Los 8 batutas, hoy debuto de la troupe Los Guanabarinos, quienes ejecutarán cantos y danzas regionales conjuntamente con Los 8 batutas. Ultimas funciones de Evan Stachino, estreno de nuevas canciones. Hoy estreno notable Fox: Un hombre infortunado, por William Farnum.- Función completa: tarde, platea 2.60 \$; palcos con 4 entradas, 12 \$; noche, platea 3 \$; palcos, 15 \$”. (La Nación, BsAs, 13/12/1922).

Com relação à tal “troupe Los Guanabarinos” - e/ou “Troupe Guanabarina”, ou ainda “Troupe Guanabara” -, pode-se saber que já eram nomes conhecidos do público argentino quando os Batutas desembarcam por lá. Sosa Cordero (1999), ao dar uma breve explicação sobre o significado da palavra “troupe”, cita justamente a “Troupe Guanabara” como um exemplo célebre, trazendo mais uma evidência de que o nome seria amplamente conhecido do público portenho:

“La voz gala 'troupe' – cuadrilla, tropel – calificaba a los conjuntos de canto y danza superiores en número a los tríos. Conformaban a veces una pequeña compañía capaz de ofrecer espectáculos de mayor duración y variedad. Recordamos entre aquellas 'troupe' a Los Chivos, Royal, Michalowitz, Los Morocco. Otras redujeron sus actuaciones a la temporada del Casino, por lo que van incluidas en el capítulo dedicado a dicha sala.

Por lo novedoso del repertorio así como por el lujo de su presentación, merece especial mención la Troupe Guanabara, consagrada a lo brasileño, difundidora de las famosas 'maxixes' 'O matuto' y 'Amapá', cuyo desempeño garantizaba siempre una nota de calidad en los programas” (Sosa Cordero 1999:45)⁴⁸.

Ou seja, esta que se incorpora aos Oito Batutas e Les Zuts em seu sétimo dia de apresentações em Buenos Aires, é uma companhia artística que já trabalhava, com sucesso,

48 Os dois maxixes citados por Sosa Cordero já eram conhecidos do público argentino de longa data. “Amapá”, de J. Storoni, estava disponível em gravação de 1919 pela orquestra Telephone, no disco Telephone 3144. “O Matuto”, de Marcelo Tupinambá, havia sido gravado ainda antes, pela célebre orquestra típica de Roberto Firpo, em disco Odeón 615, de 1917. Agradeço ao Prof. Enrique Binda, da Academia Nacional del Tango, por fornecer-me gentilmente estes dados e gravações de sua coleção.

na Argentina sob o signo do *brasileiro*, que Soza Cordero associa ao maxixe. Sobre este ponto, Sérgio Cabral apresenta o seguinte:

“A partir de alguns dias depois da estréia, os Oito Batutas, em suas apresentações, passaram a contar, de vez em quando, com a companhia de um conjunto de brasileiros denominado Los Guanabarinós, integrado pelos cantores e dançarinos Francisco Pepe, Aurora Gonçalves, Raul Pepe e Lolita Guerra, além de uma dupla chamada Os Zuitos, especialista em maxixe (...). Quem sabe se esta dupla não seria uma versão para os argentinos de outra dupla especialista em maxixe, que ficou muito conhecida no Rio de Janeiro com o nome de Les Zuts? Em seu livro *Maxixe, a dança excomungada*, o grande cronista do carnaval do Rio, Jota Efegê, dá grande destaque à dupla Les Zuts, liderada pelo dançarino, ator e compositor Francisco Marques, parceiro de Caninha num de seus mais famosos sambas, *Essa nega qué me dá*. Francisco Marques, que fez par com diversas dançarinas (Sônia, Laura e outras), recebeu o título de ‘rei’ e ‘campeão’ do maxixe, tantos concursos de dança venceu. Jota Efegê não faz qualquer referência à viagem à Argentina e acaba por informar que o dançarino morreu no Hospital Nacional dos Alienados, no Rio, no dia 26 de janeiro de 1924” (Cabral, op. cit.: 104-105).

Como veremos adiante, a formação dada por Cabral a Los Guanabarinós coincide exatamente com a que será anunciada pelo jornal El Argentino, de La Plata, quando este noticia a estréia dos Oito Batutas naquela cidade em 21/02/1923. Contudo, tendo por base os dados do CEMLA citados no início do capítulo, notamos que Aurora Gonçalves, foi a única destas quatro pessoas que ingressou na Argentina junto com os Oito Batutas. Como vimos, o “décimo elemento” da lista do CEMLA declarou o nome de Antonio Gonçalves, que não coincide com o nome do “líder” de Les Zuts no Brasil – Francisco Marques – dado por Cabral com base em Jota Efegê e, que segundo eles, morreria pouco mais de um ano depois, no Hospital dos Alienados, no Rio. Por sua vez, o nome de Antonio Gonçalves não aparece em nenhuma das escassas menções dos jornais argentinos sobre a troupe que acompanhava os Batutas. O que estes novos difíceis, quiçá impossíveis, de desenrolar totalmente indicam é, pelo menos, que quando os Oito Batutas passam pela Argentina, há

artistas que já atuam há algum tempo naquele mercado do espetáculo, com “cantos e danças” *brasileiros*.

Outras pistas que encontrei sobre troupes do tipo Guanabara na Argentina ajudam a complicar o cenário. Assim, voltando um pouco no tempo, encontramos pistas da atuação de uma trupe Guanabarina no teatro Maipo, um mês antes da chegada dos Oito Batutas à Argentina. O jornal El Telégrafo anunciava, precisamente em 05/11/1922, o seguinte, em sua seção “El Cartel”: “MAIPO - (...) - Hoy, gran éxito de la trupe Guanabarina: fados y maxixas; ...”. Pouco mais de um mês depois, já com os Batutas em Buenos Aires, o mesmo jornal publica esta curiosa nota:

“EXCESOS CONDENABLES – Entre los 'Guanabara' y 'Los Guanabarinos' desdoblamiento de una murga de bailarines y cantores portugueses se ha planteado en lucha terrible. Circulan por ahí unos volantes que horrorizarían hasta un carbonero del 'Guardia Nacional' por el estilo del lenguaje. El mejor de los días se produce una tragedia. La Montenegro sola es capaz de pelearse hasta con el Escuadrón de Seguridad” (El Telégrafo, BsAs, 22/12/1922).

Na data desta nota, conforme logo veremos, os Oito Batutas não estarão mais sendo anunciados no Empire, mas sim no teatro Maipo, já sem menção a qualquer participação da trupe Guanabarina, o que nos leva a crer que em dezembro de 1922 a colaboração entre as duas companhias se limitou ao palco do Empire. Pois bem, a nota dá conta do que parece ser um desentendimento entre uma trupe chamada Guanabara e outra chamada Guanabarina, ou então da cisão em duas de uma única trupe original. O desentendimento teria ganho caráter público pela circulação de volantes dos quais, mesmo sem que possamos conhecer o conteúdo, podemos estimar que seriam escritos numa linguagem grosseira ou imprecatória. Não pude obter informações sobre La Montenegro, cujo caráter aguerrido é evocado pela nota. É interessante que os bailarinos e cantores envolvidos sejam designados

como *portugueses*. Tudo indica a existência de certa proximidade, no universo de categorias nativas em exame, entre português e brasileiro, ou o que seria uma preocupação atenuada em diferenciar estas duas coisas, algo bem diverso da preocupação oposta, de justamente distanciá-las, crucial para certos setores no Brasil a partir da República. Daí também a participação aparentemente não problemática de fados⁴⁹ e maxixes⁵⁰ dentro de um mesmo repertório “típico” brasileiro em terras argentinas. Uma nota de La Argentina que reproduzo logo a seguir exemplifica este ponto, com o interesse adicional de que trata-se de um jornal argentino citando uma fonte chilena.

⁴⁹ Segundo Menezes Bastos (2007a), a cristalização do fado como gênero musical nacional português na passagem do século XIX para o XX corresponde a um desenvolvimento local de um sistema luso-brasileiro do lundu-modinha, cuja contra-parte brasileira é caracterizada por uma profusão de rótulos – “polca-lundu, polca-tango, habanera-tango-lundu, tanguinho, tango brasileiro, fado idem e outros mais” –, ambas tendo entre si uma relação estrutural de transformação por inversão. Como temos visto, a percepção desta profusão é operante, nos idos de 1923, no ponto de escuta argentino sobre o sistema musical luso-brasileiro, com a possibilidade de uma distinção “frouxa” entre as categorias “brasileiro” e “português”. De acordo com Tinhorão (1994: 49-50), o termo “fado” indicava originalmente uma dança, ou conjunto de danças, de origem afro-brasileira praticadas no Rio de Janeiro desde fins do século XVIII. Da Colônia, estas danças difundiram-se em direção à Metrópole onde sua música passaria por um processo de transformações que desembocaria, em Lisboa, no século XIX, no fado canção, logo alçado à categoria de gênero musical nacional daquele país. Ainda segundo Tinhorão (op. cit.: 54), “ao contrário do que estava destinado a ocorrer em Portugal, não apenas essas cantigas do fado iam desaparecer sem deixar memória no Brasil (...), mas a própria dança, recuando para pequenos centros da área rural ou da periferia das cidades, não ultrapassaria o fim do século XIX, em contraste com o anterior lundu, até hoje dançado às umbigadas em alguns pontos da Amazônia”.

⁵⁰ O maxixe é uma música de dança (pares enlaçados) cujo surgimento aponta para a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro da Cidade Nova, em fins do século XIX. De caráter marcadamente urbano, resulta de uma série de transformações sofridas pelo lundu em seu encontro com a polca, a valsa, o tango brasileiro e a habanera. Sobre este processo, cf. Menezes Bastos (2007: 17-19; 2007a) e Sandroni (2001: 62-83). Nas primeiras décadas do século XX o maxixe é largamente conhecido no contexto internacional, sendo caracterizado por Menezes Bastos (op. cit.: 06) como a terceira onda internacional de música popular brasileira. Em Montevideo e Buenos Aires, a análise de partituras impressas mostra que as orquestras de baile dos anos 1920, em pleno reinado do tango, “incluíam também em seus repertórios vários gêneros brasileiros: fados, maxixes, baiões, sambas e marchas” (Domínguez, 2009: 77, grifos meus). Acrescente-se que tais gêneros (ou *rótulos*) estavam presentes também em gravações de orquestras argentinas pelo menos desde a década anterior. Sérgio Pujol (1999: 74) situa o período de maior popularidade da dança do maxixe na Argentina entre 1914 e 1922, esquecido depois, segundo o autor, “em favor do samba”. O autor remarca a diferenciação do maxixe, em sua difusão internacional, em dois tipos: “la maxixe popular – frenética y procaz como el tango canyenge de los compadritos – y la maxixe ‘de salón’, que es la que se enseñã y practica en las capitales. Se leerá en un manual de baile de los 30: ‘Nosotros acojimos a la maxixe no para bailarla como en el Brasil, sino que hemos hecho de ésta un baile de fantasía’”.

A meados de janeiro de 1923 quando, como veremos, os Batutas atuavam na cidade de Rosario, El Telegrafo dá conta da presença de Los Guanabarinos (agora, *brasileños*⁵¹) em Mar del Plata: “Continua actuando con buen éxito en el teatro Odeón, de Mar del Plata, la troupe brasileña Los Guanabarinos” (El Telegrafo, 14/01/1923). Em fevereiro, quando os Batutas estarão em La Plata, “Los Guanabara”, junto com uma dupla de bailes modernos chamada “Los Undarz”, fazem sucesso do outro lado da Cordilheira:

“LOS GUANABARA Y LOS UNDAZ – Esta troupe, de viejos conocidos nuestros, están teniendo éxito al otro la de la cordillera.

Un colega chileno refiriéndose a ellos dice lo siguiente:

A pesar del éxito conseguido por la troupe Guanabara en el Esmeralda, hoy es el último día de actuación del brillante conjunto. Compromisos impostergables exigen que su despedida sea mañana.

El programa de hoy es una variado poutpourri en el cual hay cuadros típicos brasileños y portugueses, fados, maxixas, batuques, etc., presentados con decorados magníficos que reflejan la famosa bahía de Río de Janeiro o el interior de las selvas tropicales.

La pareja de bailes modernos, 'Los Unders' [sic], ha obtenido, por su parte, un éxito completo. Su auténtico shymmie, por ejemplo, es obligado a repetirse día a día. Como ya lo hemos dicho, 'Los Undars' bailan esta danza conforme se bailaba en los cabarets neoyorkinos antes que fuera prohibida a causa del abuso de algunas figuras que hacían ciertos bailarines” (La Argentina, BsAs, 20/02/1923).

Finalmente, e recuando agora pouco mais de um ano, mencione-se que o jornal La Razón, da cidade de Chivilcoy, em sua edição de 18/09/1921, permite saber que já naquela data “Los Guanabara” atuavam no palco do Teatro Español daquela cidade⁵².

Ou seja, os indícios apontam para a possibilidade de que houvesse mais de uma troupe chamada Los Guanabara/Los Guanabarinos, dedicada(s) à música portuguesa e/ou brasileira em atuação na Argentina (e, como vimos, também em outros países da América Hispânica, como o Chile) nos anos 1920, algo possivelmente associado a uma cisão num grupo original. Infelizmente, não pude ir muito além nos detalhes a este respeito. Contudo,

⁵¹ Note-se, neste sentido, que o mesmo jornal, na nota de 22/12/1922 acima citada, referia-se ao grupo como português.

⁵² Este mesmo seria o último teatro onde os Batutas seriam anunciados na Argentina, em fins de março de 1923, conforme se verá adiante.

pode ser que a inclusão de fados no repertório “típico” dos Oito Batutas tenha relação com a junção de Los Guanabarinós à troupe.

Voltando agora aos primeiros dias dos Oito Batutas em Buenos Aires, temos que no dia 14 de dezembro a programação do Empire aparece assim anunciada em La Nación:

“EMPIRE THEATRE – Corrientes y Maipú. U. T. 0204, Avenida. - Hoy, última función de despedida de la celebrada cancionista mejicana Evan Stachino (programa selecto). Exito grandioso del nuevo programa estrenado ayer por la famosa atracción Los 8 batutas, quienes conjuntamente con la célebre troupe Las guanabarinós, cantan y danzan nuevos fados y maxixas, una hora de espectáculo original, variado y divertidísimo. El estreno de hoy: Kazan, superproducción Vitagraph en 8 actos. - Por secciones; función entera, tarde 2.60 \$; noche, 3 \$. En breve, un gran debut” (La Nación, BsAs, 14/12/1922).

La Nación anuncia as atrações do Empire em termos semelhantes até o dia 16 de dezembro. No dia 15, o jornal Última Hora, para quem o sucesso dos Batutas definitivamente parece não cair muito bem, noticia as atrações do Empire nos seguintes termos:

“EN EL EMPIRE – Anoche se despidió del público del Empire, la elegante cancionista mejicana señorita Evan Stachino, que hoy se presentará en el Maipo. El programa del Empire queda circunscripto a 'Las ocho batutas', el conjunto brasileño que debutó días atrás con amable suceso y que gusta ahora decididamente por el esfuerzo de la troupe denominada 'Los Guanabarinós'” (Ultima Hora, BsAs, 15/12/1922).

A nota reconhece, mas minimiza, o sucesso dos Oito Batutas, que estaria sendo sustentado pelo “esforço” de Los Guanabarinós.

No dia 17, La Nación anuncia, num espetáculo “especial para niños”, a última apresentação dos Oito Batutas e Los Guanabarinós no palco do Empire Theatre:

“EMPIRE THEATRE - Corrientes y Maipú. U. T. 204, Avenida. - Traiga usted sus niños, hoy damos un espectáculo para ellos, sumamente divertido e interesante. Hoy, en selecta, a las 18.30 y noche, a las 23.10, conjuntamente con el notable estreno Goldwyn de Luxe: El as de corazones, por Leatrice Yoyce, Lon Chaney y otras estrellas, se presentará la cantante de aires rusos y romanzas en francés, la elegante y distinguida condesa, Srta.

Schonvaloff. A las 17.30 y 22.20, últimas funciones de Los 8 batutas, quienes, conjuntamente con la troupe Los Guanabarinis, ejecutan un selecto y nuevo programa de maxixas, fados y cantos, espectáculo interesantísimo y divertido y especial para niños, en esta sección se exhibe un film cómico notabilísimo. A las 16.30 y 21.30, el gran éxito de Jackie Coogan en Ranita. A las 15.20, a pedido general, la monumental obra: La vuelta al nido, si aún no ha visto usted esta magnífica obra, no deje de verla, jamás la olvidará. - Función completa, tarde y noche: platea, 3 \$; palcos con 4 entradas, 15 \$” (La Nación, BsAs, 17/12/1922).

Vale remarcar a ênfase dada pelo anúncio na realização de uma função *especial para crianças*, justamente no dia em que os Oito Batutas se despedem do palco do Empire, sendo que a tonadillera Evan Stachino já não figurava na programação daquele dia. Infelizmente parece-me muito difícil ir além da mera especulação a este respeito. Seria uma tentativa de Humberto Cairo de fisgar, com os Batutas e Los Guanabarinis, uma outra fatia do mercado diante de uma eventual queda na bilheteria do Empire?

Seja como for, a partir do dia 18 de dezembro, Os Oito Batutas passam a ser atração do teatro Maipo, situado a poucas quadras do Empire e também, na época, sob a direção de Humberto Cairo. O Maipo, destinado a se tornar em pouco tempo o local mais célebre do teatro de revistas de Buenos Aires, havia sido inaugurado em 14 de agosto de 1922 na rua Esmeralda 443. Nesta época, aquele endereço já era amplamente associado ao mundo do espetáculo: ali funcionaram o Scala, inaugurado em 07 de maio de 1908 e fechado em dezembro de 1912, e o Esmeralda, inaugurado em 1º de outubro de 1915 e fechado em 13 de agosto de 1922, para renascer, no dia seguinte, sob a direção de Humberto Cairo, com o nome que leva até hoje. Contribui para a aura “mítica” do lugar o fato de que foi ali, ainda no Esmeralda, que se deu o *debut* formal do dúo Gardel-Razzano, acompanhado pelo violonista José Ricardo, em 16 de setembro de 1916. Em 14 de outubro de 1917 o dúo daria, naquele mesmo palco, a primeira audição do tango Lita, que depois, com o título de Mi Noche Triste, passaria a ser considerado o primeiro tango-canção. Desde novembro de

1915 a sala contava com cinematógrafo (Szwarczer, 2003). Reproduzo abaixo o anúncio da noite de inauguração do teatro Maipo:

“MAIPO (ex-Esmeralda) Esmeralda 443 – U. T.: 1982. Avda. Empresa Humberto CAIRO. Hoy INAUGURACION con un extraordinario programa cinematográfico. Gran orquesta bajo la dirección del maestro Carlos MACCHIAVELLI y los tres estrenos: Nati, la Bilbainita, bailarina española; Teresita Zazá, celebrada coupletista; Mario Pardo, célebre cantor nacional a tres guitarras” (La Prensa, 14/08/1922, apud Szwarczer 2003:35).

De acordo com Ragucci (1992:16), a capacidade do Maipo era de 692 lugares. É ainda este autor que nos informa que o teatro sofreria dois incêndios, em 1928 e 1943⁵³.

Pois bem, a partir do dia 18 de dezembro, quando os Oito Batutas já não aparecem na programação do Empire publicada nos jornais, a atração que os substitui naquela sala, passando a dividir os espetáculos com os filmes, é uma cantora, chamada Srta. Schonvaloff, cujo iminente *debut* já era anunciado no dia 17. A partir do dia 19 os artistas brasileiros serão atração do recém inaugurado Maipo. Desde o dia 18 já podemos saber, contudo, que o campo de atuação dos Oito Batutas na Argentina não vai se restringir a palcos de teatros e que sua bandeira não será exclusivamente a da tipicidade brasileira. Vejamos:

“BAILE DE INOCENTES – La comisión de fiestas del Círculo de la Prensa, está preparando con mucho entusiasmo el gran baile de Inocentes, que tendrá lugar el 28 del corriente en el Coliseo. Mlle. Maud Cernys y el bailarín Casimiro Aín, pareja de bailes modernos, ha prometido su concurso, teniendo a su cargo diversos números. Han sido contratadas dos orquestas: una típica dirigida por el maestro Berto y el conjunto denominado 'Los Ocho Batutas', que ejecutará un variado programa de one-step, fox-trots, maxixes y shimmys. Las localidades, a precios relativamente económicos, serán puestas en venta en esta semana” (La Fronda, BsAs, 18/12/1922)⁵⁴.

53 Ainda segundo Ragucci (op.cit.), o Maipo substituiria o Esmeralda apenas em 1924. A data é equivocada, segundo se vê nos dados levantados por Szwarczer (2003) e por mim mesmo nas notícias sobre os Batutas, que confirmam que em dezembro de 1922 o teatro já se chamava Maipo.

54 No dia 23, o baile voltará a ser anunciado pelo jornal, sem citar agora as atrações, mas divulgando os preços das entradas (La Fronda, 23/12/1922). No dia 24 o baile é novamente anunciado, também sem referência aos Batutas, mas comunicando que “La orquesta típica de Berto estrenará la noche de la fiesta diversos tangos y fox trop [sic], especialmente escritos para el baile que organiza esta institución celebrando el día de inocentes” (La Fronda, 24/12/1922).

Em tempo voltaremos a falar deste baile, mas remarque-se, desde já, os gêneros musicais que integram o repertório prometido por *Los Ocho Batutas*: one-steps, fox-trots, maxixes e shimmys.

Quando sobem ao palco do Maipo, os Batutas já não são uma novidade na cidade, sendo que passam a merecer uma cobertura muito mais discreta do que aquela dada à sua estréia no Empire, dias antes. Com efeito, no dia 19, a programação do Maipo publicada em La Nación limita-se ao seguinte:

“MAIPO – Esmeralda 443 – Gran éxito de Los 9 [sic] Batutas (fados y maxixas). Estrenos cinematográficos” (La Nación, BsAs, 19/12/1922).

Semelhante aviso se repete, neste jornal, até o dia 25. El Telégrafo, também no dia 19, publica:

“MAIPO (ex Esmeralda) – Empresa H. Cairo. - Hoy, gran éxito de Los 3 [sic] Batutas (fados y maxixas). Estrenos cinematográficos” (El Telegrafo, BsAs, 19/12/1922).

Note-se a confusão com relação ao número de Batutas: nove segundo La Nación, três segundo El Telégrafo, podendo-se crer que se tratam de erros tipográficos, bastante comuns no material consultado, especialmente quando se trata de nomes artísticos. No repertório, “fados y maxixas”.

No dia 20 de dezembro, é Crítica quem nos fala mais circunstancialmente sobre o que se passa no palco do Maipo:

“DEBUTAN DOS BUENAS BAILARINAS EN EL MAIPO – El calor no es óbice para que Cairo se amilane frente a las contrariedades de la boletería, el hombre se las pasa cambiando y mejorando su programa. Al éxito que van teniendo 'Los 8 batutas' ha enriquecido su espectáculo con los populares y excelentes bailarines clásicos Kety Galantha y María Chabelska, artistas que gozan entre nosotros de muchas simpatías, cosa que pudieron probarlo anoche con motivo de su debut, logrando tener una sección sumamente concurrida.

Sólo es de lamentar que no aprendan bailes nuevos y se concreten sólo a interpretar lo conocido, no obstante esto fueron muy aplaudidos” (Crítica, BsAs, 20/12/1922).

No dia seguinte, Última Hora nos dá a informação de que Los Guanabarinós continuam junto com os Batutas no Maipo, reduzindo, no entender do jornal, a “primitividade” do espetáculo e deixando-o mais “moderno”. O anseio por mais mulheres e danças no número dos Oito Batutas, manifestado nas páginas deste periódico dias antes, parece encontrar aqui alguma satisfação. As bailarinas Gala Chabelska e Ekatínina Galantha, que dividiam o cartaz com os artistas brasileiros, são avaliadas pelo cronista de Última Hora, a quem já podemos ter como porta-voz dos interesses de um segmento masculino do público, *como artistas e como mulheres*. Segundo o jornal, agradam em ambos os quesitos, ficando apenas uma pequena restrição com relação à aparência de *bulldog* de uma das bailarinas... Vemos, portanto, repetir-se aqui um modo de crônica, recorrente especialmente em Última Hora, que, mesmo reconhecendo o mérito dos artistas, não perde a oportunidade de exercitar a ironia.

“LOS ESPECTÁCULOS DEL MAIPO – En esta elegante sala de la calle Esmeralda se ha presentado la pareja [sic] de bailes clásicos formada por Gala Chabelska y Ekatínina de Galantha, artistas que separados o unidos, han tenido destacada actuación en los escenarios del género.

Gustan mucho, agasajándoseles como artistas y como mujeres; pues son rostros agradables, no obstante ese cierto parentesco con la raza bulldog que denuncia el perfil de la Chabelska. Además, no bailan de oído, como tanto camelo suelto, que a fuerza de ayudas han llegado al Colón. La Chabelska, en particular, es siempre interesante danzando.

Comparten con ellas el cartel Los ocho batutas, ese conjunto típico brasileño, al que se han unido Los Guanabarinós. Con este refuerzo el número ha perdido ese sabor tan primitivo que le hacia extremadamente monocorde. Algo modernizado, resulta además. Por otra parte, entre Los Guanabarinós hay una bailarina de danzas brasileñas que se mueve con una soltura no exenta de distinción, que no es corriente hallar en estos números” (Última Hora, BsAs, 21/12/1922).

De acordo com os jornais, os Oito Batutas seguem como atração do Maipo até o dia 26 de dezembro. Dois dias depois, atuarão como orquestra de baile, antes de deixar Buenos

Aires para tentar a sorte no interior do país. Voltarão à capital somente no carnaval, a meados de fevereiro, com pelo menos um integrante a menos.

Note-se que 26 de dezembro era o vigésimo dia da estadia inicial dos Oito Batutas em Buenos Aires. Considerando-se que no dia 18 eles não aparecem na programação do Empire, passando a ser anunciados no Maipo apenas a partir do 19, é precisamente em 26 de dezembro que se completa o décimo nono dia de apresentações, número que coincide com aquele mencionado na carta de José Segreto para a duração do contrato, aparentemente encerrado de maneira antecipada e conflituosa, entre os Oito Batutas e Humberto Cairo. Temos, então, como altamente provável, o fato de que no dia seguinte ao Natal de 1922 apresenta-se aos nossos músicos a necessidade de encontrar uma alternativa à proposta que os havia “atraído”, para usar a expressão do próprio Segreto, à Argentina.

Seja como for, vimos acima que em 18 de dezembro La Fronda já antecipava a realização do baile de inocentes⁵⁵, promovido pelo Círculo de la Prensa⁵⁶, previsto para o dia 28 na sala do Teatro Coliseo⁵⁷. No dia do baile, encontramos o acontecimento sendo anunciado pelo mesmo La Fronda e por Última Hora, assim:

“EL BAILE DE INOCENTES – Se realizará esta noche a las 11, en el teatro Coliseo el baile de Inocentes, organizado bajo los auspicios del Círculo de la Prensa y en beneficio de su Caja Social.

⁵⁵ O *Día de los Santos Inocentes*, a 28 de agosto, evoca, na Espanha e outros países de língua espanhola, a passagem bíblica da matança de crianças ordenada pelo rei Herodes. A comemoração da data, como no caso do baile aqui em foco, não necessariamente se remete à substância religiosa de sua origem. É também um dia de brincadeiras de enganação, como o 1º de abril no Brasil.

⁵⁶ O Círculo de La Prensa de Buenos Aires é uma importante associação de jornalistas fundada em 1891. Cf. Fernandez (1943: 197-202).

⁵⁷ O Teatro Coliseo Argentino, inaugurado em 1905, foi projetado pelo arquiteto Carlos Nordmann com a intenção inicial de servir a espetáculos circenses, sendo que seu uso acabou se direcionando mais para o teatro e a ópera. A sala, com capacidade para 2550 pessoas, se celebrou pela ótima acústica e por ter sido o lugar de onde pela primeira vez se transmitiu por rádio uma ópera completa: *Parsifal*, de Richard Wagner, em 27 de agosto de 1920. O teatro ficava em frente à Plaza Libertad, na rua Charcas 1125 (Llanes, 1968: 51-52). O Coliseo existe hoje no mesmo local, em prédio novo, no endereço da atual rua Marcelo T. de Alvear 1125.

La Comisión de Fiestas se ha empeñado, una vez más por el buen éxito del festival y ha trabajado con entusiasmo a fin de que el acto adquiriera el brillo y prestigio que le son ya característicos.

Espontáneamente la casa de los cuellos Tres V. V. V. ha hecho una donación de diez libras esterlinas, en el deseo de contribuir en esa forma al mejor éxito de la fiesta. También ha ofrecido adornar en forma original y artística todos los palcos y obsequiar con un número de cornetas de metal que se distribuirán a la concurrencia.

Prestarán su concurso los conocidos profesores de baile señores Casimiro Ain y Mlle. Maud Gernys y Juan Carlos Herrera y la señorita Gaby⁵⁸.

La ornamentación de la sala ha sido hecha con gran profusión de luces y guirnalda de flores naturales, presentando un aspecto sumamente interesante, lo mismo que el hall del teatro.

Amenizará el baile dos orquestas dirigidas por el maestro A. P. Berto. Una típica criolla y otra Jaz band [sic], de las 8 batutas que tocarán en forma continuada.

Se ha establecido que se otorgará un único premio y que consistirá en las diez libras esterlinas, antes mencionadas y serán entregadas a la mejor pareja de bailarines.

Asistirán todos los artistas de la capital a dar mayor realce a la fiesta.

Los palcos y entradas están en venta en la secretaria del Círculo, Florida 478, hasta las 6 p. m., después se deben adquirir en la boletería del teatro.” (La Fronda, BsAs, 28/12/1922).

Última Hora, por sua vez, resume as mesmas informações. Vejamos o texto completo:

“BAILE DE INOCENTES – Recordamos que hoy a las 23, se realizará en el Teatro Coliseo el Gran Baile de Inocentes organizado bajo los auspicios del Círculo de la Prensa y en beneficio de su caja social.

La comisión de fiestas se ha empeñado una vez más por el buen éxito del festival y ha trabajado con entusiasmo a fin de que el acto adquiriera el brillo y prestigio que le son ya característicos.

Prestarán su concurso los conocidos profesores de baile señores Casimiro Ain, Mile Maud Cornys, Juan Carlos Herrera y la señorita Gaby.

Amenizarán el baile dos orquestas dirigidas por el maestro A. P. Berto. Una típica criolla y otra Jaz band [sic], de los 8 Batutas, que tocarán en forma continuada.

Se ha establecido que se otorgará un único premio y que consistirá en diez libras esterlinas a la mejor pareja de bailarines.

Asistirán todos los artistas de la capital a dar mejor realce a la fiesta.” (Última Hora, BsAs, 18/12/1922).

58 É interessante notar que Gaby era o nome da companheira francesa do bailarino brasileiro Duque (Antonio Lopes de Amorin Diniz, 1884-1953), natural da Bahia, professor de dança célebre no Rio Janeiro, divulgador do maxixe nos salões parisienses e um dos principais articuladores da viagem dos Oito Batutas a Paris em 1922. Não há indicações de que Duque tenha acompanhado os Oito Batutas à Argentina. Tampouco há evidências que permitam confirmar a interessante hipótese de que a “profesora de baile” que aparece nesta citação de La Fronda seja a mesma Gaby de Duque. Sobre Duque, Gaby e a divulgação do maxixe em Paris já em 1911, cf. Franceschi (2002: 155-157).

Chama a atenção o esmero dos preparativos, sendo divulgadas as providências de ornamentação do salão, bem como a expectativa pela presença de professores de dança e artistas renomados. O concurso de danças, com divulgação do valor do prêmio, também é motivo de atenção especial das notas. Com relação às orquestras, é curiosa a menção de que ambas, a *típica criolla* e a *jazz-band* dos Oito Batutas, seriam *dirigidas* pelo maestro A. P. Berto⁵⁹. Mas, vejamos os comentários que o baile mereceu no dia seguinte:

“Se realizó anoche el baile del Círculo de la Prensa – Revistió brillantes contornos el gran baile de inocentes celebrado anoche en el Coliseo, bajo el patrocinio del Circulo de la Prensa. Desde muy temprano, la amplia sala, profundamente adornada e iluminada, se vió concurridísima. En los palcos, totalmente ocupados, se notaba la presencia de conocidas actrices de la escena nacional y extranjera, luciendo vistosos trajes y los clásicos y llamativos mantones de manila, que ponían una nota de color y alegría al ambiente.

Dos orquestas, una dirigida por el maestros [sic] Berto y la de 'Los ocho batutas' amenizaron la fiesta, siendo bien aprovechadas las piezas que ejecutaron por las numerosas parejas [sic] de bailarines, aficionados y profesionales, que, se habían dado cita para optar al premio de diez libras esterlinas, destinado a la mejor pareja.

En la mayor animación se prolongaba esta madrugada la danza”. (La Fronda, BsAs, 29/12/1922).

Note-se que agora a menção à direção de Berto é restringida à sua própria orquestra, quem sabe, precisando uma informação eventualmente equivocada, dada no dia anterior. De todo modo, parece-me de importância central o desaparecimento, na referência aos Oito Batutas, da menção a qualquer tipicidade brasileira, sendo eles agora convertidos em tão somente uma competente orquestra de baile, uma *jazz-band* cujas peças, assim como os

⁵⁹ Augusto Pedro Berto (1889-1953), compositor, bandoneonista e diretor da mencionada orquestra típica, contava naquela época com uma larga carreira no mundo musical de Buenos Aires, tendo sua orquestra uma importante reputação, sobretudo ligada ao teatro e também à gravação de discos. Há menção de uma viagem de Berto ao Brasil, provavelmente em 1926, onde teria acompanhado a companhia teatral de Angelina Pagano em uma temporada na cidade de São Paulo (Zucchi, op. cit.: 295). A historiadora Virgínia Bessa (comunicação pessoal) pôde confirmar que, de fato, a companhia de Angelina Pagano esteve em temporada em São Paulo, no teatro Sant’ Anna, entre 13 e 22 de março de 1926. Não consegui novos dados sobre a efetiva participação de Berto nesta temporada. Seguindo ainda as referências sobre a história do tango, no mesmo ano, Berto e sua orquestra empreendem uma longa viagem ao exterior, acompanhando uma companhia teatral encabeçada pela atriz Camila Quiroga. Para informações biográficas, artísticas e discográficas sobre Berto, conforme Zucchi (op. cit.: 281-312), Ferrer (1977: 291), Assunção (1998: 158-159).

tangos da *típica*, foram “bem aproveitadas” pelos dançarinos no salão. Isto aponta para uma transformação importante no seu modo de apresentação e no seu enquadramento naquele universo cultural. De fato, como vimos, tudo indica que a primeira imagem assumida pelos Oito Batutas na Argentina, nas salas do Empire e do Maipo, foi a de uma tipicidade brasileira, figurada no repertório, na indumentária e nos aspectos coreográficos, tipicidade esta que parece ter sido enquadrada, do ponto de vista da recepção, num esquema onde aparece de maneira um pouco ambígua a distinção entre “brasileiro” e “português”. Esta ambigüidade apareceu marcada, como vimos, sobretudo com relação à atuação de Los Guanabarinós, naquela época já muito conhecidos na Argentina. Com os fragmentos de que disponho, não se pode saber como teria acontecido o “acerto” para a atuação dos Oito Batutas no baile – parece-me improvável que se tratassem ainda de agenciamentos do empresário Humberto Cairo, considerando as já citadas indicações de que a ruptura entre ele e o grupo se teria dado logo após o Natal. Então que outros canais teriam aberto esta possibilidade para os músicos brasileiros? Difícil saber, mas, note-se que, como é necessário supor, a pessoa que os contratou para atuar no baile deveria estar informada da capacidade de adequação do grupo para aquela situação, de seu potencial de transformação de um conjunto típico brasileiro que tocava para dançarinos no palco, em *jazz-band*, responsável pela movimentação musical dos corpos no salão de danças. Nos jornais e arquivos consultados, como em garimpagem no setor de fotos do *Archivo General de la Nación*, não encontrei imagens desta memorável noite em que, provavelmente pela primeira vez, os Oito Batutas dividiram o palco com uma *orquesta típica* em Buenos Aires, num baile elegante na noite dos inocentes.

Com estas dançantes notícias, chegamos ao fim do que pude recolher sobre a presença dos músicos brasileiros na cidade de Buenos Aires em dezembro de 1922. Vemos

que suas primeiras atuações foram em teatros/cinematógrafos respeitáveis (ou que, no mínimo, tentavam construir e manter tal reputação). O Empire, com sua prematura morte, e o Maipo, vivo até hoje, ficariam na memória, de qualquer modo, como lugares importantes na história da música popular argentina, num tempo em que ela ainda era indissociável do mundo do teatro e das variedades. Se nestas duas casas os Oito Batutas eram principalmente (ou assim se desejava que fossem) acompanhadores de dançarinos no palco, sua despedida desta primeira etapa em Buenos Aires se dá num baile, freqüentado, tudo leva a crer, por estratos sociais de elite e onde seu público teria sido formado fundamentalmente por dançarinos no salão, engajados em concurso para escolher a melhor dupla. Com estes inícios aparentemente tão alentadores, os motivos exatos de terem optado por deixar Buenos Aires partindo para o interior permanecerão algo obscuros, além da indicação, mais ou menos certa, de que o contrato que inicialmente os mantinha na capital fora rompido. De qualquer modo, o fato é que muitos artistas, nacionais e estrangeiros, assim o faziam, confirmando a existência de um circuito de atividade artística importante fora de Buenos Aires. Sem saber como teriam passado o Natal e o *Revéillon* de 1922, vamos reencontrar notícias dos Oito Batutas a partir de 05 de janeiro, já não na Capital Federal, mas na cidade de Rosario, província de Santa Fé.

ROSARIO: ÉDEN PARK E CINE SAN MARTÍN

Em Rosario⁶⁰, o jornal La Capital⁶¹ de 04 de janeiro de 1923 anuncia assim a programação do Eden Park⁶²:

60 Situada a 300 Km a noroeste de Buenos Aires, subindo o curso do rio Paraná, Rosario é, já na época em questão, um importante centro portuário, a maior cidade da província de Santa Fé e – excetuando-se Buenos Aires, cuja centralidade já não tem paralelos no país – uma das mais importantes da Argentina. Segundo o Censo Nacional de 1914 (INDEC, SD), Rosario contava então com uma população de 222.592

“Eden Park – Hoy dos grandes funciones, por la tarde, a las 17 y por la noche a las 21. Gran orquesta de 20 profesores. Funcionarán todas las diversiones y juegos. En escena gran éxito Rowland malabarista excéntrico y Kitty Grenelle, bailarina inglesa. Entrada general por la tarde 0.20. Noche 0.30.

Viernes, 5 grandioso debut 'Los 8 baturros'⁶³ [sic] costumbrse [sic] brasileras y de la pareja carioca⁶⁴ 'Os Sultz' [sic], gran número de atracción” (La Capital, Rosario, 04/01/1923).

No dia 05, sai neste mesmo jornal um aviso pago, sobre as atrações a debutar no Eden Park, agora anunciando corretamente “Los 8 batutas”, e ainda “Os Sultz” para Les Zuts.

No dia seguinte, La Capital anuncia a seguinte programação para o Eden Park:

“Eden Park – Hoy dos grandes funciones; por la tarde, a las 17 y por la noche a las 21.

Gran orquesta de 20 profesores. Funcionarán todas las diversiones y juegos. En escena gran éxito 'Los 8 batutas', costumbres⁶⁵ brasileras y de la pareja carioca Os Sultz, gran número de atracción. Entrada general por la tarde 0.30 con derecho al teatro, noche 0.50, con derecho al teatro” (La Capital, Rosario, 06/01/1923).

Semelhante anúncio se repete neste jornal até o dia 11 de janeiro, sendo que a partir do dia 08 os preços anunciados das entradas são reduzidos para 0.20 tarde e 0.30 noite⁶⁶.

hab. (a população da Capital Federal neste mesmo momento é de 1.575.814 hab.). Sobre o panorama artístico e do espetáculo em Rosario, incluindo algumas informações sobre o período histórico em questão, conforme Zinni (1995, 1996, 1997).

⁶¹ Com seu sugestivo nome, este jornal, em circulação até hoje, foi fundado por Ovidio Lagos em 15 de novembro de 1867. O periódico adotou diferentes alinhamentos políticos, mas seu surgimento estava alavancado na idéia central de promover Rosario a capital do país, num alinhamento ao primeiro grupo no contexto da oposição entre federalistas e unitários, estes últimos defendendo a centralidade de Buenos Aires (Cf. Ulanovsky, 2005: 15-16).

⁶² O Eden Park, inaugurado em 1918, ficava na Avenida Pellegrini 1251 e era um local de diversões ao ar livre onde se ofereciam espetáculos teatrais, de variedades e musicais, aparentemente muito em moda e bastante freqüentado quando da passagem dos Oito Batutas por lá (Zinni, 1996:07-08). Tudo leva a crer que era um tipo de ambiente mais próximo do circo do que da ópera, conforme o modelo de polarização social do consumo artístico da época em Buenos Aires, proposto por Pasolini (1999). Note-se que, em casos como sua passagem pelo Coliseo em Buenos Aires, discutida acima, os Oito Batutas aproximavam-se mais do segundo pólo.

⁶³ No anúncio seguinte o erro já aparece corrigido.

⁶⁴ “Carioca”, na Argentina de então, como eventualmente acontece ainda hoje, não aponta necessariamente para alguém natural do Rio de Janeiro, podendo ter o sentido geral de “brasileiro”. Me parece que algo semelhante eventualmente acontece no Brasil, onde “portenho” pode às vezes ser usado em referência a qualquer pessoa ou coisa de origem argentina, não necessariamente de Buenos Aires.

⁶⁵ Sobre o sentido de “costumbres”, remeto o leitor à nota 29, sobre a “gracia costumbrista”.

⁶⁶ Note-se que são preços muito inferiores ao que se pagava para ver e ouvir os Batutas em Buenos Aires,

No dia 11, junto com a última apresentação dos Oito Batutas e “Os Suitz”, o Eden Park anuncia para “Mañana grandioso debutó del trío Los Alcazar's⁶⁷, bailes y cantos”, sendo mantidos os preços “rebaixados” de 0.20 e 0.30. No mesmo dia 11 e no mesmo periódico, é anunciado para “Mañana en escena: grandioso debutó 'Los 8 batutas', costumbres brasileñas y de la pareja de bailes carioca Os Suitz”, no palco do Cine San Martín⁶⁸ (La Capital, Rosario, 11/01/1923).

No dia previsto, a programação da sala é anunciada da seguinte forma:

“Cine San Martín – A las 14.30: 'El alma ausente', 50 partes; 'Dientes de acero', 25 partes; 'La falsa hija', por Emma Gormann. Platea 0.30.

A las 18: 'Las apariencias engañan', 45 partes, por Marie Prevost; en escena debutó 'Los 8 batutas', costumbres brasileñas.

Platea 0.50.

Noche: 'Dientes de acero', por R. Denny; 'La falsa hija', 50 partes⁶⁹; 'Las apariencias engañan', drama; en escena 'Los 8 batutas'. Platea 0.60.

Mañana, grandioso estreno 'Destino' o 'La venganza del mendigo’” (La Capital, Rosario, 12/01/1923).

Note-se o aumento dos preços das entradas com relação ao que se cobrava no Éden Park, e outro dado que chama a atenção: não são anunciados “Os Suitz”. Os Oito Batutas seguem sendo anunciados assim, em sessão dupla (como de costume), e sem “Os Suitz”, no Cine San Martín até o dia 14 de janeiro – uma temporada mais curta do que aquela no Éden Park, portanto.

sendo que o teatro Empire, por exemplo, chegou a cobrar \$3,00.

67 Cordero (1999: 42) menciona o Alcázar entre os “tríos lírico-danzantes” de maior renome entre o público porteño na época. Sua atuação no Éden Park de Rosario serve como indício de que o roteiro seguido pelos Oito Batutas fora da cidade de Buenos Aires era uma alternativa usual para artistas atuantes nos palcos da Capital Federal.

68 Sobre o Cine San Martín tenho a seguinte referência: “El *Gran Café de la Bolsa* – que con el tiempo devendrá en *Cine San Martín* – ubicado en la calle San Martín 681, es un gran café con cinematógrafo que tiene funciones todas las noches y matinée todos los días. Según sus empresarios es 'el salón más amplio de Sud América y en condiciones de absoluta seguridad e higiene', poseyendo, además, 'instalaciones frigoríficas y luz eléctrica propias’” (Zinni, 1995: 14).

69 Era usual a divisão dos filmes em diversas partes em seqüência.

Assim, apenas três dias depois de seu debut naquela sala, o Cine San Martín anuncia, em sua programação publicada em La Capital, a despedida dos Oito Batutas. A programação completa da sala daquele dia foi a seguinte:

“Cine San Martín – A las 14.30 – 'Amor y gasolina', cómica 'Las aventuras de Robinson Crusoe', estreno del 5, 6, 7 y 8 episodios. 'Actualidades no. 2'. 'Barranca abajo', 50 partes.

Platea 0.40.

A las 18 – 'Alias dedos de dama', 45 partes por Bert Lytell. En escena, despedida de 'Los 8 batutas', costumbres brasileras.

Platea 0.60.

Noche – 'Amor y gasolina'. 'Barranca abajo', por M. Selenska. 'Actualidades no. 2'. 'Alias dedos de dama', comedia dramática. En escena despedida de 'Los 8 batutas'.

Platea 0.70.

Mañana debut – 'Agustín y Hartley', excéntricos saltarines cómicos. 'A raza vieja sangre nueva' estreno” (La Capital, Rosario, 14/01/1923).

Note-se a natureza da atração que substitui os Oito Batutas no palco do Cine San Martín: “excéntricos saltarines cómicos”, evidenciando o caráter caleidoscópico do mundo das *varietés*.

A última menção à passagem dos Oito Batutas por Rosário que pude encontrar não vem de um jornal desta cidade, mas de El Telégrafo, de Buenos Aires. Na seção “Telegraficas”, que dá notícias curtas sobre o panorama artístico do interior do país, aparece a seguinte nota:

“En el teatro de La Comedia, de Rosario, están actuando con éxito 'Los 8 batutas', pintoresco conjunto de cantos y bailes típicos del Brasil que conocimos aquí en el Empire” (El Telégrafo, BsAs, 15/01/1923).

Ainda durante o exame dos jornais portenhos, esta foi a nota que me levou a buscar pistas dos Oito Batutas em Rosario a partir de janeiro de 1923. Como vimos acima, de fato os encontrei, atuando no Eden Park e no Cine San Martín, contudo não encontrei em La Capital qualquer menção aos músicos brasileiros no tal teatro La Comedia na data citada

por El Telegrafo. La Capital foi o único jornal de Rosario ao qual tive acesso⁷⁰. Assim, permanece o mistério sobre este possível terceiro local de apresentação dos Oito Batutas em Rosario. Considero a possibilidade de que a notícia das apresentações dos Oito Batutas em Rosario tenha chegado algo tardiamente à redação de El Telegrafo em Buenos Aires, e não está excluída a possibilidade de um engano com relação ao nome do teatro onde se estariam dando as apresentações. Seja como for, após sua última apresentação no Cine San Martín, em Rosario, os Oito Batutas não tardariam a seguir viagem, endireitando mais 400 Km para noroeste: a partir do dia 18 de janeiro são anunciados, com pompa, na cidade de Córdoba, capital da província de mesmo nome.

CÓRDOBA: CAFÉ (OU CINE) DEL PLATA

De fato, naquele 18 de janeiro de 1923, a programação publicada do Cine del Plata⁷¹, em Córdoba⁷², inclui o anúncio do debut iminente dos Oito Batutas, da seguinte forma:

70 Diferentemente dos jornais de Córdoba, Río Cuarto, Chivilcoy e La Plata, além de Buenos Aires, que consultei em arquivos e hemerotecas das próprias cidades, a única instituição que guarda, em Rosario, o material hemerográfico da época em tela estava fechada, e seu acervo indisponível, durante meu período de campo. Afortunadamente, a Biblioteca Nacional, em Buenos Aires, conserva La Capital, de Rosario, que pude então consultar ali.

71 Na impossibilidade de encontrá-lo pessoalmente quando de minha estadia em Córdoba, seguindo uma sugestão que recebi da diretora do Arquivo Histórico da cidade, comuniquei-me por carta desde Buenos Aires com o historiador Efraim U. Bischoff, nascido em 1912, reconhecida autoridade sobre a história de Córdoba, que respondeu amavelmente ao meu contato. O professor não soube dar notícia sobre a passagem por lá dos Oito Batutas (quando ele contava com dez anos de idade), mas sobre o Café del Plata, que chegou a freqüentar, escreveu-me: “Cuando a fines de la década de 1910, el gobierno de la municipalidad, quiso tener un informe de cómo se encontraban dichas salas, se comisionó al ingeniero Marcelo Garlot y a otros funcionarios, quienes respondieron con detalles del funcionamiento de esas salas. Es así que el señor Risler, de la Dirección de Edificación, informaba acerca de la confitería donde se ofrecía biógrafo, expresando: ‘...En esta condición puedo citar el Café del Plata, donde de noche y de tarde a la hora del vermouth hay una aglomeración inmensa de público; llegan momentos en que no hay pasillos ni lugar donde moverse. Imagínese lo que sucedería en caso de incendio o accidente con todas esas mesas, sillas, botellas, vasos, etcétera’”. Ainda segundo Bischoff, o Del Plata chegou a intitular-se “el mejor salón de Córdoba” e foi, a seu tempo, “la catedral del varieté”. Efetivamente incendiou-se nos anos 1930, tendo sido reinaugurado em 6 de dezembro de 1946 (Bischoff, 2007, comunicação pessoal).

72 Capital da província homônima e situada a aproximadamente 700Km de Buenos Aires, Córdoba é também

“Mañana viernes 19, se producirá el debut más sensacional por la magnitud de su conjunto artístico, aplaudido en todos los teatros de América del Sud, 'Los Batutos' [sic], troupe brasileira de cantos, bailes y música típica de aque [sic] país. Seleccionados componentes que el gobierno del Brasil brindara a la delegación argentina en las fiestas del centenario y que tanto elogiara la prensa en general. Con el debut de 'Los Batutos' [sic], el público de Córdoba tendrá ocasión de admirar la originalidad del verdadero arte regional brasileiro” (La Voz del Interior⁷³, Córdoba, 18/01/1923).

Note-se a interessante menção ao fato de que os Batutas teriam sido apresentados à delegação argentina durante as comemorações do centenário da independência do Brasil que, aliás, tiveram uma atenção relativamente ampla da imprensa argentina. Segundo as fontes disponíveis, os integrantes dos Oito Batutas, então recém-chegados de Paris, de fato fizeram parte de uma orquestra organizada por Pixinguinha para participar das comemorações do Centenário, um grande acontecimento, com uma exposição que teve lugar no espaço criado pelo arrasamento do Morro do Castelo⁷⁴, onde vários prédios foram construídos especialmente para o evento, na região central da cidade do Rio de Janeiro. A orquestra apresentou-se no pavilhão da General Motors durante os dias da Exposição⁷⁵. Não encontrei, na bibliografia, qualquer menção a uma apresentação “oficial” dos Batutas a

uma importante cidade da Argentina. Sua importância histórica como centro universitário está relacionada à presença de ordens religiosas como a Compañía de Jesus. Ali foi criada a primeira universidade da Argentina, em 1613. Em 1918 a cidade foi palco de um movimento estudantil que resultou na Reforma Universitaria de Córdoba (sobre a reforma, cf. Chiroleu, 2000). O Censo Nacional de 1914 registra na cidade uma população total de 134.935 hab. (INDEC, SD). Sobre a vida teatral em Córdoba no início do séc. XX – com exclusão das variedades –, conforme Frega *et alli* (2004).

⁷³ Jornal fundado em 15 de março de 1904 e que segue em circulação (Ulanovsky, op. cit.: 52). Era um periódico politicamente alinhado ao radicalismo e seu primeiro diretor foi Juan D. Nasso Prado. Outro jornal importante que circulava na época na cidade de Córdoba era Los Principios, fundado em 1894 sob a direção de Juan M. Yániz y Paz, “con el sagrado deber de difundir sanas ideas y principios de orden”, conforme seu primeiro editorial (Bischoff, 1970, Tomo III, p.187). Consultei Los Principios para o período da temporada dos Batutas em Córdoba, sem encontrar qualquer referência à troupe brasileira.

⁷⁴ A destruição do Morro do Castelo, que teve na preparação da Exposição do Centenário uma de suas principais justificativas, foi um episódio até hoje cercado de controvérsias. Envolveu o desalojamento da população que vivia no Morro, no contexto de um afã de modernização urbanística que mudou bastante a paisagem da Capital Federal nas primeiras décadas do século XX. Para um interessante estudo, ricamente ilustrado, sobre este episódio, conforme Santos (2000). O prédio onde funciona hoje a sede da Praça XV do Museu da Imagem e do Som é um remanescente dos pavilhões construídos para a Exposição do Centenário.

⁷⁵ Cf. Cabral (op. cit.: 102-103). Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 70) incluem a informação de que os Batutas, durante a Exposição, ter-se-iam apresentado também na Embaixada Americana.

representantes argentinos. O único dado que talvez aponte neste sentido é a afirmação feita pelo empresário José Segreto, na sua já citada carta ao cônsul brasileiro em Buenos Aires, de que as primeiras negociações entre o empresário argentino Humberto Cairo e os Oito Batutas (especificamente na pessoa de China, segundo Segreto) teriam contado com a intermediação do cônsul argentino no Brasil. Não é descartada, portanto, a hipótese de que um primeiro contato entre este cônsul e os Batutas tenha acontecido na Exposição. Da mesma forma, não encontrei quaisquer indícios de alguma eventual participação dos Oito Batutas em eventos oficiais na Argentina envolvendo relações diplomáticas entre os dois países⁷⁶.

Mas, voltando a Córdoba, temos que, no dia seguinte, o anúncio da estréia, publicado na seção “Teatros” do mesmo jornal, já leva corrigido o nome do conjunto, e dá notícia de que os Batutas seguem acompanhados por Les Zuts:

“LOS 8 BATUTAS – Hoy debutarán en El Plata – En el salón del Cine-Bar-El Plata debutará esta noche un número originalíssimo, denominado 'Los 8 Batutas'. Dicha atracción se especializa en los bailes y canciones típicas brasileras, consistentes en fados, zapateados, gatos⁷⁷ y maxixas. Acompañan a 'Los 8 Batutas' la pareja de bailarines 'Zust', compuesta por Soffa de González y Tomasito, los cuales se dedican a las maxixas fantasías de salón y números de cabaret” (La Voz del Interior, Córdoba, 19/01/1923).

⁷⁶ Neste sentido, é interessante notar que, em sua viagem a Paris, os Oito Batutas tinham contado com o apoio, entre outras figuras influentes, do então Ministro das Relações Exteriores brasileiro, Lauro Müller, e do milionário Arnaldo Guinle. Embora aquela viagem não tenha tido um caráter oficial de representação diplomático-cultural, as controvérsias veiculadas na imprensa em torno dela, em grande parte a tomaram como se fosse (Cf. Menezes Bastos, 2005). Não encontrei vestígios de alguma provável participação, seja de Müller, seja de Guinle, na ida dos Batutas à Argentina. Minhas consultas à Embaixada e ao Consulado brasileiros naquele país redundaram sempre na orientação de que quaisquer documentos que pudessem existir a este respeito estariam guardados no Brasil. Foi desta forma que cheguei – e somente a elas – às duas cartas citadas no Prelúdio, obtidas no Escritório de Representação do Ministério das Relações Exteriores no Rio de Janeiro, através da colaboração do Sr. José Luiz Barros de Miranda.

⁷⁷ O gato é um gênero tradicional de música e dança característico da região do noroeste argentino, especialmente da província de San Juan, fronteira com o Chile. A música é cantada a uma ou duas vozes com acompanhamento de violões ou, mais raramente, apenas instrumental, com acordeom e violão. Os dançarinos formam pares separados. Cf. http://www.fundacionbataller.org.ar/enciclopedia_visual/paginas/ritmos_folkloricos.php, consultado em 23/08/2009.

Note-se a diferença nos nomes dos dançarinos, que haviam sido declarados como Sofia Gonçalves e Antonio Gonçalves às autoridades imigratórias. Outro ponto importante que aparece neste anúncio é a qualificação do maxixe (que troca de gênero em espanhol, virando “maxixa”) como uma “fantasia de salão”. Já vimos acima, inclusive, menções à inclusão do maxixe entra as danças com as quais se realizavam concursos⁷⁸. Não sei a que vem a inclusão, na nota, de gatos no repertório dos Oito Batutas.

Ainda no dia 19, a seção “Espectáculos” dá a programação completa do Cine del Plata, com destaque para os Batutas:

“Cine del Plata – Para las funciones de hoy se ha confeccionado un interesante programa de notables films y más del sensacional debut de la troupe 'Los Batutos' interesante número de varietés en cantos, bailes y música regional del Brasil.

En la sección café, 'El telón de seguridad', drama en 7 actos por Norma Talmadge.

En la sección vermouthe, 'La línea del corazón' drama en 7 actos por Leah Baird y el muy interesante debut de 'Los Batutos', número de bailes, cantos música regional [sic].

Por la noche, 'Noticiero Universal' natural en 1 acto; 'La línea del corazón' y a continuación se presentarán nuevamente 'Los Batutos'” (La Voz del Interior, Córdoba, 19/01/1923).

Os Batutas seguem em Córdoba, em cartaz nas seções vermouthe e noite⁷⁹ do Cine El Plata, até o dia 23 de janeiro, sendo que no dia 20, na seção noite, anuncia-se uma renovação do repertório. No cabo da temporada, a programação daquela sala de espetáculos aparece assim:

“Cine del Plaza [sic] – En las funciones de hoy, se pasará el siguiente programa de films:

En sección café, 'Elegancia a plazos', cómica en 1 acto y 'Bajando los humos', comedia en 6 actos por Wanda Hawley.

En sección vermouthe, 'Bien por bien', drama en 3 actos, por Neal Hart. 'La señal de peligro', drama en 3 actos por Helen Gibson, y última función de

⁷⁸ Neste ponto, há uma diferença com relação ao contexto europeu, onde o maxixe, não era classificado como uma dança “standard”, ou seja, apropriada para concursos (Menezes Bastos, comunicação pessoal).

⁷⁹ A seqüência café – vermouthe – noite parece marcar uma periodização seqüencial da jornada de espetáculos. Não disponho de mais dados sobre a que horas do dia correspondem estas seções.

'Los Batutas' [sic] celebrado número de cantos, bailes y música regional brasileña.

Por la noche, 'Elegancia a plazo', muy cómica en 1 acto; 'El emporio balneario', cómica en 2 actos; 'Bien por bien', drama en 3 actos por Neal Hart; 'La señal del peligro', notable drama en 3 actos por Helen Gibson y por última vez se presentarán 'Los Batutas' número de cantos, bailes y música regional del Brasil' (La Voz del Interior, Córdoba, 23/01/1923).

Note-se que os artistas brasileiros são anunciados apenas como “Los Batutas” (sem o “8”). Esta designação do grupo, sem precisar o número de integrantes, permanecerá aparecendo assim nos jornais até que a troupe deixe a província de Córdoba, depois de passar por Río Cuarto, e reapareça na de Buenos Aires. Com isto, estão todas as referências que pude obter sobre os Batutas – e Les Zuts – na cidade de Córdoba. De maneira semelhante aos registros da passagem do grupo por Rosario, nota-se que não houve, além dos anúncios de caráter publicitário, um maior interesse dos jornais locais em fazer críticas e comentários à maneira daqueles que apareceram na imprensa portenha quando de sua estréia no Empire.

INTERVALO: ROSITA E MACARENO, BAILARINOS, E A PREPARAÇÃO PARA O CARNAVAL

Após a temporada dos Batutas, em Córdoba o Cine El Plata complementa sua oferta cinematográfica com a atração “Las Crisálidas” - “notable pareja de cantos y bailes internacionales” (La Voz del Interior, Córdoba, 24/01/1923). Aliás, quando os Batutas estrearam em Córdoba no dia 19 de janeiro, substituíram, no palco do Cine el Plata, uma outra dupla de cantos e bailes, chamada Rosita y Macareno. Esta dupla estará de volta àquele palco lá por fins de janeiro, depois da passagem dos Batutas por lá. A fim de ter uma noção destas idas e vindas das atrações pelos palcos, tão características do universo das varietés, e também como maneira de aproximarmo-nos um pouco mais daquele mundo,

demos uma última olhada no que se passava no Cine El Plata de Córdoba, numa data em que os Batutas já andariam por outros lugares.

“Cine del Plata – En este siempre popular y concurrido cine bar se ha confeccionado para las funciones de hoy un interesante programa de notables films.

Todos los días en la sección vermuth por la mañana se harán exhibiciones de tango y shimmy por la notable pareja de bailes 'Rosita y Macareno', artistas cuya familiarización y gentileza con nuestro público, los ha llevado al más allá de los éxitos, siendo un verdadero suceso su estadía en el Plata.

Para los futuros concursantes de los bailes de carnaval es una oportunidad que no deben despreciar.

En la sección café, se pasarán: 'Deberían dormir los serenos', cómica en 1 acto y 'Dos semanas con un goce de sueldo' comedia en 6 actos por Bebé Daniels.

En la sección vermuth, 'La mujer domina', cómica en 2 actos; 'El país de las esperanzas', notable drama en 6 actos por Alice Brady y actuarán a continuación 'Rosita y Macareno', eminentes bailarines y la pareja de cantos y bailes internacionales 'Las Crisálidas'.

Por la noche, 'Deberían dormir los serenos', muy cómica en 1 acto; 'La mujer domina', cómica en 2 actos; 'El país de las esperanzas', notable drama en 6 actos por Alice Brady, actuando los números de varietée de la sección vermuth a continuación” (La Voz del Interior, Córdoba, 30/01/1923).

É ainda a renovada presença de Rosita y Macareno no El Plata de Córdoba, depois de uma temporada de cinco dias dos Batutas, que nos traz preciosas indicações sobre a intensa procura do público pelos ensinamentos coreográficos dos dançarinos, em função da fascinação pela dança e sua performance – competitiva – nos bailes. O carnaval seria, provavelmente, o momento do ano onde tudo isto se intensificava. Vejamos:

“ROSITA Y MACARENO – Un filón a explotar – Desde ayer la pareja de bailes denominada Rosita y Macareno, actúa en las secciones vermuth del Plata, dando exhibiciones de tango y de shimmy, a efectos de encarrilar a los aficionados a Terpsícore, que se proponen presentarse en los bailes de carnaval.

Rosita y Macareno, dos simpáticos muchachos son los encragados de ese malabarismo coreográfico que se llama Shimmy, el cuál según aseguran los entendidos es una derivación de los 'tiritadores del corso'...

Con motivo de la novedad apuntada el vermuth de la mañana en el [palavra ilegível. Provavelmente “Plata”] constituye un suceso, dado el enorme número de aficionados” (La Voz del Interior, Córdoba, 31/01/1923).

O popular casal de dançarinos ampliava seu repertório de danças, incluindo o maxixe entre shimmys, fox-trots e tangos:

“Rosita y Macareno – En El Plata, siguen actuando con un éxito rotundo, la pareja de bailes del epígrafe una de las más celebradas de este salón. En el vermouth de la mañana, este número actúa bailando Shimmys, tangos, maxixas, fox-trot etc, a efectos de dar exhibiciones a los bailarines de Carnaval.

Hay número para rato, pues El Plata se ve repleto de aficionados a los bailables de carnestolendas” (La Voz del Interior, Córdoba, 01/02/1923).

Para finalizar as referencias a estes bailarinos, gostaria ainda de reproduzir o texto que anuncia sua última apresentação, a noite de seu “benefício”⁸⁰, que sai com uma foto dos artistas, no dia 09 de fevereiro.

“EN EL PLATA – Se benefician hoy Rosita y Macareno – Hoy se beneficia en la Confiteria del Plata la pareja de bailes Rosita y Macareno, elemento que ha merecido los más elogiosos y sinceros aplausos por su lucida actuación.

Esta pareja ha sido uno de los números que más éxito ha obtenido en este acreditado café, demostrando ser verdaderos cultores en el difícil arte coreográfico pues lo mismo se lucen en bailes clásicos, como en el cadencioso y monorrítmico tango o en deconcertante y epiléptico shimmy, al igual que en una 'pataita'⁸¹.

Estas cualidades que muy poco elemento de su clase que nos han visitado han poseído constituyen de por sí un factor más que suficiente para asegurar a la sala un lleno completo pues las últimas exhibiciones dadas al mediodía han contribuído eficazmente a marcar rumbos para los candidatos que piensan disputar los premios en los próximos concursos carnavalescos, circunstancia ésta que de por sí sola y sin mayores comentarios habla respecto a sus méritos indiscutibles.

Dados los antecedentes apuntados, no es aventurado augurar a los beneficiados un exitazo obteniendo así lo que en justicia se merecen, pues estamos convencidos de que el público sabe apreciar los méritos de los buenos artistas, como ha podido demostrarlo lo hecho significativo de que en las secciones vermouth del Plata estaban repletas de concurrencia deseosa de presenciar las exhibiciones” (La Voz del Interior, Córdoba, 09/02/1923).

⁸⁰ O “benefício”, bastante comum no mundo teatral de então, era uma sessão especial para o levantamento de fundos com algum fim específico, que poderia ser desde a doação para instituições de caridade até, como comumente acontecia, para os próprios artistas – notavelmente no fim da temporada – ou, mesmo, em favor do caixa do teatro. Cf. Pasolini (op. cit.: 271, nota 89).

⁸¹ Não conheço o significado deste termo.

Os Oito Batutas, aparentemente, não mereceram tantas lóas e saíram de cartaz, na cidade de Córdoba, silenciosamente. Quando, ao iniciar fevereiro, as demonstrações matinais de Rosita e Macareno causam furor na capital da província, vindo ao encontro de um público ávido por preparar coreograficamente seus corpos para o carnaval, os Batutas já se encontram mais ao sul, precisamente na pequena cidade de Río Cuarto, que assistiria, além das performances musicais do grupo, um curioso sucesso envolvendo um de seus integrantes.

RÍO CUARTO: TEATRO CINE EL PLATA, TEATRO MUNICIPAL. JOSUÉ DE BARROS, “PROFESOR DE CIENCIA Y AUTOSUGESTIÓN HIPNÓTICAS”, SE FAZ ENTERRAR VIVO.

Geralmente, é difícil, pela falta de registros, a descrição do ambiente físico das casas de espetáculos onde os Batutas se apresentaram, problema que se acentua quando se trata de cafés e outros estabelecimentos de menor importância cuja memória, quando existe, é muito fragmentada. Em Río Cuarto⁸², os Oito Batutas apresentar-se-iam inicialmente num local chamado também El Plata, homônimo daquele pelo qual passaram na capital da província. Temos do lugar uma pitoresca descrição que aparece numa reportagem intitulada “Notas de Río Cuarto”, publicada em La Voz del Interior, de Córdoba, em 23 de janeiro de 1923. Transcrevo a seguir o trecho onde o “enviado especial” da capital descreve o El Plata de Río Cuarto, onde poucos dias depois estariam atuando os Batutas.

“El salón El Plata – La nota triste – De la sencillez y poca aspiración por el lujo de los 'imperialistas', es un vivo ejemplo, un galpón de lata y madera, sucio y destartalado, a donde la gente asiste por la tarde y por la noche a ver los espectáculos del teatro y del cine. Este café es El Plata, situado frente a la plaza principal, y obligado centro de reunión. Realmente no existen ordenanzas municipales, o el señor intendente a

82 Em comparação com aquelas por onde os Batutas já haviam passado na Argentina, Río Cuarto, situada 260 Km ao sul da cidade de Córdoba, e apesar de ser já naquela época a segunda maior cidade da província, aproximava-se mais de uma pequena cidade do interior. Sua população, segundo o Censo Nacional de 1914, era de 29.574 hab. (INDEC, SD).

pesar de sus buenos propósitos, no ha hecho cumplir las existentes, pues, este café no solo es cine y teatro, sino que abarca todas las actividades posibles. Se requiere una ordenanza que rija su competencia, y otra que vele por su higiene. Es el salón de moda. Teatro de la sala de espectáculos – por las cuales se cobra subidos precios – se hayan distribuidas profusamente mesitas de servicio. Los mozos van y vienen sonando los platillos y las tazas sin cuidarse de las representaciones. La gente fuma, haciéndose el aire irrespirable, y como no hay salvaderos...
Exactamente como en el Far-West” (La Voz del Interior, Córdoba, 23/01/1923).

Segundo Mayol Laferrere (sd., fasc. 05: 14), o Café El Plata – cujo nome mudaria para Cine El Plaza em 1928 – era freqüentado, nos anos 1920, por famílias, diferenciando-se de outros ambientes, como o Café y Bar España, de público majoritariamente masculino. Contrastando com a nota de La Voz del Interior acima transcrita, este autor situa a sala do El Plata como local de importantes acontecimentos artísticos na cidade durante aquela década: entre 1923 e 1929 atuaram em seu palco companhias como a Lírca Italiana, de Desidério Caravaglia, as teatrais de Luis Arata e José “Pepe” Podestá, a de Sainetes e Comédias de María Ester Podestá e Segundo Pomar, a Companhia Nacional, de Blanca Podestá e Mário Danieri; no mesmo período, apresentaram-se ali músicos como Pedro Maffia, Roberto Firpo e Libertad Lamarque.

É neste salão que os Batutas debutam em Río Cuarto em 1º de fevereiro de 1923, como nos dá conta o jornal local El Pueblo⁸³:

“EL PLATA – El interesante debut de mañana – Un número que sin conocerlo ya ha conquistado generales simpatías, es el que debutará mañana en este favorecido salón. Tratase de un conjunto de cultores del arte nativo brasileño, que nos harán conocer con todo su sabor típico las canciones y danzas populares del país hermano.
La música brasileña y portuguesa, ya ha conquistado el éxito que merecía, pues se ha impuesto tras breve espacio de tiempo.
Los 'fados' son tal vez las canciones y danzas que más nos han atraído, no obstante, a pesar de guardar cierta unidad de sentimiento, la música

⁸³ El Pueblo, alinhado ao partido democrata, era um dos principais jornais de Río Cuarto desde a segunda metade da década de 1910. Quando da passagem dos Batutas pela cidade, este jornal mantinha uma relação de competição com outro, chamado Justicia, fundado em maio de 1921 (Mayol Laferrere, sd., fascículo 4: 10). Ambos deram cobertura aos Batutas e ao enterro de Josué de Barros.

brasileña gana a la portuguesa en vivacidad; tal ocurre con las canciones del Norte, tan variadas como deliciosas, de las cuales la Troupe [sic] Guanabara nos dio a conocer un atrayente repertorio.

'Los Batutas' que tal es el nombre de la troupe que mañana hará su debut, está formada por diez artistas de ambos los sexos.

Desde ya le auguramos un éxito rotundo” (El Pueblo, Río Cuarto, 31/01/1923).

É interessante notar como aparecen no texto a música brasileira e a portuguesa: tratadas inicialmente no singular – “La música brasileña y portuguesa, ya ha conquistado...” – e logo depois diferenciadas, no momento em que o cronista pondera que, apesar de guardar certa unidade de sentimento com as canções e danças do fado, a música brasileira “ganha à portuguesa em vivacidade”, sendo as “canções do Norte” tomadas como exemplo de tal vivacidade. E aqui reaparece em nosso horizonte a Troupe Guanabara que, aparentemente sem acompanhar os Batutas neste trecho da viagem, já havia antes passado por Rio Cuarto dando a conhecer este repertório. Note-se também a informação de que a troupe é formada por dez artistas, o que permite supor, sem que se possa afirmar, que todo o grupo que desembarcara em Buenos Aires quase dois meses antes seguia na viagem para o interior. Além de El Pueblo, citado acima, o outro periódico local consultado, Justicia, também noticia a estréia de Los Batutas – sem “Ocho”, note-se – no dia 1º de fevereiro, publicando anúncios pagos. Justicia diz: “Teatro Cine El Plata – Hoy, Noche: Sensacional debut de la gran troupe Los Batutas”.

No dia seguinte à estréia, ambos os jornais dão conta do que teria sido um êxito. Em Justicia, os artistas brasileiros aparecem num anúncio do Cine El Plata nos seguintes termos: “Éxito por los aplaudidos Cantantes y Bailarines Los Batutas”.

El Pueblo se detém um pouco mais em comentar o acontecimento:

“El Plata – Debut de 'Los Batutas' – Anoche presentáronse ante numeroso público, este conjunto de cultores del arte nativo brasileño.

Con excepción de una maxixa y unos sapateados, el resto del programa lo ocupó la orquesta típica, cuyos números fueron muy aplaudidos.

Creemos que si esta troupe alternara la parte musical con un repertorio de danzas típicas, ganaría mucho, pues tal como se nos presentó, resulta un tanto chocante con nuestro ambiente.

Apesar de lo expuesto, si hemos de juzgar por los prolongados aplausos que se les tributaron, no cabe otra cosa que decir, que el éxito fue rotundo. 'Los Batutas' trabajarán hasta el domingo inclusive" (El Pueblo, Río Cuarto, 02/02/1923).

É de se notar o aparente desfalque com relação aos números de danças, que teriam sido limitados a “una maxixa y unos sapateados”. Pode-se inferir que, assim como aconteceu na estréia em Buenos Aires no dia 07 de dezembro, os músicos estrearam em Río Cuarto sem os dançarinos. A falta de danças no palco é lamentada pelo autor da nota jornalística que, contudo, registra os “prolongados aplausos” tributados pelo público. Assim, esta nota ecoa, sem o tom grosseiro e preconceituoso daquela, parte da frustração do cronista do portenho Última Hora em 08/12/1922.

O anúncio pago aparece pela última vez em Justicia no dia 03. No dia 04, domingo, aparece em El Pueblo o seguinte artigo, não assinado:

“Sobre la música típica brasileña – Los que hayan concurrido estas noches al café El Plata habrán tenido la oportunidad de escuchar, aires, música y orquesta típica brasileña. Como no hay nada mejor que refleje el carácter de un pueblo, que sus costumbres y manifestaciones del arte popular típico⁸⁴, la orquesta 'Los Batutas' nos muestran [sic] detrás de sus ritmos, notas y contorsiones, el espíritu de aquel pueblo y su estado evolutivo social.

No hay que pretender juzgar a un pueblo sobre las obras de su elemento diferenciado, es grave error, pues es lógico que entre tantos millones de habitantes, haya un grupo sobresaliente. El mejor juicio es tomado del conjunto de su masa popular y como venidas de tal origen, tomamos las producciones que nos han hecho escuchar 'Los Batutas'.

Todo el programa que compone esa música típica, es un grito de vuelta al África. Es el canturreo monótono y primitivo mezclado de las contorsiones eróticas típicas de las crudezas africanas. No tiene nada esta música popular brasileña que refleje un estado de refinamiento del alma,

84 Note-se que a idéia de que nada reflète melhor o caráter de um povo do que seus costumes e a arte popular, de origens românticas, tinha pertinência num amplo horizonte cultural que se estendia em diversas direções no tempo e no espaço. No prefácio de Martins Castello ao livro *Samba*, de Orestes Barbosa, em sua primeira edição de 1933, lê-se, por exemplo, logo no início: “Porque nada melhor para definir um povo do que a sua música. É ela que nos mostra, através dos seus ritmos e dos seus motivos, a verdadeira alma da gente que a criou” (Barbosa, 1978: 09). É certo que, neste último caso, a alma do mesmo povo é valorada de maneira positiva, ao contrário do que faz o cronista rio-cuartense.

se concreta toda ella a un simple ritmo de candombe y de zapateado, unido a los gestos, contorsiones y muecas de los que ejecutan y bailan.

La melodía no existe y hasta los sonidos sacados de los *banjos* son ásperos. Es verdad que el *banjo* es un instrumento difícil y que 'Los Batutas' lo manejan con suma habilidad, pero sus notas pueden arrancar solamente entusiasmo a los que tengan aún vibrante en su alma, el amor al *batucaje*.

Nuestro tango, que aunque no lo sea, es ya considerado como una manifestación de la música típica de este país, es una danza agresiva y erótica, pero une a estos dos graves defectos el mérito de ser un manantial de melodía, pero la música que 'Los Batutas' nos muestran como típica de aquellos lugares, es simplemente una manifestación selvática.

En fin, nuestro pueblo que no tiene aún una música arraigada por largas generaciones y es un pueblo novelero, puede encontrar en esta mueca el placer que dan las cosas nuevas, y estos aires de 'jazz' despertar curiosidad momentánea o entrever en esta música sincopada las características de un pueblo vecino, pero que ella sea una manifestación de arte, hay mucho trecho" (El Pueblo, Río Cuarto, 04/02/1923).

De saída se vê que o artigo é permeado por um evolucionismo de cunho racista que então marca boa parte não apenas das reflexões “intelectuais” sobre a sociedade e o homem de modo geral, mas boa parte do senso comum do Ocidente “civilizado”⁸⁵. É neste sentido que se percebe a África – e o negro – como um ponto de origem que, irrompendo na arte dos Batutas – tento fixar-me aqui ao ponto de vista do cronista – não pode representar senão uma inversão de sentido na teleologia da civilização. Assim, “canturreos” monótonos e primitivos, contorsões eróticas, cruezas e selvageria são o pólo oposto, sensual, africano, de um “estado de refinamento da alma” que caracterizaria o ponto onde o próprio observador se coloca, ou que ao menos divisa como ideal. Deve haver, pondera o cronista, no Brasil, um “elemento diferenciado”, um grupo que se sobressaia – no sentido de uma elite que se afaste de tanto primitivismo –, mas o que mostram os Batutas, aceitos como legítimos representantes, é “o espírito daquele povo e seu estado evolutivo”. Note-se que tal estado evolutivo está presente, potencialmente, na sociedade do observador, considerando-se que aqueles sons podem arrancar algum entusiasmo dos que, ali, tenham

⁸⁵ Cf. Schwarcz (1993, 2000).

“*ainda vibrante em sua alma o amor à batucajem*”. De certa forma, pode-se imaginar que o autor esteja contrariado diante do que pode ter sido um sucesso dos Batutas na estréia em sua cidade, pois parece ter de justificar a concorrência ao El Plata imputando uma espécie de ingenuidade e superficialidade ao público, atraído este por novidades e movido pelo que seria uma curiosidade momentânea, em nada comparável à capacidade de apreciar uma “manifestação de arte” legítima. Desponta também aí a palavra “jazz”, equacionada a este mundo percussivo, sensual, selvagem.

O tango argentino surge também, de maneira interessante, como ponto de comparação: mesmo sendo uma dança agressiva e erótica (e o autor é mesmo relutante quanto à sua representatividade enquanto música típica da Argentina), une a estes “graves defeitos” o mérito de ser um “manancial de melodia”, enquanto que na música dos Batutas, simplesmente “a melodia não existe”, não passando aqueles sons de uma manifestação selvagem. Diríamos então que há aí um sistema de oposições: de um lado estão categorias como melodia, branco, refinamento da alma, de outro, percussão, negro, sensualidade selvagem. Isto remete aos significados mapeados por Menezes Bastos (2002) na construção da própria memória da música brasileira, que elege seus elementos formadores também dentro de um esquema bipartido: de um lado, melodia, harmonia, inteligibilidade, “branco”, de outro, ritmo, sensualidade, “negro”, o “índio” ocupando aí um lugar meramente residual.

Os Batutas mostram, então, desde o ponto de vista e de escuta manifestado na crônica, um Brasil essencialmente, e negativamente, africano. Resta aqui apenas um dos elementos da *fábula das três raças*, numa percepção diferente daquela manifestada pelo cronista de La Nación em 08/12/1922 que, recordemos, reservava o lugar do português – voluptuoso! – na formação da música brasileira. Note-se ainda que este último lia a sensualidade que percebia nos Oito Batutas numa chave antes sedutora e poética, muito

diferente de sua simples e pura negação, enquanto estado evolutivo inferior (atuando, é certo, como elemento fundamental na legitimação da posição desejada por aquele que o critica) manifestada pelo espiritualista rio-cuartense.

Não passe por alto, enfim, um interessante indício: apesar de não conseguir ouvir como melodias os sons que saem dos banjos dos Batutas, sem por isso poder deixar de se curvar diante da habilidade dos instrumentistas, a menção destes instrumentos – os únicos que nomeia – no plural aponta para a presença no gupo de pelo menos mais um banjoísta além de Donga, sendo então um possível testemunho da efetiva presença entre eles do Moleque Diabo⁸⁶.

Talvez não seja ocioso notar, antes de seguirmos, que de forma alguma a crítica da qual estivemos tratando representa de maneira unívoca o que seria um ponto de vista “argentino” sobre o “Brasil”. Trata-se, sim de um repertório de significados que podia ser mobilizado, e de fato *fazia sentido*, em largos setores sociais, tanto na Argentina, quanto no Brasil e alhures. Tenha-se em mente as críticas que os Batutas receberam de seus patrícios, muitas vezes em termos bastante parecidos aos do cronista rio-cuartense, com a diferença de se alocarem numa chave *intra* e não *inter*-nacional, diferenciadoras, neste caso, de outras coisas, que não brasileiros e argentinos. Neste sentido, a comparação que sugeri entre os pontos de vista expressos em La Nación (08/12/1922) e, agora, em El Pueblo, mostram matizes bastante diferentes na percepção e valoração argentina da alteridade brasileira, mesmo que sempre exótica e sensual (e, como também temos visto, às vezes meio misturada com a portuguesa).

⁸⁶ Tal era o apelido do banjoísta Aristides Júlio de Oliveira, cujo desembarque em Buenos Aires junto com os demais integrantes dos Oito Batutas em 07/12/192 está documentada pelo CEMLA (cf. acima).

Lembro o leitor de que a esta altura os Batutas estão há quase dois meses na Argentina, há mais de um mês circulando pelo interior, afastando-se sempre da Capital Federal. Mas, enquanto ainda labutam na distante Rio Cuarto, sua volta à província de Buenos Aires já vai, de algum modo, sendo arquitetada. É o que podemos saber se, seguindo a linha do tempo, dermos, num parêntesis, um salto no espaço, de quase 800 Km, para encontrar no dia 06 de fevereiro, na cidade de La Plata, capital da província de Buenos Aires, uma antecipação sobre a estréia a acontecer dali a quase duas semanas:

“En el Avenida Hall – Los ocho batutas – La empresa de este cine ha contratado por sólo cinco funciones a estos famosos artistas brasileños, los cuales presentan números de música típica brasileña. Completan el espectáculo que presentan cuatro personas que bailan y cantan al unísono de la orquesta, ofreciendo un espectáculo lleno de color y ambiente. Proceden de los principales teatros de Londres y París, habiéndose presentado últimamente en el Empire Theatre de la metrópoli, en donde conquistaron un sonado éxito.

Este número actuará en los cines Ideal y Avenida, posiblemente desde el miércoles 21 del corriente” (El Argentino, La Plata, 06/02/1923).

Note-se a reincorporação do “Oito” ao nome e a notícia de que o espetáculo é completado por quatro pessoas que bailam, indicando, talvez, uma renovada participação de Los Guanabarios. De fato, estes números não serão o único indício de novas alterações na composição do grupo quando este desfizer o caminho que o levou até Córdoba. Pelo menos um de seus integrantes ficaria em Río Cuarto por um tempo mais prolongado, dedicando-se a outro ramo profissional. Precisamente naquele dia 21 de fevereiro, marcado como data do *debut* dos Batutas em La Plata, o músico Josué de Barros, anunciado como “profesor de ciencias y de autosugestión hipnóticas”, estaria se fazendo enterrar vivo na esquina das ruas Cabrera e Buenos Aires. Antes disso, no entanto, os Batutas ainda teriam um novo trabalho – musical – na cidade. O carnaval se aproximava e os bailes, ao que parece, absorviam a mão de obra de tantas orquestras quantas estivessem dispostas a animá-los.

As notícias sobre a atuação dos Batutas no carnaval da pequena Río Cuarto são as seguintes:

“Bailes de Carnaval - (...). Finalmente la empresa del Teatro Municipal⁸⁷, a última hora también se ha animado a dar 6 bailes, empezando el sábado próximo.

Para dichos bailes ha contratado la orquesta típica brasileña que actuara recientemente en 'El Plata'. (...)” (El Pueblo, Río Cuarto, 07/02/1923)⁸⁸.

“Vida Social – Bailes de Carnaval

Teatro Municipal – La sala del Teatro Municipal ha sido debidamente arreglada para los bailes que se efectuarán en los 6 días de carnaval.

La orquesta típica 'Los Batutas' dejarán oír sus mejores repertorios.

También habrá valiosos premios a las mejores parejas de baile” (Justicia, Río Cuarto 10/02/1923).

No dia 15 de fevereiro, momento em que os Batutas, alguns deles, pelo menos, já estariam se despedindo de Río Cuarto, pois no dia 17 aparecerão novamente na Capital Federal – a 700 Km de distância, vencidos provavelmente de trem –, a sua iminente estréia em La Plata é novamente anunciada por um jornal local:

“CINE AVENIDA HALL – En breve: en el Ideal y Avenida Hall. Un sensacional debut – LAS OCHO BATUTAS. Una absoluta novedad para La Plata. Número formado por los ocho mejores directores de orquesta brasileños” (El Dia, La Plata, 15/02/1923).

Neste mesmo dia começa – ênfase que isto se passa no mesmo momento em que os Batutas, desfalcados em pelo menos um membro, estariam deixando a cidade – a ser anunciada em Río Cuarto aquela que seria uma grande novidade. Sigamos a saborosa

⁸⁷ Não disponho da data de fundação do Teatro Municipal de Río Cuarto, que segue hoje funcionando no mesmo prédio. Mayol Laferrere (op. cit. fasc. 05: 14) informa que, já nos anos 1920, o palco do Municipal recebia importantes atrações, entre companhias líricas, de dramas e comédias, argentinas e internacionais. Segundo este autor, no Municipal, assim como no Café del Plata, também se projetavam filmes.

⁸⁸ A leitura dos jornais argentinos mostra que, na época, a realização de bailes de carnaval nos teatros era prática corriqueira em Buenos Aires e, como evidenciam estas citações de Río Cuarto, também no interior do país. No Rio de Janeiro isto também acontecia, se bem que eventualmente pudesse ter um caráter de novidade, como indica o seguinte anúncio da revista *Gazeta Theatral*, nº 561, de 22/01/1923: “Carnaval no Palacio – O público recebeu com agrado a notícia de que poderá divertir-se alegremente dentro de um teatro, á noite, como se estivesse dentro da estonteante atmosfera de um club carnavalesco. Proporcionar-lhes-á essa delicia o Palácio Theatro com os seus ‘reveillons’ artísticos que serão iniciados a 25 do corrente. O deus da Folia despertará alli do seu somno de um anno e pela boca dos artistas mais chics, ao som das orchestras mais finas, divertirá o seu publico favorito, que é o da cidade leal e heróica de Estácio de Sá”.

cobertura do acontecimento. Em 1ª página, Justicia anuncia (a informação equivocada de que Josué já estava enterrado naquele momento seria corrigida no dia seguinte):

“Uno que se entierra vivo – No es ninguna novedad eso de enterrarse vivo, permanecer varios meses bajo tierra, y levantarse después como quien sale de tomarse un helado en cualquier confitería. Pero sí es novedad, que ese fenómeno lo veamos en Río Cuarto. El profesor de ciencias y autosugestión hignóticas [sic], José Borges Barros, se halla en nuestra ciudad, dispuesto a realizar un experimento. El señor José Borges Barros, está enterrado, hasta quince días, no tomando alimento alguno. Oportunamente daremos a conocer mayores detalles sobre este experimento” (Justicia, Río Cuarto, 15/02/1923).

O tal “experimento” logo vira destaque na imprensa local, que cobre atentamente o evento desde seus preparativos, sob uma ótica onde bom humor e ironia misturam-se aos interesses mais propriamente “científicos”:

“Espectáculo sensacional – quince días enterrado vivo – El señor Josué Borges Barros, profesor de ciencias y autosugestión hipnóticas, se encuentra entre nosotros, dispuesto a efectuar uno de sus más sensacionales experimentos, consistente en permanecer enterrado bajo tierra durante 15 días, a dos metros de profundidad, sin tomar absolutamente ningún alimento líquido, sólido ni de clase alguna. Este profesor, ha sido el único entre sus connacionales brasileños, que ha podido resistir los quince días de entierro, aunque por razones fáciles de comprender, entre nosotros reducirá la duración a menos días. De veras que quisiéramos que nos enseñara los secretos de tan estupendo experimento, ya que con ello quedaría resuelto uno de los problemas más difíciles de solucionar: el de las subsistencias. Pasarse quince días sin comer ni trabajar, es algo que sobrepasa a todos los paraísos naturales y artificiales. Oportunamente daremos la fecha y el local donde se llevará a cabo tan notable prueba” (El Pueblo, Río Cuarto, 15/02/1923).

“El que se entierra vivo – Existe mucha expectativa por el espectáculo de fakirismo que tendrá lugar en Río Cuarto y del que nos ocupamos en el número de ayer. El señor Josué Borges de Barros gestiona el local de la Sociedad Española, para sepultarse vivo, habiéndose designado dos médicos los doctores Conrado Ferrer y Pedro Pury, los cuales han aceptado, para controlar el fenómeno. La sepultura estará permanentemente custodiada hasta el momento de la resurrección” (Justicia, Río Cuarto, 16/02/1923).

“El experimento de fakirismo – El señor Josué Borges de Barros, de quien nos ocupáramos en nuestra última edición, está haciendo gestiones para efectuar su experimento de fakirismo, en el local de la Sociedad Española, actualmente ocupada por el Club Sportivo 'Estudiantes', toda vez que el amplio patio se presta para un espectáculo de esta naturaleza.

Con el objeto de que nadie pueda atribuir a truco el experimento científico que el señor Borges de Barros se propone realizar, ha solicitado de algunos médicos locales que ejerzan el control debido, tanto en el momento del enterramiento como en el desentierro.

Los doctores Pedro Pury y Conrado O. Ferrer, han aceptado dicho control. Además, la 'tumba' será debidamente custodiada durante los días en que el experimentador permanezca enterrado vivo.

Esta prueba, el señor Borges de Barros la ha realizado en las principales ciudades del Brasil, con el mayor éxito.

Por ser la primera vez que se realizará en Río Cuarto, ha despertado el más vivo interés y no dudamos que han de ser muchos los curiosos que deseen presenciarla” (El Pueblo, Río Cuarto, 16/02/1923)⁸⁹.

Enquanto isso, em La Plata, a expectativa pela estréia dos Oito Batutas aumenta:

“En los biografos – LAS OCHO BATUTAS – Mucho interés ha despertado el anuncio del debut de este número en el Ideal y Avenida Hall, que posiblemente tendrá lugar el miércoles 21 del corriente. Asegura la empresa que se trata de una vareté que ha de llamar justamente la atención del público, pues además de su gran originalidad ofrece números de una belleza e interés no común.

'Las ocho batutas' son los mejores directores de orquesta brasileños y su repertorio se compone de maxixes, fados, cateretes, etc. siendo matizados

⁸⁹ A biografia de Josué de Barros é em si mesma muito interessante, e uma breve consideração sobre ela permitirá saber desde já que este tipo de “experimento” não era algo tão inusitado em sua trajetória. Segundo Castro (2005:42-43), em 1912 Josué – baiano de nascença e que ficaria célebre como descobridor e “professor” de Carmen Miranda no fim dos anos 20 – já havia viajado à capital francesa como acompanhador, ao violão, do cantor Arthur Castro Budd, incentivados por ninguém menos que o bailarino Duque. Na volta da viagem, que teria acabado frustrada, o violonista teria passado uma temporada na Alemanha, tendo realizado gravações fonográficas. Ainda sem fazer parte dos Batutas, quando estes viajam para Paris em 1922, Josué de Barros está, no Rio de Janeiro, ocupado com coisas como o projeto – que por pouco não levou a cabo – de saltar de um avião amparado por um guarda-chuva gigante. No ano seguinte, convidado por Pixinguinha, parte para Buenos Aires como integrante dos Oito Batutas. Segundo Castro, ele teria permanecido no país trabalhando como faquir, na companhia de sua mulher, após volta dos demais músicos ao Brasil, dado que não pude averiguar. Como veremos logo, o desfecho da proeza em Río Cuarto, conforme pude levantar nos jornais locais, não coincide com aquele descrito por Castro: “Josué pretendia bater o recorde do faquirismo local, chegando a dez dias dentro da garrafa [o ataúde seria uma garrafa de vidro gigante]. Quando estava a ponto de igualar a marca, a mulher do chefe de polícia fez com que o libertassem – não por compaixão, mas porque o recorde pertencia a um argentino” (Castro, op. cit.). Não sei se, como afirma aqui El Pueblo, o número já havia sido apresentado no Brasil, mas, a fiar-se em Cabral, Josué e sua esposa teriam, depois da Argentina, realizado performance semelhante em São Paulo, Bahia, Pernambuco e Ceará. Em 1933 uma vez mais Josué parte para Buenos Aires, agora acompanhando a já famosíssima Carmen Miranda numa de suas diversas temporadas portenhas e, de novo, não volta ao Brasil após o término da tournée, ficando para trabalhar, agora não como faquir, mas sim como músico, aceitando um convite para integrar um conjunto de brasileiros que tocava em rádios e na boate Embassy, na *calle* Florida. Mandou então chamar sua família e ficou na capital argentina pelos seis anos seguintes, retornando ao Brasil em 1939 (Castro, op.cit.:101).

los números de música por un grupo de cantantes y bailarinas que ofrecen piezas exóticas que han de llamar poderosamente la atención de los habitués.

El éxito que ha conseguido este número en el Empire Theatre de la capital, hace prever la repetición en esta ciudad de la acogida que obtuviera en la antedicha sala bonaerense” (El Día, La Plata, 17/02/1923)”.

É deste mesmo dia uma nota que, em Río Cuarto, permite saber que por estas alturas os músicos brasileiros já haviam de fato sido substituídos nos bailes de carnaval do Municipal:

“Últimos días de Carnaval - (...). En el Teatro Municipal, en vez de la típica brasileña, actuarán las orquestas típicas criollas Nuci y Castro, compuestas de: 2 violines, 2 bandoneones y 3 guitarras, con batería completa, con lo cual el señor Marinosci hace un 'tour de force', a fin de que el público pueda divertirse deleitando. (...)”⁹⁰ (El Pueblo, Río Cuarto, 17/02/1923).

O mesmo jornal segue atento os preparativos para o enterro de Josué de Barros, não sendo ainda foco de notícia a sua vinculação com o grupo de músicos brasileiros.

“El enterrado vivo – Parece que han surgido algunas dificultades para que el señor Borges de Barros pueda efectuar su experimento de fakirismo en el local de la Sociedad Española; no obstante, esperase poder subsanar tales inconvenientes, pues el intrépido brasileño está resuelto a enterrarse por unos días.

Ayer estuvo en nuestra casa y nos hizo una detallada relación científica de su experimento, y en verdad, que sería una verdadera lástima que por falta de local no pudiese realizarlo entre nosotros.

Una vez 'resuscitado', el señor Borges de Barros explicará al público, la forma como se puede pasar tantos días, sin acordarse de comer, ni de dormir; lo que equivale a decir, sin el peligro de vérselas con el casero, con el sastre, el sapatero y toda la récula de acreedores que tanto suelen molestarnos cuando no los necesitamos.

Por todo lo expuesto, el espectáculo que pronto nos será dado a conocer, no puede resultar más emocionante y sensacional” (Idem).

90 Note-se a incorporaçã de bateria – elemento diacrítico da *jazz-band* – à formaçã “clássica” da orquestra típica.

DE VOLTA A BUENOS AIRES: BAILES DE CARNAVAL NO TEATRO BUENOS AIRES

Sempre seguindo a ordem cronológica, saltamos agora para o que, naqueles dias de fevereiro, se anunciava sobre a passagem dos Batutas, vindos de Río Cuarto, pelos bailes de carnaval na cidade de Buenos Aires, onde ocuparam o palco de um teatro com o mesmo nome da capital.

“POR EL BUENOS AIRES⁹¹ – Se reanudan esta noche en este teatro los bailes de disfraz organizados por la empresa Rey. Toca el turno en el orden de concursos al popularizado shimmy, en los secretos del cual hay muchas parejas que se van a sacar chispas en reñida justa.

Dos números de atracción serán, el vistoso número final de 'La perfecta casada', en el que, como se sabe, interviene todo el plantel femenino de La Comedia y el señor Francisco Pepe, especialmente contratado por la empresa Rey, quien presentará su pintoresca orquesta típica brasileña 'Los Ocho Batutas', que durante los intervalos interpretará un selecto repertorio de músicas y danzas genuinamente brasileñas” (Última Hora, Buenos Aires, 17/02/1923).

“Los bailes en los teatros - (...). La reunión efectuada en el Buenos Aires ofreció como novedad la actuación de la orquesta típica brasileña 'Los Ocho Batutas', contratada para amenizar los intervalos de los bailes finales. (...)” (La Nación, Buenos Aires, 18/02/1923).

“Bailes en los teatros - (...). En el teatro Buenos Aires se efectuó la anunciada piñata de los bailes y verbenas españolas y se realizaron concursos de shimmy y de machicha, amenizados por una selecta orquesta y por el conjunto denominado Ocho Batutas.

A este teatro concurrieron la mayor parte de las artistas que actualmente actúan en las diversas casas de espectáculos de la capital, o [sic] que contribuyó en mucho a la animación y alegría que caracterizó a esta fiesta. (...)” (La Fronda, Buenos Aires, 19/02/1923).

Francisco Pepe, dançarino, era um dos integrantes de Los Guanabarinos⁹². É curiosa a maneira como os Os Oito Batutas são citados por Última Hora como sendo a *sua* (dele) orquestra. Já temos elementos para saber que Los Guanabarinos eram bastante conhecidos, tanto em Buenos Aires quanto no interior. Assim, é possível que Francisco Pepe tenha atuado no agenciamento das apresentações do grupo quando este volta à província de

⁹¹ O teatro Buenos Aires foi construído em 1909 e demolido em 1937 em função da obras de abertura da Avenida 9 de Julio. Contava com 1187 lugares. Cf. Llanes (1968: 56-5), Ragucci (1992: 15).

⁹² Cf. Cabral (op. cit.: 104-105).

Buenos Aires. O nome do dançarino voltará a aparecer nos jornais quando o grupo estiver em La Plata.

Chama a atenção ainda, na nota de La Fronda sobre os bailes de carnaval no teatro Buenos Aires, novamente a inclusão do maxixe, junto com o shimmy, como dança de concurso.

MÚSICA E DANÇA EM LA PLATA, ENTERRO EM RÍO CUARTO...

No dia 20 de fevereiro finalmente se anuncia, em La Plata⁹³, para o dia seguinte, o debut dos Oito Batutas, em duas casas:

“Las ocho batutas – Como se anuncia, mañana tendrá lugar en el Ideal y Avenida, la primera presentación de este renombrado número de varieté que viene precedido de una excepcional reclame periodista y de artículos elogiosísimos de la más alta crítica porteña a raíz de sus varias temporadas en el escenario del Empire Theatre, la sala que mejores números ha presentado hasta la fecha.

En Londres y en París, ha actuado con singularísimo éxito, mereciendo siempre, las más altas calificaciones. En el Rivera Indarte, de Córdoba, y Opera, de Rosario, actuó en espectáculo completo mereciendo siempre la labor de los excelentes artistas, crónicas llenas de beneplácito.

En esta ciudad, en la que el público gusta tanto de todas las hermosas manifestaciones de la música brasileña como el fado⁹⁴, los cateretes, zambas, maxixas, etc., la actuación de esta troupe ha de ser todo un gran éxito, al igual que lo sucedido en la capital” (El Argentino, La Plata, 20/02/1923).

“MAÑANA – presentación en los teatros Ideal y Avenida Hall, de una sensacional troupe. Una absoluta novedad para esta ciudad. 'LOS OCHO BATUTAS'. El más notable y variado de los conjuntos presentados en La Plata en su género. Número formado por los ocho más renombrados directores de orquestas típicas brasileñas. Repertorio de cateretes, fados, maxixes, zambas, tanginhos y canciones populares. Números de cantos y danzas exóticas, etc.” (El Día, La Plata, 20/02/1923).

93 Fundada em 1882, La Plata foi construída especialmente para ser a capital da província, dada a federalização da cidade de Buenos Aires. Situa-se a 56 Km a sudeste da Capital Federal e sua população contabilizada no Censo Nacional de 1914 era de 90.436 hab. (INDEC, SD). Estava entre os centros urbanos mais importantes.

94 Novamente, a inclusão do fado entre as “manifestações” de música brasileira.

“En los biógrafos – Las ocho batutas – Como está anunciado, mañana hará su presentación en este cine este afamado número de gran variedad de repertorio, pues además de figurar una orquesta típica sobresaliente ofrece números de cantos y bailes.

La crítica seria, de la capital federal, ha elogiado de una manera amplia las muchas presentaciones de esta atracción en el aristocrático escenario del Empire Theatre sala en la que impera la selección más absoluta de todo lo que se refiera a espectáculos de este género.

La empresa del Ideal que ha contratado este número por sólo cinco funciones, esto es, desde mañana hasta el domingo, obtendrá un merecido éxito tanto artístico como de público, cuando más que como se nos asegura, Las ocho batutas es un espectáculo interesante bajo todo punto de vista. Actuará tarde y noche en las dos salas de la empresa Anselmino: el Ideal y el Avenida” (Idem).

Enquanto os Oito Batutas são anunciados de maneira tão entusiástica e hiperbólica – indicando, quem sabe, a positiva ação propagandística local de um empresário – na capital da província de Buenos Aires, voltemos a Río Cuarto, onde seguem os preparativos para o enterro de Josué de Barros, que a esta altura já contava com local onde realizar a façanha.

“El hombre enterrado vivo – Por fin, el profesor Borges de Barros, ha encontrado lugar donde sepultarse vivo.

El experimento sensacional tendrá lugar en el amplio local de la calle Buenos Aires y Cabrera, mañana miércoles a las 17 horas.

El experimento será controlado por los médicos, doctores Pedro Pury y Conrado Ferrer.

La sepultura será custodiada durante el tiempo que el señor Borges Barros permanezca bajo tierra.

La sepultura está abierta ya y puede ser visitada por quienes gusten.

El señor Borges de Barros, partirá hoy en un coche, desde 'El Plata', recorriendo las principales calle [sic] llevando el féretro.

El señor Borges de Barros abonará cinco mil pesos a quien descubra alguna trampa en su experimento” (Justicia, Río Cuarto, 20/02/1923).

“El experimento sensacional – Mañana será 'enterrado' el prof. Borges de Barros – Después de vencer los inconvenientes para conseguir local apropiado, ha quedado resuelto que el experimento sobre fakirismo que ha de realizar el Prof. Brasileño Borges de Barros, consistente en permanecer enterrado a dos metros de profundidad, dentro de un ataúd, durante algunos días, se lleve a cabo en el gran patio que sirvió de comité político, ubicado en la calle Buenos Aires y Cabrera.

El anuncio de este espectáculo ha despertado el más vivo interés y no cabe la menor duda que ha de ser presenciado por numeroso público.

Todas las personas que lo deseen, pueden visitar la tumba que se está preparando.

El acto del entierro, tendrá lugar mañana miércoles a las 17 horas, para lo que habrá entradas especiales; luego el público podrá visitar la tumba, ya que desde la superficie podrá ver parte del cuerpo sepultado.

El día de la 'resurrección', el Prof. Borges de Barros, explicará la forma como debe educarse el cuerpo humano para resistir una prueba de esta naturaleza” (El Pueblo, Río Cuarto, 20/02/1923).

Já se nota mais claramente a intenção comercial da empreitada. Ademais, vai ficando evidente, na cobertura jornalística do enterro, uma grande capacidade de articulação e um fino planejamento por parte de Josué: busca do local adequado, visitas a redações de jornais falando sobre a proeza, exibição pública do féretro em carro aberto saindo do El Plata no dia do enterro, oferecimento de um belo prêmio em dinheiro a quem descubra qualquer tentativa de golpe e o anúncio antecipado de que os vivos poderão ver, da superfície, parte do corpo sepultado.

Em La Plata, chega o dia da estréia dos Oito Batutas:

“Teatros – En el Ideal y Avenida – Como está anunciado en las funciones de hoy de este cine se realizará el debut de los renombrados artistas 'Los Ocho Batutas'.

Como hemos dicho, en anteriores ocasiones, se trata de un espectáculo lleno de color y ambiente, siendo el repertorio sumamente eclético, como que toma todas las manifestaciones más prominentes del arte escénico. Canto, bailes y música.

Cada uno de los componentes de este número, han dirigido anteriormente orquestas típicas propias, habiéndose reunido para ofrecer un espectáculo único y con la mayor verdad y belleza en todos los detalles. A ese cuidado se debe el éxito extraordinario obtenido en el Empire Theatre de la Capital; Rivera, Indarte de Córdoba y Opera del Rosario. El repertorio que goza de tanta popularidad entre nuestro público, tanto en los que conocen música como los simples aficionados a oírla, se componen de cateretes, maxixes, zambas, tanguihos [sic] y canciones en cuya interpretación son verdaderamente insuperables.

Además prestan mayor variedad al repertorio los números de cantos y bailes al son de la orquesta, que presentan cuatro artistas de singular valía, dirigidos por el popular brasileño Francisco Pepe y secundado por Aurora Gonçalves, Raúl Pepe y Lolita Guerra⁹⁵, que en conjunto forman un total de doce personas en escena.

La actuación de 'Los ocho batutas', en el Ideal y Avenida ha de ser un éxito completo tanto artístico como de público.

⁹⁵ Trata-se dos integrantes de Los Guanabarinós. Cf. Cabral (op. cit.: 104-105).

El programa cinematográfico como principal novedad ofrece: La mujer que Dios cambio, espléndida película de la Paramount estreno y que está interpretada por un conjunto de primer orden” (El Argentino, La Plata. 21/02/1923).

“Las ocho batutas – Su presentación en el ideal – De acuerdo con lo que hemos venido anunciando, hoy debutarán en los cines Ideal y Avenida Hall, actuando por la tarde y por la noche, los artistas que lleven el nombre de 'Las ocho batutas'. Estos eran, como ya lo hemos dicho, directores de varias orquestas típicas brasileñas y resolvieron unirse para formar el número de atracción que actualmente constituyen.

Desde entonces han actuado en distintos países, siempre con notable éxito. En la República Argentina se han presentado ante los públicos de la Capital Federal, Córdoba y Rosario, habiendo conquistado aprobación general.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, puede descontarse que 'Las ocho batutas' obtendrán en nuestra ciudad un nuevo y seguro triunfo. Por otra parte conjuntamente con ellos se presentará un conjunto formado por cuatro artistas, que bajo la dirección de Francisco Pepe ejecutarán diversos bailes exóticos, canciones y músicas populares.

Se trata sin duda de un número original, fuera de todo lo que hemos visto en nuestros escenarios últimamente y que llega hasta nosotros después de haber conquistado a lo más calificados públicos, acreditando en forma honrosa sus indiscutibles méritos.

Hoy podrá juzgar nuestro público del mérito de estos interesantes artistas” (El Día, La Plata, 21/02/1923).

Note-se que, além dos Oito Batutas são anunciados como parte do espetáculo quatro dançarinos. Se entre estes quatro ainda estava o casal que, na chegada à Argentina, declarou os nomes de Sofia e Antonio Gonçalves (supostamente a dupla de bailarinos Les Zuts), eles terão adotado agora novos nomes. A citação de El Argentino menciona a presença de 12 pessoas no palco, levantando a possibilidade de que Josué de Barros tenha sido substituído.

Aliás, em Rio Cuarto, chega o dia do esperado enterro:

“El espectáculo de hoy – El enterrado vivo – Hoy, previo un paseo con féretro, por varias de nuestras principales calles, se sepultará a dos metros de profundidad, el profesor brasileño, señor Josué Borges de Barros.

El emocionante espectáculo, tendrá lugar a las 5 de la tarde en el local de la calle Buenos Aires esquina Cabrera.

El señor Borges de Barros va a estar una temporada sin comer, beber, jugar a las quinielas ni oír descargas de revólver.

Es el primer espectáculo de esta naturaleza que tiene lugar en nuestro país. No cabe duda que el público no desperdiciará la oportunidad que se le brinda (Justicia, Río Cuarto, 21/02/1923).

“Esta tarde a las 17 horas, el professor Borges de Barros llevará a cabo el sensacional experimento de fakirismo, sepultándose dentro de un ataúd, a dos metros de profundidad, en cuya situación permanecerá algunos días. Este espectáculo, que por primera vez se realiza en nuestro país, ha despertado el más vivo entusiasmo, máxime, si tenemos en cuenta las circunstancias de seriedad que lo rodean. Como lo anticipáramos, en el momento del enterramiento, el Señor Borges de Barros será examinado por los doctores Pedro Cury y Conrado O Ferrer, quienes volverán a examinarlo el día de la 'resurrección'. Como complemento de la seriedad de tan interesante prueba, el señor Borges de Barros ofrece la bonita suma de cinco mil pesos a quien descubra un truco, pues se trata de un experimento absolutamente científico” (El Pueblo, Río Cuarto, 21/02/1923).

No dia 22 de fevereiro temos, em La Plata, as primeiras reações ao *debut* dos Oito Batutas e os dançarinos que os acompanham:

“Los ocho batutas – El debut de ayer – El público que asistió ayer a las funciones en que hacía su debut el conjunto denominado Los ocho batutas, tuvo ocasión de corroborar los favorables conceptos que aquél había sugerido. Los agradables números musicales, ejecutados por la troupe, llenos de un vivo colorido regional y de un típico [palavra ilegível], le valieron a 'los batutas' la expresión general de calurosos aplausos. Tienen aquellos aires de evocación y de 'saudade' y en las notas musicales vibran reflejos de la vida carioca. 'El canto de la selva', ejecutado por un flautista es una admirable imitación de los trinos de pájaros característicos de Brasil. Arrancaron prolongados aplausos especialmente la Serenata nortista y el Caterete típico. Los ocho batutas vuelven a presentarse hoy en los cines Ideal y Avenida” (El Día, La Plata, 22/02/1923).

Percebe-se que os jornais de La Plata replicam algo dos comentários da imprensa portenha, como a qualificação dos Batutas como diretores de orquestra e a evocação da palavra “saudade” na descrição da impressão causada por sua música, que apareceram em La Nacion em dezembro. A caracterização do grupo é, novamente, centralizada no típico brasileiro.

Em Río Cuarto, o experimento de Josué de Barros gera nos jornais uma atenção mais circunstanciada do que qualquer apresentação dos Batutas:

“El acontecimiento de ayer – El hombre que se entierra vivo. - Afluencia de público. - Rebaja de las entradas. - Su saludo e invitación al pueblo. - A una enorme conglomeración de concurrencia dio lugar el acto del entierro del muerto que aun está vivo.

En las casas vecinas al corralón donde se había preparado la fosa se estacionaron un sin número de vecinos.

El público ávido de ver un espectáculo tan asombroso no faltó a la hora de la cita.

El profesor Borges de Barros después de dar un paseo en coche por varias calles de nuestra ciudad, se dirigió al lugar donde se efectuará el entierro; allí un numeroso público estaba estacionado en la calzada.

Antes de entrar en el ataúd fue minuciosamente examinado por los doctores Pury y Ferrer, los que declararon encontrarlo en perfecto estado de salud.

Tanto el ataúd como los caños respiratórios y demás accesorios fueron prolijamente examinados por el público asistente al espectáculo.

El profesor Borges de Barros se llevó para el otro mundo cigarrillos, fósforos, cartas, revistas, diarios, novelas, papel y lápiz; pues cree que pasará ratos alegres con San Pedro y quiere mostrarle a los de allá lo que escriben los que están en este mundo. Probablemente se divertirá mucho.

Al despedirse de los que quedaron sobre la Tierra les prometió que a su resurrección les diría los misterios que en el otro mundo existen (si es que los descubre).

Dentro del ataúd y en la parte de la tapa tiene colocado un aparato telefónico y una instalación eléctrica, el aparato le sirve para en caso de sufrir algo dar aviso a los que están sobre la tierra, y la instalación eléctrica para que el público pueda verlo desde la superficie.

El profesor de Barros permanecerá en su entierro de acuerdo con la afluencia de público, si éste continúa visitándolo a menudo promete quedarse hasta 15 días.

Se ha resuelto rebajar las entradas a un peso para facilitar en esa forma que todo el pueblo pueda ir a verlo.

Del pueblo depende la estadía del profesor en su encierro.

Esta mañana a las 12 horas hemos tenido la oportunidad de hablar telefónicamente con el prof. y nos manifestó que se encuentra cómodamente, pues allí nadie le molesta, no tiene necesidad de ir al hotel, a la confitería, no juega ni toma, con los amigos, no sinte por la noche los disparos de las ametralladoras y en fin, que aquello es una célebre quietud.

Nos dijo que por intermedio de nuestro diario diéramos un saludo al pueblo y que le invitáramos a verlo por la ínfima suma de un peso moneda nacional.

Se siente completamente bien y espera que el público será consecuente con él y en lugar de 7 le obligará a quedarse 15 días” (Justicia, Río Cuarto, 22/02/1923).

“El experimento de Fakirismo – Enorme expectativa pública. - Antes de 'enterrarse' el Sr Borges de Barros es minuciosamente examinado. - Las azoteas circunvecinas atestadas de curiosos. - Detalles del entierro. - El público puede visitar al 'enterrado' todos los días hasta el de la

resurrección – Como era de suponer la noticia del 'enterramiento' del Profesor señor Josué Borges de Barros había despertado la curiosidad de todos y desde mucho antes de la hora anunciada ya se hallaba congregado un numeroso público en la calzada y veredas circunvecinas, como asimismo en los balcones y azoteas de las casas circundantes, los que balconeaban a lo espectáculo 'de arriba'.

A fin de hacerse conocer de nuestro público el señor Borges de Barros paseó por las calles de nuestra ciudad procedido de músicas de cornetas y tambores, llegando hasta nuestra casa, en donde se despidió del personal de redacción hasta el día de la 'resurrección'.

Poco después de las 19 horas se ultimaban los preparativos para el experimento en el local de calle Buenos Aires esquina Cabrera, el que se veía atestado de público, ansioso de convencerse 'de visu' de que real y verdaderamente el señor Borges de Barros era encerrado en la caja mortuoria y que se trataba de una experiencia científica y no de un vulgar 'truco'.

A fin de inspirar mayor confianza sobre la seriedad del espectáculo, fue examinado por los médicos doctores Pury y Ferrer, constatando estos que se trataba de una persona cuya constitución orgánica no presenta características particulares.

Llegado el momento de cerrar la caja se procedió a un examen minucioso de la misma por parte del público como asimismo de todos los objetos que el señor Borges lleva consigo, consistentes en diarios, revistas, libros, colchón, almohadas. El público había obsequiado al señor Borges con varios atados de cigarrillos y cajas de fósforos para que no se aburra durante el encierro.

El cajón lleva en la parte interna superior un aparato telefónico y dos lamparitas eléctricas. Esto último permite que el público pueda verlo desde la superficie. Además, por medio de un ventilador a intervalos se cambia el aire en el ataúd. Cualquier accidente que la ocurriese que hiciera necesario un auxilio exterior el teléfono lo sacaría de apuros. El mismo aparato le servirá para enterarse del interés que tenga el público en visitarlo, del cual depende la duración del entierro, que como mínimo será de cinco días y como máximo de quince.

La entrada para dichas visitas ha sido fijada en un peso” (El Pueblo, Río Cuarto, 22/02/1923).

Enquanto isso, no mundo dos vivos, os Oito Batutas seguiam em cartaz em La Plata. Surge, nos anúncios abaixo, o nome da troupe Guanabarina. A opinião da imprensa local segue muito favorável, com destaque para a flauta de Pixinguinha⁹⁶:

“En el Ideal y Avenida – Gran éxito de 'Los ocho batutas' – Con el éxito de siempre, siguen actuando en estas salas los aplaudidos artistas del nombre del título. Como se sabe, la troupe está formada por intérpretes

⁹⁶ Chama a atenção o fato de que em nenhum momento, nem ao destacar a virtuosidade do flautista, a imprensa argentina tenha se preocupado em citar os nomes dos integrantes dos Oito Batutas. Ou seja, diferentemente dos integrantes de Los Guanabarinos, eles não eram lá, de fato, “nomes”, por desconhecidos.

musicales de piezas típicas, matizándose el espectáculo con los directores de la renombrada troupe Guanabarina, señor Raúl y Francisco Pepe y dos excelentes bailarinas. El conjunto que se ofrece, bajo todo punto de vista, es bueno. Individualmente hay elementos de éxitos excepcionales y uno de ellos es, fuera de toda duda, además de los señores Pepe, el flautista, que en su 'Canto de la selva', que ayer repitió, entre grandes aplausos, se nos demuestra como un músico de una habilidad extraordinaria.

Hoy ofrecerá un programa completo de estrenos.

El programa cinematográfico es el siguiente: 'Qué quieren los hombres', del programa Rialto, de Louis Weber y 'La bella de Alasca', por Jane Novak.

Mañana se estrena 'Sala, dormitorio y baño', por un buen conjunto de estrellas, además de otros dos films estrenos de gran mérito” (El Argentino, La Plata, 23/02/1923)

“Sigue el éxito de Las ocho batutas – En las funciones de ayer en el Ideal y Avenida Hall, volvió a presentarse este aplaudido número típico brasileño, obteniendo un éxito mayor que en las del debut.

El público gusta cada vez más, de algunos números de la troupe que no fueron, en las presentaciones anteriores, ofrecidos con todos los elementos con que la atracción cuenta, habiéndose presentado al efecto una nueva pareja de artistas que completan el espectáculo, haciéndolo de más vida y espectacularidad.

Así, por ejemplo, el fado y la maxixe, cobraron mayor interés y visualidad con la interpretación que el conjunto les dió anoche, mereciendo ser repetido a insistentes pedidos del público que llenaba la amplia sala.

Bajo todo punto de vista, 'Las ocho batutas' han conseguido aplausos excepcionales, en los dos salones, prodigados por un público, en gran parte entusiastas de la muy atractiva música brasileña.

La orquesta, especialmente el flautista, fueron largamente aplaudidos en todos los números que presentaron.

En las funciones de hoy presentarán un programa completamente nuevo” (El Dia, La Plata, 23/02/1923).

Naquele mesmo 23 de fevereiro, os jornais de Río Cuarto seguiam acompanhando o experimento de Josué de Barros:

“El 'sepulcro' de la calle Buenos Aires y Cabrera – Aun permanece enterrado en su sepulcro el profesor brasileiro Borges de Barros.

En la tarde de ayer unos cuantos concurrieron a verlo.

El sacrificio del profesor de Barros merece la consideración del público.

Algunas personas de la campaña han venido a visitarlo en su lóbrego encierro.

Hablando con él nos dijo que se sentía completamente bien.

Después de preguntarnos qué dice el pueblo de él, nos dio otro saludo para los que se han dignado visitarlo” (Justicia, Río Cuarto, 23/02/1923).

“El ayunador Borges de Barros – hablando con el muerto-vivo - Ayer hicimos una breve visita a la ‘tumba’ del brasileño Borges de Barros, quien durante las últimas horas ha sido muy visitado en su prolongado velorio.

Nos manifestó que se sentía algo incómodo por cuanto el cajón era demasiado angosto, pero que por lo demás no le había ocurrido ninguna novedad digna de especial mención.

Al manifestarle que los ‘no enterrados’ sufríamos los efectos de una calor bochornoso, nos dijo que en la profundidad donde se encuentra, la temperatura es más agradable.

A medida que el tiempo avanza, el experimento adquiere mayor interés, y no cabe la menor duda que una gran parte del público ha de desfilar ante la tumba, ubicada en el local que sirvió de comité, en la calle Buenos Aires y Cabrera.

El precio de entrada ha sido definitivamente fijado en un peso para los mayores y 50 centavos los menores” (El Pueblo, Rio Cuarto, 23/02/1923).

Em La Plata, segue o “éxito” dos Oito Batutas, com renovação completa do repertório:

“En el Ideal y Avenida – Gran éxito de ‘Los ocho batutas’ - Siguen actuando en estas salas los notables artistas, los cuales renuevan diariamente a la vez que el repertorio, los aplausos que el público les prodiga.

Hoy variarán completamente el programa, reapareciendo Raúl Pepe en números independientes.

El programa cinematográfico es el siguiente: “Sala, dormitorio y baño”, por Katherine Kilham; “El avaro”, por John Gilbert, y “Más allá de las sierras”, por Ralph Kellar” (El Argentino, La Plata, 24/02/1923)

“Ideal y Avenida - Gran éxito de Los ocho batutas - Como un éxito siempre creciente sigue presentándose en estas salas la notabilísima atracción procedente del Empire y que ha venido ofreciendo una serie de espectáculos sumamente interesantes y originales.

En las funciones de ayer renovaron completamente su repertorio, ofreciendo números de mayor belleza que los anteriores, lo cual les valió grandes aplausos.

Se presentó también el excelente machetista Raul Pepe que volverá a ofrecer su número en los espectáculos de hoy.

El programa cinematográfico se compone de estrenos solamentes y que se titulan: Sala, dormitorio y baño, graciosísima comedia por Catherine Kilham; El avaro, magistral creación del renombrado actor dramático John Gilbert y Mas allá de las sierras por Rafh Kellard.

Mañana se estrenan dos interesantes películas” (El Dia, La Plata, 24/02/1923).

Em Río Cuarto, desanimado com a baixa bilheteria e torturado pelo calor, Josué de Barros resolve desenterrar-se prematuramente. Finalmente, nas páginas de El Pueblo, vem então a público sua ligação com os Oito Batutas, e o que seria o motivo real do enterro: tentar compensar o fracasso financeiro do negócio do grupo na cidade.

“La resurrección del muerto vivo - Hoy a las 19 horas tendrá lugar la resurrección del profesor de Barro [sic].
El profesor Borges resucitará a causa de la impresión que le causó la escasez de público que concurrió a verlo.
Y es que nuestro público no se interesa por los muertos ¡Quiá! A los muertos lo dejan en paz y santas pascuas.
Y por esa causa el profesor Borges dejará la fosa hoy a las 19 horas”
(Justicia, Río Cuarto, 24/02/1923)

“El ayunador brasileño - El segundo día de encierro resultale muy incómodo. - ¿Por qué se sujetó al experimento? - El calor asfixiante que reinó durante el día de ayer, hizo casi insoportable el experimento a que el brasileño Josué Borges de Barros se sometiera.
El aire que daba el ventilador, llegaba muy caliente al fondo del ataúd, lo que agravaba la situación del paciente, pues se nos informa que estaba a una temperatura febril de 41 grados. Hubo la necesidad de variar la colocación del referido ventilador, colocándolo más cerca de la caja, así se logró refrescar un poco la asfixiante temperatura.
El público no se ha manifestado muy curioso. Seguramente que curiosidad existe, pero no la acompaña el desprendimiento, y el peso moneda nacional que se cobra por la entrada, es más fuerte que la curiosidad.
Hasta anoche, la boletería acusaba una entrada insignificante, en relación al gasto que el experimentador lleva hecho.
En todo esto, hay una circunstancia ignorada por el público, y que a nuestro juicio tiene más valor que el mismo experimento.
Es sabido, que el señor Borges de Barros vino a esta con la orquesta típica brasileña ‘Los Batutas’, a cuyo conjunto el negocio les fue malísimamente, tanto, que ni para los gastos de hotel hicieron. En tal afligente situación, el señor Borges de Barros, con un rasgo de ‘fidalgo’, quiso quedarse en rehenes, resolviéndose a ejecutar el peligroso experimento, creyendo que habría una buena entrada, lo que le permitiría pagar la deuda contraída por él y sus compañeros, como igualmente para seguir viaje. Tal es a nuestro entender el valor real del sacrificio a que el brasileño se ha sometido, pero, sería inhumano, pretender que lo prolongara por más tiempo, si en vez de resolver el problema económico que lo motivara, no ha de hacer por los gastos que su ‘entierro’ ocasiona diariamente.
Ayer nos dijo, que a seguir el público con tan poco interés, posiblemente en el día de hoy daría por terminado su experimento.
No ha faltado quien ha pretendido restar mérito a la prueba del prolongado entierro y ayuno absoluto, pero no creemos que quien tal cosa

manifestaba, fuese capaz de permanecer ni siquiera 24 horas en tal situación.

Como fuerza de voluntad, tiene más mérito que si se tratara de un experimento de fakirismo real, pues de acuerdo a los secretos de las ciencias orientales, quienes por tales medios permanecen prolongadamente en estado cataléptico, nada sufren en su organismo; en cambio, los ayunadores, como ocurre con el señor Borges de Barros, sufren todas las consecuencias fisiológicas que es de imaginarse.

Por lo expuesto, creemos que el señor Borges de Barros es digno de que se le preste ayuda, pero si tal ayuda no surge, sería inhumano permitir que prolongara su sacrificio.

NOTA: - Escrito lo que antecede y en momentos de cerrar la presente edición, nos comunican que el señor Borges de Barros, en vista del desinterés del público, ha resuelto desenterrarse hoy a las 6 de la tarde.

Quienes hayan puesto en cuarentena las afirmaciones que hemos hecho en párrafos anteriores; podrán salir de dudas asistiendo al acto de la 'exhumación', ya que de visu podrán convencerse de que, realmente, es como hemos dicho.

No dudamos, que la curiosidad se hará más patente hoy a las 6 horas de la tarde, que durante los días anteriores" (El Pueblo, Rio Cuarto, 24/02/1923).

No dia seguinte, já com Josué de Barros de volta ao mundo dos vivos, temos, em La Plata, as últimas notícias sobre a curta temporada dos Oito Batutas na cidade, enfatizando uma vez mais o sucesso do grupo, bastante motivado pelos números de dança e pela virtuosidade do flautista:

“En el Ideal y Avenida – Nuevo repertorio por Los 8 batutas - Con el éxito del primer día, siguen actuando en estas salas los artistas del epígrafe, que cosechan diariamente largos aplausos por la honrosa labor que ofrecen en sus interesantísimos y variados números.

Las ocho batutas y los señores Pepe, ofrecerán al público, en las funciones de hoy, en ambas salas un nuevo programa. Intercalarán más números de canto y baile, maxixes, fados y tanghinos, al son de los instrumentos de los batutas, constituirán un verdadero suceso y cuánto más si los populares hermanos Pepe y las inteligentes bailarinas, ponen todo su interés para triunfar como en las veces anteriores.

No podemos olvidar en esta corta crónica la actuación del flautista de la troupe, artista que es una verdadera maravilla por la claridad y la cantidad de variaciones que ejecuta en el difícilísimo instrumento. La actuación de este músico merece todos los aplausos posibles.

El programa cinematográfico es el siguiente:..." (El Argentino, La Plata, 25/02/1923)

“Ideal y Avenida – Sigue el gran éxito de Los ocho batutas - Con el más amplio de los éxitos se presenta diariamente en estas salas, los aplaudidos artistas del epígrafe. Como hemos informado, en crónicas anteriores, se trata de interpretes consumados en los géneros diversos que presentan, así en la música como en los cantos y bailes.

Presta aún más variedad al número la actuación del notable actor Raúl Pepe que interpreta los tangos más en boga. Anoche cantó el tango Madre, que fue aplaudido entusiastamente por el público que llenaba la sala.

Hoy variarán en repertorio, incluyendo en el mismo, números de maxixe, fados y shimy, cantados y bailados al son de la orquesta que componen Los ocho batutas.

El programa cinematográfico está compuesto de las siguientes películas: (...)” (El Dia, La Plata, 25/02/1923).

É também deste mesmo dia a última notícia sobre o melancólico desfecho do “experimento” de Josué de Barros em Rio Cuarto:

“Desentierro del Prof. Borges de Barros - Como lo anunciáramos, en vista del poco interés demostrado por el público riocuartense, ayer a las 18 horas fue sacado de su entierro, el Prof. Josué Borges de Barros, quien se había propuesto permanecer varios días en absoluto ayuno dentro del ataúd.

Asistieron al acto de la ‘exhumación’ algunos curiosos y entre ellos ayudaron a desenterrarlo.

Una vez fuera de su encierro, el señor Borges de Barros fue examinado por el doctor Toscano, quién comprobó el estado de excesivo debilidad del experimentador.

Es de lamentar que una prueba a todas luces peligrosa y que ocasiona perjuicios físicos al que a la misma se somete, haya dado resultados tan negativos, en lo que a la parte económica se refiere, máxime si tenemos en cuenta las circunstancias de que nos hicimos eco en nuestra última edición” (El Pueblo, Rio Cuarto, 25/02/1923).

Temos, então, a esta altura, o seguinte cenário. Conforme os jornais de Rio Cuarto finalmente acabam revelando, Josué de Barros teria ficado para trás, como uma espécie de “refém” ou fiador de dívidas contraídas pelo grupo durante sua estadia na cidade em função de que o negócio musical lhes teria ido muito mal. Não tenho indícios sobre a dimensão real e as causas de semelhante fracasso, e seria ocioso, com os dados que pude reunir, especular muito neste sentido, mas convém lembrar que, sempre de acordo com o que se pôde mapear nos fragmentos jornalísticos, os Batutas estrearam no Café El Plata (em Rio

Cuarto) em 1º de fevereiro, sendo que já no dia 03 a sua atuação naquela casa deixa de ser divulgada. É do dia 04 aquela crítica tão desfavorável, discutida acima, publicada em El Pueblo. Seis dias depois, no dia 10, sábado de carnaval, é anunciada sua atuação nos bailes de Teatro Municipal, e no fim de semana seguinte, dia 17 de fevereiro, sua substituição. Naquele mesmo fim de semana (no dia 18, mais precisamente), como vimos, os Oito Batutas estão de volta a Buenos Aires, tocando nos bailes de carnaval no Teatro Buenos Aires. Pelas datas, então, a troupe teria estado ociosa durante boa parte do tempo que permaneceu em Rio Cuarto. Considerando-se as despesas com hospedagem e alimentação para dez pessoas, é compreensível que se tenha acumulado uma dívida. Como também vimos, com os Batutas ainda em Rio Cuarto, já era anunciada sua estréia em La Plata, provavelmente articulada localmente por Francisco Pepe, de Los Guanabarinós. Considerando-se que necessariamente os músicos, em Rio Cuarto, estariam mantendo contato com o “articulador” – fosse ele Pepe ou não –, em Buenos Aires, devendo logicamente estar cientes dos compromissos assumidos (o baile de 18 de fevereiro na Capital Federal e a temporada em La Plata logo em seguida) tiveram necessariamente que deixar Rio Cuarto. Estando empenhados ali por dívidas, um dos seus deixou-se ficar, com o desfecho que acabamos de conhecer. Esta “explicação”, mesmo que verossímil, já começa a entrar no terreno da conjectura, certamente pouco lucrativo aquí. Fato é que, assim como a coisa lhes parece ter ido bem aos Batutas em La Plata – aparentemente em função da renovada associação com Los Guanabarinós – lhe foi mal a Josué de Barros em Rio Cuarto. Com o “experimento” frustrado logo em seu início, os jornais locais contentam-se em concluir a breve novela do fakir revelando a sua *verdadeira* motivação, desesperada e altruísta, diferente daquela inicialmente anunciada pelo protagonista. Neste sentido, colocando o foco por um minuto no modo de enquadramento dos “fatos” pelos jornais,

vemos uma estrutura de sentido onde o fim da história coincide com a revelação da “verdade”⁹⁷. Josué, com seu experimento, abriu para si nas páginas diárias argentinas, um espaço de protagonismo, mesmo que breve e precocemente frustrado, que os Oito Batutas em momento algum encontraram, seja na Capital, seja no interior. Se cabe aqui alguma resposta, ela pode ser bastante simples: por mais exóticos e sedutores que fossem, os Batutas, atuando como músicos, ocupavam um lugar de sentido já mais ou menos delimitado. Podiam, enfim, agradar ou desagradar, mobilizando eventualmente ânimos acalorados em um ou outro sentido. Mas Josué, o fakir, irrompe como atração na chave da renúncia e do sacrifício: sem comer, enterrado vivo por dias! Se o público – movido fundamentalmente pela curiosidade e um superficial gosto pela novidade, como apontava o duro crítico da música popular brasileira nas páginas de El Pueblo em 04/02/1923 – finalmente não se dispôs a pagar o valor de \$1,00 para adultos e \$0,50 para crianças para ver o enterrado vivo, não é menos notável a maneira como os próprios jornais foram seduzidos pela novidade prometida pelo fakir, dedicando-lhe inicialmente generosas primeiras páginas e clausurando e abandonando rapidamente o caso quando ele se revelou um “mero” músico endividado. Se, anos depois, iria correr tanta tinta, no Brasil, em torno do trânsito dos Oito Batutas entre os mundos do jazz e da música brasileira, naquele contexto esta era uma parcela do real bem menos interessante do que um homem enterrado vivo no centro da cidade, ao menos para os jornais. Não saberemos, neste trabalho, se e quando Josué de Barros voltou a se juntar aos Batutas.

⁹⁷ Cf. Mouillaud (2002: 41).

VICTOR 73.826 – 73.835

Ao desaparecimento dos Oito Batutas dos cartazes de La Plata, mais ou menos simultâneo ao sumiço de Josué de Barros dos jornais de Río Cuarto, segue-se um período de aproximadamente um mês – entre 27 de fevereiro e 27 de março – para o qual perdi todo e qualquer rastro jornalístico dos artistas brasileiros na Argentina. A busca exaustiva nos jornais de Buenos Aires deste período não revelou qualquer indício dos Oito Batutas. Busquei também na imprensa de Mar del Plata – uma importante cidade balneária no litoral sul da província de Buenos Aires, para onde convergiam muitos músicos e outros artistas em busca de público na temporada de verão – também sem resultados.

Em terras argentinas, o grupo de músicos brasileiros realizou uma série de gravações – ao todo, 20 músicas, em 10 discos de 78 r.p.m.⁹⁸ – para o selo Victor, fato que é bastante mencionado na literatura sobre o grupo. Durante minha estadia naquele país, não pude encontrar qualquer informação nova sobre estas gravações. Já na fase final de redação deste trabalho, através da colaboração do Dr. John Cowley na Inglaterra, a quem devo estas importantes informações, pude ter acesso aos conteúdos das fichas originais de gravação daqueles discos, que fazem parte de material ainda inédito que está sendo reunido e organizado pelo projeto *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*, que vem sendo conduzido por uma equipe sediada na Universidade da Califórnia com o objetivo de formar uma base de dados eletrônica das gravações feitas pela *Victor Talking Machine Company* desde 1900⁹⁹. Com isto, foi possível saber as datas das gravações e também ter uma indicação bastante consistente de que este episódio envolveu novamente uma relação entre

⁹⁸ Estas gravações foram disponibilizadas comercialmente no Brasil em CDs: Barg (sd), com todas as vinte faixas, e Almeida Braga & Hime (sd), com doze das vinte. As músicas estão também disponíveis no acervo digitalizado de fonogramas do Instituto Moreira Sales, podendo ser ouvidas na internet mediante pesquisa *online* em <http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt> (acessado em 27/08/2009).

⁹⁹ Cf. <http://victor.library.ucsb.edu/> (acessado em 27/08/2009).

os Oito Batutas e o bandoneonista e diretor de orquestra Augusto Pedro Berto, com quem tinham dividido o palco do Coliseo em 28 de dezembro de 1922. Conforme a tabela preparada pelo Dr. John Cowley a partir das fichas de gravação¹⁰⁰, duas informações são de especial interesse aqui: as datas das gravações e o fato de que consta, nas fichas, o nome “A. Berto” como *publisher* para todas as faixas. Com relação às datas, pode-se saber que as sessões de gravação foram realizadas nos dias 2, 5, 7 e 8 de março de 1923, ou seja, dentro do período em que os Oito Batutas “desaparecem” dos jornais, segundo o que pude levantar. Parece-me bastante consistente a suposição de que o “A. Berto” que aparece nas fichas de gravação refira-se a Augusto Pedro Berto. Além deste indício, deve ser levado em conta o contato inicial entre Berto e os Batutas mais de dois meses antes, no já referido baile de inocentes, e o fato de que Berto, meses depois, gravaria com sua própria orquestra quatro maxixes, no que parece ser uma “herança” de seu encontro com os Batutas. Logo iremos a estes maxixes, mas antes uma breve consideração sobre o que o papel de *publisher* pode nos indicar sobre a relação entre Berto, os Oito Batutas e a Victor argentina em torno daquelas gravações. Originalmente, o termo aponta, desde o século XIX, para a pessoa encarregada da distribuição e administração dos direitos autorais referentes à produção e comercialização de partituras, ou seja, uma espécie de intermediário entre compositores e o mercado. No caso das gravações dos Oito Batutas em 1923, o mais provável é que Berto tenha atuado na organização das sessões de gravação – papel então também designado pelo termo *publisher* –, recebendo para isto um pagamento. Esta era uma prática comum nas empresas gravadoras na época, sobretudo quando se tratavam de gravações por músicos ainda não estabelecidos no mercado fonográfico em questão¹⁰¹. Berto já tinha então um

¹⁰⁰ Cf. Anexo III.

¹⁰¹ Agradeço ao Dr. John Cowley também pelo esclarecimento a este respeito.

contato profissional de alguns anos com a Victor argentina, tendo gravado discos para a companhia entre 1917 e 1920 e, depois, entre 1922 e 1924¹⁰². Assim, parece verossímil que a intermediação de Berto tenha vindo ao encontro de diferentes interesses, fazendo-os convergir na produção daqueles discos: o seu próprio, com os rendimentos garantidos pela atuação como *publisher*, o da companhia Victor, com a possibilidade de contar com um repertório novo e interessante em seu catálogo, e o dos Oito Batutas, que certamente também receberam seu quinhão. Não tenho informações sobre quanto cada uma das partes envolvidas lucrou com o negócio.

Na discografia de Augusto Pedro Berto que consta em Zucchi (op. cit.: 300-305), composta, em sua maior parte, de tangos, mas contendo também gêneros como polca-marcha, mazurca, valsa e two-step, constam estas quatro “maxixas”:

Victor 77.104 – A: *Yayá! Fructa de conde* (Noir)
B: *Papagaio come milho* (F. A. da Rocha)

Victor 77.183 – A: *Meu Passarinho* (Obdulio Vianna)
B: *Foi ella que deixou* (L. M. Sampaio)

Os dados das fichas de gravação originais, todas datadas de 16 de julho de 1923, são os seguintes¹⁰³:

BA 153-2 ¹⁰⁴	Victor 77.104 – A: <i>Yayá! Fructa de conde</i> (maxixe)
BA 154-2	B: <i>Papagaio come milho</i> (samba maxixe)
BA 335-2	Victor 77.183 – A: <i>Meu Passarinho</i> (samba maxixe)
BA 336-2	B: <i>Foi ella que deixou</i> (samba maxixe)

¹⁰² Cf. Zucchi (1998: 300).

¹⁰³ Devo também estes dados ao Dr. John Cowley.

¹⁰⁴ Esta coluna corresponde aos números das matrizes, não fornecidos por Zucchi (op. cit.).

Temos, com isto, um terceiro fato que parece envolver o encontro dos Oito Batutas com Augusto Pedro Berto. Depois de terem as orquestras dividido o palco na animação de um baile (18/12/1922) e de Berto ter atuado como intermediário nas gravações argentinas dos Oito Batutas (2, 5, 7 e 8/03/1923), o diretor argentino grava, com sua própria orquestra, um repertório de maxixe e sambas-maxixes (16/07/1923) que inclui uma das músicas gravadas pelos próprios Batutas: *Meu Passarinho* (disco 73.826-A, com os Oito Batutas; disco 77.183 com a orquestra de Berto), rotulada como samba no caso dos Batutas, e como samba-maxixe no caso da orquestra de Berto.

Temo não poder ir muito adiante, em qualquer “conclusão” a respeito desta seqüência de eventos, além de apontar para a própria evidência de que estão conectados, e para um par de temas que levantam. Surge como hipotética “explicação” da realização das gravações dos Oito Batutas na Argentina a possibilidade de compreendê-la como uma confluência de interesses das três partes – Oito Batutas, Victor Company, Augusto Pedro Berto – cuja concretização foi ao mesmo tempo motivada e possibilitada por uma conjuntura específica. Nesta conjuntura, dir-se-ia que: os Oito Batutas precisavam de dinheiro, a Victor Company precisava manter um catálogo interessante e constantemente alimentado com “novidades”, Augusto Pedro Berto uniu as duas pontas, levando seu quinhão. Meses depois, ele mesmo “tempera”, por assim dizer, seu repertório emulando aquela musicalidade tão... brasileira.

A intercambialidade dos rótulos samba e maxixe, entre tantos outros¹⁰⁵, parece bastante operante ali. Já citamos *Meu Passarinho*, que era tanto simplesmente *samba* como *samba maxixe*. *Yayá*, *Fruta de Conde*, um maxixe na gravação da orquestra de Berto, é

¹⁰⁵ Cf. Sandroni (op. cit.), Menezes Bastos (2007, 2007a).

classificada como tango na gravação brasileira de Bahiano (disco Odeon 122.455)¹⁰⁶. *Papagaio come milho*, um samba maxixe na gravação de Berto, era um samba na gravação brasileira pelo mesmo Bahiano (disco Odeon 122.205)¹⁰⁷. Na base de dados do Instituto Cravo Albim, o título *Foi ela que me deixou* figura como samba, em gravação de João Petra de Barros, no disco Victor 34.964, de 1942¹⁰⁸. Não sei se se trata da mesma música gravada como *Foi ella que deixou* pela orquestra de Berto. Enfim, os exemplos desta intercambialidade de rótulos no mundo da música popular brasileira, que se mantém operante até a consolidação do samba como gênero nacional nos anos 1930¹⁰⁹, podem ser multiplicados à exaustão. Da mesma forma, Berto não foi de modo algum um pioneiro na gravação de gêneros brasileiros por orquestras argentinas, podendo-se citar como exemplos de gravações anteriores às suas as versões da orquestra de Roberto Firpo para *O Matuto*, maxixe de Marcelo Tupynambá, em 1918 (disco Odeon 615)¹¹⁰ e de *Pelo Telefone*, célebre samba registrado por Donga, em 1920 (disco Odeon 622)¹¹¹. Nos dados das gravações de Berto segundo a discografia de Zucchi (op. cit.), chama ainda a atenção a mudança no primeiro nome de China, de Otávio para Obdulio, na atribuição da autoria de *Meu Passarinho*. Talvez esta mudança tenha alguma relação com o fato de a mesma música ter sido gravada em Buenos Aires, pela mesma gravadora, por duas orquestras diferentes, com poucos meses de intervalo.

¹⁰⁶ Cf. acervo de fonogramas do Instituto Cravo Albim, coleção José Ramos Tinhorão, em <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> (consultado em 28/08/2009).

¹⁰⁷ Idem, coleção de Humberto Franceschi.

¹⁰⁸ Ibidem, coleção de Humberto Franceschi.

¹⁰⁹ Vale lembrar que este samba gênero nacional é o samba de segundo tipo, ou “do Estácio” na classificação estabelecida por Sandroni (op. cit.), com marcadas diferenças musicais e simbólicas com relação ao tipo de samba até então compatível com rótulos como maxixe e tango.

¹¹⁰ Cf. Lefcovitch (1997: 894).

¹¹¹ Cf. Lefcovitch (op. cit.: 914).

Se as palavras samba e maxixe, enfim, podiam ainda apontar para as mesmas coisas, tanto no Brasil quanto na Argentina, algo diferente parece ocorrer com o tango. Um indício disto é que *Até a volta*, maxixe de Marcelo Tupinambá, uma das músicas gravadas pelos Oito Batutas na Argentina (disco Victor 73.835-B)¹¹², foi rotulada, no disco, de *tanginho*. A comutabilidade de rótulos maxixe – tango, possível no Brasil, já dificilmente o seria na Argentina nos idos de 1923, quando o segundo já é reconhecido como argentino por excelência.

Como já indiquei, além das gravações para a Victor, nada encontrei sobre as atividades dos Oito Batutas na Argentina entre fins de fevereiro e fins de março de 1923. Contudo, resta mencionar ainda um par de rastros da troupe, um na cidade de Buenos Aires e outro na pequena Chivilcoy, no interior da província, antes de finalizarmos o capítulo, fatalmente imersos na bruma que ainda rodeia o fim daquela viagem, seus reais motivos e as providências tomadas pelos integrantes naquelas derradeiras circunstâncias.

EN EL BAJO

Na biografia de Pixinguinha por Sérgio Cabral¹¹³, uma das principais referências sobre o tema, está a reprodução de um programa do Teatro Cosmopolita, de Buenos Aires, onde figura uma chamada para o *debut*, naquela casa, de “Os Batutas – Cantos, bailes y costumbres brasileiras. Procedentes del Empire Theatre”, junto com a divulgação de outras atrações, incluindo um revista chamada *¡Modelos Vivientes!* e Tina Giorgis, “cantante excentrica napolitana”. O programa publicado por Cabral evidencia, na passagem dos Batutas (sem o “Oito”) por aquele palco, um fato do qual não encontrei indícios na

¹¹² Cf. Anexo III.

¹¹³ Cabral (op. cit.: 109).

hemerografia que pude consultar. Como durante o mês de dezembro os músicos brasileiros estiveram, como vimos, com a agenda cheia na cidade de Buenos Aires, quando ainda cumpriam o contrato com Humberto Cairo, parece-me bastante provável que sua passagem pelo Cosmopolita possa ter acontecido durante o mês de março, tendo passado despercebida pelos jornais. Além do mais, Buenos Aires fica a meio caminho entre La Plata (onde os Batutas “desapareceram” no fim de fevereiro, após uma temporada de aparente sucesso na cidade), e Chivilcoy (onde tornariam a “aparecer”, em fins de março) e parece mais verossímil que, enfrentando eventuais dificuldades, eles preferissem, àquela altura, buscar ocupação em Buenos Aires a empreender novas viagens. Fica o mistério em relação à data exata em que passaram pelo Cosmopolita. Erguido em 1900, numa zona da cidade conhecida como *el bajo*¹¹⁴, e demolido em 1945¹¹⁵, tudo indica que o local contava com uma reputação algo pior – por suas atrações e seus freqüentadores – do que o Empire e o Maipo, e é fato que tinha muito menos visibilidade nos jornais. Situado na rua 25 de Mayo 440, ficava numa região mais próxima do porto. Nos termos de Llanes, referindo-se ao Cosmopolita e a seu vizinho Teatro Roma,

“Todo era en estos teatros de categoria inferior, con mucho de los cafés atendidos por camareras, que se repetían a lo largo de la calle 25 de Mayo como bajo la recova del viejo Paseo de Julio (actual avenida Leandro N. Alem). Con todo, no es posible apartarlos de la historia de los teatros en la ciudad de Buenos Aires, por que con sus funciones, malas o regulares, contribuyeron al entretenimiento de la juventud alegre y bullanguera de los más apartados barrios, la que colmaba tales salones en las noches del sábado y domingo, preferentemente, dado que en ellos imperaba el suceso revisteril de género alegre que tocaba en la procaz. (...) [o Cosmopolita] resultó el teatro de la marinería y de los tripulantes de los barcos de ultramar surtos en nuestro puerto” (Llanes, 1968: 49).

¹¹⁴ Cf. Byrón (1977: 834).

¹¹⁵ Ragucci (1992: 14).

Sosa Cordero¹¹⁶ cita o Cosmopolita e o Roma, como as salas onde o “varieté picaresco” alcançava maior popularidade. Sobre o Cosmopolita, informa o autor:

“El Cosmopolita, suerte de barracón abigarrado, prospera como sala de variedades en los primeros años del siglo, durante los cuales desfila por su tablado toda la familia varietesca, incluso algunas artistas criollas que logran nombradía, ... A comienzos de la segunda década la fama del Cosmopolita languidece un tanto, reavivándose, luego, en pleno apogeo del género 'ínfimo', con renovadas atracciones de neto corte escatológico” (Sosa Cordero, 1999: 62-63).

Enfim, tanto as considerações de Llanes quanto as de Sosa Cordero permitem imaginar que o Cosmopolita estaria mais próximo daquilo que eventualmente se poderia chamar de “submundo” da noite de Buenos Aires, não sendo, talvez, por acaso que Sosa Cordero termina o breve capítulo dedicado ao Cosmopolita e seus congêneres com a seguinte ponderação:

“En pleno auge, el varieté llegó hasta las casas de tolerancia en los extramuros, adaptado, naturalmente, a las exigencias del medio. Y no se crea que tan sólo los artistas 'déplacés' integraban los programas. No. Más de una figura proyectada ulteriormente hacia la popularidad, tuvo por cuna artística aquellos lugares...” (Soza Cordero, op. cit.: 65).

Assim, os Oito Batutas teriam perambulado, quem sabe, também por ambientes da noite portenha não tão preocupados em sustentar uma imagem adequada para “famílias”.

CHIVILCOY: TEATRO ESPAÑOL, O FIM DO CAMINHO

A pista dos Oito Batutas reaparece, neste rastreamento, em 25 de março de 1923, na pequena cidade de Chivilcoy¹¹⁷, distante 164 Km a sudoeste da Capital Federal, na

¹¹⁶ Sosa Cordero (1999: 62-63).

¹¹⁷ A população da cidade de Chivilcoy, segundo o Censo Nacional de 1914 (INDEC, SD) era de 12.438 hab. Assim, ela teria sido a menor cidade em que os Oito Batutas se apresentaram na Argentina.

provincia de Buenos Aires. Naquele dia, dois dos diários da cidade dão conta da estréia do grupo, prevista para dali a dois dias mais, no Teatro Español:

“Los Batutas - El martes debutará en el Teatro Español el grupo orquestal y coreográfico así titulado, compuesto de cinco músicos, tres bailarinas y dos bailarines.

Esta troupe brasileña, con su misma composición, salvo una o dos figuras, ha recorrido este continente y el de Europa, cosechando triunfos por donde quiera que ha pasado.

Su éxito en algunos centros de arte ha sido colosal. Grandes personalidades de la lírica, la literatura y la política han hecho comentarios entusiastas y la prensa ha estrenado sus elogios, algunos firmados por los críticos de renombre universal.

Los Batutas son músicos de raza, intuitivos [sic] e inspirados en los movimientos del alma popular.

Ejecutan con pasión y saben conmover siempre la sensibilidad del oyente. En los puntos de Europa en que se desconocen las modalidades del pueblo americano, han causado sensación, más que por su exotismo, por la profunda emotividad de un arte que parece surgido de las fibras del corazón sin pasar por el tamiz de una idea metódica.

Causará una impresión honda en nuestro público al presentarse el martes en la escena. La empresa del Español realiza un esfuerzo loable al proporcionarnos ese número de arte y debemos reconocerlo de antemano” (El Hombre Libre, Chivilcoy, 25/03/1923).

“Los 8 batutas – Se presentarán el martes en el Teatro Español - Un número de indiscutible significación artística, cuya adquisición señala un meritorio e inteligente esfuerzo de la empresa Delle Donne – Franco, se presentará pasado mañana en el Español, debutando por la noche y prosiguiendo luego en ronda y noche durante toda la semana.

Nos referimos a ‘Los 8 batutas’, conjunto típico de música y bailes brasileros e internacionales, que después de una brillante actuación en Río durante la exposición del centenario, acaba de cerrar en el Empire de Buenos Aires una excelente tournée, significando esta breve actuación en Chivilcoy un paréntesis a su temporada de invierno en nuestra metrópoli.

‘Los 8 batutas’, como su nombre lo indica, está formado por directores de compañías semejantes, eximios interpretes todos ellos de instrumentos populares, cuya actuación de conjunta resulta así insuperable. Su instrumental está formado por flauta, mandolín y guitarra, para el repertorio típico de música brasiler del norte, y de una jaz band para el repertorio internacional. Su elenco viene integrado por 3 mujeres y dos hombres, del cuerpo de baile y coro. Entre sus músicos, viene un flautista que, según las referencias, es una maravilla imitativa del trino de los pájaros. El repertorio está constituido por fados, zambas, catereles [sic], maxixas, fox trots, tangos, etc., entre estos los más modernos, como ‘Melenita de oro’¹¹⁸ y ‘El huérfano’¹¹⁹ que se cantarán en el debut. Los

¹¹⁸ Tango de Carlos Vicente Geroni Flores, gravado por sua orquestra em disco Victor 73.516-B, no ano de 1923.

¹¹⁹ Tango de Anselmo Aieta, gravado pela orquestra de Roberto Firpo em disco Odeon 6151-A, no ano de

números de música brasileira los ejecutan con trajes característicos del norte carioca, y los de música internacional con trajes de salón.

Es este conjunto algo semejante al del profesor Chazarreta, que nos visitó el año pasado, pero con la novedad de que lo agreste ha sido teatralizado, aumentando así su atracción.

El 'Libro de oro' que 'Los 8 batutas' llevan consigo, y que hemos tenido a la vista, contiene juicios autógrafos, llenos de elogio, firmados por personalidades como Allonso Costa, Aimone di Savoia, Bernardes, Desdato, Carniero, D'Aragao, d'Oliveira, Dempsey, Mendes d'Almeida, la princesa Andressy, dos Santos, etc. etc.

No dudamos que su actuación en Chivilcoy ha de señalar una espectacular novedad, al cuyo alto valer artístico responderá nuestro público" (El Tribuno, Chivilcoy, 25/03/1923).

Note-se que, conforme informa El Hombre Libre, o grupo vinha composto por cinco músicos, além de três bailarinas e dois bailarinos, que El Tribuno cita como corpo de baile. Há, então, o indício de que, de fato, parte dos músicos já teria voltado ao Brasil. Não obstante, são citados como "Los Batutas" por um dos jornais, e como "Los 8 Batutas" por outro. Infelizmente, os jornais não mencionam o nome dos artistas, não se podendo ter certeza maior do que a suposição, enfim, de que se tratava de alguns (cinco, conforme El Hombre Libre) dos integrantes dos Oito Batutas e dos dançarinos Los Guanabarinós.

Tratam-se estes textos de anúncios que antecipavam a estréia da troupe na cidade, sendo notável a maneira pomposa e chamativa pela qual a atração é anunciada, certamente fruto de positiva ação propagandística. Neste sentido, ressalta, junto com a ênfase no caráter popular dos músicos, a observação marcada por El Hombre Libre, de que, em prévias apresentações na Europa, o grupo teria "causado sensação, mais que por seu exotismo, pela profunda emotividade de uma arte que parece surgida das fibras do coração sem passar pelo processamento de uma idéia metódica". Mesmo tendo em mente que não se tratam, aquí, de críticas, mas muito mais de propagandas, é interessante notar a maneira pela qual estes textos parecem dialogar com as críticas recebidas anteriormente pelos

Batutas na Argentina: algumas categorias semelhantes são mobilizadas, mas num arranjo onde o grupo aparece com um matiz distinto. “Popular” e “espontâneo”, sim, mas artístico, de uma emotividade profunda. O ouvinte será comovido em sua sensibilidade, e não pelos restos, eventualmente ainda encrustrados em sua almas, de um amor à *batucagem*, como queria o ácido cronista de Rio Cuarto. As fibras do coração tomam, no texto de El Hombre Libre, o lugar que em outros periódicos foi ocupado por um exotismo sensual e primitivo. O que se promete é, enfim, um número de arte.

A “significação artística” do número é enfatizada também pelo texto publicado em El Tribuno, que nos dá também outras indicações decisivas para a possibilidade de esboçar um quadro interpretativo da jornada argentina dos Oito Batutas. Trata-se, segundo o periódico em tela, de um “conjunto típico de música y bailes brasileiros e internacionales”. O repertório está bipartido em “típico de música brasileira del norte”, instrumentado por “flauta, mandolín y guitarra” e “internacional”, que conta com uma “jazz band”¹²⁰, o primeiro executado com “trajes característicos”, o segundo com “trajes de salón”. Tangos (argentinos) “dos mais modernos” – de fato, composições lançadas naquele mesmo ano ou no anterior no mercado fonográfico argentino – não ficam de fora.

El Tribuno assinala ainda a virtuosidade – imitativa de cantos de pássaros – do flautista, e compara a troupe à de Andrés Chazarreta¹²¹, já conhecida do público de Chivilcoy, com a diferença de que, no caso dos Batutas, “el agreste ha sido teatralizado”, provavelmente desejando-se indicar uma maior elaboração dos “costumes” populares na

¹²⁰ Note-se que, naquele contexto, o termo “jazz-band” poderia indicar tanto um conjunto instrumental quanto apenas o instrumento tido como seu maior diacrítico: a bateria.

¹²¹ Andrés Chazarreta (Santiago del Estero, 1876 – 1960), músico, compositor, pesquisador, professor, considerado o “patriarca do folclore argentino”. Entre 1911 e 1936 percorreu o país com seu *Conjunto de Arte Nativo*, integrado por bailarinos, cantores e instrumentistas, divulgando gêneros da música folclórica do país. O grupo obteve grande sucesso apresentando-se no Teatro Politeama, na Capital Federal, em 1921. Cf. <http://www.andreschazarreta.com.ar/home.html> (consultado em 29/08/2009).

sua adaptação artística para o palco. Quanto ao curioso “livro de ouro” dos Oito Batutas, assinado por “autoridades” de nomes não menos curiosos, não obtive informações adicionais.

Estes dois últimos indícios que pude recolher em fontes primárias sobre os Oito Batutas na Argentina encontram-se em jornais em péssimo estado de conservação, arquivados atualmente no Arquivo Histórico de Chivilcoy. Infelizmente, a diligência e o cuidado dispensados atualmente a estes arquivos pela equipe da instituição não puderam reverter um processo no qual, em outros momentos históricos, a preservação de tais fontes não foi alvo de semelhante preocupação.

Contamos, no entanto, com dados apresentados por Cabral (op. cit.) que indicam que os Oito Batutas de fato agradaram em Chivilcoy. O autor reproduz citações – as quais eu mesmo não pude localizar – dos mesmos El Tribuno e El Hombre Libre, além de um terceiro jornal chamado La Razón e um quarto chamado La Tarde, que testemunham o que parece ter sido um sucesso da trupe naquela cidade¹²², com lôas tecidas ao flautista (citando-se, agora sim, seu nome: Alfredo Viana) e referências à lotação da sala nas apresentações. Infelizmente, Cabral não cita as datas dos trechos reproduzidos. Afirma o autor que a temporada no Español deveria terminar em 02 de abril. Considerando-se que a data dos trechos jornalísticos acima transcritos – 25 de março de 1923 – caiu num domingo e que, conforme anunciado, o grupo debutaria na terça-feira seguinte (dia 27) devendo seguir em cartaz por toda a semana, a data prevista para o encerramento, dia 02 de abril (uma segunda-feira), conforme Cabral, parece verossímil. Ainda seguindo Cabral, devido ao sucesso do grupo uma função adicional foi realizada no dia 03, marcando o fim da jornada argentina dos Oito Batutas. Para Cabral, foi então que teria acontecido um

¹²² Cf. Cabral (op. cit.: 106-108).

desentendimento no seio do grupo, resultando na volta imediata ao Brasil de parte dos músicos, sendo que outra parte teria permanecido na Argentina, enfrentando dificuldades até finalmente conseguir voltar para casa – através de uma suposta intervenção do Consulado Brasileiro em Buenos Aires, da qual não encontrei evidências – depois de alguns dias. Tanto em Cabral quanto em algumas outras referências que tratam do tema, teria sido neste momento que Josué de Barros, numa tentativa desesperada de levantar fundos para a viagem, enterrou-se vivo em Rio Cuarto. Sem poder resolver definitivamente estas questões, podemos talvez, mudar um pouco seu arranjo, situando-as à luz dos dados considerados neste capítulo.

Como vimos, Josué de Barros não se enterrou em Rio Cuarto (que dista centenas de quilômetros de Chivilcoy) ao final da temporada, mas aproximadamente em sua metade. O motivo de seu enterramento, habilmente agenciado, não teria sido o de levantar fundos para a viagem de volta ao Brasil, mas sim o de honrar dívidas contraídas pelo grupo na cidade do interior cordobês. Ademais, enquanto o violonista se enterrava em Rio Cuarto, os Batutas se apresentavam em La Plata, a mais de 700Km de distancia, ou seja, tudo leva a crer que o enterramento foi um empreendimento que não contou com a companhia dos demais músicos. Finalmente, os textos que reproduzi dos jornais de Chivilcoy de 25/03/1923 permitem inferir que a esta altura o grupo já não contava com alguns de seus membros.

Assim, pouco resta que possa sustentar a coincidência do enterramento de Josué de Barros com a cisão do grupo e o fim da temporada argentina, da maneira como estes fatos têm sido agrupados nas principais narrativas desta história. Ficamos, enfim, sem saber a maneira exata pela qual se deu o desfecho, a forma e motivações da célebre “briga” e as datas em que cada um dos artistas deixou a Argentina.

Para finalizar este capítulo, gostaria apenas de remarcar, entre tudo o que foi aqui comentado, o interessante caráter *metamórfico*¹²³ dos Oito Batutas em função das variações no *campo de possibilidades* que se lhes ia abrindo, ou fechando, na medida em que avançava, ou retrocedia, sua perambulação por território argentino. De teatros-cinematógrafos relativamente mais “bem conceituados” a lugares de moral mais “duvidosa”. Da tipicidade brasileira à atuação como *jazz-band*. De palcos habituados à ópera e ao drama àqueles de parques de diversões. De uma arte sedutora, às vezes odiada justamente por sê-lo, seriam os Oito Batutas pensáveis, neste sentido, como uma espécie de grande signo saussuriano em trânsito, no interior do qual a relação entre significante e significado constante e sutilmente deslizava, refazendo-se sempre em função das diferentes conexões possíveis entre palavras e coisas e da agência do próprio signo em função delas.

¹²³ Inspiro-me aqui nas noções de metamorfose e campo de possibilidades propostas por Velho (1999).



Figura 1 – Mapa da Argentina, onde se pode ver, do itinerário dos Oito Batutas, a localização das cidades de Buenos Aires, Rosário, Córdoba e La Plata. Fonte: Aeberhard, Benson, Philips (2004).

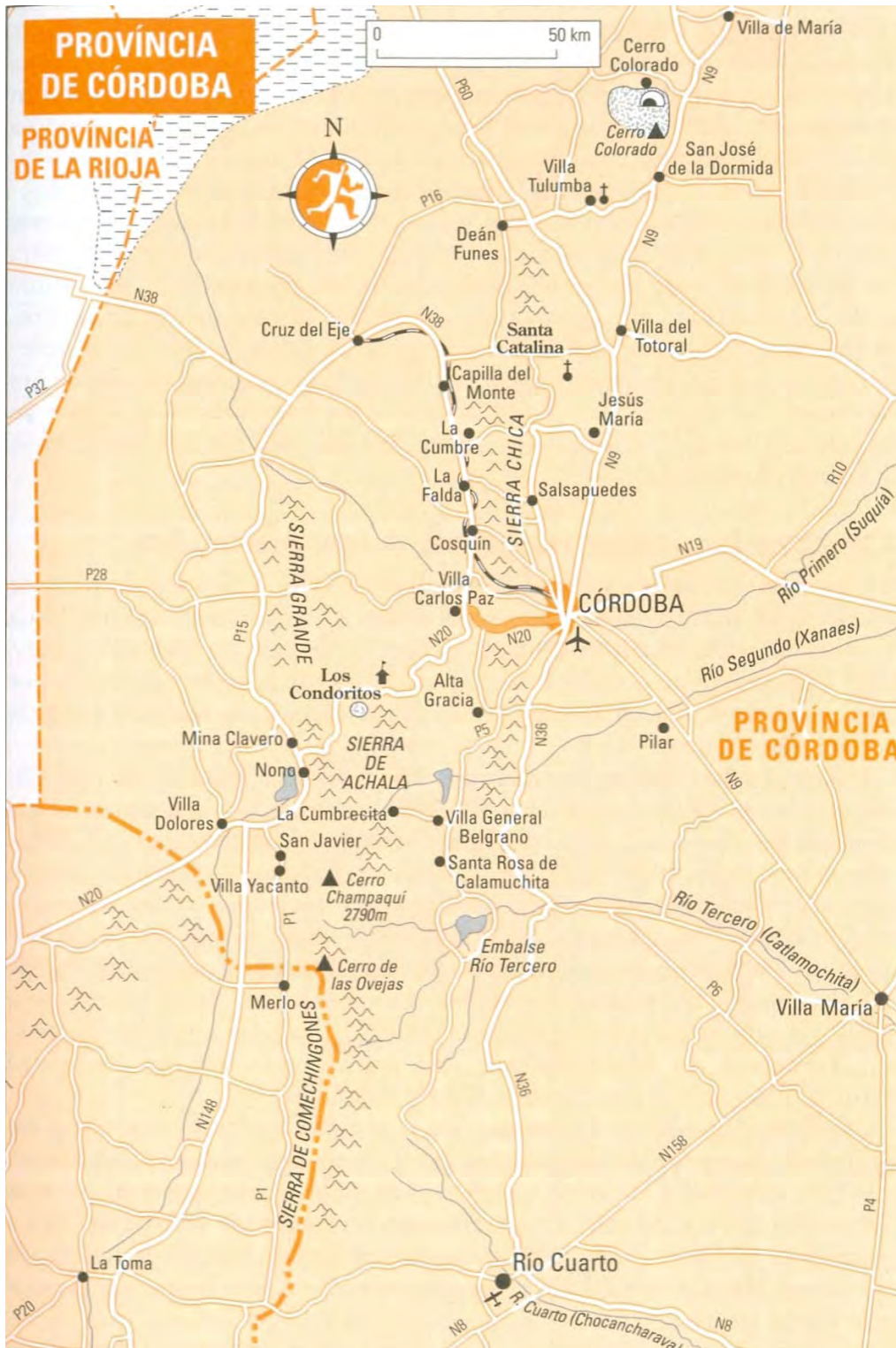


Figura 2 – Mapa da província de Córdoba, onde se pode ver a localização das cidades de Córdoba e Río Cuarto (ao sul). Fonte: Aeberhard, Benson, Philips (2004).



Figura 3 – Mapa da província de Buenos Aires, onde se pode ver a localização da Capital Federal e das cidades de La Plata (a leste) e Chivilcoy (a oeste). Fonte: Aeberhard, Benson, Philips (2004).



Figura 4 – Empire Theatre, Buenos Aires. Não há data na foto original, mas o fato de estar em cartaz o filme *The Sheik's Wife*, com Rodolfo Valentino, indica que se trata do ano de 1923. Fonte: AGN.



Figura 5 – Teatro Maipo, Buenos Aires, na noite do incêndio de 1928. Fonte: AGN.



Figura 6 – Aspecto da região central de Buenos Aires, *Calle Florida*, 1923. Fonte: AGN.

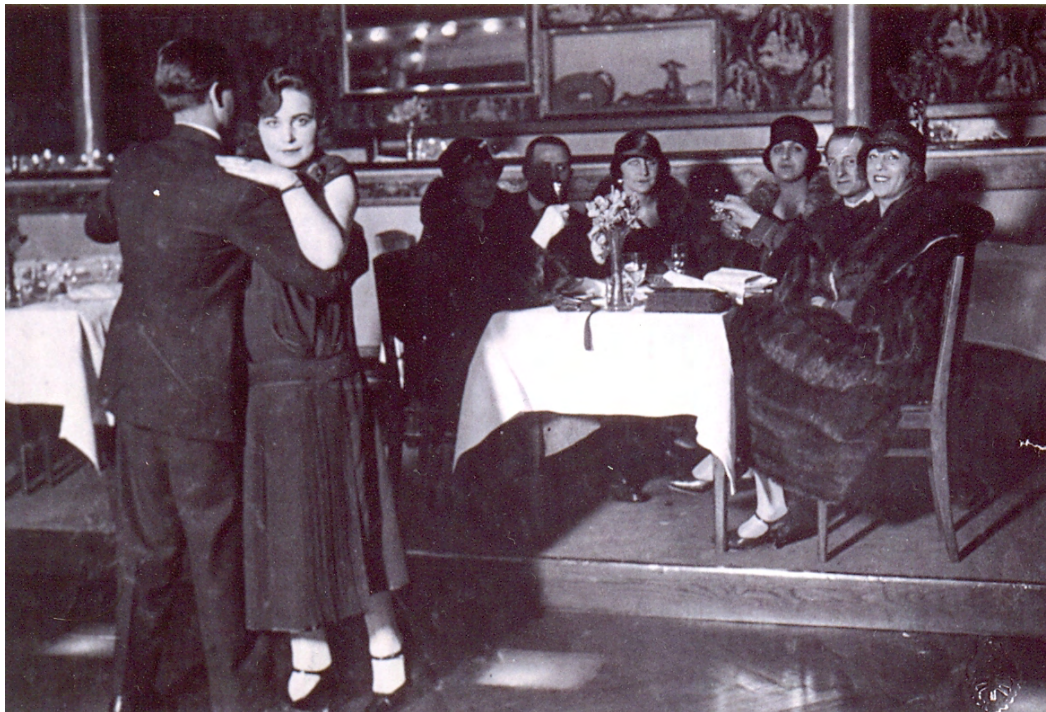


Figura 7 – Interior de um cabaret portenho, 1924. Fonte: AGN.



Figura 8 – Teatro Coliseo Argentino, Buenos Aires, sd. Foto de Harry G. Olds. Fonte: AGN.



Figura 9 – Humberto Cairo, 1925. Fonte: AGN.



Figura 10 – Teatro Cosmopolita, Buenos Aires, sd. Fonte: AGN.



Figura 11 – Obras de alargamento da Avenida Corrientes (e construção da linha B do metrô), cujo leito passou a ocupar o lugar onde existiu o Empire Theatre, Buenos Aires, 1935. Fonte: AGN.



Figura 12 – Cine El Plata, Rio Cuarto, sd. Fonte: Archivo Histórico Municipal de Rio Cuarto.



Figura 13 – Teatro Municipal, Rio Cuarto, sd. Fonte: Archivo Histórico Municipal de Río Cuarto.



Figura 14 – Teatro Municipal, Rio Cuarto, 2007. Foto do autor.



Figura 15 – Teatro Español, Chivilcoy, 2007. Foto do autor.



Figuras 16 a 19 – Selos originais de dois dos dez discos gravados pelos Oito Batutas para a Victor argentina em 1923. Gentileza Sr. Leon Barg – Revivendo Discos.

INTERLÚDIO: DE VOLTA AO RIO

Em inícios de abril de 1923, a imprensa carioca dá conta da volta dos Oito Batutas – de alguns deles, ao menos – ao cenário musical do Rio de Janeiro, registrando suas rápidas providências para a retomada das atividades na cidade. Apresento nesta parte alguns textos jornalísticos que permitem ter uma idéia das intenções e projetos daqueles músicos depois de sua volta da Argentina. Estes textos foram recolhidos, em sua maioria, num período de pesquisa de duas semanas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, entre agosto e setembro de 2008¹.

Em 05 de abril de 1923 aparece na Gazeta de Notícias, a seguinte nota:

“A musica popular

Já noticiamos que, tendo-se dissolvido, na Argentina, o popular grupo de musicistas brasileiros denominado ‘Oito batutas’, quatro delles regressaram ao Rio e aquí se reuniram a quatro novos companheiros, formando um outro grupo. Este, querendo apresentar-se ao público carioca, solicitou ao Círculo de Imprensa o seu patrocínio nesse sentido. Acquiescendo, a directoria do Circulo obteve obsequiosamente o salão do Centro Paulista, onde os oito músicos darão amanhã, ás 5 horas da tarde, uma audição a imprensa.

Por essa ocasião, o novo grupo receberá o nome com que vae ser baptizado.

Os aggremiados do Círculo e os jornalistas em geral podem comparecer com suas familias á interessante audição” (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 05/04/1923).

No dia seguinte, o Correio da Manhã, comenta o evento:

“Os novos ‘8 batutas’ reapareceram hontem – Uma audição para a imprensa, no Centro Paulista

Os ‘8 batutas’, que tanto renome ganharam, popularizando a musica... americana, foram ter a Buenos Aires, e lá se exhibiram em vários concertos, logrando retumbante successo.

Mas, como em negócios de música e, mórmente, de músicos, a harmonia é coisa que raras vezes se mette em compasso, os ‘8 batutas’ entraram em desavença.

¹ Não se tratou, neste caso, de um levantamento exaustivo. Uma pesquisa de maior fôlego sobre os Oito Batutas no Rio de Janeiro está sendo empreendida por Lacerda (2009), no âmbito de um trabalho de mestrado. Martins (2009), em estudo recentemente concluído sobre o mesmo tema, não se baseia em pesquisa exaustiva da hemerografia em fontes primárias.

Litigaram, dissolveram-se, afinal.

Uns dois ou tres ‘batutas’ sómente puzeram-se de accordo e pensaram em constituir novo blóco, de retorno ao torrão patrio. Aqui chegados, lutaram com difficuldades não poucas, porque a junção de instrumentos heterogeneos, para os efeitos do jazz-band, não se consegue senão por uma escrupulosa escolha de elementos, cuja competencia musical fosse cabalmente comprovada.

Formou-se, pois, a nova jazz-band sucessora da outra, balda, porém, ao naipe sonante, que é a molla real do mundo – e vulgarmente conhecida como – dinheiro em caixa.

Os rapazes não desanimaram, por isso; ao contrario, cheios de ‘harmonia’ e bôa vontade, puzeram mãos à obra, ensaiaram, diariamente, longamente, porfiadamente até que um vasto repertório não ficasse bem sabido.

Antes, porém, de se lançarem aos requestos do favor público quizeram offerecer á Imprensa e a alguns convidados as primazias de uma audição, no salão do Centro Paulista, na tarde de hontem.

A audição teve magnífico éxito, através do seguinte programma: 1º - Non, non, jamais les hommes; 2º - Von and Ten, fox-trot; 3º - Morfina, valsa; 4º - Buddha sorri, fox-trot; 5º - Valle feitel, tango; 6º - Trouble, fox-trot; 7º - Tatú subiu no páo; 8º - Polka comica; 9º - Solo de violão; 10º - Embolada do Norte; 11º - Cantos, por José Monteiro.

Os noveis ‘8 batutas’ são assim constituídos: cantor popular, José Monteiro; banjistas, Ernesto dos Santos e Nestor dos Santos Alves; pistonista, José Cyrino; trombonista, Euclides Galdino; saxophonista, J. B. Paraíso; pianista, Fausto Mozart Corrêa. O sr, João Thomaz de Oliveira é encarregado da ‘bateria’, verdadeiro arsenal de pancadaria musical, que produz efeitos curiosíssimos.

A musica desses ‘8 batutas’ tornou-se tão suggestiva, que alguns convidados de sexo opposto não resistiram à tentação de dar umas pernadas ao rhytmo do Fox-trot” (Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 06/04/1923).

Vemos, nestes dois trechos, o registro, sem datas precisas, da volta de parte do grupo, empenhado em rapidamente compor uma jazz-band, “batizar-se” e lançar-se ao público. A Gazeta de Notícias, mencionando a dissolução do grupo na Argentina, fala do retorno de quatro integrantes, enquanto que o Correio da Manhã noticia que somente “uns dois ou três” puseram-se de acordo para formar o novo conjunto. Este último jornal, apesar de qualificar a temporada em Buenos Aires (desconsiderando, assim, as apresentações pelo interior da Argentina) como tendo sido de “retumbante sucesso”, trata com certa ironia o episódio da dissolução, sem dar maiores detalhes sobre o acontecido e limitando-se a

naturalizar os músicos em geral como especialmente propensos a “entrar em desavença”. Chama a atenção também, no texto do Correio da Manhã, as reticências na caracterização dos Oito Batutas como popularizadores da música americana. Esta proposital hesitação na maneira de colocar a qualificação parece assumir a presença da música “americana” no repertório do grupo como uma possibilidade em face de (no mínimo) uma outra (que seria a brasileira): parece-me que fica subentendida aí a capacidade do grupo de transitar entre estes registros, apropriando-se de diferentes repertórios, o que é evidente desde antes da viagem à Argentina, especialmente no intervalo entre esta e a anterior temporada em Paris, de onde o grupo voltou equipado de saxofone e “jazz-band” (bateria)². Assim, a “nova” jazz-band, francamente empenhada em lograr adequada formação instrumental, não é novidade absoluta, mas sucessora da “outra”.

Conforme os nomes dos integrantes dados pelo Correio da Manhã, daqueles que haviam ido à Argentina participavam deste novo grupo apenas Donga (banjo), João Thomaz de Oliveira (bateria) e Nelson³ dos Santos Alves (banjo), sendo a formação completada por José Monteiro (canto), José Ciryno (piston), Euclides Galdino (trombone), J. B. Paraíso (saxofone) e Fausto Mozart Corrêa (piano)⁴. No repertório, gêneros “brasileiros” e “estrangeiros”, mas o destaque do autor da nota vai para o fox-trot, marcador de uma “sugestividade” musical adquirida pelo grupo, diante da qual o *sexo oposto* não resistiu a “dar umas pernadas”.

Mais um dia, e voltamos a ter notícias do *debut* do novo grupo, que de fato seria batizado de Oito Cotubas, com a Gazeta de Notícias:

² Cf. Cabral (op. cit.: 101-102), Menezes Bastos (2005: 179-180).

³ Equivocadamente grafado “Nestor” pelo jornal.

⁴ Esta formação coincide com aquela dada por Cabral (op. cit.: 111) para os Oito Cotubas, que é como logo iria se chamar este novo grupo.

“Músicas populares

No salão do Centro Paulista, obsequiosamente cedido, deram ante-hontem, á tarde, a sua 1ª audição, sob o patrocínio do Circulo de Imprensa, os oito musicistas populares que acabam de formar um grupo no genero do que se denominava ‘Oito Batutas’, e que ha pouco foi dissolvido na Argentina, de onde regressaram quatro dos seus componentes, agora incorporados áquelle novo grupo.

Perante bôa concorrência, no meio da qual se viam diversas famílias, os habeis musicos patrícios executaram bellos numeros de musica popular, sendo applaudidíssimos.

Houve danças animadas, que se prolongaram até ás 7 horas da noite.

O novo grupo pediu que o Círculo de Imprensa o baptisasse, e os socios desse gremio, que se achavam presentes, resolveram dar-lhe a denominação de ‘Oito Cotubas’ (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 07/04/1923).

Com isto, fica indicada a origem do nome de Oito Cotubas para este grupo “dissidente” dos Oito Batutas. Menezes Bastos⁵ ressalta a origem tupi do termo *cotuba*, cujo significado é “corajoso”, indicando uma provável relação entre a escolha deste nome – que, como vimos, não teria sido feita pelos próprios músicos, mas pelos sócios do Círculo de Imprensa do Rio de Janeiro – e o *ethos* da facção formada por Donga e os demais em face dos acontecimentos na Argentina. Deve-se notar ainda que o termo parecia ser corrente na época, talvez especialmente com relação à atividade musical. Isto se pode inferir de sua utilização nas exclamações e comentários feitas por locutores nas gravações de música popular nas primeiras décadas do século XX, onde expressões como “*Entra, cotubas!*” aparecem como que incitando o início da performance, após o anúncio do título da música e do nome da casa gravadora, como era de praxe⁶. Segundo Cabral⁷, os Oito Cotubas obtiveram logo um contrato muito bem pago com o Cabaré Fênix, na Capital.

⁵ (2005: 188, nota 14).

⁶ Isto sobretudo com relação às gravações feita pela Casa Edison, de Federico Figner. Cf. Almeida Braga & Hime (sd).

⁷ (op. cit.: 112).

É digna de nota ainda a data em que os Oito Cotubas estreiam no Rio de Janeiro: 05 de abril de 1923, ou seja, apenas dois dias depois daquela que teria sido a última apresentação dos Batutas na Argentina, no Teatro Español de Chivilcoy. Se considerarmos o tempo da viagem e, uma vez no Brasil, o prazo necessário para arregimentar os novos integrantes, preparar o repertório e gerir a estréia junto ao Círculo de Imprensa, torna-se, de fato, altamente improvável que Donga, João Thomaz de Oliveira e Nelson dos Santos Alves ainda estivessem junto dos Oito Batutas em suas derradeiras apresentações na Argentina. Como vimos no Capítulo 1, os jornais de Chivilcoy anunciavam, no fim daquela temporada, uma formação de *jazz-band* para o repertório internacional. Se o grupo remanescente já não contava em seus quadros com a bateria de João Thomaz de Oliveria – quem, por hipótese já estaria no Rio participando da formação dos Oito Cotubas – provavelmente tenha contado com um substituto local. Seja como for, parece-me que o ponto mais interessante neste cenário é notar que: se o desdobramento *Oito Cotubas*, uma vez de volta ao Rio, rapidamente tomou as providências necessárias para constituir-se e explicitamente anunciar-se e apresentar-se como *jazz-band* – que não excluía de seu repertório, por exemplo, as *emboladas do norte* – Os Oito Batutas remanescentes na Argentina adotavam, em suas últimas apresentações, a forma de uma orquestra dupla, com trajes e instrumentação específicos para o repertório *típico* e para o repertório *internacional*, que não excluía os últimos tangos *de moda*. Não há evidências, portanto, que apontem para a possibilidade de que qualquer um dos dois grupos estivesse, naquele momento, na Argentina ou no Brasil, orientando sua prática em função de alguma bandeira nacionalista que se poderia traduzir em restrições com relação ao repertório ou à instrumentação.

Sobre aqueles que, nesta história, se demoraram mais em terras estrangeiras, aparecem indícios na imprensa carioca em torno de dois meses mais tarde do que a estréia dos Oito Cotubas, em 05 de abril. Não disponho de dados sobre as datas exatas da volta dos músicos, seja de um grupo ou de outro, para o Brasil⁸, e nem encontrei, nos jornais consultados, detalhes sobre a formação dos “novos” Oito Batutas, apenas estes indícios de sua efetiva atuação no Rio ao longo do segundo semestre de 1923:

No Jornal do Brasil de 05/06/1923, noticia-se que naquela data os Oito Batutas “reaparecerão”, no Trianon, na primeira sessão de um “Acto variado em que tomam parte os primeiros artistas de todos os teatros”. Neste mesmo dia, o Correio da Manhã também noticia o evento, agregando que tomará parte nas apresentações “a trupe musical dos ‘Oito Batutas’, que acaba de chegar de Buenos Aires”. A Noite, em 23/08/1923, dá a saber que os Oito Batutas seriam uma das atrações em uma festa no Lyrico, marcada para o dia seguinte.

Segundo Cabral, com base no Jornal do Brasil, a primeira notícia sobre a presença de Pixinguinha no Rio depois da ida à Argentina já havia circulado em 31 de maio de 1923, dando conta de que “os Oito Batutas, reorganizados sob a direção de Pixinguinha, China e Palmieri, vão reaparecer breve ao público carioca”⁹. Este mesmo autor dá, para a apresentação no Trianon em 05 de junho, acima citada, a seguinte formação: Pixinguinha (flauta e sax), Palmieri (bandolim), China (voz e violão), J. Ribas (piano), Bonfiglio de Oliveira (piston), Euclides Galdino (trombone), Eugênio de Almeida Gomes, o Submarino (bateria) e Luís Americano (sax). Ou seja, daqueles músicos dos quais possuímos o registro de desembarque em Buenos Aires em 07 de dezembro de 1922, restam aqui Pixinguinha, China e J. Ribas. É notável a semelhança da formação instrumental entre estes novos Oito

⁸ Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 75) dão a data do visto de saída do Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires constante do passaporte de Pixinguinha: 06 de abril de 1923.

⁹ Jornal do Brasil, 31/05/1923 *apud* Cabral (op. cit.: 112).

Batutas e os Oito Cotubas. De fato, Cabral remarca a intenção manifesta, também de Pixinguinha, de que a banda se caracterizasse efetivamente como uma jazz-band. Os novos Oito Batutas, além de atuações em eventos como os acima indicados, teriam logo obtido um contrato para tocar no cabaré Assírio, no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁰.

A cisão, no entanto, durou pouco. Em agosto de 1923 vinha a público a notícia da reunião de alguns dos antigos membros dos Oito Batutas numa formação agora chamada *Bi-Orquestra Os Batutas*. O fato era anunciado numa reportagem do jornal A Notícia, intitulada “A música barulhenta – Domínio da *jazz-band*”, que incluía entrevistas de diversos músicos em torno do fenômeno da intensificação da “onda do jazz” na cidade, que por então estaria sendo notado, no que seria uma mudança de estilo das orquestras brasileiras, “há pouco mais de um ano”¹¹. O fenômeno incluía, portanto, outras orquestras além dos Batutas, como a *Jazz-Band Sul-Americano*¹², de Romeu Silva. Entre os músicos entrevistados por A Notícia estava China, que falou justamente sobre a formação da Bi-Orquestra, declarando que “se tratava, ao mesmo tempo, de uma jazz-band e de um

¹⁰ Pode-se conhecer este célebre local de apresentações dos Oito Batutas numa visita ao Teatro Municipal, ou em fotos pela internet em http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/visita_virtual/restaurante.htm# (acessado em 31/08/2009).

¹¹ A Notícia, agosto de 1923, apud Cabral (op. cit.: 113-115). Nas diferentes edições do livro citado, aparecem duas datas distintas para a publicação desta reportagem, da qual o autor cita diversos trechos. Na primeira edição (Cabral, 1978: 50-51), a reportagem é datada de 26 de outubro de 1923. A data é alterada para agosto de 1923 (sem especificação do dia) na segunda edição (Cabral, 1997: 99-110), permanecendo assim na terceira (Cabral, 2007: 113-115). Quando de minha estadia no Rio de Janeiro, não tive acesso, na Biblioteca Nacional, ao jornal A Notícia para agosto de 1923, pois o periódico não está microfilmado e a cópia em papel estava indisponível para consulta, por danificada. Naquele momento, não me ocorreu examinar a edição de 26 de outubro, conforme a referência mais antiga de Cabral. Posteriormente, solicitei, através do serviço de atendimento à distância da Divisão de Informação Documental da Biblioteca Nacional, a pesquisa pelo título da reportagem em ambas as datas citadas por Cabral. Recebi daquele instituição a informação de que a reportagem não consta na edição de 26 de outubro de 1923 do jornal A Notícia. Até o momento em que escrevo esta nota, não recebi parecer definitivo sobre a pesquisa para o mês de agosto, que, segundo o técnico que me tem atendido, encontra-se em andamento.

¹² Sobre este agrupamento e outros, no contexto de um estudo sobre a introdução do saxofone no choro, conforme Velloso (2006).

conjunto capaz de tocar choros, sambas etc”¹³. A primeira apresentação da Bi-Orquestra os Batutas é datada de 24 de agosto de 1923, num festival promovido pelo jornal A Noite no Teatro Lírico¹⁴.

O arranjo bi-orquestral, sobretudo na animação de bailes, mas também em restaurantes e outros ambientes, era muito comum em Buenos Aires¹⁵ na época em que os Oito Batutas passaram por lá, indicando já uma tendência de especialização das orquestras de tango e/ou de jazz em termos daquilo que Sérgio Pujol denomina “el bilingüismo musical argentino”¹⁶. Pujol mapeia este “bilingüismo”, de início, na própria incorporação criativa de elementos do jazz¹⁷ por orquestras de tango, como a de Roberto Firpo e mesmo a de Osvaldo Fresedo, numa relação de “cordialidad entre géneros de música popular”¹⁸ que alguns anos depois (entrada a década de 1930) seria colocada em questão por parte da “gente do tango”, que cerraria fileiras diante do que passaria a ser compreendido como uma invasão de ritmos estrangeiros. Assim, nos anos 1920, o trânsito entre as duas linguagens poderia tanto ser feito por uma única orquestra, quanto materializar-se na atuação de orquestras especializadas em cada uma delas. Esta é uma das faces do ambiente musical que os Oito Batutas encontram na Argentina. Como vimos, vinte dias depois de iniciarem sua atuação na capital do país, *assumem a forma jazz-band* para animar um baile ao lado da típica de Augusto Pedro Berto. No final da turnê, sua efetiva bi-orquestralidade é testemunhada pelos anúncios da imprensa de Chivilcoy. Neste sentido, parece que a *Bi-*

¹³ Cabral (op. cit.: 115).

¹⁴ Cabral (op. cit.: 117).

¹⁵ Refiro-me especificamente a esta cidade por ser aquela com cujo ambiente musical da época mais tive contato através da leitura dos jornais.

¹⁶ Pujol (2004: 55).

¹⁷ Pujol (op. cit.: 54) remarca que, nos anos 1930 – e creio que possamos também pensar nestes termos para os anos 1920 –, a idéia de *jazz* que tinham os diretores de orquestras argentinos se aproximava mais da música de Paul Whiteman do que da orquestra de King Oliver.

¹⁸ Idem.

Orquestra os Batutas que se anuncia no Rio de Janeiro em agosto de 1923 resulta de um processo que tem um início bastante marcado com a viagem dos músicos a Paris¹⁹ e, de certa forma, amadurece em terras argentinas. Notável é a reversibilidade desta identidade orquestral e a convivência aparentemente não dilemática – ou, no mínimo, possível e efetiva, tanto do ponto de vista dos músicos quanto de seu público –, em seu interior, da *música típica nacional* e do *repertório internacional*.

Os Oito Batutas de fato atuarão neste registro durante alguns anos. Veremos a seguir como este modelo estará incorporado quando o grupo alcançar o sul do Brasil em 1927.

¹⁹ Cf. Menezes Bastos (2005).

CAPÍTULO 2

SANTA CATARINA E PARANÁ, AGOSTO E SETEMBRO DE 1927

Dando agora um salto de aproximadamente quatro anos, vamos reencontrar o grupo no sul do Brasil em 1927. Vejamos o que os jornais deixam saber desta outra viagem¹, cujo estudo permitirá propor um quadro interpretativo mais completo, na comparação com o rastreamento de suas andanças pela Argentina.

FLORIANÓPOLIS (27 E 28 DE AGOSTO DE 1927)

No dia 18 de agosto de 1927 o jornal O Estado² anunciava, com quase dez dias de antecedência, a chegada de uma nova atração aos palcos da capital de Santa Catarina³:

1 O itinerário dado por Cabral (op. cit.: 137) para esta viagem é o seguinte: Florianópolis, Blumenau, Joinville, Curitiba e Porto Alegre. Como veremos ao longo deste texto, os jornais ratificam tal informação, faltando, no itinerário dado por Cabral, apenas a passagem do grupo por Itajaí, entre Florianópolis e Blumenau. Quanto à formação do grupo a estas alturas, Cabral declara o seguinte: “A propaganda falava em Oito Batutas, mas, na verdade, viajaram nove: Pixinguinha (flauta e saxofone), Donga (violão, violão-banjo e cavaquinho), Aristides Júlio de Oliveira (bateria), Alfredo de Alcântara (pandeiro), Esmerino Cardoso (trombone), Bonfiglio de Oliveira (piston), Mozart Correia (piano), João Batista Paraíso (saxofone) e Augusto Amaral, o Vidraça (ganzá)” (Idem: ibidem). As eventuais menções de nomes dos integrantes do grupo que pude recolher nos jornais são as seguintes: “Alfredo Vianna, director do conjunto, o admiravel flautista e saxofonista e Euclides Araujo Penna, saxophonista e clarinetista” (República, Florianópolis, 30/08/1927). Note-se ainda que numa foto do grupo publicada em O Estado, de Florianópolis, no dia 27 de agosto, contam-se sete músicos.

2 Florianópolis contava com atividade de imprensa desde 1831, ano da fundação de O Catharinense. O jornal O Estado foi fundado em 13 de maio de 1915 por Henrique Rupp Júnior e Ulysses Costa. Em 1925, passa para as mãos de Victor Konder (Itajaí, 21/02/1886-Rio de Janeiro, 06/08/1941), cuja família manteria relações de proximidade com o governo Washington Luís. Adolfo Konder, irmão de Victor, governou o estado de Santa Catarina de 1926 a 1930, período em que Victor ocupou o Ministério de Viação e Obras Públicas do governo federal. O Estado era, portanto, politicamente alinhado ao governo central na época em questão, e se destacava por possuir uma estrutura técnica e administrativa relativamente avançada em comparação com seus concorrentes locais. Seguindo uma tendência de internacionalização encabeçada pela imprensa carioca e paulistana desde os anos 1910, O Estado contaria com distribuidores na Europa (Paris e Londres) desde 1920, passando a fornecer assinaturas para o exterior em 1926, mesmo ano em que credenciava agentes para anúncios, publicação de matérias e assinaturas em São Paulo e no Rio de Janeiro. As edições seguiam para a Europa pelo Correio Aéreo Condor, cujo representante em Florianópolis era a firma Carlos Hoepcke S.A., que atuava também no transporte marítimo (Mata, 1996: 06-15).

3 Florianópolis está situada na Ilha de Santa Catarina, a aproximadamente 917 Km ao sul da cidade do Rio de Janeiro (Cf. ferramenta de cálculo da distância entre cidades da Associação Brasileira de Concessionárias de Rodovias, disponível em <http://www.abcr.org.br/geode/index.php>, consultado em 05/10/2009. Salvo indicação em contrário, as demais informações sobre distâncias entre cidades deste

capítulo são tomadas da mesma fonte). Segundo o Recenseamento Geral do Brasil de 1920, a população do município naquele ano era de 41.338 habitantes, sendo 40.252 brasileiros e 1.024 estrangeiros (IBGE, 1920: 599). A população da cidade do Rio de Janeiro, segundo o mesmo senso, era então de 1.157.873 pessoas. Santos (1995: 113-121) localiza duas obras de engenharia como os principais símbolos da “chegada da modernidade” a Santa Catarina: a construção do trecho local da ferrovia São Paulo-Rio Grande (1908-1910) e a ligação da Ilha de Santa Catarina ao continente através da ponte Hercílio Luz, inaugurada em 1926. A construção da ferrovia, explorada pela *Brazil Railway Company*, sediada em Portland, nos Estados Unidos, associada a uma disputa de limites territoriais entre Santa Catarina e Paraná, ficou especialmente marcada como um dos os fatores desencadeantes da Guerra do Contestado (1912-1916), evento histórico complexo que teve conseqüências trágicas sobretudo para a população do Planalto Norte e do Vale do Rio do Peixe (Santos, op. cit.: 95-103). Com relação ao cenário urbano da capital nos anos 1920, Araújo (1999) apresenta um interessante estudo onde o discurso sanitário aparece como uma das faces de uma campanha de modernização que envolvia, e eventualmente encobria, interesses políticos e econômicos de determinados setores da sociedade. Este processo teve como um de seus marcos centrais a abertura da avenida Hercílio Luz – inicialmente chamada *Avenida do Saneamento* – entre 1919 e 1922, tendo sido caracterizado por uma distribuição desigual dos benefícios das obras de urbanização e pela intensificação de desigualdades sociais, inclusive com a expulsão de centenas de famílias pobres que viviam na região central da cidade e que iriam então iniciar a ocupação dos morros e regiões periféricas. Apesar das semelhanças deste processo com o que ocorreu em cidades como o Rio de Janeiro na virada para o século XX (Sevcenko, 1993), Araújo remarca, no caso da capital catarinense, a incidência pouco significativa de fatores como a explosão demográfica que intensificou os problemas sanitários em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro na época. Neste sentido, as epidemias de malária e ancilostomíase, um problema real que se manifestava em Nossa Senhora do Desterro desde o século XVI, foi, de certa forma, colocado repentinamente em foco na instituição de uma política sanitária de caráter policial que desembocava na estigmatização de parte da população e de seus costumes. Como um cenário mais amplo deste processo no âmbito regional, estava a figuração da população do litoral em geral como sendo especialmente marcada por uma tendência à indolência e a uma incapacidade moral que não condizia com os anseios de modernização do estado (Araújo, 1989). No período em questão, o porto da capital – que contava com um canal de acesso pouco profundo – experimenta um processo progressivo e irreversível de ofuscamento como fator principal de ligação comercial da cidade com outros centros urbanos ao norte e ao sul, papel que passa a ser cada vez mais protagonizado por Itajaí e São Francisco do Sul. Florianópolis nunca chegará a ser conectada à malha ferroviária do estado, e o transporte rodoviário desenvolve-se lentamente. Téo (2007: 101-102) relaciona estes fatores ao que seria um certo “provincianismo” que marca a capital – sobretudo no período entre-guerras – quando comparada a centros como Rio de Janeiro e São Paulo. Exemplo disto seria a criação da Academia Catarinense de Letras – registrada oficialmente em 1924 – , voltada ao Parnasianismo e ao Realismo, no momento mesmo em que acontece a Semana de Arte Moderna em São Paulo (: 112). De maneira relacionada a estas raízes históricas, Lacerda (2007) localiza, no contexto contemporâneo da cidade e mais especificamente com relação aos praticantes locais do gênero musical choro, o que se caracteriza como uma ideologia da *modernidade tardia*, onde opera uma concepção da cidade como estando *em vias de* modernizar-se, sempre atrasada com relação a outros centros, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo. O autor aponta para a existência de importantes implicações sociais, urbanísticas, culturais, econômicas, ambientais, ecológicas desta ideologia no cenário local atual. Remarque-se, finalmente, que data de 1922 – quando a cidade contava com 41.338 habitantes – a fundação da União Operária de Florianópolis, que inauguraria seu teatro próprio em 1º de maio de 1931. Para um estudo aprofundado sobre este tema, conforme Collaço (2004).

⁴ Victor Ricardo Busch (05/06/1896 – 03/09/1953) foi sócio fundador e o primeiro presidente (de 1926 a 1940) do Lira Tênis Clube, fundado em 1926 em Florianópolis e em atividade até hoje. Cf. <http://www.liratenisclube.com.br/galeria/ex-presidentes.htm> (consultado em 03/09/2009). Agradeço à senhora Gisela Busch Wanderley, sua filha, pela informação sobre suas datas de nascimento e falecimento. Não disponho de detalhes sobre a Victor Busch & Cia., mas tudo leva a crer que sua atuação no campo artístico-cultural era bastante conhecida em Florianópolis e outras cidades do estado na época. Numa foto do acervo de Lygia Santos publicada em Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 110-111) figura a trupe com a qual os Batutas viajaram ao sul em 1927. Victor Busch aparece junto ao grupo (o homem sentado, à direita). É

que, no 'Restaurante Assyrio', do Rio de Janeiro, tem feito grande sucesso.

É o mais admirável “Jazz-Band” que se tem feito ouvir no Brasil, tendo feito grande sensação em Paris, no 'Theatro das Variedades', onde se exhibiu.

Com esse conjuncto, que proporcionará alegres surpresas ao nosso público, virão vários outros artistas, entre os quais se destacam Rapoli, o encyclopedico alemão 'jongleur' e imitador de maestros; Phil Ascot impagavel excentrico sapateador americano; e o applaudido 'Trio Gondy', que já esteve nesta capital, mas que se exhibirá em numeros completamente novos.

Serão apresentadas as mais modernas dansas [sic] americanas, o Charleston, o Shimmy e o Fox-trot, executados, com extraordinaria perfeição e graça, por um dansarino [sic] negro americano.

A estreia se fará no dia 27 do corrente.

Vamos ter, pois, bellos espectaculos de variedades e deliciosas horas de arte, graças ao esforço apreciavel dos srs. Victor Busch & Cia” (O Estado, Florianópolis, 18/08/1927).

No dia 24, Folha Nova⁵ dá notícia da vinda dos artistas:

“Varieté-Tourné – Os Oito Batutas e o Trio Gondy – Está marcado para sabbado, 27 do corrente, no *Theatro Alvaro de Carvalho*, um grande espectaculo de variedades, em que tomarão parte alem do brilhante elenco musical dos *Oito Batutas*, os applaudidos dansarinos Delsol and Vala que trabalharam no *Cassino Copacabana* com grande successo.

O trio Gondy apresentar-se-á em novos trabalhos de alta acrobacia e plastica e o fino jogleur [sic] e grande imitador Rapoli executará lindos numeros da sua especialidade.

Será como se ve, uma noitada cheia. Dada a fama de que vem precedidos os artistas que tomarão parte no espectaculo de sabbado e a variedade dos numeros a desempenhar, alguns dos quaes constituirão verdadeiras surpresas, pode-se desde já prever o successo que coroará os esforços da Empreza Victor Busch. Ao mesmo tempo será uma festa de alta elegancia, um verdadeiro acontecimento mundano.

provável que a foto tenha sido tirada em Florianópolis, mas não pude confirmá-lo.

⁵ Folha Nova foi fundado em 1926 pelo médico, advogado e jornalista Crispim Mira (Joinville, 13/09/1880 – Florianópolis, 05/03/1927). De atuação polêmica no meio político e jornalístico da capital catarinense, Mira foi agredido a chicotadas e baleado na redação de seu jornal em 17 de fevereiro de 1926, por um grupo liderado por Alécio Lopes, filho de Tito Lopes, então diretor da Companhia de Melhoramento dos Portos da Capital, vinculada ao Ministério de Viação e Obras Públicas. Mira morreria dias depois, em decorrência dos ferimentos. Os agressores foram julgados na comarca do município de São José (vizinho a Florianópolis), absolvidos, e o processo extraviado. (Domingos, 2005). Mantendo uma postura crítica, Folha Nova seria empastelado e sua oficina destruída no final dos anos 1920 (Mata, op. cit.: 52). Sem poder aprofundar aqui o estudo da imprensa florianopolitana e catarinense no período em questão, creio importante notar, com o que fica indicado nestas notas, que não se tratava de um ambiente pacífico. Ao contrário, percebe-se que era permeado por disputas políticas e econômicas que poderiam ser bastante ferozes, eventualmente envolvendo interesses conectados a esferas mais altas do poder. Como se verá, as manifestações destes jornais sobre os Oito Batutas não revelam, nas opiniões emitidas sobre o grupo, qualquer rebatimento de polarizações político-ideológicas.

É de louvar a boa vontade de Victor Busch que procura, de modo tão significativo, proporcionar a culta sociedade florianopolitana, noitadas tão agradáveis e brilhantes.

É de esperar, pois, que o publico corresponda a esse esforço enchendo o casarão da praça Pereira e Oliveira, gozando as finas horas de arte, que o sabbado vindouro promete” (Folha Nova, Florianópolis, 24/08/1927).

Dois dias antes da estréia, O Estado traz mais detalhes, deixando mais claro que os Oito Batutas alcançam terras catarinenses como parte de um espetáculo de variedades intitulado *Variété-Tournée*:

“Variété-Tournée – Para o proximo sabbado, 27 deste mês, nos está reservada uma noite cheia de surpresas e attracções. É que está assentada, para esse dia, a estréia da excellente Companhia de Variedades, contractada pela Empresa Victor Busch, para uma temporada nos Estados de Santa Catharina e Paraná. Conforme já tivemos occasião de noticiar, faz parte desta Companhia o 'Jazz-Band Oito Batutas', um dos mais apreciados e originais conjunctos de artistas brasileiros, que constituem a orchestra preferida da alta sociedade carioca. Estes nossos patricios estiveram ultimamente em Paris, onde foram alvo da admiração e symphatia por parte do público dessa grande metrópole européia. Os 'Oito Batutas' nos apresentarão numeros de variedades esplendidas, que muito irão divertir a nossa platéia.

Um dos numeros mais interessantes do programma de sabado são, indubitavelmente, as danças fantasistas acrobaticas, interpretadas pelo célebre casal de dançarinos Delsol and Vala. Estes artistas foram expressamente contractados em Londres pela conhecida Empresa Seguiu [sic] para uma temporada aos principais theatros de variedades da America do Sul. Ultimamente elles se tem exhibidos com indescrivivel exito no Casino Copacabana, da Capital da República. Conforme é notório, essa elegante casa de diversões só aceita artistas de primeira ordem e de geral conceito mundial. Teremos, pois, occasião de apreciar o que ha de mais fino e difficil na arte coreographica.

Com prazer constatamos que também fazem parte da 'Variété-Tournée' os tres robustos e symphaticos moços, pertencentes ao afamado 'Trio Gondy'. Esse harmonioso conjuncto nos apresentará trabalho de equilibrio e de acrobacia inteiramente novos para a nossa capital. Numeros desse genero sempre agradam, por mais exigente que seja a platéia, pois são executados com rara elegancia, arte e suave rythmo.

Rapoli é outro artista de real mérito que vamos admirar na noite de sabbado. Actor encyclopédico de vasto renome, elle allia á sua arte de 'jongleur' e imitador de maestros e musical, um fino e são humor. Os trabalhos de Rapoli muito têm agradado, ultimamente, ao publico carioca. Por fim temos ainda a referir-nos a alguns numeros de danças modernas, como o 'Charleston', 'Shimmy' e 'Foxtrot', que certamente vão constituir o encanto da nossa 'jeunesse dorée'.

Com um programma escolhido dessa ordem a Empresa Victor Busch poderá contar, sem dúvida, com um exito completo para a sua louvavel iniciativa” (O Estado, Florianópolis, 25/08/1927).

Na leitura destes anúncios, de saída alguns pontos chamam a atenção: os Oito Batutas alcançam o Brasil meridional como parte de um espetáculo de variedades cuja composição permanecerá fixa, como veremos, ao logo da turnê, o que contrasta com o modo aparentemente mais *ad hoc* de suas apresentações na Argentina anos antes. O grupo de músicos é agora sistematicamente anunciado como *jazz-band*. O espetáculo é anunciado como um evento de gala, destinado a proporcionar “finas horas de arte”, sendo a excelência das atrações que o compõem em grande parte atestada pela passagem por palcos importantes do cenário artístico nacional e internacional. O ambiente elegante do Rio de Janeiro e a cidade de Paris aparecem como centros de referência importantes com relação aos Batutas. Sobre a sua passagem pela Argentina, contudo, não se dá notícia.

Seguindo o rastreamento, temos que naquele mesmo 25 de agosto aparece n'O Estado, e também no já desaparecido jornal República, um convite do *Lyra Tennis Club* com o seguinte conteúdo:

“Lyra Tennis Club Florianópolis – Convidamos os srs. socios e suas exmas. familias para assistirem á *soirée dançante*, que se realizará sabbado, 27 do corrente, ás 22 horas, abrilhantada pelo *jazz-band Oito Batutas*. Dará ingresso a esta festa o recibo do mês de Agosto. Florianópolis, Agosto de 1927. A Directoria” (O Estado, Florianópolis, 25/08/1927)⁶.

Na véspera da estréia, República não deixa de dar atenção ao esperado acontecimento, noticiando a iminente chegada dos artistas no navio Commandante Alvim e manifestando preocupação com relação à capacidade do TAC para receber o grande público esperado:

6 O convite é publicado diariamente até o dia do evento. Em Folha Nova o convite também é publicado, a partir de 24 de agosto.

“Varieté-Tourneè – A sensacional estréa de amanhã – Pelo 'Commandante Alvim' esperado hoje do norte chegará a esta capital, vinda directamente da capital da Republica, a excellente Companhia de Variedades, contractada pela Empreza Victor Busch para uma temporada nos Estados de Santa Catarina e Paraná.

Conforme está anunciado, este magnifico conjuncto de artistas, que se têm exhibido, com verdadeiro exito, nos principaes theatros de variedades do mundo, estreará amanhã á noite no Theatro Alvaro de Carvalho. Já tivemos occasião de nos referir aos estupendos numeros que nos serão apresentados no programma de amanhã.

A calcular pelo vivo entusiasmo que reina no nosso meio pela *Varieté-Tornée*, julgamos ser pequeno o nosso theatro para accolher toda a assistencia, que na noite de amanhã affluirá ao esplendido espectáculo de estréa” (Republica, Florianópolis, 26/08/1927)⁷.

Neste mesmo dia, Folha Nova manifesta o seguinte, apresentando uma discordância quanto ao nome do navio que traria a troupe:

“Os Oito Batutas e a Troupe de Variedades – A bordo do *Commandante Capella* chegaram hoje a esta capital os distinctos musicistas que compõe [sic] o elenco dos *Oito Batutas* que tantos triumphos tem obtido no paiz e no estrangeiro. Veio tambem a troupe de Variedades contractada pela Empreza Victor Busch para trabalhar no Theatro Alvaro de Carvalho, onde amanhã estrearão, com o conjuncto admiravel da genuina musica brasileira. Está de parabens o publico florianopolitano. *Folha Nova* visitando os distinctos componentes da caravana musical, deseja-lhes feliz permanencia nesta capital” (Folha Nova, Florianópolis, 26/08/1927).

Finalmente chega o esperado sábado, e Republica publica em sua seção *Theatro*:

“Theatro – Varieté Tornée – Estréa-se hoje, no 'Alvaro de Carvalho' a troupe de Variedades, contractada pela empreza Victor Bush.

Com numeros os mais festejados dos music-halls, a 'Varieté-Tournée' apresentará ao nosso publico interessantes bailados e danças modernas, acrobacia, etc.

O conhecido conjuncto typico os 'Oito Batutas', orchestra de grande exito no Rio, a qual se fez ouvir alcançando formidavel sucesso, em Pariz, é também parte do programma de hoje, sem duvida de muita originalidade e belleza.

O nosso velho theatro terá por isso, de certo, uma casa á cunha e o nosso publico um espectáculo excellente” (Republica, Florianópolis, 27/08/1927).

7 Neste mesmo dia é publicado no jornal um anúncio pago com o seguinte conteúdo: “Theatro Álvaro de Carvalho – Amanhan! Sensacional Estreia! Várieté-Tournée – Ás 8 horas da noie – Exito extraordinario! Preços populares” (Republica, Florianópolis, 26/08/1927).

O Estado, por sua vez, neste mesmo sábado 27, publica, na seção “Diversões”, uma foto dos Batutas (onde se contam sete pessoas, em traje social)⁸ e a seguinte nota:

“VARIEDADES – Acham-se, desde ontem, nesta capital, os artistas contractados pelo Sr. Victor Busch para trabalharem no cine theatro Variedades. A 'Varieté Tournée' (tal é o nome desse conjuncto artístico) vai obter, hoje, completo successo.

O seu programma de estreia divide-se em duas partes, sommando, ao todo, 15 differentes numeros, entre os quais ha partituras de solo e de orchestra, poses plasticas, bailados, imitações comicas, canções, etc.

Tomam parte nesse espectáculo 'Os Batutas', Miss Nata, Delsol, James Black, Rapoli, o trío Gondy, etc.

Será uma noite original e agradabilissima para os que desejam divertir-se ás direitas” (O Estado, Florianópolis, 27/08/1927).

Como vimos acima, o *Jazz Band Oito Batutas* animaria, naquela mesma data, a *soirée dançante* do Lyra Tennis Club. O Estado, apesar da informação aparentemente equivocada de que a Companhia atuaria no cine theatro Variedades, nos dá breves indicações sobre o programa. Mais adiante, quando a temporada alcançar a cidade de Blumenau, poderemos conhecer em detalhes o programa, que será publicado num jornal local. Em Florianópolis, no dia seguinte à estréia da *Varieté-Tournée*, os leitores são informados do “extraordinário sucesso” do espetáculo no TAC, sendo já também anunciada a segunda e última apresentação da companhia na cidade:

“Theatro – *Varieté-Tournée* – O extraordinario successo do espectáculo de ontem e a despedida, hoje, de Florianópolis – Com uma bôa e selecta assistencia, estreou-se, hontem, no Theatro Alvaro de Carvalho, a excellente Companhia de Variedades, contractada pela Empresa Victor Bush.

Foi uma noitada cheia de originalidade e fino humor. Todos os trabalhos, executados com impeccavel perfeição e gosto artistico, agradaram sobremaneira. Podemos dizer sem receio de algum equivoco que a nossa plateia nunca teve um espectáculo de numeros de variedades tão attrahentes, tão alegres. Todos os artistas que compõem a *Varieté-Tournée*

⁸ Trata-se da mesma foto reproduzida por Silva & Oliveira Filho (1998: 112), provavelmente usada na época pelo grupo para fins de divulgação, existindo a possibilidade de que aqueles que nela figuram não sejam exatamente os mesmos componentes do grupo na temporada aqui em tela. Sem especificar data e local da foto, os autores identificam assim os músicos que ali aparecem: Não identificado (contrabaixo), Bonfiglio de Oliveira (trompete), Benedito (bateria), Martins (piano), Donga (violão), Pedrinho (instrumento não especificado), Pixinguinha (flauta).

merecem figurar em um elenco de primeira ordem, capaz de agradar as mais exigentes platéias dos grandes centros. Os Batutas nos proporcionaram durante toda a função horas de indizível prazer e a nossa platéia não se cansou em ovacioná-los. Delson and Nata, o elegante casal de dançarinos fantasistas e acrobáticos, exibiram-se nos mais difíceis e mais artísticos trabalhos da arte choreographica.

Rappoli apresentou-nos um lindo espectáculo de variedades, em que demonstrou ser de facto um artista encyclopédico de real valor.

Durante mais ou menos 40 minutos elle deliciou a assistencia com magnificos numeros de jongleur, imitador de maestros.

O Trio Gondy, como sempre, brilhou nos seus admiraveis trabalhos de equilibrimo e acrobacia. A maior parte destes numeros ainda não conheciamos, de sorte que os acompanhamos com grande interesse e entusiasmo.

Tudo, pois, contribuiu para o maior exito da representação de ontem. Hoje, domingo, teremos mais duas funcções, uma matinée, ás 3 horas da tarde, e um grandioso espectáculo, com novo programma, á noite.

Com o espectáculo desta noite a *Varieté-Tournée* despede-se de Florianopolis, seguindo a Companhia, amanhã, para Blumenau” (Republica, Florianópolis, 28/08/1927)⁹.

Como logo veremos, a Companhia, a caminho de Blumenau, deter-se-ia na cidade de Itajaí para um par de apresentações. Note-se, no texto acima transcrito, que, se todas as atrações causaram agrado, os Oito Batutas se destacaram especialmente, aparentemente causando uma profunda impressão no público de Florianópolis. Esta impressão teria tornado o grupo bastante requisitado, e os músicos parecem ter atendido a quantos convites puderam para apresentar sua sedutora arte. Com efeito, no dia 27, além da apresentação com a *Varieté-Tournée* no TAC, os Oito Batutas (como *jazz band*) amenizaram a *soirée dançante* do Lyra Tennis Clube, algo que já estava acertado com antecedência, como revela o fato de o convite ter começado a circular os jornais, como vimos, pelo menos desde o dia 25, antes mesmo da chegada dos músicos à cidade. No dia seguinte, além da seção dupla do espetáculo de variedades no TAC, mencionada acima por República, a música dos Batutas se fez ouvir em outros lugares do centro da cidade. No dia 28 o Bar Central anuncia, como

9 O jornal publica no mesmo dia um anúncio pago com o seguinte conteúdo: “Theatro Alvaro de Carvalho – Hoje! Varieté-Tournée – Domingo – Grande Companhia de Variedades – Ás 3 horas da tarde Grandiosa Matinée – Ás 8 horas da noite Ultimo espectáculo – Novo Programma! Surpresas! Despedida de Florianópolis” (República, Florianópolis, 28/08/1927).

parte de seu esforço para “corresponder sempre e cada vez mais á preferencia do publico”, a performance dos músicos cariocas no estabelecimento, entre 22:00 e 24:00 horas:

“Diversas – Os 'Oito Batutas' no Bar Central. - O 'Bar Central' antigo 'Café Royal' dos srs. A. Tolentino & C. Ltd. O qual com os seus novos proprietarios, foi radicalmente reformado, tornando-se um estabelecimento de primeira ordem é já agora centro de reunião preferido. No sentido de corresponder sempre e cada vez mais á preferencia do publico os seus proprietarios têm contractado para o 'Bar' excellentes conjuntos de musicistas, que, durante á noite, executam bellos e modernissimos repertorios.

Assim é que hoje das 22 ás 24 horas a applaudida orchestra typica 'Os Oito Batutas', que actualmente se está exhibindo com grande exito no 'Alvaro de Carvalho' tocará no 'Bar Central', deliciando os seus frequentadores com as suas originaes e modernissimas partituras” (Republica, Florianópolis, 28/08/1927).

No dia seguinte à segunda apresentação da Varieté-Tournée em Florianópolis, o jornal Folha Nova publica uma das mais entusiasmadas reações, contemplando sobretudo os músicos:

“Varieté Tournée – Os Batutas e a Troupe de Variedades – Sabbado. Está anunciado a estréa dos *Oito Batutas*, arrastados até aqui, pelo esforço de Victor Busch.

Noite magnífica. Limpo o ceu, onde scintilla, em fulgurações, o eterno Cruzeiro do Sul.

Calmo e tepido o ambiente.

Na praça Pereira de Oliveira estacionava uma grande multidão ansiada, dando a noção exacta da importancia da noitada artistica. Oito Horas. O velho Theatro Alvaro de Carvalho vive uma das suas noites gloriosas.

Rumores de vozes harpejantes. *Frou-frons*, risos limpídos como chistal [sic], aromas trescalantes. Sobe o panno. Tudo emudece. Entram os *oito batutas*.

Oito? Contámos. São nove.

Mas qual delles não é batuta? O annuncio mencionava oito. Investigámos; não foi possível descobrir o mysterio.

Apurámos o ouvido. São musicos admiraveis, sem os costumeiros pieguismos que tanto enfeiam a arte admiravel de Mozart. Musica forte, cantante, que fére o ouvido, recolhendo as harmonias sonoras do conjuncto. Muito viço e frescar nos sambas deliciosos; pedaços de alma nas emboladas nortistas, ingenua e tranquilla, como um regato que apenas murmura, a toada sertaneja.

É essa a música dos *Oito digo nove Batutas* (elles que nos perdoem o augmento).

Cheia de vibrações coruscantes como a propria natureza do Brasil, apaixonada como a alma ingenua do caboclo, variada como os nossos campos eternamente verdes, espelhante como as aguas tranquillas das

nossas enseadas encantadoras, iluminada com a via lactea, forte, pura e rescendente como a vitalidade sem par da terra amada do Brasil. Tão harmonioso e homogêneo [sic] é o conjunto, tão exímios e brilhantes são os Oito batutas, que seria arriscado destacá-los nominalmente. Mas perdoem-nos a irreverência: Pixinguinha é o *trunfo* do bloco. Nem por outra razão os companheiros o elegeram ban, ban, ban do grupo. É completo. Flautista, saxofonista pianista, ele maneja com igual brilho o instrumento que tem à mão. A flauta do Pixinguinha guarda nos escaninhos da sua textura, harmonias misteriosas... É um prodígio de execução e de técnica. Ouvindo-o, a nossa memória evoca a figura brilhante do inditoso catarinense Patápio Silva, o incomparável sonorizador da Serenata Oriental e de tantos [sic] outras produções gloriosas¹⁰. E está feito seu elogio no *simile* apontado. Nenhuma glória mais alta. Os seus companheiros completam a *triba*... dando-lhe extraordinário relevo.

Será necessário acrescentar que eles foram aplaudidos? Se o público exige, eu direi que eles receberam tantos aplausos, que de tão quentes e sinceros bem se poderia chamá-los uma consagração.

Nós só temos a magoa de não vê-los aqui *per omnia secula*...

Convém destacar por ser justo, o trabalho de Rapoli. É um artista de recursos.

Pistonista distinto e sobrio, habilidade pasmosa, *joueur* [sic] aperfeiçoado. A imitação dos grandes maestros ele executou com graça e verdade, dando-nos no final, com a sua farta cabelleira e seus lougos bigodes, uma razoável aparência do insigne maestro brasileiro Carlos Gomes, o cinzelador imortal do *Guarany*. Incarnando Souppé, Rapoli desenvolveu excelente trabalho, pondo à vista do público o tipo do alcoolista que era o grande músico e que por isso mesmo, e de quando em vez, costumava arremessar a batuta pesada por cima de algum músico que estivesse cochilando...

É um número o sr. Rapoli. Por isso mereceu francos aplausos do público. Da matinée de ontem e do espetáculo da noite, como dos demais artistas, daremos na nossa edição de amanhã, circunstanciada notícia” (Folha Nova, Florianópolis, 29/08/1927).

Se nos lembramos aqui das crônicas argentinas sobre os Oito Batutas lá em 1922-23, notamos, talvez, que o Brasil que agora é lido nestes músicos é um Brasil diferente, visto de dentro. Se aparece aqui em alguma medida o elemento *selvagem* e *sensual* que cativou e desconcertou o público argentino, o olhar que o constrói certamente não é o mesmo. Quiçá tenha agora menos peso, ou um peso diferente, o sentido de exotismo. O

¹⁰ Patápio Silva (Itaocara, RJ, 1880 – Florianópolis, SC, 1907) foi um flautista e compositor reconhecido desde cedo no ambiente musical brasileiro por sua virtuosidade. Venerado hoje como um dos grandes nomes da história do choro, morreu na capital catarinense em consequência de uma difteria enquanto realizava uma turnê por Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Santa Catarina (Paes, sd). Sua equivocada naturalização como catarinense, que aparece no trecho citado, é recorrente ainda hoje.

ponto, de constatação simples, é que, na Argentina, os Oito Batutas representam um Outro. Um Outro sensual, exótico, primitivo, desconhecido, às vezes ameaçador, fortemente tributário de suas raízes africanas, um Outro que, por vezes, foi comparado a *estágios já ultrapassados da civilização argentina*. Por outro lado, no momento do qual nos ocupamos agora, os Oito Batutas representam o Mesmo, na medida em que seu público se concebe como *brasileiro*. Um mesmo cuja musicalidade sedutora é sentida como tributária de uma natureza exuberante, vasta.

Voltando aos jornais florianopolitanos, veremos que a passagem dos Oito Batutas pelo Bar Central, citada mais acima, seria comentada pela imprensa dias depois. Mas os artistas cariocas seriam mencionados também em outras seções, além das teatrais. São mencionados no dia 30, em República, na seção *O Nosso Bilhete*, que trazia uma espécie de crônica diária assinada por um João A. Pennas¹¹. Transcrevo abaixo o texto integral.

“O Nosso Bilhete – João Izetti (Superint. do B.N.C) – Não o conheço, é certo, mas nem por isso me falta admiração pela forma por que age. Aliás, a instituição bancária que superintende tem na terra de Dias Velho energias serenas e devotadas, como Octavio Bessa, Guido Bott e tantos outros.
Do que tem prestado de valioso ás actividades, desnecessario mencionar.
É transacção límpida.
É aparelhamento que se recommenda, através duma engrenagem que não pede exemplos na sua vida funcional.
Demais, tem cooperado para o embellezamento de várias cidades catharinetas.
Veja-me o prédio de Laguna.
Um primor, que a competencia technica de Jacob Goettmann concebeu e executou.
Mas, referindo-me ao seu modo de acção, eu, que não desamo sensibilidades artisticas, ante-ontem, no Bar Central, senti, ou, melhor, ouvi o seu comentario, respeito aos 'oito batutas', alguns dos quaes saídos do Assyrio.
Verdade, verdade, o instrumento já vulgar que é o saxophone, me não offerecia novidades.

¹¹ Trata-se provavelmente de um pseudônimo. Não disponho de dados sobre o autor da nota, mas é interessante notar que é, de todo modo, uma nota assinada. Das referências aos Batutas nos jornais argentinos, nenhuma apareceu assinada

Todavia, a execução de trechos diversos, collocaram-no á altura do violoncello, com nuances imprevistas.
D'ahi a sua espontanea admiração e o meu calado beneplacito.
E mais.
As canções regionaes.
Trovas que cheiram a folha esmagada, mattas virgens, a regatos que escorrem á sombra, pressurosos.
Coisas da nossa terra, alma deste immenso coração que é o Brasil, e que vibra na garganta do passaro ou nas cordas da viola...
Não fossemos nós profundos na emoção, até a lágrima da saudade, que é gota maravilhosa caída d'alma!
Com o meu saudar,
João A. Pennas (República, Florianópolis, 30/08/1927).

Sem poder saber a quem se dirige, e com que motivos, o início do “bilhete”, a referência aos Batutas se impõe, repetindo, agora num outro jornal, dois registros dignos de nota: o saxofone, por bem tocado, “coloca-se à altura do violoncelo”, assim como, no dia anterior, o cronista de Folha Nova enquadrava a música dos Oito Batutas no horizonte da arte de Mozart. Da mesma forma, repete-se a referência a um Brasil de matas virgens e imenso coração, do qual as *canções regionais* executadas por aqueles músicos (cariocas) são a expressão. Chama a atenção também a renovada referência, mais do que ao Rio de Janeiro, especificamente ao Assyrio, o renomado cabaré-restaurant do subsolo do Teatro Municipal da Capital Federal. Diga-se, aliás, que quando sai esta crônica, os Oito Batutas, junto com toda o troupe de *Varieté-Tournée* já não estavam em Florianópolis, mas sua passagem continuava ecoando na imprensa da capital. Tanto é que, ainda neste mesmo dia, República faz referência à atuação dos músicos, acontecida dois dias antes, não apenas no Bar Central, mas também no Café Java¹². Vejamos:

¹² O Café Java ficava localizado na Praça XV de Novembro, no centro de Florianópolis. Esta região era circundada pelos antigos bairros da Toca, da Tronqueira, da Figueira e da Pedreira, cuja população de “pescadores, lavadeiras, biscateiros, carregadores, covoqueiros, trabalhadores do porto, marinheiros, etc.” já teria sido, em fins da década de 1920, em grande parte expulsa para regiões mais periféricas, em função da campanha de urbanização e saneamento aludida acima (nota 3). Cf. Araújo (op. cit.: 106-108), Mortari e Cardoso (1999: 92). É provável que se tratavam, portanto, de ambientes mais freqüentados por camadas médias e altas, espaços sociais da geografia de Florianópolis talvez equivalentes ao da Avenida Central no Rio de Janeiro (Sevcenko, 1998).

“Diversas – *O jazz-band 'Oito Batutas' no Java.* – O magnifico jazz-band 'Oito Batutas' tocou, domingo, no *Cafe Java*, que teve enorme concorrência.

Durante algumas horas, aquele admirável conjunto de músicos executou lindas peças do seu repertório, merecendo entusiásticos aplausos.

As suas músicas típicas, de uma fina originalidade, agradaram muito.

Alfredo Vianna, director do conjunto, o admirável flautista e saxofonista e Euclides Araujo Penna, saxophonista e clarinetista foram alvos de grandes ovações dos presentes, entre os quais contavam-se numerosas famílias.

Nas imediações do *Java*, era enorme a multidão de ouvintes” (República, Florianópolis, 30/08/1927)

“*Os Batutas no Bar Central.* Constituiu um acontecimento mundano, de grande repercussão, a exibição nesta capital, do aplaudido jazz-band 'Os 8 batutas'.

E a prova inequívoca desse sucesso está na grande concorrência do nosso público em todas as ocasiões em que se fez ouvir o original e excelente conjunto.

Os proprietários do 'Bar Central' srs. A. Tolentino & C., no afã de cada vez mais agradar aos seus frequentadores, contractaram na noite de ante-hontem, o esplendido 'jazz', que das 22 horas até 1.30 da madrugada de domingo, deliciou com o seu moderníssimo repertório a uma assistência numerosa e selecta.

O amplo e confortável salão do 'Central' e o elegante reservado se achavam repletos de cavalheiros e famílias da nossa sociedade, que aplaudiram com entusiasmo os esplendidos sambas, caeretês [sic], tangos, fox-trots e charleston, que os 'Oito Batutas' executaram magistralmente.

Foi sem dúvida uma noite magnífica a que os srs. A. Tolentino & C. proporcionaram ao nosso mundo elegante, no seu moderno estabelecimento, que se transformou em ponto predilecto de reunião” (Idem, *ibidem*).

Deste último trecho chama especialmente a atenção a relação de gêneros incluídos no seu “moderníssimo repertório”, que aparecem enfileirados, sua vizinhança aparentemente não apresentando contradição ou ameaças de contaminação: “sambas, caeretês [sic], tangos [argentinos?], fox-trots e charleston”¹³. Tanto o Central quanto o Java remarcam a presença de famílias, atestando o que seria a “boa extração” da audiência.

¹³ Sevcenko (1992: 89-92), com foco na cidade de São Paulo em inícios da década de 1920, apresenta evidências adicionais da ampla pertinência do modo de classificar gêneros como maxixe, tango, *fox-trot*, *one step*, sob um qualificativo único de *danças modernas*.

O regime de trabalho na turnê parecia de fato ser intenso. Porque, conforme veremos, na noite do dia 29 a companhia já se apresentava em Itajaí, sendo que os Batutas haviam animado a noite do centro de Florianópolis até a madrugada anterior. Interessante é notar que, segundo o jornal, além da função no TAC, os Oito Batutas ainda tocaram em mais dois estabelecimentos no mesmo dia. O anúncio pago publicado em República no domingo 28 de agosto noticia que o segundo e último dia de apresentações da *Variété-Tournée* em Florianópolis, no TAC, se daria em duas sessões: Uma *matinée* à 15:00 e o último espetáculo às 20:00. No Bar Central, segundo a nota acima reproduzida, teriam estado das 22:00 à 1:30 da madrugada. Considerando-se que o espetáculo durava aproximadamente uma hora, parece improvável que os músicos tenham se apresentado no Café Java à noite. Pode ser que o tenham feito pela tarde, entre uma e outra sessão no TAC.

Bem, desta cobertura da passagem dos Oito Batutas e “Cia” por Florianópolis, vislumbra-se já a maneira como se configurará a atuação dos músicos nesta temporada: nos teatros, como parte do espetáculo de variedades; em salões de bailes e cafés-bares, como *jazz band*.

Antes de deixar os jornais da capital do estado e seguir a trilha da trupe pelo interior, mencionemos uma última vez o Folha Nova, num elogio ao empresário Victor Busch, publicado, com uma foto sua, mais de um mês depois da passagem dos célebres artistas por Florianópolis. No elogio, os Oito Batutas aparecem com destaque como um dos “acertos” do empresário, e os ecos da passagem do grupo pela capital se deixam ouvir (é meu o sublinhado em “progresso”):

“Um empresario digno – Victor Busch – Victor Busch é um verdadeiro paradigma de operosidade na classe commercial de Florianopolis. Espirito moço, apto a bem comprehender, as necessidades estheticas de nossa população, já, mais de uma vez, elle canalizou para nossos palcos, companhias ou artistas que nos deliciaram assaz.

Haja em vista, ha pouco atraz, aquelles estupendos OITO BATUTAS, cujas musicas irreverentes são ouvidas a cada instante ao piano das casas particulares ou no assobio da pequena gaiata.

Introduzindo em nossos cinemas os bem escolhidos **Programma Urania**, mais uma vez Victor Busch fez jús a nossos encomios. Ninguém poderá negar a excellencia dos films que a UFA nos tem apresentado.

Varieté, Pedro o Corsario. A princeza e o violinista. Sonho de valsa e outros tantos, fizeram acolher a nossos cinemas o que de mais selecto temos, logrando casas replectas.

Publicando hoje o cliché de Victor Busch, FOLHA NOVA presta ao criterioso emprezario uma homenagem de apreço e admiração pelo muito que faz e fará pelo progresso de Florianopolis” (Folha Nova, Florianopolis, 12/10/1927).

ITAJAÍ (29 E 30 DE AGOSTO DE 1927)

De Florianópolis, a troupe seguiu viagem para Itajaí¹⁴, onde daria duas apresentações no Theatro Guarany. Assim como na capital, os artistas já eram esperados desde vários dias antes. Em 20 de agosto, O Pharol já noticiava a chegada dos Oito Batutas e do Trio Gondy:

“Vêm ahi 'Os Oito Batutas' – Está marcado o próximo dia 29 do corrente para a estrea, no Theatro Guarany, do excellente Trio Gondy, que levará aqui um unico espectáculo apresentando bem organizado programma de gymnastica rhythmica e sueca e acrobacia moderna.

Acompanha esta troupe o formidavel Jazz-Band 'Os Oito Batutas', que durante muito tempo constituiu o encanto do restaurante Assyrio, no Rio, tendo tambem alcançado notavel successo em Pariz” (O Pharol, Itajaí, 20/08/1927).

No dia 31 de agosto, numa coluna de sua primeira página, o mesmo jornal nos faz saber que, de fato, tratava-se de toda a troupe da *Variété-Tournée*, e que teria alcançado grande sucesso também nesta outra cidade catarinense. Como não poderia deixar de ser, os Batutas abrilhantaram, na noite da segunda apresentação, um baile, no Cine-Victoria.

“Variété Tournée – Que duas esplendidas noites de beleza e arte proporcionou á população itajahyense o selecto conjuncto Variété-Tournée, ora percorrendo nosso Estado, graças á iniciativa dos srs Victor Busch & Cia., de Florianópolis!

¹⁴ Itajaí fica no litoral de Santa Catarina, a aproximadamente 92 Km ao norte de Florianópolis. A população da cidade em 1920 era de 33.327 pessoas, sendo 32.339 brasileiros e 923 estrangeiros (IBGE, 1920: 602).

Os dois espetáculos levados a efeito nas noites de ontem e ante-ontem no Guarany conquistaram pleno sucesso estando as localidades, desde cedo, completamente tomadas.

A grande atracção do conjuncto, 'Os Batutas', o famoso Jazz Band brasileiro, cujo valor nos era confirmado pelo exito alcançado na Europa, onde não lhe faltaram os applausos da platea parisiense, o centro de consagração do universo, confirmaram, em toda a linha, o seu indiscutível valor. Todos os numeros apresentados foram applaudidissimos, sendo varios delles bisados. Os 'batutas' nada deixaram a desejar: Execução perfeita, peças vibrantes e entusiasticas, repertorio selecto e vasto.

Merecedores de fartos applausos foram tambem os trabalhos do excellente Trio Gony, cujas poses plasticas e rhythmicas e perfeitos e excellentes numeros de acrobacia gymnastica constituiram o que de melhor temos aqui apreciado no genero.

Outro artista de valor que, embora já conhecido da nossa platea, conquistou relativo successo, foi o velho Rapoli, incomparavel nos seus numeros de atletismo, na sua imitação dos maestros de renome.

Os 'batutas', provocaram, em ambos os espectáculos, entusiasticos applausos com os seus inesqueciveis numeros de musica sertaneja e canções nordestinas.

Muitas foram as familias que dos municipios visinhos e dos districtos vieram á cidade assistir a estes espectáculos.

Na noite de segunda-feira, após o espectáculo, realizou-se no Cine-Victoria um baile de quota, que, abrilhantado por aquelle jazz-band transcorreu animadissimo, prolongando-se até á madrugada”¹⁵ (O Pharol, Itajaí, 31/08/1927).

¹⁵ Esta avaliação positiva de O Pharol sobre os Oito Batutas, contrasta com o que o mesmo jornal opinava sobre as danças modernas em 1921, em texto que reproduzo aqui a partir de Braun Neto (2001). É interessante porque nos traz um tipo de avaliação moral que, apesar de comum em diferentes contextos com relação a estas danças, não transparece no material jornalístico de 1927 sobre os Oito Batutas aqui em exame. Note-se a castidade das filhas como o valor que se considerava especialmente ameaçado. Referindo-se à notícia de uma condenação daquelas danças pela igreja, manifestava-se assim o periódico:

“As danças condenadas são quatro: o maxixe, de origem brasileira; o tango, de origem argentina; o fox-trot e rag-time, de procedência norte-americana. Há outras danças modernas que não precisam de condenação porque o próprio bom gosto e a moda já se incumbiram de condenar, enxotando-as dos salões, como o apas de l’ouro, o one-stop [sic], a polka chalaup, a valsa dos apaches e algumas outras. As famílias que conheciam essas danças eram só aquelas que freqüentavam certo gênero condenável do teatro nacional, como as revistas do ano e as operetas indígenas.

De repente, sem saber porque o maxixe dos capoeiras e da garotada das ruas, dos carnavalescos entrou de súbito em nossos salões e conquistou simpatias gerais. Em nossos salões onde se reúne a sociedade mais fina, dança-se francamente o maxixe com todos os seus movimentos lascivos, com todas as suas atitudes recordativas da sua baixa origem.

Não se compreende como um chefe de família, que criou suas filhas sob um rigoroso regime de moral, guadando-lhe [sic] a castidade, concita em entregá-las a homens que se vão unir a elas corpo a corpo, rosto a rosto e descança-las, apertá-las e faze-las suas durante aquele breve desvario.

Realmente não se compreende.

Abaixo as danças modernas. O tango Argentino, o fox-trot e o rag-time são

É interessante que sejam remarcados, na composição do repertório da “Jazz Band brasileira”, os números de música sertaneja e canções nordestinas (não aparece, por exemplo, o choro, e o samba aparece eventualmente, em alguns dos anúncios). O modo da apresentação musical do Brasil opera aqui num horizonte que parece ainda não polarizado pelo samba carioca. Se, com isto, tenderíamos a concordar com Vianna (op. cit.) sobre a consolidação desta polarização apenas a partir dos anos 1930, por outro lado, o fato de vários dos Batutas serem negros, como o tão elogiado Pixinguinha, em momento algum aparece como um “problema” nos jornais dos sul do país aqui em tela, aliás, o fato não será foco sequer do mais breve comentário em nenhum dos registros que encontrei, seja positiva ou negativamente. Temos, então, uma musicalidade que, enquanto *brasileira*, aponta para bem mais ao norte do Rio de Janeiro – por certo a Capital Federal é o centro de referência interno, assim como Paris pode ser do Universo, mas as raízes daquilo que se concebe como a *música brasileira* estão firmadas também alhures, no *interior*¹⁶ – e cuja conjugação com a negritude de seus mais exímios praticantes não parece ser tida como dilemática, tal como o foi, anos antes, quando o próprio Rio de Janeiro e a cidade de Recife foram os principais centros de discussão sobre a adequação ou não da atuação daqueles músicos negros em ambientes refinados da Capital Federal e mesmo em Paris. Tentando precisar um pouco: como vamos vendo, os Oito Batutas são percebidos, no sul do Brasil, como tributários de uma musicalidade que tem uma face cosmopolita, moderna, associada ao mundo do jazz e outra brasileira, ainda não marcadamente centrada no samba carioca como

indecentes e condenáveis como o maxixe” (O Pharol, Itajaí, 14/05/1921 *apud* Braun Neto, op. cit.: 77).

¹⁶ Talvez não seja ocioso lembrar que não se trata aqui de examinar o que poderia ser o “estatuto ontológico” destas afirmações, mas sim a sua presença e atuação na composição do imaginário social do qual tento aqui mapear uns fragmentos. É certo que isto não implica numa oposição ligeira entre real e imaginado: o que possa ser, por exemplo, o Brasil, é real apenas enquanto imaginado. Cf. Geertz (1980).

seu gênero representativo por excelência. À semelhança do que parece ter acontecido com a imprensa de São Paulo desde as primeiras aparições do grupo por lá ainda em 1919, o fato de serem negros não gerou, em Santa Catarina e no Paraná em 1927, tantas polêmicas quanto no Rio ou no Recife. Tento circunscrever a evidência de que a cristalização, num único grupo, da forma *músicos-negros-brasileiros-cosmopolitas-refinados-modernos-tradicionais* recebia, em diferentes lugares do que seria um mesmo Brasil, avaliações diferentes. Especificamente na região e ano em foco neste capítulo, a forma citada teria sido aparentemente aceita sem maiores dilemas.

Retomando o tema de que o aspecto brasileiro da música dos Oito Batutas faz vibrar, como temos visto, nos cronistas catarinenses, a corda de um Brasil profundo e pitoresco, ao som de “música sertaneja e canções nordestinas”, nota-se a pertinência, aqui no sul, de um quadro de representações equivalente ao que operava no Rio de Janeiro:

“Até o final dos anos 30, no Rio de Janeiro, centro dos discursos sobre a música popular no Brasil, as músicas do interior do país eram classificadas indistintamente como música sertaneja. Desta forma, cateretês do interior do centro-sul ou emboladas nordestinas eram classificadas conjuntamente” (Oliveira, 2009: 123).

Com isto, podemos situar melhor aquilo que pode parecer, de um ponto de vista contemporâneo, uma eventualmente desconcertante “mistura de gêneros” no repertório dos Batutas, conforme temos visto não apenas no sul do Brasil em 1927, mas também na Argentina em 1922-23. Estão aqui, de fato, bastante misturados não apenas os gêneros *do interior*, mas também estes com os *da capital*, como o samba, e outros, *de fora*, como o fox-trot e o charleston. É óbvio que quando os cronistas acionam a chave da brasilidade, estes últimos não estão incluídos, mas sua presença no repertório não parece suscitar aquela espécie de escândalo classificatório que passaria a constituir uma chave importante de

leitura das relações de gêneros (musicais) no Brasil dentro de poucos anos mais. O grupo, e o Brasil que ele representa tem, nesta “mistura de gêneros” uma legitimidade nacional e internacional ao mesmo tempo.

Antes de seguir viagem, notaria ainda que o Brasil pitoresco evocado no espírito dos cronistas pela *música* dos Oito Batutas é uma imagem de origem sobretudo *literária*, cunhada numa vertente do pensamento nacionalista nas letras brasileiras enraizada no romantismo do século XIX. Tal vertente, conforme sua caracterização por Afrânio Coutinho, enfatiza precisamente o “pitoresco, presente no regionalismo, no qual identifica o verdadeiro caráter nacional”¹⁷.

BLUMENAU (01, 02 E 03 DE SETEMBRO)

Depois de apresentar-se em Itajaí nos dias 29 e 30 de agosto, a *Varieté-Tournée* afasta-se do litoral, alcançando, no vale do Itajaí, a cidade de Blumenau¹⁸, onde se apresentaria no *Frohsin Theater* nos três primeiros dias de setembro. De fato, pelo menos desde 26 de agosto a atração já era anunciada. Nesta data, um anúncio pago sai no jornal Der Urwaldsbote – editado em alemão – anunciando as datas das apresentações e trazendo uma foto do Trio Gondy e informações sobre esta e outras atrações do espetáculo. Sobre os Oito Batutas lê-se o seguinte:

“Grosse Sensation! - Jazz-Band Oito Batutas – Original amerikanische Jazz-Band. - Erstklassiges Stimmungsorchester! - Das populärste Salonorchester Brasiliens, welches sich in den höheren Gesellschaftskreisen Rio's allgemeiner Beliebtheit erfreut”¹⁹ (Der Urwaldsbote, Blumenau, 26/08/1927).

¹⁷ Cf. Oliveira (1990: 78).

¹⁸ Blumenau fica a aproximadamente 53 Km a oeste de Itajaí (144 Km de Florianópolis). Em 1920 foram contados na cidade 72.213 habitantes (quase o dobro de Florianópolis, portanto), sendo 65.172 brasileiros e 7.001 estrangeiros (IBGE, 1920: 590).

¹⁹ “Grande sensação! - Jazz Band Oito Batutas – Original Jazz Band americana – Orquestra espirituosa e de primeira classe! - A orquestra de salão mais popular do Brasil, que se alegra pela satisfação dos mais altos

No mesmo anúncio se dá aviso da realização de um grande baile, animado pelos Oito Batutas:

“Nach jeder Vorstellung: Grosser Ball – unter Mitwirkung des Jazz Band Oito Batutas”²⁰ (Idem).

No dia 30, o anúncio sai novamente, com nova foto do Trio Gondy, que recebe destaque. Os textos referentes aos Oito Batutas e ao baile são os mesmos do dia 26.

No dia da estréia, 1º de setembro, é outro jornal da cidade, o Blumenauer Zeitung, também editado em alemão, que publica, em anúncio pago, o programa da apresentação:

“Programm:
I. Teil [1ª Parte]

1. Marsch 'Meu Passarinho'	Jazz Band 'Os Batutas'
2. Fox-Trot 'Positively Absolutely'	Delsol and Nata
3. Fox Blue 224 – Efeito de Pistão	Jazz Band 'Os Batutas'
4. Dança Americana	Miss Nata
5. Eléctrico – Sólo de Saxofone	Euclides
6. Tango Argentino 'Roxo'	Trio dos Batutas
7. Dança excêntrica 'Lucky Day'	Mr. Delsol
8. Courdy Fox	Jazz Band 'Os Batutas'
9. One Step	Delsol and Nata
10. Samba 'Não posso comer sem molho'	Jazz Band 'Os Batutas'
11. Fantasia do 'Charleston'	James Black

Pause
II. Teil [2ª Parte]

12. Poses plasticas – Trio Gondy
13. Grande espectáculo de variedades por RAPOLI – Jongleur, Athleta Classico, Virtuoso de Pistão, Imitador de Maestros e Musical, Célebre Artista Encyclopédico.
14. Apresentação de novos e modernos trabalhos de Equilibrismo e Acrobacia pelo festejado TRIO GONDY.
15. Canções Sertanejas – Conjuncto Regional dos 'Batutas'” (Blumenauer Zeitung, Blumenau, 01/09/1927).

Neste mesmo anúncio se dá notícia do baile do sábado, dia 3:

círculos sociais do Rio”. Agradeço a Alexandre Hering Coelho pela ajuda com a tradução deste e dos outros trechos em alemão.

20 “Depois de cada apresentação: Grande baile - com a participação da Jazz Band Oito Batutas”.

“Sonnabend, den 3. September, abends 10½ Uhr – Grosser Familienball im Salão Holetz – Orchester: OS BATUTAS – das berühmteste Stimmungsorchester Südamerikas”²¹ (Idem).

No dia 02 de setembro, Der Urwaldsbote publica anúncio pago da segunda apresentação da *Variété-Tournée* na cidade, enumerando apenas as atrações e anunciando também o baile animado pelos Batutas, com preços diferenciados para damas:

“Nach dieser Vorstellung flodet morgen Abend ein Grosser Familienball im Salão Holetz statt. Eintrittspreise: Herren 5\$000, Damen 3\$000. Orchester: 'Os Batutas'. Karten im Vorverkauf bei Herrn Rudolf Kleine”²² (Der Urwaldsbote, Blumenau, 02/09/1927).

Não pude localizar crônicas e críticas aos Batutas nestes jornais de Blumenau, apenas estes registros de caráter mais propagandístico. Assim, difícil é saber com mais profundidade o impacto do grupo sobre este público tão específico, uma colônia alemã do sul do Brasil, onde a compreensão sobre o que pudesse ser o *brasileiro* tinha um matiz bastante particular. Giralda Seyferth (1981) estuda em profundidade o modo como incidia no pensamento social destas colônias uma identidade étnica teuto-brasileira centrada em categorias como *Deutschtum* – “germanidade” – e *Volksgemeinschaft* – “comunidade do povo alemão” –, que remetiam a uma ideologia nacionalista “que colocava o direito de sangue como determinante da nacionalidade acima do Estado e da cidadania” (: 49). De acordo com esta ideologia, estas colônias se concebiam muito mais como extensões da *Pátria-Mãe* (a Alemanha) do que como elemento formador de um Brasil que se figurasse como uma nação nova. Os jornais de Blumenau aqui citados²³ – *Der Urwaldsbote*²⁴ e

21 “Sábado, dia 3 de setembro, às 10:30 da noite – Grande baile familiar no salão Holetz – Orquestra: Os Batutas – a orquestra espirituosa mais famosa da América do Sul”.

22 “Depois desta apresentação acontecerá amanhã à noite um grande baile familiar no Salão Holetz. Preço do ingresso: cavalheiros 5\$000, damas 3\$000. Orquestra: Os Batutas. Ingressos antecipados com o Sr. Rudolf Kleine”.

23 Segundo Seyferth (op. cit.: 50), ambos eram adversários políticos nos contextos local e estadual, sem deixarem de partilhar a defesa dos princípios do *Deutschtum*.

24 *Der Urwaldsbote* circulou entre 1898 e 1941, tendo mantido sempre uma orientação coerente com o germanismo mais puro. Sua radicalidade – era a favor “da endogamia dos teuto-brasileiros, do

*Blumenauer Zeitung*²⁵ – foram os mais importantes de uma série de periódicos tributários desta ideologia publicados em diferentes cidades do estado, em alemão, entre 1881 e 1941 – com uma interrupção entre 1917 e 1919 –, quando foram definitivamente proibidos pelo governo federal. Sem saber ler em alemão, não pude explorar estes jornais em profundidade maior do que a localização das referências aos Batutas aqui citadas.

Note-se, finalmente, que no programa publicado pelo Blumenauer Zeitung no primeiro dia de setembro, *Meu passarinho*, de autoria de China, seja caracterizada como “marcha”. Esta foi uma das faixas gravadas pelos Oito Batutas na Argentina, pouco mais de quatro anos antes. No disco Victor 73.826-A, onde apareceu, figurava como “samba”. Note-se ainda que a Jazz Band Os Batutas figura como protagonista principal de vários números do programa, tocando a “marcha” *Meu Passarinho*, o samba *Não posso comer sem molho*, e gêneros internacionais. No número 15, de “canções sertanejas”, o grupo figura como Conjunto Regional dos Batutas. Ou seja, parece estar em plena atividade a capacidade do grupo de transitar pelos repertórios.

JOINVILLE (05 A 09 DE SETEMBRO)

De Blumenau, a troupe toma novamente a direção do litoral e chega a Joinville²⁶, onde se apresenta de 05 a 09 de setembro. Como de praxe, a atração é anunciada com

pangermanismo, da atividade dos bugreiros, da oficialização da língua alemã, e contra as instituições republicanas e a política nacional em geral” (Seyferth, op. cit.: 52) – fez com que fosse constantemente combatido pela totalidade da imprensa em língua portuguesa do estado. Sobre os bugreiros e o contato entre índios e brancos na região do Vale do Itajaí, conforme Santos (1973), Wittmann (2007).

²⁵ O *Blumenauer Zeitung* circulou entre 1881 e 1938. Sua posição ideológica variou bastante, do engajamento na defesa da causa republicana aliada a um germanismo moderado nos primeiros anos até a atuação como o maior divulgador das idéias nazistas e integralistas nos anos 1930.

²⁶ Joinville fica na região norte de Santa Catarina, próxima do litoral. Está a aproximadamente 86 Km de Blumenau e 159 Km de Florianópolis. Tinha, em 1920, 42.854 habitantes, sendo 39.201 brasileiros e 3.616 estrangeiros (IBGE, 1920: 605).

vários dias de antecedência, o que revela o caráter planejado da viagem. Numa das colunas da primeira página do Jornal de Joinville de 22 de agosto se podia ler o seguinte:

“Os Oito Batutas’ – Está marcada para o dia 29 do corrente, no Theatro Guarany, de Itajahy, a estréia do Trio Gondy, ex-artistas do Circo Dudú, que tanto sucesso alcançaram em Florianópolis.
Acompanha a 'troupe' o formidável jazz band 'Os Oito Batutas', que durante muito tempo constituo [sic] o supremo encanto do luxuoso restaurant-cabaret Assyrio do Rio, tendo também alcançado enorme exito em Paris.
É quasi certo que esta 'troupe' venha a esta cidade. Esperemos...” (Jornal de Joinville, 22/08/1927).

Três dias depois, o mesmo jornal confirma a expectativa de que os artistas venham à cidade, anunciando ainda, com data incerta, apenas o Trio Gondy e Os Oito Batutas:

“Trio Gondy – Sua próxima estréia em Joinville – Deverá estreiar-se dentro de poucos dias, provavelmente no Palace Theatro, o famoso Trio Gondy, que tanto sucesso alcançou ultimamente em Florianopolis e Itajahy.
É a empreza Victor Busch que vae trazel-o á Joinville, esta mesma empreza que nos proporcionou a oportunidade de apreciarmos o 'ballet' Sascha Morgova e outras tantas Companhias de valor.
O Trio virá acompanhado do formidável 'jazz-band' brasileiro 'Os Oito Batutas', que enorme exito alcançou no Rio e em Paris.
Em tempo, teremos melhor occasião de detalhar esta boa nova” (Jornal de Joinville, 25/08/1927).

Em 29 de agosto resta ainda alguma confusão a respeito da composição da troupe:

“Troupe de Variedades – Deverá chegar por estes dias a esta cidade, como já noticiamos, uma 'troupe' de variedades, que fará provavelmente sua estréia no Palace.
A 'troupe' é composta do 'jazz band' 'Os Oito Batutas' e do Trio Gondy, desse fazendo parte os artistas Rapoli, artista encyclopedico, Jongleur, imitador de maestros celebres e Phil Ascot, sapateador americano.
É facil de prever o sucesso dessa 'troupe' entre nós” (Jornal de Joinville, 29/08/1927).

Em 1º de setembro, a notícia do sucesso da trupe em Florianópolis chega, com algum atraso, às páginas do jornal joinvilense. Segue a confusão com relação à composição exata dos números do espetáculo.

“Trio Gondy – Estão causando grande sucesso em Florianópolis, segundo lemos nos ultimos jornaes que nos chegaram, os espectaculos do

famoso Trio Gondy, do qual faz parte o colossal jazz-band 'Os Oito Batutas'.

No grande Theatro Alvaro de Carvalho da metropole catharinense tem tido enchentes consecutivas, tal os maravilhosos trabalhos executados pelo Trio.

A estreia do mesmo entre nos ainda não está marcada; provavelmente até dia 9 do corrente, teremos aqui esses applaudidos artistas” (Jornal de Joinville, 01/09/1927).

Dois dias depois, uma coluna inteira do Jornal de Joinville é ocupada, sob o título de “Trio Gondy”, pelo texto que segue, indo intercaladas entre seus parágrafos fotos de três integrantes dos Oito Batutas²⁷.

“Finalmente teremos oportunidade de assistir segunda-feira proxima, no Palace Theatro, a estréia sensacional do famoso Trio Gondy e da maravilhosa troupe musical 'Os Oito Batutas', que tantos applausos tem obtido nas platéas mais cultos [sic] do paiz.

Sobre 'Os Oito Batutas' disse a 'Folha Nova', de Florianópolis:

'É uma delicia ouvil-os. Nenhum elogio se pode fazer aos brilhantes interpretes da genuina musica brasileira, do que dizer-se que elles foram apreciadissimos em Paris'.

E esta introdução deu margem a uma serie enorme dos maiores elogios, todos judiciosos, que atestam o valor do Trio e dos 'Os Oito Batutas'. O jornal 'Republica', da capital do Estado, disse também o seguinte, quando da estréia dos afamados artistas: [segue citando parte do texto publicado por República em 28 de agosto (cf. Acima)]” (Jornal de Joinville, 03/09/1927).

Neste mesmo dia 03 aparece, no mesmo jornal, um anúncio pago que traz os detalhes sobre a atração a estrear em Joinville. Seu conteúdo é o seguinte:

“Varieté Tournée – Empreza Victor Busch & Cia. - Grande, sensacional Estréia – Segunda-feira, 05 de setembro no Palace Theatro – Os Oito Batutas e Trio Gondy

Delsol and Nata, elegante casal de dançarinos fantasistas e acrobatas. SUCESSO!

RAPOLI, um artista encyclopedico de real valor.

Os Oito Batutas, do Rio, o triumpho musical de Paris, que nos proporcionarão indizíveis horas de prazer!!

James e Black, no Charleston, revolucionarão os assistentes” (Jornal de Joinville, 03/09/1927).

27 Trata-se de retratos de Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira e Donga, não identificados pelo jornal.

E finalmente chega o dia da estréia da *Varieté-Tournée* em Joinville. Na primeira página do Jornal de Joinville destaca-se uma foto do Trio Gondy, que vai com o seguinte texto²⁸:

“Conforme noticiamos sabbado ultimo, deverá fazer sua estréia hoje, ás 8,30 da noite, no confortavel Palace Theatro, o famoso Trio Gondy e a magistral 'troupe' musical brasileira 'Os Oito Batutas', que por espaço de largos annos, obteve estrondosos successos no luxuoso cabaret-restaurant Assyrio, do Rio de Janeiro. 'Os Oito Batutas' estiveram também em Paris, que os applaudiu, applausos esses que valeram por uma verdadeira consagração.

Recentemente, Florianópolis delirou. E que memoraveis noitadas proporcionaram o Trio e a 'troupe' ao culto publico da capital!

Basta dizer que os artistas foram, durante o tempo que lá estiveram realizando magnificos espectaculos, objecto de todas as conversas. As mais bellas criticas teceram-lhes a imprensa. E que mais se dirá?

De resto, o Sr. Victor Busch, que é um homem culto, não podia senão contractar cousa bôa; foi elle, e os leitores, por certo, ainda estão lembrados, quem nos fez conhecer o 'ballet' Sascha Margowa, a Companhia Allemã Urban e outras tantas de valor, cujos nomes nos escapam neste momento.

Podemos garantir o successo desta estréia. Os componentes do Trio Gondy são artistas de facto, e exhibir-se-ão em bailados gymnastica e equilibrio.

'Os Oito Batutas' executarão magnificos 'charlestons', maxixes, sambas, etc.

Aguardemos a noite de hoje, que será, sem dúvida, brilhantissima” (Jornal de Joinville, 05/09/1927).

No dia seguinte, o Trio Gondy e Os Oito Batutas ocupam novamente uma coluna de primeira página do Jornal de Joinville, que dá conta do sucesso do espetáculo:

“Theatro – O Trio Gondy e Os Oito Batutas – Perante numerosa e selecta assistencia, o Trio Gondy e os Oito Batutas fizeram sua estréia entre nós, ao Palace.

O successo foi completo. A grande assistencia não poupou applausos aos números executados. A 'troupe' musical esteve 'colosso'.

Delsol e Nata, o elegante casal de dançarinos excentricos, 'one-steperam' e 'fox-trotaram' muito bem, motivo pelo qual a platéia não lhes poupou palmas calorosas.

James Black apareceu numas variações do 'charleston'.

O publico gosou immenso.

James dança com uma agilidade espantosa.

Pediram-lhe 'bis' e o pedido foi promptamente attendido.

28 Ver anúncio pago no mesmo dia. Ali, a atração anunciada é efetivamente a *Varieté Tournée*, e não apenas o Trio Gondy e Os Oito Batutas, como insiste o redator das notas.

Na segunda parte do programma, o Trio Gondy, em pôses plásticas, encantou-nos sobremaneira.

Elles são possuidores de compleição athlética magnífica. Nos exercicios acrobaticos, maravilharam-nos. Não ha exaggero de nossa parte. Temos plena certeza que foi das melhores a impressão que os citados artistas deixaram no espirito do publico.

Rapoli, que ha uns dez annos esteve entre nós, é o artista fino de sempre; é innegavelmente um 'virtuose' do pistão, sobre ser um athleta na acepção plena da palavra.

No numero de imitação de maestros célebres, é onde se pode melhor apreciar seu valor artístico.

Assim, Rapoli imitou Wagner, Offenbach, Carlos Gomes e outros tantos, cujos nomes nos escapam agora, com perfeição admirável. Sua estréa entre nós (dizemos estréa porque muita gente ainda não o conhecia) foi felicissima.

Enfim, o espectáculo de hontem foi magnifico; infelizmente falta-nos espaço para dizer melhor do trabalho de cada artista.

'Os Oito Batutas' estiveram á altura da reputação que gozam.

O agrado foi geral.

Para o espectáculo de hoje, annuncia-se novos numeros de valor.

Após o espectáculo, seguir-se-á um baile, o qual, segundo estamos informados, será abrilhantado com a presença dos 'Os Oito Batutas' em seus devidos postos” (Jornal de Joinville, 06/09/1927)²⁹.

Na mesma coluna, logo abaixo, aparece a seguinte nota:

“Club Joinville – O Club Joinville abrirá amanhã os seus salões para um baile commemorativo á magna data de 7 Setembro.

O baile será abrilhantado pelo magnífico jazz-band 'Os Oito Batutas', ora em 'tourné' artística entre nós” (Idem)³⁰.

E diariamente a atração segue sendo anunciada e comentada. No dia 07 de setembro o Jornal de Joinville não circulou. No dia seguinte, os artistas vindos do “norte” voltam às suas páginas.

“O Trio Gondy e os Oito Batutas – Mais dois magnificos espectaculos nos proporcionaram, ante-hontem e hontem, no Palace, o Trio Gondy e os Batutas cariocas.

Em ambos os espectaculos a assistencia foi numerosa e selecta, principalmente hontem, apesar do mau [sic] tempo reinante.

Todos os artistas colheram mais applausos do que mesmo na estréa; os numeros appresentados foram attrahentes, motivo pelo qual, ao final de cada um, estrugiam grandes applausos.

29 No mesmo dia aparece anúncio pago da *Variété Tournée*.

30 O baile, com a presença do “magnífico jazz-band 'Os Oito Batutas'”, é anunciado no mesmo jornal, neste mesmo dia, em outra nota intitulada “As festas de amanhã”.

Não destacaremos, aqui, este ou aquele artista, porque todos, sem exceção, estiveram á altura dos seus méritos. Segundo sabemos, haverá amanhã mais um espectáculo, que será o último” (Jornal de Joinville, 08/09/1927).

Sobre o baile, podemos saber que alcançou altas horas da madrugada:

“7 de Setembro – Esteve lindo o baile realizado no Club Joinville, em homenagem á data. O baile prolongou-se até ás 5 horas da manhã, abrilhantado pelo jazz-band 'Os Oito Batutas' do Rio de Janeiro” (Idem)³¹.

Finalmente, no dia 09 de setembro encontramos a última de tão elogiosas notas do

Jornal de Joinville sobre os artistas da *Varieté-Tournée*:

“Palace-Theatro – O espectáculo de hoje – A esforçada Empreza Victor Busch & Comp., nos proporcionará [sic] hoje á noite, no Palace, mais um extraordinario espectáculo, a preços populares, que constará de números novos e divertidos.

Dizer mais alguma cousa sobre o trabalho dos artistas que compõem a 'tournée-varieté', é repetir, parece-nos, uma serie de elogios, já agora perfeitamente dispensaveis, porquanto o nosso público já pode aquilatar bem do valor dos artistas ora entre nós.

Diremos, entretanto, que o espectáculo de hoje foi organizado a capricho pela sympatica empreza, por ser o ultimo a ser realizado aqui, o que quer dizer que temos só a noite de hoje para condignamente applaudir esse esforço” (Jornal de Joinville, 09/09/1927).

CURITIBA (15 A 21 DE SETEMBRO)

De Joinville, a trupe tomará rumo norte, indo alcançar, não muito longe, a capital paranaense³². Lá também sua estréia era anunciada com bastante antecipação:

“Palcos e Cinemas – Troupe de Variedades – Pouco depois de desocupar o Palacio a Companhia de Operetas que ora trabalha ali em pleno successo, deverá estrear naquella casa de diversões uma excellente Troupe de Variedades, composta de diversos elementos artísticos.

Compõe essa trupe o Jazz-band 'Os Oito Batutas'; Rapolli, artista encyclopedico; Jongleur, imitador de maestros célebres e Phil Ascot, sapateador americano.

31 No dia 08 aparece ainda um anúncio pago que anuncia, para o dia seguinte, “a pedido geral”, a realização de uma última apresentação na cidade. O anúncio é repetido no dia 09.

32 Curitiba está a aproximadamente 117 Km ao norte de Joinville (288 Km de Florianópolis). Contava, em 1920, com uma população de 78.986 habitantes, sendo 67.235 brasileiros e 11.612 estrangeiros (IBGE, 1920: 290).

É fácil de prever o sucesso que está reservado a essa Troupe, visto que é uma das melhores desse genero até hoje vindas a esta capital” (Diario da Tarde, Curitiba, 26/08/1927).

“Palcos & Telas – *Variete Troupe* [sic] – Fará a sua estréa na próxima quinta-feira, no Theatro Palacio, a Companhia de Variedades da qual fazem parte 'Os Batutas', Trio Gondy, Jongleur, o imitador dos celebres maestros, Rapoli, James Black, o elegante casal de dansarinos [sic] Delsol e Nata e outros artistas.

Essa Companhia, em cujo elenco figuram artistas que ha pouco alcançaram estrondoso sucesso em Paris, está destinada a conquistar durante a sua temporada no Palacio, os mais francos e ruidosos sucessos” (Gazeta do Povo, Curitiba, 12/09/1927).

“Palcos & Telas – Grande Companhia de Variedades – Conforme ja divulgamos estreará quinta feira proxima no Theatro Palacio a grande Companhia de Variedades que a Empreza Mattos Azeredo acaba de contractar com a Empreza Victor Busc [sic], para uma temporada naquelle theatro.

O mais admiravel Jazz-band que se tem feito ouvir no Brasil, tendo feito grande sensação em Paris, no 'Theatro das Variedades', onde se exhibiu.

Com esse conjunto, que proporcionará alegres surpresas ao nosso publico, virão varios outros artistas, entre os quaes se destacam Rapoli, o encyclopedico alemão 'jongleur' e imitador de maestros; Phil Ascot, impagavel excentrico sapateador americano; e o applaudido 'Trio Gondy' que já esteve nesta capital, mas que se exhibirá em numeros completamente novos.

Serão apresentadas as mais modernas dansas americanas, o Charleston, o Shimmy e o Fox-trot, executados, com extraordinaria perfeição e graça, por um dansarino negro americano” (Gazeta do Povo, Curitiba, 13/09/1927).

É interessante notar que, sendo negros se não todos, pelos menos boa parte dos integrantes dos Oito Batutas, este tema é relevado como “atração” apenas com relação ao dançarino norte-americano.

Na véspera da estréia, a Gazeta do Povo anuncia ainda com mais vagar as atrações:

“Palcos & Telas – Grande Companhia Variedades – *A sensacional estréa de amanhã no Palacio* – Está definitivamente assentada para amanhã á noite no Palácio a estréa da grande Companhia de Variedades 'Varieté-Tournée', que sob a Empreza Victor Busch vem conquistando brilhantes triumphos nas praças do Sul do Paiz.

Esta 'troupe' é composta de excellentes artistas, a maioria dos quaes gozam de grande fama mundial.

'Delsol and Nata', os elegantes dançarinos, cujos clichés estampamos na nossa edição de hoje, têm assombrado as mais exigentes plateias das grandes capitaes européas com as suas artisticas danças fantasistas e

acrobaticas. Ultimamente elles se têm exhibido com enorme exito no 'Casino Copacabana', o mais elegante 'Musik-Hall' da Capital Federal. Rapoli é sem duvida o artista mais popular dos theatros de variedades da Europa. Elle alia a sua difficil arte de imitar os grandes genios da musica á agilidade de perfeito 'jangleur'. Como virtuoso de pistão elle nos proporcionará momentos de suprema arte.

Um dos numeros mais interessantes do espectáculo de amanhã serão, sem duvida, os magnificos trabalhos de acrobacia de mão e equilíbriismo que nos apresentarão os tres robustos moços pertencentes ao 'Trio Gondy'.

São tres atletas completos, na verdadeira acepção da palavra, que executam todos os seus trabalhos com arte, elegancia e perfeição.

E os 'Batutas'. Estes vão certamente revolucionar Curityba. O terrível 'Jazz-Band' das elegantes festas cariocas nos apresentará amanhã a noite um programma dos mais escolhidos. O repertório dos 'Oito Batutas' é inesgotavel e, no decorrer da presente temporada, teremos occasião de ouvir diariamente novas musicas e canções, no que ha de mais actual na evolução moderna.

Entre os 'Batutas' ha alguns elementos que merecem especial menção. Eugenio Vianna, mais conhecido por 'Pixinguinha', é o mais festejado flautista regional brasileiro. Ernesto dos Santos, o 'Donga' dos cariocas, goza de geral admiração nos centros musicaes do Rio. É a elle que devemos os estupendos 'sambas' que todos os anos marcam época de successo no Carnaval³³.

Quem conhece o 'Bambo do Bambu', uma das ultimas composições de Ernesto dos Santos poderá avaliar o valor artistico do distincto musico. Bomfilho de Oliveira é outro elemento de real valor dos 'Batutas'. Trata-se sem favor algum do mais apreciado pistonista do Centro musical do Rio.

Com elementos taes os 'Batutas' certamente estão fadados a conquistar bellas victorias em Curityba” (Gazeta do Povo, Curitiba, 14/09/1927).

Note-se a referência a alguns dos integrantes dos Batutas. Com relação a Pixinguinha, trocam-lhe o primeiro nome, de Alfredo para Eugenio. É interessante sua qualificação como flautista *regional*, que condiz com a vertente pitoresca do nacionalismo literário descrita por Afrânio Coutinho³⁴. Donga é conhecido pelos seus sucessos carnavalescos. Além deles, o jornal menciona Bomfilho [geralmente escrito Bonfiglio] de Oliveira, célebre trompetista [“pistonista”] que fez parte da formação dos Oito Batutas neste período. Note-se que são as mesmas personalidades que tiveram seus retratos publicados pelo Jornal de Joinville em 03 de setembro.

33 Sobre o importante protagonismo de Donga na produção de sambas como sucessos carnavalescos – do qual o seu registro como autor de “Pelo Telefone” em 1917 é o caso mais famoso – conforme Sandroni (2001: 128).

³⁴ Cf. Oliveira (1990: 78).

No dia seguinte ao da estréia, o jornal curitibano também não poupou elogios ao espetáculo:

“Palcos & Telas – Palacio Theatro – A estréia da Companhia de Variedades – Constituiu um completo successo, como era de se esperar, a estréia hontem, da Companhia de Variedades, no Palacio Theatro, que teve uma casa á cunha.

Todos os numeros foram geralmente applaudidos e muitos mereceram os mais entusiasticos encomios, tendo o publico bisado sob geraes applausos.

Rapoli, o artista de fama mundial apresentou-se com numeros magnificos, quer como transformista, musico, quer como athleta estupendo.

Jongleur e eximio virtuose do piston, deliciou a grande assistencia, com optimos numeros de musica, arrebatando a plateia.

Del Sol and Nata, bailarinos admiraveis, deram-nos momentos de indiziveis contentamentos, em seus numeros de bailados simplesmente attrahentes.

O Trio Gondy de athletas, é um numero que bem pode encher um espectaculo.

Numero finissimo de athletismo elastico, em que os tres artistas, revelam uma admiravel linha de distincção.

Foi um dos numeros que mais agradaram.

Os insuperaveis OITO BATUTAS, estiveram na altura de um principio...

Todos os componentes dos Batutas, são bons e seria dificil destacar um dos demais.

Os choros, as emboladas nortistas, os sambas brasileiros, os 'charleston', tudo enfim agradou sobremaneira, o publico que os applaudiu delirantemente.

Assim, constituiu um verdadeiro successo a estréia da Companhia de Variedades, que, estamos certos, vae fazer época no Palacio Theatro.

- Hoje novos e interessantes numeros, por toda a Companhia” (Gazeta do Povo, Curitiba, 16/09/1927).

Também em Curitiba os Oito Batutas foram requisitados para um refinado baile social, neste caso o da Festa da Primavera do Grêmio das Violetas, cuja data teria sido inclusive antecipada para poder contar com a presença dos atarefados músicos.

“O Sarau do Gremio das Violetas – A orchestra dos Batutas tomará parte – Está marcado para a próxima quarta-feira, dia 21, a festa com que o symphatico e queridissimo Gremio das Violetas commemorará a entrada da Primavera.

A festa que estava annunciada para o proximo sabbado foi antecipada para depois de amanhã devido ao facto da presente estada, nesta capital, do bizarro jazz 'Os Batutas' e querer a directoria aproveital-a para o festival.

Assim é que as danças de quarta feira, no salão do Curitybano, se farão ao som do barulhento³⁵ conjuncto orchestral, que tanto successo tem alcançado entre nós.

A festa começará com uma parte artística, da qual constam os seguintes numeros:

I – Saudação á Primavera, poesia do dr. Seraphin França, pela brilhante declamadora conterranea Risoleta Machado Lima.

II – Tarantela de Primavera, dançada por dez meninas do curso da Mme. Clory.

III – Bailado de Rosa e Violeta, pelas meninas Simone.

A segunda parte constará do grandioso sarau, tocando por essa ocasião o extraordinario jazz dos 'Batutas'.

Durante o sarau será escolhida a Musa da Primavera, dentre as senhoritas presentes, fazendo-se ainda a classificação das casas de flores que vão concorrer á exposição floral.

A commissão julgadora se acha assim constituída: Dr. Virmond Lima e exma senhora; dr. Pamphilo de Assumpção e exma senhora; Hildebrando de Araújo e exma senhora.

Os premios para os merecedores dos dois concursos serão expostos, amanhã, na montra do Louvre.

São as seguintes as casas de flores que concorrerão: Floricultura Edelweiss; Floricultura Alberti Willy Cremer; Floricultura Violeta; Floricultura Vitolilo e Loja Flora Paraná.

35 O qualificativo de “barulhento”, aqui, não parece ter um sentido pejorativo, assim como “bizarro” e, citado acima, “terrível”. Estes termos parecem, antes, indicar neste contexto algo desejável na música. Dir-se-ia que estamos aqui, em torno desta musicalidade, num horizonte estético – portanto, de sentido e percepção – onde se acoplam sutilmente o prazer e a dor, com uma pertinência ampla. Neste sentido, podemos juntar aos elogiosos qualificativos de “barulhento”, “bizarro” e “terrível”, o agrado do cronista do florianopolitano *Folha Nova*, em 28 de agosto, com aquela música “forte” que “fére” os ouvidos, ou mesmo do portenho *La Nación* que, quatro anos antes, se extasiava com a “doce crueldade”, a coincidência do “amor e da morte” que lhe evocava a música dos Oito Batutas (cf. Cap. 1). É certo que nossa localização cronológica aqui é sempre a dos *roaring twenties*. Sem pretender ingenuamente que se tratava de um horizonte de sentido de estrutura monolítica em lugares tão diferentes quanto, digamos, Nova Iorque, Buenos Aires, Curitiba e Florianópolis (as duas últimas, na época, pequenas cidades em comparação com as duas primeiras, metrópoles), é interessante notar como o termo *jazz* era pertinente em contextos diferentes com um sentido relativamente estável – cuja valoração oscilava entre os pólos da total sedução e da condenação categórica – e mais amplo do que aquele que tem hoje, quando aponta para algo que se pensa num registro mais estritamente musical. Seu sentido, na época que nos ocupa, parece ser muito mais amplo e polissêmico do que hoje, abarcando, naquele então, além de uma musicalidade específica – ela mesma bastante diversificada, veja-se as diferenças entre orquestras como a de King Oliver e o “jazz sinfônico” de Paul Whiteman –, um modo de vida essencialmente urbano, considerado “moderno”, muito associado à velocidade e ruído das grandes cidades e incluindo elementos como a liberação feminina. No universo norte-americano, este modo de vida é então associado sobretudo à figura do *flapper* (Shaw, 1987). Para Shaw (op. cit.: 08), o “batismo” dos anos 20 como *The Jazz Age* se deve ao título do livro *Tales of the Jazz Age*, de F. Scott Fitzgerald – ele mesmo, assim como sua mulher Elza, a personificação do *flapper* -, lançado nos Estados Unidos em 1922. Ainda seguindo Shaw, a música designada como jazz estava nesta época marcadamente “in a state of flux and controversy”. O curioso, no caso concreto aqui em tela, é ver que esta musicalidade podia ter uma avaliação muito favorável num contexto como o do baile de comemoração da entrada da primavera do Gremio das Violetas, na Curitiba de 1927, onde o “barulhento” jazz band podia conviver, no mesmo espaço, por exemplo, com a “Tarantela de Primavera, dançada por dez meninas do curso de Mme. Clory”.

A Festa da Primavera das Violetas foi dedicada, pela directoria do Gremio, á cuja frente se encontra Mme. Seraphin França, a fidalgo e veterano Club Curitybano.

A directoria do Gremio marcou para senhoras e senhoritas traje claro, com enfeites de flores naturaes, e para cavalheiros smoking ou linho branco, avisando aos socios e convidados que a festividade terá início ás 21 horas, improrrogavelmente” (Gazeta do Povo, 19/09/1927).

Pelo jornal do dia seguinte ao baile, podemos ter uma idéia de como foi a festa:

“A Festa da Primavera – O Gremio das Violetas alcança ruidoso triumpho – Nada faltou para o coroamento da pomposa Festa da Primavera, realizada hontem, nos salões do Club Curitybano, pelo querido e gentil Gremio das Violetas. Até mesmo o tempo, fazendo um opportuno parenthesis no desfiar de dias chuvosos e frios, nos deu hontem um lindissimo dia dourado por um magnífico sol de Setembro e uma deliciosa noite de estrellas...

A festividade foi brilhante. Desde a chegada ao Palacio do Club todo ornamentado, com o carinho que a Casa Alberti sabe ter em trabalhos dessa natureza, tiveram os convidados agradável surpresa.

No salão principal foram dispostas com arte mezinhas, enfeitadas com corbeilles de flores e pequenos focos de luz, e onde foi feito o serviço de buffet e servido o delicioso panaché.

Por todo o luxuoso salão viam-se lindissimas corbelhas, figurantes no concurso ao qual concorreram todas as nossas casas de flores. Guirlandas entrelaçavam-se em toda a escadaria e no rebordo das galerias. Todo o ambiente regorgitava de flores, a ellas se juntando o encanto das gentis representantes do nosso mundo feminil elegante.

Ás 21 horas em ponto foi dado o início á parte artística.

Risoleta, a nossa formosa e brilhante declamadora é a primeira a apparecer, dizendo saudação á primavera, de Seraphin França.

A seguir é dançada, por um grupo de lindas creanças do curso de Mme. Clory a Tarantela da Primavera com geraes applausos da enorme assistencia, que enchia todas as dependencias das galerias e uma parte do salão.

As meninas Simões, inteligentes e graciosas, alcançaram grande successo no numero de bailado – A Violeta e o Cravo.

Risoleta retorna ao salão para declamar Sobre um Pecegueiro, de Paulo Setubal. A graça de sua maneira de dizer foi realçada com o vestir Risoleta delicada toilette cor de rosa, enfeitada com flores de pecegueiro.

Logo a seguir foi feito, pela comissão composta dos srs. drs. Wirmon Lima e exma senhora., Pamphilo de Assumpção e exma senhora, Benigno Lima e exma senhora, Hildebrando de Araujo e exma senhora, o julgamento do concurso aberto entre as nossas casas de flores.

A comissão concedeu á Loja Flora Curitybana, que concorreu com uma formosa allegoria floral á primavera, e menção honrosa ás Floriculturas Edelweiss, Vítoldo – allegoria ao Jahu – e Alberti.

Foi procedida depois a escolha da Musa da Primavera, que recaiu na senhorita Risoleta Machado Lima que, como dissemos, vestia linda toilette cor de rosa com enfeites de flores de pecegueiro.

Mereceram a admiração não só da comissão, mas também da assistência, ainda as toilettes das senhoritas Fernandina Marques, Alice Dias e Josephina Cavalcanti.

Terminada essa parte principiou o serviço de buffet, delicioso e bem feito, e a movimentação irrequieta dos pares ao som do bizarro jazz do 'Os Batutas'.

O entusiasmo foi extraordinário. Os saxophones despertam todas as [sic] pernas para a cadência rítmica dos maxixes e dos tangos.

Só às quatro horas da manhã de hoje terminou a festa que marcou para o Gremio das Violetas mais uma retumbante vitória.

De nossas columnas enviamos os nossos cumprimentos a Mme. Seraphin França e senhorita Cecy Murray, directoras do formoso Gremio, por mais esse triumpho alcançado e somente comparado ao sumptuoso baile passadista, tal foi o encanto e beleza que presidiram a Festa da Primavera” (Gazeta do Povo, 22/09/1927).

De Curitiba, os Batutas seguiriam para Porto Alegre antes de regressar ao Rio³⁶. O rastreamento que pude fazer neste trabalho não atingiu este ponto mais austral da temporada. Chegamos a Curitiba tendo acompanhado os Oito Batutas e sua trupe numa turnê que deixa a impressão de uma empreitada, para usar um termo dos próprios jornais da época, “vitoriosa”. Simplesmente não se encontram críticas desfavoráveis nos jornais. As apresentações e viagens pareciam seguir sem sobressaltos, no que se pode ler também o indício de uma temporada bem planejada e administrada. Fica-nos a imagem de uns Oito Batutas em plena forma, atuando em espetáculos de variedades ao lado de outros artistas de agrado do público e também como um jazz-band muito requisitado para animar bailes – ao que tudo indica, frequentados por camadas sociais médias e altas – e, como ficou registrado em Florianópolis, cafés e bares, frequentados por “famílias”.

A impressão que fica é de que um determinado modo de atuação, ensaiado na Argentina em 1922-23, é posto em prática, por um grupo profissionalmente já mais maduro, no sul do Brasil em 1927. Temos neste modo de atuação um grupo de artistas altamente versátil – tratando-se de músicos, esta versatilidade se traduz no trânsito por e

³⁶ Cf. Cabral (op. cit.: 137).

domínio de um repertório bastante diversificado, a ser ajustado de acordo com as características específicas de cada atuação e, aparentemente o fator central, o gosto do público – agenciado por um empresário profissional e bem articulado. O próximo movimento deste mapeamento será o de retomar alguns aspectos das viagens descritas neste capítulo e no anterior, buscando compor um quadro interpretativo em vista de questões pertinentes ao contexto mais amplo da trajetória dos Oito Batutas desde a formação do grupo.



Figura 20 – Mapa da região sul do Brasil, onde se pode ver a localização das cidades de Florianópolis, Itajaí, Blumenau, Joinville e Curitiba. Fonte: Antunes, 1997.



Figura 21 – Bar-Café Java, Praça XV de Novembro, Florianópolis, s.d. Fonte: IHGSC.



Figura 22 – Teatro Guarany, Itajaí, s.d. Fonte: IHGSC.



Figura 23 – Hotel Holetz, Blumenau, s.d. Fonte: IHGSC.



Figura 24 – Clube Joinville, Joinville, s.d. Fonte: IHGSC.

CAPÍTULO 3

As jornadas dos Oito Batutas pela Argentina em 1922-23 e pelo sul do Brasil em 1927 inserem-se numa trajetória bastante marcada pela mobilidade, tanto no espaço geográfico quanto no musical. Nesta trajetória, o grupo – cuja composição mudou sensivelmente diversas vezes – revela uma grande plasticidade ou potencial de transformação. A história dos Oito Batutas tem sido tratada por diferentes autores, em diferentes registros¹. Não pretendo aqui recontá-la linearmente, mas considerar de maneira esquemática alguns de seus pontos, na tentativa de elaboração de um quadro interpretativo à luz dos dados aportados nos capítulos anteriores. O filtro de leitura, que se impõe a partir dos dados, é precisamente a indagação sobre o caráter da citada mobilidade e potencial de transformação.

PRIMEIROS MOVIMENTOS: CINE PALAIS E INTERIOR DO BRASIL (1919-1921)

O grupo Os Oito Batutas apareceu no Rio de Janeiro em 1919, formado a partir de integrantes de um bloco carnavalesco chamado Grupo do Caxangá, especialmente para tocar na sala de espera do elegante Cine Palais, no centro da cidade², sob demanda do gerente do estabelecimento, Isaac Frankel, que foi também quem batizou o conjunto. Sua primeira formação foi: Flauta (Pixinguinha), violão (Donga, China, Raul Palmieri), canto (China), cavaquinho (Nelson Alves), bandola (Jacó Palmieri), reco-reco (Jacó Palmieri),

¹ Conforme, entre os trabalhos de maior fôlego, a inserção da história dos Oito Batutas – num registro memorialista que eventualmente toma um caráter épico e hagiográfico (Cf. Menezes Bastos, 2005) – em biografias de Pixinguinha por Silva & Oliveira Filho (1998) e Cabral (2007). Entre as abordagens historiográficas estão os trabalhos de Bessa (2005) e Martins (2009).

² O endereço do Cine Palais era Avenida Rio Branco 145/149.

bandolim (José Alves de Lima), ganzá (José Alves de Lima)³. Se para os músicos apresentar-se na sala de espera do Palais representava um importante índice de *status* profissional, ao mesmo tempo o fato polarizou discussões acaloradas na sociedade carioca em torno de dois temas fundamentais: o fato de parte dos integrantes serem negros e o tipo de música que tocavam. As discussões iniciais em torno dos Oito Batutas giravam, então, em torno de dois eixos de sentido interligados. No primeiro destes eixos, num Brasil ainda “pré-gilbertofreireano”⁴, o conceito de raça marcava de forma especial as discussões sobre a constituição da nação⁵, a negritude daqueles músicos sendo elemento avaliado negativamente por setores que alimentavam ideologias como a do “branqueamento”. No segundo eixo, aparecia como fator de incômodo o próprio repertório musical do grupo, considerado por alguns setores como de baixa extração, mau gosto e pouco valor artístico, acusações típicas, na época, contra gêneros como o maxixe⁶, por exemplo. A legitimidade, ou não, da presença destas cores e sons num lugar como o Cine Palais era, então, o nó central das discussões que dividiam detratores e apreciadores dos Oito Batutas, projetando-se sobre o grupo uma guerra simbólica – e, portanto, bastante real – cujo objeto central de disputa era o modo mesmo de constituição do que poderia e deveria ser, para uns e outros, o Brasil. Ortiz (1985) localiza as noções de *meio* e *raça* como categorias-chave do solo

³ Cf. Cabral (op. cit.: 51).

⁴ Cf. Vianna (1995).

⁵ Cf. Schwarcz (1993, 2000).

⁶ Recupero rapidamente um ponto que me parece interessante a respeito do maxixe. Sua genealogia na musicografia brasileira tende, muitas vezes, a realçar seu aspecto “nacional”, focalizando sua posição como “herdeiro” do lundu e “precursor” do samba. Discursos da época, dos quais se poderia citar como caso modelar aquele apresentado no Capítulo 2, nota 14, do jornal *O Pharol* de 14/05/1921, mostram que esta dança podia ser compreendida simultaneamente em chave nacional – sendo então atacada por sua suposta “baixa origem” social – e internacional – sendo classificada, como “dança moderna”, junto com o fox-trot, o tango argentino e o ragtime, atacadas, agora todas elas juntas, especialmente pelo seu suposto potencial de profanação da moral e dos corpos (principalmente os femininos). A coisa se passava de maneira muito semelhante em outros nós locais do sistema, cujo caso argentino, por exemplo, tentei ilustrar no Capítulo 1. Assim, a chave nacional aqui citada parece, de um ponto de vista distanciado, encontrar sua substância sobretudo como realização local da chave internacional. Sobre esta imbricação mútua, conforme Menezes Bastos (1999, 2007, 2007a).

epistemológico da intelectualidade brasileira entre os séculos XIX e XX, marcando uma orientação geral de cunho evolucionista e determinista que juntava “o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer” (op.cit.:14). Dentro desta tendência, que, segundo o autor, marca o pensamento de autores como Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Nina Rodrigues, o mestiço constitui um “problema” já desde o século XIX, sendo seu equacionamento buscado inicialmente em termos da idéia de raça enquanto um determinante biológico mesmo, e a sua solução sendo vislumbrada através de um projeto de branqueamento que, via imigração européia, por exemplo, gradualmente eliminaria as “taras da mistura”, algo concebido, do ponto de vista daquelas “elites” intelectuais, como indispensável à construção do Brasil como uma nação moderna viável. Também segundo Ortiz, é com Gilberto Freyre que a substância da idéia de mestiço migra efetivamente do horizonte biológico da raça para o da cultura, um passo para a transformação do “problema” em traço positivo da identidade nacional brasileira⁷. Detratores e apreciadores dos Oito Batutas, portanto, dividiam-se em termos desta linha de demarcação. Para os primeiros, aqueles músicos e sua música representavam justamente o grande “obstáculo” a ser superado no caminho da construção do Brasil como nação moderna e estavam, portanto, “fora do lugar” ao atuar em um cinema “chique” da Avenida Rio Branco. Para os segundos, ao contrário, os Batutas apontavam para o futuro, sua presença em espaços refinados como aquele sendo índice justamente da especificidade positiva do país.

Em meio a estas discussões, que tinham a imprensa como um de seus principais palcos, o grupo seguia seu caminho, apresentando-se em diferentes locais da Capital

⁷ Sobre a relação da positivação do mestiço em Gilberto Freyre e o entronamento do samba como gênero musical nacional, conforme Vianna (1995).

Federal e logo empreendendo sua primeira viagem de fôlego. Com efeito, entre 1919 e 1921, fez várias excursões pelo Brasil – contando com a promoção e o financiamento de Arnaldo Guinle⁸ e a supervisão de Villa-Lobos⁹ – em viagens nas quais alternavam-se apresentações e pesquisas sobre o “folclore musical” de diferentes regiões, o itinerário alcançando, na faixa leste do país, de Curitiba a Recife. Esta alternância entre apresentações e pesquisas nas primeiras viagens do grupo é um fator interessante, tendo-se em mente que, na época, as intensas discussões sobre o caráter da verdadeira “identidade nacional” Brasileira apresentavam uma forte tendência a buscá-lo – de maneira marcante em sua chave musical – nas “tradições populares” do mundo rural e do interior do país. Tal era, por exemplo, o discurso que permeava a Semana de Arte Moderna de 1922 e as idéias de Mário de Andrade sobre a distinção entre música *popular* e *popularesca*¹⁰. Pensar os Batutas como pesquisadores, como protagonistas na produção do conhecimento sobre a música, remete à tese de Menezes Bastos (1995: 41 e *passim*) sobre o campo artístico musical como local de nascimento das musicologias.

Bessa (2005: 46-47) indica que nestas excursões nacionais entre 1919 e 1921, o termo *choro* (ou chorinho) é cada vez mais adotado para delimitar o gênero das peças nos programas das apresentações. Com isto, a autora considera a existência de uma busca, pelos próprios músicos, de um caráter típico brasileiro ligado a este gênero, mas enfatiza que, mais do que uma simples adoção de um substituto para rótulos estrangeiros como a polca, nas gravações desta época é verificável a constituição do choro como uma nova linguagem,

⁸ “um milionário, membro de uma das famílias mais ricas do país na época; mecenas musical, apoiou financeiramente não apenas os Oito Batutas como também Villa-Lobos, que em gratidão dedicou-lhe o *Chôros No 5 (Alma Brasileira)*.” (Sandroni, 2001: 116). Sobre Guinle, conforme também Menezes Bastos (2004: 08-09).

⁹ Os resultados destas pesquisas estão hoje arquivados no IEB-USP.

¹⁰ Neste sentido, é interessante notar que se, em seus primeiros movimentos, os Oito Batutas podiam aproximar-se bastante do universo do popular, em 1928 Mário de Andrade (2006) referir-se-á ao grupo localizando-o sobretudo no horizonte do popularesco. Cf. Martins (2009: 10-15).

para além de um mero “modo de tocar”, sobretudo nas performances do flautista Pixinguinha. As análises da autora delineiam a progressiva “transformação dos gêneros europeus em choro” (Bessa, op.cit.: 47), levada a cabo por Pixinguinha e músicos de seu entorno. Não obstante, é importante notar, como também remarca Bessa, a grande variedade de gêneros e plasticidade do repertório e dos modos de apresentação dos Oito Batutas desde esta primeira fase. Em passagens por São Paulo, por exemplo, os músicos trocam o terno e gravata que usavam no Cine Palais por chapéu de palha e lenço no pescoço¹¹, apresentando-se como representantes da “autêntica música brasileira”, num espetáculo chamado “Uma Noite no Sertão”.

PARIS, 1922

Em fevereiro de 1922 os Batutas¹² partem para Paris para uma temporada de seis meses no *Dancing Shéhérazade*, tendo como principal articulador o dançarino brasileiro Duque¹³, que vivia na capital Francesa com grande êxito profissional como divulgador do maxixe. O financiador era, de novo, Arnaldo Guinle e, apesar de não representar propriamente uma embaixada diplomática oficial¹⁴, o projeto contava ainda com o entusiasmo e a colaboração do político e diplomata brasileiro Lauro Müller.

¹¹ Esta indumentária remete à do Grupo do Caxangá.

¹² Viajaram apenas 7 músicos. Cf. Cabral (1997:72), Menezes Bastos (2004:01, nota 1).

¹³ “Duque” era o apelido do dançarino Antonio Lopes de Amorim Diniz (Bahia, 1884 – Rio de Janeiro, 1953). Cf. Menezes Bastos (2004: 07-08). Segundo Pixinguinha, foi para Duque e sua companheira francesa Gaby, ainda no Brasil, que, pela primeira vez, os Oito Batutas tocaram para alguém dançar (Fernandes, 1970: 23). O compositor relata que, enquanto na sala de espera do Cine Palais o público ficava “ouvindo os chorinhos” (eventualmente deixando de ir assistir aos filmes), o contato com Duque e a subsequente ida para a França está intimamente ligado à dança. Sobre Duque e Gaby, declarou ainda Pixinguinha: “Foi ele [Duque] quem pediu ao Arnaldo Guinle para nos levar até Paris, pois ficou vidrado pela nossa música, que ele interpretava nos pés. Ele sentia a música quando nós dávamos uns 4 compassozinhos. Da mesma forma a Gaby. Esta era uma francesa que sentia e compreendia o nosso ritmo”. (Pixinguinha, in Fernandes, 1970: 23).

¹⁴ Não deixa de ser interessante pensar nos músicos como embaixadores que, “extremamente versáteis, ocupando importantes interstícios nas sociedades urbanas heterogêneas, eles forjam novos estilos e

No repertório do grupo, que era recebido em Paris como “tipicamente brasileiro”, havia principalmente sambas (do tipo “amaxixado”, ou primeiro tipo¹⁵), choros e maxixes. A vida musical em Paris, à época, é muito intensa, com músicos de várias partes do mundo atuando na cidade. Nas narrativas¹⁶ a respeito da temporada dos Oito Batutas, no entanto, a grande ênfase é em suas relações com os músicos de jazz, que de fato “invadiram” a cidade com suas big-bands. O contexto Parisiense é então fortemente marcado pelo primeiro pós-guerra, com profundas transformações sociais¹⁷. O cenário de atuação dos Oito Batutas na cidade é o da vida noturna, de um público fascinado pelo exotismo – muito associado à negritude africana – e demandante dos prazeres, na busca daquilo que Prévost denominou “la revanche de l’amour sur la mort”¹⁸. A identidade do grupo é ali associada a um universo de “danças exóticas” sendo que, de acordo com Menezes Bastos, os registros parisienses permitem afirmar que no período final da temporada dos Oito Batutas em Paris, em julho de 1922, o maxixe, assim como o tango, era muito bem conhecido na cidade, sendo usado mesmo como elemento de contraste em relação à música francesa¹⁹.

Busco aqui refazer, esquematicamente, o interessante quadro interpretativo sugerido por Menezes Bastos (2005) para a viagem dos Batutas a Paris. Passo essencial para a construção do nome de Pixinguinha como “*primus inter pares* da música popular brasileira”, a jornada aparece como tendo sido marcada também por uma intencionalidade, por parte de seus promotores, no sentido de fazer representar o Brasil, exatamente através

comunidades de gostos, negociando diferenças culturais por meio da manipulação musical de associações simbólicas.” (Waterman apud Hannerz, 1997: 33, nota 15).

¹⁵ Cf. Sandroni (2001).

¹⁶ Cf. Fernandes (1970), Marcondes (1998: 584), Menezes Bastos (2000, 2004), Silva e Oliveira Filho (1998), Cabral (2007), Tinhorão (1991).

¹⁷ A I Grande Guerra estendeu-se de 1914 a 1918 e teve o seu final marcado, na França, pelo desembarque de grandes contingentes de soldados aliados norte-americanos. Os músicos de jazz, com as big-bands, vieram na esteira dos soldados. Conforme Martin e Roueff (2002).

¹⁸ Prévost apud Martin e Roueff (2002: 96).

¹⁹ Cf. Menezes Bastos (2004: 11; 2005: 182).

daquela música, no contexto cultural internacional, cujo centro legitimador era Paris. Se o maxixe, àquela altura, já era bem conhecido no ambiente musical parisiense, o tango argentino também o era, sendo ambos usados como diacríticos em relação à música francesa canônica e relacionados de maneira próxima – como tipos “vizinhos” de *danses nouvelles* – por aquele público. O autor caracteriza a temporada dos Batutas em Paris como uma efetiva campanha que, construída em torno da percussividade do samba, contribuiu para uma maior diferenciação entre a musicalidade brasileira e aquela representada pelo tango argentino, que o maxixe permitia conceber como mais próximas, ambas relacionadas ao “mundo dos brancos”. Tal campanha, então, antecipava, em Paris, a legitimação do som do samba e da cor do negro como legitimamente brasileiros, e mesmo como seus representantes mais “autênticos”, cuja consolidação aconteceria no Brasil anos mais tarde²⁰. É ainda em Paris que esta música *brasileira* dos Batutas é apresentada tomando como pólo contrastivo justamente o jazz – então em franco processo de *catolicização* no Ocidente²¹ –, o que lhe alça a um plano mundial de significação musical, para além de sua restrição à América Latina.

Pujol, também remarcando a presença do maxixe, ao lado do cakewalk e do tango, na capital francesa, delimita o favoritismo deste gênero brasileiro precisamente entre 1914 e 1922, sendo que depois “será olvidada en pos del samba” (1999: 74). É interessante notar esta concordância entre os dois autores – que chegam a ela por caminhos distintos – sobre a data de “substituição” do maxixe pelo samba no imaginário internacional sobre a música popular brasileira, que contribui para dar consistência à idéia de que o processo descrito por Vianna (op. cit.) no horizonte nacional teve raízes anteriores no horizonte internacional.

²⁰ Cf. Vianna (op.cit.).

²¹ Cf. Menezes Bastos (1995).

Pois bem, o regresso dos Batutas de Paris em agosto de 1922, bem como sua atuação na Cidade Luz, acabou se tornando o nó de uma outra discussão em torno daqueles músicos, centrada agora em torno do que se chamou a “influência do jazz” na música (brasileira) dos Oito Batutas. Esta questão não se apresentou de forma tão imediata e premente quanto aquelas acima aludidas em torno da cor e do som dos Batutas, mas configurou-se, em grande medida, na produção bibliográfica posterior sobre o grupo, de maneira mais sensível a partir dos anos 1970. A literatura tem oscilado, a este respeito, entre pontos de vista um pouco diferentes. Há o reconhecimento da tal “influência”, localizando-a sobretudo no aspecto da necessidade profissional, que não se impôs apenas sobre os Batutas, em vista da moda de *jazz band* que, de fato, intensifica-se em cidades como o Rio de Janeiro nos anos 1920. Nesta chave de leitura, a “influência” não seria, enfim, um fator de desestruturação da brasilidade dos Oito Batutas ou de Pixinguinha²². Há argumentações que, com uma base pretensamente histórica, orientam-se mais no sentido de “provar” a inexistência da “influência”, ou de simplesmente inverter sua direção. Neste caso, uma chave de leitura essencialmente ufanista e nacionalista acaba por atuar justamente na reificação do horizonte de sentido onde precisamente a idéia de “influência” pode vicejar e dar frutos. A ideologia aqui – tendo como único recurso a inversão valorativa dos termos que polarizam a discussão – aparentemente nada pode além de alimentar o monstro que tanto a assusta: não há “influência”, a brasilidade de, por exemplo, Pixinguinha, tem uma espécie de “blindagem”, sendo incorruptível por algo como o jazz²³. Neste mesmo plano, há um terceiro viés, entre outros possíveis, que tende a contornar a questão minimizando a importância da viagem dos Batutas a Paris, buscando fechar a discussão,

²² Cabral (2007: 111-134), Martins (2009).

²³ Silva e Oliveira Filho (1998: 65-114).

por um lado, com a verificação de que eles foram, lá, apenas um exotismo entre inúmeros outros disponíveis e, por outro, negando a importância da “influência” através de sua restrição aos aspectos, tidos como superficiais, da instrumentação e da indumentária²⁴. Numa analogia com paradigmas antropológicos, dir-se-ia que todas estas leituras – que, é certo, nunca pretenderam ser antropológicas, por isso o caráter apenas analógico da observação – compartilham, em alguma medida, de uma ótica “culturalista”: a “aculturação”²⁵ dos Batutas pelo jazz é afirmada ou negada, mas o horizonte onde ela tem um sentido e um valor – centrados na idéia mesma de “influência” – nunca é ultrapassado. Chartier (2001: 115-117), numa postura que se alinha a discussões antropológicas mais recentes sobre a noção de cultura, enfatiza que os fenômenos de troca no contato entre universos simbólicos – ou “sistemas de representações e práticas” – distintos têm sempre um caráter negociado e de mão dupla, mesmo que invariavelmente atravessados por assimetrias de poder. A esta concepção de aculturação como processo recíproco, Chartier conjuga a reflexão sobre a idéia de *apropriação*, partindo das distintas maneiras como ela é concebida, de um lado, por Michel Foucault e, de outro, por Paul Ricoeur²⁶. Para o primeiro, a noção de apropriação delimita a vontade, por parte de um grupo qualquer, de controlar a formação e circulação de discursos, impedindo que outros tenham acessos a estes discursos monopolizados; tal definição remete-se, assim, à própria etimologia do termo como propriedade, controle e monopólio. Já para Ricoeur, trata-se, ao contrário, de apreender, no circuito hermenêutico, as maneiras pelas quais os sujeitos atualizam, modificando-os, os sentidos dos textos dos quais se apropriam. Com relação a esta segunda

²⁴ Cazes (1998: 59-64).

²⁵ Para um estudo sobre o conceito de cultura na antropologia, incluindo o exame de diferentes posturas a respeito da mudança cultural, conforme Laraia (2005). No Brasil, um caso especialmente influente de contribuição para a renovação do debate acerca do contato e da mudança cultural foi a teoria da *fricção interétnica* cunhada por Roberto Cardoso de Oliveira (1998).

²⁶ As obras referidas por Chartier são Foucault (1970) e Ricoeur (1986).

vertente, Chartier enfatiza a importância de que os fenômenos estudados não sejam mantidos num horizonte universal ou abstrato, mas sempre relacionados com os conteúdos sócio-históricos que lhes são específicos. O autor propõe, assim, uma abordagem de síntese entre as duas propostas, onde “atribuir um conteúdo sócio-histórico ao conceito hermenêutico de apropriação deve ir vinculado a uma visão na qual a apropriação provenha de uma tensão entre as vontades de conquista e as vontades de controle e monopólio” (Chartier, op. cit.: 117). Esta discussão traz instrumentos interessantes para pensar as relações entre a atuação dos Oito Batutas e aqueles que disputavam o que o grupo poderia ou deveria ser. Num primeiro horizonte, abre-se a possibilidade de perceber o trânsito do grupo por diferentes repertórios – do qual seu contato com o jazz tem sido o ponto mais controvertido – numa chave ativa (de apropriação) e não passiva (de “influência”). Isto implica em efetivamente conceber aqueles músicos como pessoas integrais, inteligentes, capazes de discernimento, conscientes – na medida em que se pode vê-lo – da configuração sócio-cultural onde viviam, suas possibilidades, barreiras e armadilhas e, ainda, dotados de um senso estético aberto e apurado, e não como ingênuos e frágeis repositórios passivos de uma pureza qualquer, a ser tutelada e protegida dos perigos do contato. Por outro lado, a querela entre detratores e apreciadores mencionada mais acima tem como um aspecto fundamental a disputa pelo monopólio do sentido – sobre o que são coisas como o brasileiro, o Brasil, a música nacional – enfatizada na concepção foucaultiana de apropriação. Se estas disputas se deram – e seguem se dando – sobretudo *em torno* dos Oito Batutas, há um outro plano, sobre o qual os dados desta pesquisa praticamente não puderam lançar nova luz, que diz respeito às disputas internas do grupo. Sobre isto, creio que o que de mais relevante se apontou aqui foi a aparente, diria, “pressa”, demonstrada por Donga e os demais formadores dos Oito Batutas, em apropriar-se, na volta ao Rio de Janeiro em

1923, do espaço que havia sido aberto pelo grupo original, mas agora na forma mais moderna de *jazz-band*. Como vimos no Capítulo 1, passos semelhantes foram seguidos por Pixinguinha e os demais, sendo que logo o grupo voltou a aglutinar-se.

De todo modo, se as jazz-bands já estão presentes em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro desde pelo menos a década de 1910²⁷, dificilmente se pode imaginar que este universo se tenha revelado “de repente” em Paris para os Batutas. Minha impressão é de que o que se teria aberto para eles, em Paris, teria sido algo como uma perspectiva renovada e intensificada de um universo musical marcadamente cosmopolita que lhes abria veredas interessantes que não seriam necessariamente intransitáveis pelo fato de serem eles “brasileiros”.

ARGENTINA, 1922-23

Com relação à viajem à Argentina, como vimos, a sua motivação parece ter sido de caráter exclusivamente profissional: foram em função de um contrato oferecido por um empresário local. Não encontrei, com relação a esta jornada, indícios da atuação de figuras como Guinle, Müller ou Duque. Inclusive as negociações iniciais parecem ter sido feitas diretamente entre o empresário Humberto Cairo e os músicos (na pessoa de China), à revelia, num primeiro momento, até mesmo do empresário dos artistas no Rio de Janeiro. Quando aparece a atuação diplomática, nas cartas mencionadas no Prelúdio, ela surge como fator aparentemente subordinado aos interesses empresariais de José Segreto. Estes são, grosso modo, os dados disponíveis quanto à motivação e agenciamento inicial da viagem. Sobre a atuação dos Oito Batutas naquelas terras, vimos que sua forma de entrada, nas apresentações no Empire e no Maipo, é a da tipicidade brasileira, caracterizada em

²⁷ Ikeda (1984), Calado (1990).

instrumental, indumentária e repertório. São os mesmos Batutas que apresentavam um Brasil profundo, folclórico, “indígena” às platéias de São Paulo, por exemplo, no mesmo ano de sua formação. O repertório, segundo o que se pôde depreender dos jornais, corresponde plenamente àquela diversidade de rótulos que marca o horizonte da música popular brasileira no período²⁸, sem um destaque notável com relação ao samba²⁹. Como um espetáculo de variedades, apareciam acompanhando dançarinos que dividiam com eles o palco. De fato, vimos que a atenção do público era em grande parte orientada pela parte dançada do espetáculo, aparecendo protestos quando esta se via desfalcada. Aliás, a leitura dos jornais permite suspeitar que a relação entre músicos e dançarinos – demandada pelo gosto e a expectativa do público – teria sido algo instável naquela temporada. Poucos dias após o abrupto término da temporada no Maipo, os Oito Batutas aparecem como jazz-band animando um baile ao lado de uma típica argentina, em 28 de dezembro de 1922 no baile de Inocentes promovido pelo Círculo de la Prensa no teatro Coliseo. Este é o primeiro indício de um potencial de trânsito dos Oito Batutas entre as formas *típica brasileira* e *jazz-band*³⁰. A primeira forma parece seguir sendo o carro-chefe da atuação do grupo na jornada pelo interior do país, tipicamente acompanhando dançarinos no palco. A segunda aparece como uma possibilidade acionada eventualmente: no citado baile do Coliseu e, depois, em bailes de carnaval em Rio Cuarto e de novo em Buenos Aires, acompanhando dançarinos na pista.

²⁸ Sandroni (op. cit.), Menezes Bastos (2007, 2007a).

²⁹ Há, neste ponto, uma diferença com relação àquela busca de ênfase no rótulo *samba* em detrimento do *maxixe* que Menezes Bastos (2005) verifica na temporada de Paris. Neste sentido, cabe notar que, na Argentina, o rótulo *zamba* remete a um gênero nacional de música folclórica bastante distinto do *samba* brasileiro, daí talvez o fato de os cronistas locais não se referirem tanto aos sambas dos Oito Batutas, para evitar confusão.

³⁰ Vale remarcar que a forma jazz-band não excluía do repertório o maxixe. Da mesma forma, algumas das críticas às apresentações dos Oito Batutas na forma típica brasileira inseriam-nos no mundo barulhento do jazz. Ou seja, parece que, do ponto de vista do público argentino da época, estas duas coisas não estavam sempre tão necessariamente estanques.

Como vimos no Capítulo 1, a recepção da música dos Oito Batutas na Argentina envolveu alguma controvérsia. Tudo indica que foi, de fato muito apreciada, tendo encantado boa parte do público³¹. Neste sentido, parece-me que as crônicas deixam transparecer o fato de que a maneira pela qual aquele grupo soava era de fato nova para boa parte da audiência argentina, apesar de que o maxixe era já conhecido de longa data no país. As categorias, aqui, apontaram positivamente para o sensual e o exótico daquela música brasileira. Mas houve também quem não gostou e, neste caso, os Batutas foram alvo de ataques em termos semelhantes e diferentes daqueles mobilizados por seus antagonistas no Brasil. Com relação ao fato de serem negros, as opiniões negativas (e mesmo algumas das positivas) – nutridas num pensamento racista e evolucionista semelhante ao seu congênere brasileiro – invariavelmente remetiam o tema para fora (o Brasil atual) ou para o passado (a Argentina antiga). A presença viva da herança africana não se apresentava como uma questão interna, mas como marca de um Outro contrastivo e, assim, constituidor do Mesmo: um Brasil “africano” ainda alguns passos atrás da Argentina na marcha da civilização. Mas esta não é a única representação sobre o Brasil que surge na imprensa argentina em função dos Oito Batutas: várias crônicas ressaltam também a presença do elemento português, seja na chave de uma “fábula das duas raças” (onde *brasileiros* = *portugueses* + *africanos*) seja também na eventual ausência de uma necessidade imperiosa de identificar qual a exata diferença entre um português e um brasileiro.

De todo modo, e recupero aqui um ponto que me aparece de interesse central, a *bi-orquestralidade* dos Oito Batutas, que desponta aos poucos na Argentina em contextos

³¹ Como busquei indicar no Capítulo 1, o público dos Oito Batutas na Argentina teria sido variado: “famílias” em locais como o Empire em Buenos Aires (inclusive com uma função “especial para crianças”) e diversos dos teatros por onde passaram no interior; um público predominantemente masculino em locais como o Maipo e o Cosmopolita em Buenos Aires; classes sociais mais altas como no caso do baile no Coliseo em Buenos Aires.

diferentes, parece estar incorporada ao espetáculo no fim da turnê, quando os jornais de Chivilcoy anunciam duplo repertório, dupla instrumentação e dupla indumentária. Tudo indica que estava aí o embrião da Bi-Orquestra Os Batutas³² que seria fundada meses depois no Rio de Janeiro, depois da temporária separação do grupo em Cotubas e Batutas. Sobre a separação, e sua origem em terras argentinas, este trabalho traz poucos acréscimos conclusivos além do que se pôde esclarecer sobre as “reais” circunstâncias do enterro de Josué de Barros em Rio Cuarto, no meio da temporada: um membro deixado para trás como fiador de dívidas contraídas pelo grupo. Os anúncios de Chivilcoy indicam que a esta altura o grupo já estaria sem alguns de seus membros, provavelmente aqueles que, de volta ao Rio, rapidamente tomariam as providências para organizar, constituir e apresentar ao público a nova orquestra, batizada então de Os Oito Cotubas e explicitamente caracterizada como jazz band³³. Como também vimos, os remanescentes dos Oito Batutas, de volta ao Rio, também se organizam na forma jazz-band. Quando as orquestras se re-aglutinam, o “Bi” é adicionado ao nome, indicando a possibilidade de transformação. A possibilidade de transformação, ou o trânsito entre repertórios seguirá marcando a prática da orquestra pelos anos seguintes, mesmo depois que o “Bi” tenha saído do nome.

Com isto, gostaria de retomar por um instante a reconstrução da passagem dos Oito Batutas por Santa Catarina e Paraná em 1927 feita no Capítulo 2. Do ponto de vista do agenciamento, esta surge como uma temporada muito menos permeada de contratempos e “desinteligências” do que a da Argentina. A atuação do empresário Victor Busch parece ter sido eficiente e bem coordenada, e não há indícios de atritos entre o empresário e os artistas. Integrados a uma trupe de variedades, os Oito Batutas excursionam pelo Sul

³² Cabral (op. cit.: 113-117).

³³ Cf. o Interlúdio.

recolhendo muitas críticas elogiosas e sendo muito requisitados para animar bailes e cafés além das atuações no espetáculo *Varieté-Tournée*³⁴. São *jazz-band*, ou típica brasileira, ou os dois. Podem encantar pela opulência do Brasil que fazem soar ou pelo nervosismo que seus fox-trots imprimem nos pés dos dançarinos: um ou outro são função da relação entre músicos e público. E aqueles que opinaram sobre os Oito Batutas em Santa Catarina e no Paraná, invariavelmente de maneira favorável, não deixaram transparecer preocupações purificadoras com relação à “música brasileira” e o “jazz”.

Deixamos, no trecho aqui percorrido, os Oito Batutas em fins de setembro de 1927 no sul do Brasil. A imagem que fica é a de um grupo de músicos extremamente competente e capaz de transitar com desenvoltura num universo musical variado e cosmopolita. Daquilo que podemos perceber das impressões que ficaram nos jornais, diríamos que os mundos da tipicidade brasileira e da música concebida como *moderna* não eram ainda necessariamente mutuamente excludentes.

Apresentando-se esporadicamente em fins da década de 1920, os Oito Batutas fazem suas últimas aparições em 1931³⁵. Numa bela análise da trajetória de Pixinguinha, Bessa (2005) aponta para o que caracteriza como o *fracasso* do modo de inserção moderno e cosmopolita ensaiado naquelas décadas pelos Oito Batutas e pela atuação de músicos como Pixinguinha no mundo do teatro de revistas. A análise de Bessa relaciona tal fracasso a um processo de museificação precoce de Pixinguinha cuja figura, consolidada como ícone da música popular brasileira nas décadas seguintes, fica, de maneira aparentemente paradoxal, imobilizada sob o peso da tradição que passa a carregar. Tudo isto parece ter a

³⁴ O público desta turnê teria sido formado sobretudo por famílias de classe média e alta.

³⁵ Martins (2009).

ver com a incompatibilização entre o que deveria ser a tradição da música popular brasileira e o que poderia ser encarado, na música popular, como moderno. Conforme aponta Bessa, o caso de Pixinguinha é paradigmático a este respeito, pois desemboca, em plena fase criativa do compositor e arranjador, numa restrição do mercado musical ao que, vindo do depositário da tradição, soasse demasiadamente “moderno”.

O ocaso dos Oito Batutas, com uma musicalidade de caráter aberto e cosmopolita que a escrita da tradição tem eclipsado, coincide com o início do período de consumação, no Brasil, do samba como gênero musical nacional³⁶. Este processo não se dá sem disputas no próprio universo nativo sobre o quê exatamente seria o samba: como mostra Sandroni (2001), aquele que se fixa como o gênero nacional tem importantes transformações musicais e simbólicas com relação ao samba “amaxiado” praticado até então, inclusive pelos Oito Batutas e que passa a ser, com relação ao samba moderno, o “passado”. Seja como for, esta “vitória” do samba como música negra e nacional trazia implícita, como derrota – retomando aqui o argumento de Bessa –, a inadequação do trânsito dos mais nobres representantes da tradição pelo terreno do *moderno*. Temos, com isso, a cristalização de um horizonte de sentido que estará plenamente operante décadas depois quando a bossa-nova, por exemplo, encontrará muitas dificuldades para ser pensada como brasileira e compatível com o jazz.

³⁶ Cf. Vianna (op. cit.).

CAPÍTULO 4

ANTROPOLOGIA: EM ARQUIVOS, E SUA RELAÇÃO COM A HISTÓRIA

TROBRIANDS DE PAPEL

A partir de discussões como as publicadas em um número da revista *Estudos Históricos* dedicado exclusivamente a tratar da relação entre antropologia e arquivos¹, percebe-se a divisão do problema em pelo menos duas dimensões fundamentais, que são também duas maneiras possíveis de se ler o título do volume - “Quando o campo é o arquivo”. A primeira destas dimensões situa-se num horizonte sobretudo epistemológico e pode ser sintetizada, creio, na indagação sobre qual o estatuto dos arquivos como fontes de dados para o trabalho antropológico ou, ainda, quais as implicações de se tomar fontes arquivísticas como *discursos nativos*. Este ponto assume um relevo especial e potencialmente controverso dado o caráter fundante do trabalho de campo malinowskiano para a disciplina² e aponta diretamente para o tema das relações entre antropologia e história. A segunda dimensão tem um caráter mais imediatamente político – sem desconsiderar sua face epistemológica, da mesma forma que não se pode esquecer o lado político da primeira dimensão – e fica mais explícita com uma pequena inversão nos termos da sentença, que então ficaria assim: “quando o arquivo é um campo”. Tendo-se em mente o caráter concorrencial do campo, no sentido de Bourdieu³, descortina-se aí o tema da apropriação e da agência dos próprios “nativos” sobre os arquivos e tudo o mais que os “antropólogos” têm feito com os seus *ditos*⁴. Nenhuma das duas dimensões é um tema novo

¹ *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 36, julho-dezembro de 2005.

² Cf. Castro e Cunha (2005).

³ Cf. Ortiz (1983).

⁴ Sobre o tema, conforme Clifford (1997), sobretudo o capítulo 7.

na antropologia. A segunda parece ter se tornado mais sensível com a chamada crise “pós-moderna”, especialmente nos anos 1980, e desembocou tanto em contribuições críticas fundamentais quanto em posturas paralizantes e, no limite, negadoras da possibilidade mesma de qualquer antropologia, eventualmente tributárias da dificuldade de ultrapassar uma concepção reificada da distinção entre “nativo” e “antropólogo”, o discurso do segundo sendo então dissolvido diante da irrupção crítica, concorrencial, do primeiro. Desenvolvimentos teóricos mais produtivos têm focalizado a possibilidade mesma da construção do conhecimento antropológico como função da irredutibilidade entre pontos de vista distintos, “nativo” e “antropólogo” sendo tomados como termos de uma relação que os constitui⁵. Não será o caso aqui de desenvolver este ponto, mas apenas de retomar, partindo dele, o primeiro horizonte delineado mais acima – “quando o campo é o arquivo”. Parece-me que o caráter potencialmente controverso desta questão – relacionado ao aparente absurdo do que seria uma antropologia “sem nativos” ou, como se coloca mais freqüentemente “sem campo” – surge, em grande parte, como um falso problema, na medida em que se possa efetivamente compreender a antropologia sobretudo como uma postura epistemológica, mais do que sua naturalização como o encontro com o exótico “em carne e osso”. Se é inegável a centralidade do trabalho de campo “clássico” na constituição da antropologia, sendo fundamental o tipo de postura que se construiu através dele na história da disciplina, reduzir esta àquele é um estreitamento de horizontes injustificável⁶. Se com isto insisto num ponto que já tem sido bastante repisado, é apenas porque me

⁵ Cf. Viveiros de Castro (2002).

⁶ Tenho aqui em mente sobretudo a distinção feita por Lévi-Strauss (2008 [1949]: 14) entre etnografia e etnologia. A primeira indica justamente o trabalho de campo como atividade de observação e análise; a segunda, designando precisamente o que se chama de antropologia na academia brasileira, aponta para o horizonte de reflexão mais amplo da disciplina, constituído pela elaboração teórica num quadro comparativo. Adiante me deterei por um momento no tema da relação entre antropologia e história a partir de Lévi-Strauss, mas o ponto é, desde já, que o passado não precisa estar excluído do quadro comparativo.

parece ainda valer a pena remarcar que a colocação “*Mas o pesquisador ‘x’ não fez campo*” pode ser perfeitamente pertinente como denúncia de uma eventual inadequação entre objetivos e métodos, mas dificilmente pode ter consistência enquanto critério de negação *tout court* da “validade antropológica” de uma pesquisa. Se os nativos que habitam as “aldeias-arquivos” são informantes dos quais se pode dizer que “bons ou maus (...) são completamente avessos às nossas súplicas, e nem nossos ‘belos olhos’, nem nossas ‘miçangas’ têm o poder de seduzi-los”, se “rebeldes, eles não se prestam a fazer nada além do que já fizeram, e da maneira como lhes foi possível fazer”⁷, resta a possibilidade de tentar fazer-lhes as perguntas certas.

Então, tendo sido o campo deste trabalho baseado em viagens a Trobriands⁸ de papel, é necessária alguma consideração sobre a natureza de sua topografia, antes de voltar ao tema da relação entre antropologia e história.

Uma página de jornal não é um campo inerte que serviria simplesmente como suporte de um conteúdo a ser comunicado. Neste sentido, Braga (2002: 327), inspirando-se em reflexões de Maurice Mouillaud, destaca que, numa perspectiva topográfica, desenha-se na superfície do jornal um *campo de forças*, dado que “as regiões da página não são apenas justapostas, mas podem ser apreendidas por relações *polêmicas*”⁹. Nas reflexões do próprio Mouillaud sobre este tema, tomam relevo dois pontos principais. Por um lado, a disposição gráfica do jornal – o que ele chama seu “dispositivo” (Mouillaud, 2002)¹⁰ – não é

⁷ Carrara *apud* Becker (2008: 18).

⁸ A referência aqui são as ilhas Trobriand, palco do trabalho de campo a partir do qual Malinowski (1964 [1922]) escreveu seu clássico *Argonautas do Pacífico Ocidental*.

⁹ Mouillaud *apud* Braga (op. cit.), grifo no original.

¹⁰ Na verdade, a noção de dispositivo usada por Mouillaud parece ser mais ampla. O dispositivo da língua escrita, por exemplo, inclui o fato de ela poder ser realizada através de um teclado ou pela mão deslizando sobre o papel. “Descrevemos os dispositivos como sendo matrizes (muito mais do que suportes) em que se vinham inscrever os textos. Neste sentido, o dispositivo (livro, jornal, canção, disco, filme, etc...) existe antes do texto, ele o precede, comanda sua duração (a duração de uma canção ou de um filme é um *a priori* de sua

indiferente ao seu conteúdo – o sentido – e vice-versa. O modo jornalístico de enquadramento dos fatos, com seu dispositivo impresso, tem uma importância fundamental no processo mesmo de construção da realidade social, destacadamente nas primeiras décadas do século XX¹¹. Neste sentido, afirma Mouillaud:

“O jornal pertence à rede de informações que começou a tecer-se em torno de nosso globo no século passado e que o envolve em um fluxo imaterial que está em perpétua modificação (*Le trafic des nouvelles*, segundo Palmer e Boy-Barret). Uma rede que não impõe ao mundo apenas uma interpretação hegemônica dos acontecimentos, mas a própria forma do acontecimento” (Mouillaud, 2002: 32).

Para este autor, a “colocação em fatos” é uma forma de hegemonia mais invisível e mais radical do que a própria interpretação dos fatos. Há, na produção da informação, um caráter imperativo: neste sentido, o que é visto não é apenas o que *pode*, mas o que *deve* sê-lo. Por outro lado, e de forma relacionada a este primeiro ponto, no mesmo movimento de criação da notícia existe a criação de uma região de sombra, definida por um “não poder ver ou saber”, ou um “dever não ver ou saber”, de modo que “parece-nos que toda e qualquer informação engendra o desconhecido, no mesmo movimento pelo qual informa” (Mouillaud, 2002a: 39).

Com estas referências em mente, penso que se poderia considerar a existência de uma *homologia* entre o modo de enquadramento dos textos e anúncios sobre os Oito

produção) e a extensão (um romance se inscreve entre um número mínimo e máximo de páginas que, evidentemente, variaram ao longo da história)” (Mouillaud, op. cit.: 33). A direção oposta também é verdadeira, como nota o autor: “Em outro sentido, o texto precede o dispositivo”. Enfim, sintetizando: “Se o texto e o dispositivo são, por sua vez, o gerador um do outro, sua relação é uma relação dinâmica” (: 34). Mouillaud não cita, nos textos consultados, o filósofo francês, mas o sentido que dá à noção de dispositivo parece-me compatível com aquela que o termo assume na obra de Foucault, onde se refere “al conjunto de todas aquellas instancias extra-discursivas que emergen a partir de um cierto régimen de concomitancia y proximidad con el discurso que las condiciona y de las cuales depende su funcionamiento” (Albano, 2007: 83). Sobre o significado da noção de dispositivo em Foucault, conforme também Deleuze (1990) (tradução de Wanderson Flor do Nascimento, consultada em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html> (02/10/2009)).

¹¹ Um papel que, nas últimas décadas, vem sendo cada vez mais ocupado pelo rádio, a televisão e a internet.

Batutas nos jornais e o modo de inserção do próprio grupo no dispositivo das cidades. Assim, se jamais saberemos pelos jornais, por exemplo, em que lugares os músicos se hospedaram, quanto ganharam e o que faziam numa cidade como Buenos Aires enquanto não estavam tocando – estas e outras perguntas que se possam acrescentar definem uma “região de sombra” dada pela natureza das fontes – podemos – como o fizemos nos capítulos precedentes – ter uma idéia da importância relativa que assumiram nos diferentes contextos artísticos (na parte destes contextos que figura nos dispositivos jornalísticos, é claro), conhecer algumas das categorias em termos das quais foram “interpretados” naqueles diferentes contextos (o que, muitas vezes, nos deu mais notícia de certas representações sobre coisas como o Brasil do que exatamente dos Batutas), saber que trabalharam em locais de peso diferente no “mapa moral” (mencione-se o contraste entre o teatro Empire, na região central, e o Cosmopolita, na região do porto)¹² de Buenos Aires e conhecer algumas de suas estratégias de atuação artística. Assim – para arriscar uma imagem que talvez não seja de todo infeliz –, como se o jornal fosse uma partitura da cidade – precária, como toda partitura –, da qual podemos nos servir na ausência de uma “gravação original”, nunca saberemos, por exemplo, como era o timbre, mas podemos ter uma idéia das melodias e das vozes que ali se cruzavam. A importância do mundo do espetáculo em Buenos Aires tem um correlato nas duas páginas inteiras que o tema ocupava em alguns dos periódicos mais importantes. Neste espaço, os Oito Batutas nem passaram despercebidos e nem causaram um furor extraordinário. Ocuparam, sem extrapolá-lo, o lugar de uma atração de variedades que comprovadamente agradou boa parte do público, tendo gerado também reações negativas aqui e ali, como acontecia com centenas de outras

¹² Cf. Capítulo 1.

atrações de vários lugares do mundo naquele mesmo espaço¹³. O relevo que tomaram no espaço jornalístico do sul do Brasil em 1927¹⁴ foi consideravelmente maior, o que se compreende diante do fato de serem estes cenários artísticos e urbanos muito menores e menos abastecidos de “novidades”. De novo com relação à Argentina, vale lembrar o fato, discutido no Capítulo 1, de que os Oito Batutas em momento algum ocuparam uma primeira página, como o fez Josué de Barros em Chivilcoy, sendo neste sentido que não extrapolaram o lugar que lhes cabia como uma atração de variedades. Como temos visto, em várias referências aos Oito Batutas se fez menção aos termos *jazz* ou *jazz-band*, enquadrando-os num horizonte de sentido que, apesar de sempre associado à música, freqüentemente extrapolava as seções “exclusivamente” musicais para ingressar – como metáfora? – em considerações mais gerais sobre temas como a política ou as condições da vida contemporânea, freqüentemente com um caráter humorístico. Eram freqüentes as charges envolvendo o jazz¹⁵. Por certo, isso acontece, naquele momento, em boa parte do “mundo ocidental” – o jazz é um dos assuntos do dia¹⁶.

ANTROPOLOGIA E HISTÓRIA

O tema da relação com a história é um ponto sensível na antropologia desde seus inícios. Se fizermos o sempre fecundo exercício de voltar aos clássicos, veremos que ele

¹³ Neste sentido, é interessante pensar no efeito do deslocamento de fragmentos de seu dispositivo original e inserção em outro. Um pequeno anúncio da presença dos Oito Batutas em determinado teatro, entre dezenas de outros de mesmo tamanho na página de um jornal dedicada a divulgar a programação do dia na cidade, ao aparecer isolado e significativamente ampliado na página de um livro pode tornar-se uma “evidência” um tanto quanto inexistente da dimensão de seu sucesso. É o caso do (originalmente pequeno) anúncio publicado por Cabral (2007: 109).

¹⁴ Cf. Capítulo 2.

¹⁵ Por exemplo, uma charge com a qual topei mais de uma vez representava um grupo de políticos conhecidos reunidos numa jazz-band como instrumentistas. A associação era claramente entre o aspecto “caótico” da música e seu correspondente na política.

¹⁶ Nos jornais parisienses da época da passagem dos Batutas por lá, acontecia algo parecido, mas geralmente as charges e textos tendendo mais para acusações explícitas (muitas, racistas) do que para mero *joking* (Menezes Bastos, comunicação pessoal).

tem uma pertinência ampla na antropologia de, para ficar apenas com algumas das referências mais centrais, Frazer, Mauss ou Boas. Guardadas as grandes e importantes diferenças entre Frazer e Mauss, creio que podemos localizar como uma espécie de pano de fundo comum uma concepção não-dicotômica da relação entre fatos “do passado” (“históricos”) e “do presente” (“etnográficos”). Em Frazer¹⁷ - a personificação do pensamento evolucionista na antropologia - esta postura não dicotômica é garantida por uma concepção naturalizada e teleológica da história como uma linha evolutiva dotada de uma necessidade e um sentido próprio. O grande “dado” de Frazer é esta história ela mesma, a antropologia sendo uma arrumação das sociedades humanas dentro de uma única e grande diacronia que se projeta sobre o espaço. Já em Mauss¹⁸ – sempre banhado pelas águas evolucionistas das quais poucos escaparam, em certa parte do mundo, entre fins do século XIX e inícios do século XX¹⁹, mas apontando já decisivamente para uma superação do primado da história teleológica e conjectural do evolucionismo – o “dado” é antes de tudo o *nativo*, o “melanésio desta ou daquela ilha”. Este nativo pode ser acessado de diferentes formas, estando na mesma panela analítica os dados históricos e etnográficos. Esta antropologia percorre as mais diversas províncias etnográficas e históricas na busca de princípios sociológicos gerais – o da *reciprocidade* – ou categorias (universais) do *espírito humano* – a noção de *pessoa*. Agora já se vislumbra muito mais o corte sincrônico que constituirá a crítica, quase já totalmente fatal por volta da Segunda Guerra, à antropologia evolucionista, e que se manifesta inauguralmente, sempre guardadas as devidas distâncias,

¹⁷ Conforme seu clássico *The Golden Bough*, publicado em doze volumes entre 1890 e 1935. Em português há apenas uma edição bastante resumida (Frazer, 1982).

¹⁸ Conforme os textos reunidos em Mauss (2003), numa compilação original de 1950 que contém textos aparecidos entre 1904 e 1938.

¹⁹ Cf. Lewontin *apud* Goldman (1999: 227).

em Malinowski²⁰ (o trabalho de campo intensivo como constituidor do conhecimento antropológico) ou Radcliffe-Brown²¹ (a antropologia como a explicitação, em corte sincrônico, dos mecanismos de *funcionamento* da sociedade, dados os papéis de cada uma de suas partes). Voltando a Frazer e Mauss, notamos que se para o primeiro o ponto de chegada da antropologia era a arrumação das sociedades de acordo com seu grau evolutivo respectivo dentro de uma história teleológica, para o segundo – e aqui é determinante a colaboração entre Mauss e Durkheim²² – é muito mais a evidenciação de categorias do pensamento, consideradas suas dobras coletivas e individuais. Talvez se possa dizer que estas duas tendências analíticas encontram um primeiro esboço, ou a primeira intenção, de síntese na obra de Boas²³ quem, crítico ferrenho do evolucionismo como princípio explicativo geral, apontava para a necessidade da conjugação do mapeamento de desenvolvimentos históricos particulares com a explicitação de processos psicológicos gerais para a compreensão da *cultura*.

Estes desenvolvimentos são mapeados por Claude Lévi-Strauss num texto não por acaso intitulado *História e Etnologia*, original de 1949 e inserido como introdução no primeiro volume de seu *Antropologia Estrutural*²⁴. Nos movimentos iniciais da reflexão, o autor coloca o problema da seguinte forma:

²⁰ Cf. Malinowski (1964 [1922]).

²¹ Cf. Radcliffe-Brown (1973 [1952]).

²² Cf. Durkheim e Mauss (1984 [1901]).

²³ Conforme os textos reunidos em Boas (2004), publicados originalmente entre 1896 e 1932.

²⁴ Lévi-Strauss (2008 [1949]). A data de publicação original de *Antropologia Estrutural* é 1958. Num volume da *Revista de Antropologia* especialmente dedicado à obra de Lévi-Strauss, o tema de sua relação com a história é abordado por Schwarcz (1999) e Goldman (1999). Schwarcz baseia seu estudo no mesmo texto de Lévi-Strauss aqui em referência e outro, bem posterior e com o mesmo título de *História e Etnologia*, que resultou de uma conferência do antropólogo francês em 1983. Em linhas gerais, a ênfase da autora recai no modo pelo qual Lévi-Strauss tomara a história como universo contrastivo para legitimar a sua própria abordagem antropológica. Sem subscrever o estereótipo de um Lévi-Strauss anti-historicista, Schwarcz não deixa de remarcar o lugar “residual” que a história ocupa em seu modelo. A autora indica brevemente possibilidades de integração teórica entre estrutura e história nas reflexões do antropólogo Marshall Sahlins e do historiador Carlo Ginzburg. Já o texto de Goldman se caracteriza mais como “uma crítica às leituras

“o problema das relações entre as ciências etnológicas e a história, que é ao mesmo tempo, seu drama interior revelado, pode ser assim formulado: ou nossas ciências se vinculam à dimensão diacrônica dos fenômenos, isto é, à sua ordem no tempo, e se tornam incapazes de fazer-lhes a história, ou buscam trabalhar como os historiadores, e a dimensão temporal se lhes escapa. Pretender reconstituir um passado cuja história não temos meios de atingir ou querer fazer a história de um presente sem passado, drama da etnologia num caso, da etnografia no outro. De todo modo, esse é o dilema no qual seu desenvolvimento, ao longo dos últimos cinquenta anos, pareceu ter freqüentemente encurralado uma e outra” (Lévi-Strauss, 2008: 15).

Antes de mais nada, é interessante notar a aguda consciência de Lévi-Strauss para o fato de que o dilema entre etnologia e história é o mesmo que se rebate no interior da primeira. De acordo com minha interpretação do texto, o primeiro lado do dilema seria característico do evolucionismo e do difusionismo enquanto primeiras tentativas de “totalização” etnológica²⁵, sendo importante lembrarmos aqui que o texto ao qual nos referimos data originalmente de 1949 e lança sua mirada sobre a antropologia “dos últimos cinquenta anos”, ou seja, vale como um balanço profundo do primeiro meio século, aproximadamente, de existência da disciplina enquanto tal. Se tanto o evolucionismo quanto o difusionismo ao “vincularem-se à dimensão diacrônica dos fenômenos” acabam por produzir o que seria uma “pseudo-história”, por conjectural e ideológica, a tentativa de trabalhar efetivamente “como os historiadores” e o impasse no qual ela desemboca quando feita a partir de materiais etnográficos é materializada na obra de Boas, justamente pelo rigor crítico com o qual tenta empreendê-la. A história que Boas logra atingir, na avaliação lévisstraussiana, é aquela do instante fugidio, uma *micro-história*, tendo-se em mente que

reducionistas de sua [a de Lévi-Strauss] obra” que, de fato, são bastante comuns. Goldman indica que a reificação de pares conceituais como sociedades frias e quentes em termos de “sem história” e “com história” provém muito menos de formulações do próprio Lévi-Strauss do que das próprias críticas dirigidas a sua obra. O ponto central do artigo está em mostrar como a crítica lévisstraussiana à “história dos historiadores” abre uma interessante perspectiva para que se considere uma historicidade múltipla correlata da diversidade cultural.

²⁵ Sobre a diferença entre etnologia e etnografia em Lévi-Strauss, conforme acima, nota 6.

“O conhecimento dos fatos sociais só pode resultar de uma indução, a partir do conhecimento individual e concreto de grupos sociais localizados no espaço e no tempo. Indução que, por sua vez, só pode resultar da história de cada grupo. E o objeto dos estudos etnográficos é tal que essa história permanece inatingível na imensa maioria dos casos” (Lévi-Strauss, op. cit.: 21).

Se os evolucionistas, ao voltarem-se sobre a diacronia, perdem de vista a história – a não ser aquela conjectural que inventam ao fazer de toda a diversidade sócio-cultural um longo e árduo caminho para chegar a eles mesmos – e se Boas, ao voltar-se para a história não consegue ir além do instante fugidio nas sociedades com as quais trabalha, com Malinowski a etnologia “definitivamente desiste” da história em favor de uma explicação funcional absolutamente sincrônica. Mas, tomando como exemplo o caso das chamadas sociedades dualistas e indicando o papel fundamental dos fatos históricos na sua estruturação, Lévi-Strauss insiste em que “a etnologia não pode, portanto, permanecer indiferente aos processos históricos e às expressões mais conscientes dos fenômenos sociais”²⁶. A relação entre consciente e inconsciente é, enfim, a chave na qual Lévi-Strauss lerá, aqui, a relação entre a antropologia e história, concebidas como abordagens complementares:

“Os etnólogos caminham para a frente, buscando, através de um consciente que nunca deixam de considerar, chegar cada vez mais perto do inconsciente a que se dirigem. Os historiadores, por sua vez, avançam, por assim dizer, em marcha a ré, mantendo o olhar fixo nas atividades concretas e particulares, das quais só se afastam para encará-las sob um ângulo mais rico e mais complexo. Verdadeiro Janus de duas faces, de qualquer modo é a solidariedade entre as duas disciplinas que permite manter a visão da totalidade do percurso” (Lévi-Strauss, op. cit.: 39).

É importante marcar que a diferença entre as disciplinas, nesta leitura lévistraussiana, é sempre de orientação, e não de objeto.

²⁶ Lévi-Strauss (op. cit.: 37).

Num outro texto fundamental, compilado no mesmo volume, Lévi-Strauss²⁷ marca de maneira mais incisiva a sua própria concepção de estrutura social, com profundas implicações na orientação da antropologia que se desenvolve a partir daí. Não sendo aqui o objetivo fazer um exame minucioso da história dos matizes tomados pela noção de história no pensamento de Lévi-Strauss, creio ser suficiente notar a maneira pela qual a sua concepção de estrutura incide no problema, pois, nas palavras do próprio autor, “é preciso captar essa noção de estrutura antes de tudo, se não quisermos ser tragados por um fastidioso inventário de todos os livros e artigos relativos a relações sociais, cuja lista excederia os limites deste capítulo”²⁸. A estrutura, segundo a definição modelar dada no texto ora em tela, aplica-se a modelos mentais de explicação dos fatos sociais que a) apresentem caráter de sistema, b) pertençam a grupos de transformações, c) sejam de forma que qualquer alteração em um de seus elementos permita prever o modo como reagirá o modelo e, d) cujo funcionamento possa dar conta de todos os fatos observados²⁹. Dir-se-ia que está aí, numa pílula, a origem da imagem de Lévi-Strauss como anti-historiador, eventualmente construída e aceita de maneira mais ou menos ligeira. Ao contemplar ilhas de estrutura, indicando sua compreensibilidade, o antropólogo francês atraiu para si a denúncia de que, em sua perspectiva, não existiria nada de visível, no horizonte do real, além destas ilhas, flutuando sempre iguais a si mesmas num mar de caos. Se o projeto da antropologia estrutural ficava definido e marcado em *A Noção de Estrutura em Etnologia*, neste mesmo texto história e antropologia são diferenciadas nos seguintes termos: a primeira produz modelos estatísticos, trabalhando com um tempo cumulativo, estatístico e

²⁷ Lévi-Strauss (2008a [1953]).

²⁸ Lévi-Strauss (op. cit.: 301).

²⁹ Idem.

não-reversível. A segunda, produzindo modelos mecânicos, trabalha com um tempo mecânico, não-cumulativo e reversível.

De maneira geral, então, pode-se dizer que o termo *história* tem em Lévi-Strauss, uma dupla acepção. De um lado, ela é entendida como um recorte epistemológico, uma disciplina acadêmica preocupada com a sistematização e estudo dos fatos no tempo – a historiografia. De outro lado, a compreensão lévi-straussiana sobre o que seja a história como realidade ontológica é categórica: nada além do puro devir, privado de qualquer causalidade interna definível *a priori* – numa palavra, o domínio da *contingência*³⁰, sobre o qual diferentes culturas elaboram historicidades múltiplas. A argumentação sobre este segundo ponto está concentrada no livro *O Pensamento Selvagem*³¹, sobretudo em seu capítulo final, *História e Dialética*, numa discussão com o argumento sartreano do primado da razão dialética. Ali, baseado no pressuposto da necessidade de quantificação dos fatos, com o estabelecimento da descontinuidade e do contraste como medidas da possibilidade do próprio pensamento, Lévi-Strauss argumenta que qualquer tentativa de se abordar a história como um desenrolar contínuo dotado de um sentido imanente é um empreendimento “condenado a uma regressão ao infinito”, uma vez que o fato histórico não corresponde em si a uma realidade objetiva, constituindo-se apenas a partir do recorte do historiador. Como um fato não tem sentido a menos que possa ser comparado com outros, o código do historiador se constitui como um conjunto de classes de fatos, ou datas. Assim, a

³⁰ Idéias como *mudança, desorganização, abertura* e, no limite, *caos* – no sentido de um aumento inexorável da entropia, como coloca Almeida (1999) –, correspondem à concepção lévi-straussiana da história como o domínio da contingência e da indeterminação. Aliás, retomando brevemente a distinção mencionada acima entre sociedades frias e quentes, remarque-se que ela não busca realizar uma separação ontológica entre sociedades com história e sociedades sem história, mas é de ordem lógica e visa apenas a constituição analítica de dois pólos ideais (sem que haja qualquer sociedade situada exclusivamente em um deles) que apontam para a valorização (“êmica”, note-se) da mudança e da abertura (pólo quente) ou da permanência e imutabilidade fundadas num passado arquetípico (pólo frio).

³¹ Lévi-Strauss (2002 [1962]).

historiografia seria, ela mesma, um *sistema de classificação*. A sensação de continuidade nos relatos históricos é construída na narrativa, a partir dos critérios escolhidos por cada historiador em particular para ordenar, em seqüência, os fatos. Note-se que esta postura é coerente, pelo menos em parte, com aquela apresentada pelo autor anos antes em *História e Etnologia*. De qualquer forma, o que é importante enfatizar a respeito da posição lévi-straussiana é que não há realidades ontologicamente distintas a que correspondam a história, por um lado, e a antropologia, por outro. A antropologia, partindo sempre dos fatos, busca delimitar padrões implícitos de organização dentro desta diversidade – domínios estruturados, cuja determinação *a priori*, antes de sua *atualização* é impossível³² –, enquanto que a história busca organizá-los em termos de seus sentidos explícitos *para alguém*. Deste modo, o objeto da antropologia lévi-straussiana são justamente as *ilhas de estrutura* encontráveis no mar caótico da história. A *mudança estrutural* permanece ali como um tema residual.

Num argumento que tem desenvolvido aproximadamente ao longo dos últimos 30 anos³³, Marshall Sahlins propõe o que chama de uma *antropologia estrutural histórica*³⁴, que aponta para uma perspectiva de integração teórica entre estrutura e história. Note-se que a noção de estrutura focalizada por Sahlins é relacionada sobretudo ao modelo

³² Uma concepção abrangente dentro do estruturalismo de Lévi-Strauss é a de que o mundo dos fenômenos é feito de atualizações possíveis de uma virtualidade. As estruturas localizam-se neste plano virtual, e só podem ser alcançadas *a posteriori*, partindo-se das diferenças sistemáticas, etnograficamente encontráveis, entre suas diferentes atualizações. Conforme o *Posfácio ao Cap. XV*: “Estamos por demais conscientes da impossibilidade de saber de antemão onde, e em que nível de observação, terá começo a análise estrutural.” (Lévi-Strauss, 2008b [1956]). E, no *Pensamento Selvagem*: “A verdade é que *o princípio de uma classificação nunca se postula*, somente a pesquisa etnográfica, ou seja, a experiência, pode apreendê-lo *a posteriori*.” (Lévi-Strauss, 2002 [1962]:75).

³³ Cf. Sahlins (1981, 1990[1987], 2006[2004]).

³⁴ Sahlins (1990: 93). Para aplicações desta abordagem ao estudo da música popular brasileira, conforme Menezes Bastos (2007a), Lacerda (2009).

lingüístico de Saussure³⁵, que está também na base da antropologia estrutural lévi-straussiana. Trata-se, na origem, de estruturas de significados, portanto; “mapas” de leitura e compreensão do mundo cuja coerência e possibilidade mesma de operação baseiam-se no fato de que os elementos destas estruturas só adquirem sentido em suas inter-relações, daí o caráter sistemático do conjunto. Da diferença saussuriana entre *langue* (a estrutura “abstrata”, sincrônica, da língua) e *parole* (a língua falada e “viva”, manifestando-se na diacronia) vem, junto com a possibilidade de compreender as estruturas de significação, a dificuldade de conciliar teoricamente o caráter permanente da estrutura (*langue*) e o caráter dinâmico de sua realização (*parole*). Em Lévi-Strauss, a estrutura pode ser descrita por operações de abstração a partir dos conjuntos de suas atualizações (é isto

³⁵ Cf. Saussure (2001[1915]). As referências a Saussure estão dispersas ao longo das obras de Sahlins citadas, mas concentram-se especialmente na primeira formulação mais sistemática do argumento, em Sahlins (1981: 03-08 e 67-72). Saussure (2001) conceitua o signo lingüístico como uma “entidade psíquica de duas faces” intimamente unidas: o *conceito* ou *significado* e a *imagem acústica* ou *significante*. O princípio fundamental da arbitrariedade do signo lingüístico indica o caráter não-determinado da vinculação entre significante e significado: nada, na “natureza”, determina a relação entre a imagem acústica *mesa* e o objeto – ou classe de objetos – a que ela se refere. O Capítulo II de seu *Curso de Lingüística Geral* trata justamente do problema da mutabilidade e da imutabilidade do signo e a aparente contradição aí implicada: formada por um conjunto de signos arbitrários, a língua é, contudo, impossível de ser alterada pela vontade de qualquer um de seus falantes. Por outro lado, a constante atualização da *langue* como *parole* conduz a um permanente “deslocamento da relação entre o significado e o significante”. Assim, “Uma língua é radicalmente incapaz de se defender dos fatores que deslocam, de minuto a minuto, a relação entre o significado e o significante. É uma das conseqüências da arbitrariedade do signo” (: 91). Mas, quais são esses fatores? É neste ponto que Saussure vacila: “As causas da continuidade estão *a priori* ao alcance do observador; não ocorre o mesmo com as causas de alteração através do tempo. Melhor renunciar, provisoriamente, a dar conta exata delas, e limitar-se a falar, em geral, do deslocamento das relações; o tempo altera todas as coisas; não existe razão para que a língua escape a essa lei universal”. Seguindo a argumentação do lingüista, interessa-me notar a dualidade fundamental entre sincronia e diacronia que marca, para o autor, tanto a sua disciplina quanto a economia política, uma vez que em ambas se está diante da noção de *valor*: “nas duas ciências, trata-se de um sistema de equivalência entre coisas de ordens diferentes: numa, um trabalho e um salário; noutra, um significado e um significante” (: 95). Na lingüística, pela natureza mesma dos fenômenos estudados, é necessária a divisão entre seu aspecto sincrônico (o sistema) e diacrônico (sua mudança no tempo), mas, sendo inegável a existência de processos pelos quais a língua “evolui”, ao mesmo tempo o lingüista “só pode penetrar na consciência dos indivíduos que falam [ou seja, descrever o funcionamento do sistema] suprimindo o passado” (: 97). É necessária, para Saussure, a distinção entre os *estados* e as *sucessões* e aqui chegamos, quem sabe, ao coração da irredutibilidade da dualidade conforme ele a concebe, com tantas implicações para as ciências humanas e sociais. “A oposição entre os dois pontos de vista – sincrônico e diacrônico – é absoluta e não admite compromissos”. Ou seja, são dois pontos de vista sobre uma mesma realidade, mas que permanecem irreconciliáveis na teoria de Saussure, sendo este o ponto que Sahlins busca superar, em termos da relação entre história e estrutura, sem tirar de Saussure o crédito de ser, como vimos acima, o primeiro a admitir que a arbitrariedade fundamental do sistema lingüístico não exclui seu caráter histórico.

que se faz, por exemplo, nas *Estruturas Elementares do Parentesco* e nas *Mitológicas*, com diferentes conjuntos de fenômenos), mas o tema de como a própria atualização não apenas “reflete”, mas rebate-se dialeticamente sobre a estrutura, modificando-a, tende a permanecer na sombra. Por certo, Lévi-Strauss não é cego com relação a este ponto, e daí a recorrente ênfase que coloca na necessidade de uma relação complementar entre antropologia e história, nos termos que vimos mais acima. Lévi-Strauss, aliás, localiza agudamente o ponto ao enfatizar que a significação dos termos, que não lhes é intrínseca, depende de sua *posição* na estrutura do sistema e, por outro lado, da história e do contexto cultural em que estão inseridos. Pois é a tentativa de integração das duas faces da moeda que conduz Sahlins na formulação de sua *antropologia estrutural-histórica*. Porém, aqui já não se trata de anunciar um trabalho colaborativo entre domínios mantidos estanques, mas sim de “fazer explodir o conceito de história pela experiência antropológica da cultura” e, a partir da experiência histórica, “explodir o conceito antropológico de cultura – incluindo a estrutura”³⁶. Na busca desta explosão mútua, Sahlins propõe algumas noções fundamentais. Inicialmente, diferencia *estruturas prescritivas* de *estruturas performativas*. As primeiras, dentro da concepção clássica de Radcliffe-Brown, determinam práticas a partir de relações dadas. As segundas, estabelecem novas relações a partir das práticas. O ponto crucial está nas desproporções entre as palavras e as coisas, ao “ruído” que existe sempre entre sistemas conceituais (“cultura”) que se aplicam a um mundo “real” sempre potencialmente refratário à maneira como é pensado (a contingência). Neste embate, formam-se as *estruturas da conjuntura*, conceituadas por Sahlins como “um conjunto de relações históricas que, enquanto reproduzem as categorias culturais, lhes dão novos valores retirados do contexto

³⁶ Sahlins (1990: 19).

pragmático”³⁷. Mas, além deste risco objetivo que a estrutura (ou cultura, o que aqui dá no mesmo) corre ao acontecer no mundo, há também um fator de ordem subjetiva, que diz respeito ao fato de que o uso dos símbolos pelos sujeitos nunca é “puro significado”, mas acontece sempre de acordo com *interesses* específicos³⁸. Ou seja, à “dureza do mundo” somam-se as intenções dos homens na origem da dinâmica cultural.

Sinteticamente, então, o desenvolvimento proposto por Sahlins a este respeito tem seu núcleo no caráter bidimensional da noção saussuriana de *valor* do signo lingüístico, determinado tanto pela relação entre significante e significado quanto pela *posição* do significante dentro do sistema, ou seja, por suas *relações* com todos os demais elementos equivalentes. A idéia do risco sofrido pelas categorias em face de um mundo que nunca é completamente redutível a elas e da ação humana que nunca é puro significado, aponta para os processos de “deslizamento” da relação entre significantes e significados (ou, *sentido* e *referência* – a formação de novos sentidos nas estruturas performativas – alterando assim o próprio conteúdo do signo. Com o conteúdo alterado, o signo necessariamente alterará suas relações com os demais, implicando em mudança estrutural. Temos, com isto, uma postura dialética, para além de determinismos materiais ou culturais. Supera-se, sobretudo, a concepção de permanência e mudança como “contrários lógicos e ontológicos”. O processo de permanência da cultura *é o mesmo* de sua mudança, orientado no *mesmo* sentido.

Com Sahlins, o olhar antropológico retoma a diacronia e, a depender das fontes de que possa dispor, pode exercer-se com legitimidade na espessura do passado. A própria

³⁷ Sahlins (op. cit.: 160).

³⁸ “All such inflections of meaning depend on the actor’s experience of the sign as *interest*: its place in an oriented scheme of means and ends” (Sahlins, 1981: 68).

noção de estrutura é mergulhada no tempo³⁹ e, sem poder determinar a história, organiza-a, ao mesmo tempo em que é por ela alterada.

Os interesses dos sujeitos, acima apontados como fatores de ressignificação, são culturalmente determinados, não podendo ser compreendidos, numa perspectiva antropológica, como enraizados em qualquer utilitarismo universal. Em *Cultura e Razão Prática*⁴⁰, publicado originalmente anos antes de *Ilhas de História*, o autor mostrava o estatuto cultural da razão prática. Ou seja, ao se falar de universos simbólicos, não se está apontando para derivações secundárias de determinações práticas (as *necessidades*) naturais. A própria concepção do que sejam as necessidades é mediada pela cultura. O simbólico não reflete, mas constitui o material na mesma medida em que é por ele constituído. Vimos como este ponto de vista é elaborado em *Ilhas de História* no sentido duplo da historicização da estrutura e da “culturalização” da história.

Num trabalho mais recente, Sahlins (2006) leva mais adiante o argumento, fazendo uma crítica da historiografia “a-cultural”, produtora de esquemas ordenados em função de um *homem* imaginado como estando sempre impelido por um tipo de auto-interesse econômico “universal”. Mostra, assim, a insuficiência de uma história sem antropologia, ou seja, de uma historiografia que não esteja suficientemente atenta para o papel constitutivo – e sempre histórico – da cultura. Sem querer aqui refazer o argumento do livro em foco, gostaria de reter duas de suas idéias que, creio, podem ser úteis para pensar o caso “Oito Batutas na Argentina”.

A primeira destas idéias é a distinção entre história-tradição e história-dialética. A primeira se trata, dentro de uma lógica diacrônica, da constituição teleológica do “atual”

³⁹ “Há uma noção mais geral de estrutura, necessariamente temporal, pela qual a contradição é de uma vez resolvida e restituída à inteligibilidade” (Sahlins, 1990: 17).

⁴⁰ Sahlins (2003).

pela narrativa de um passado auto-centrado. A segunda remete a sistemas de diferenças onde as unidades (aqui, tipicamente “sociedades”) “em competição [definem-se] como contraposições uma à outra”⁴¹. Note-se que não estamos aqui num universo comparativo “meramente” estrutural, onde a unidade demonstrada no nível da estrutura deixa em plano subordinado a pesquisa de seus nexos históricos. Neste sentido é que o caminho apontado aqui é diferente, e muito mais circunscrito, do que aquele seguido por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*. Lá, a evidenciação da pertinência continental de determinadas estruturas aponta para a existência de relações históricas que ficam por explorar⁴². No caso de Sahlins, ao focalizar, por exemplo, universos bem mais restritos como o das relações entre Atenas e Esparta na Guerra do Peloponeso, as análises estrutural e histórica estão completamente imbricadas. Pois bem, a concepção de história-dialética é aplicada por Sahlins no estudo das relações entre sociedades efetivamente *em guerra*: Atenas e Esparta na Guerra do Peloponeso e os reinos de Bau e Rewa na Polinésia no séc. XIX. Referindo-se ao primeiro caso, afirma o autor:

“Assim, cada povo provava que era, ao mesmo tempo, igual ao outro e melhor que ele; o mesmo que o outro e diferente dele. Deve-se prestar atenção a tais processos relativamente sincrônicos de oposição complementar. História-dialética: o passado é mais que apenas um outro país” (Sahlins, 2006: 16).

⁴¹ Sahlins (2006: 15-16).

⁴² Cf. Lévi-Strauss (2004 [1964]: 27). Aliás, é neste ponto que se aproximam e se afastam o pensamento do antropólogo francês e do historiador Carlo Ginzburg (2001 [1989]). Ao estudar a profunda uniformidade das confissões dos acusados de feitiçaria pela inquisição entre os séculos XV e XVII de um extremo a outro da Europa, Ginzburg situa-se num horizonte análogo ao dos mitos americanos explorado por Lévi-Strauss. É, no entanto, o próprio historiador que remarca também as diferenças: a primeira “consiste na recusa da função, circunscrita e marginal, que Lévi-Strauss atribui à historiografia: a de responder, mediante a verificação de uma série de dados de fato, às questões propostas pela antropologia” (Ginzburg, op. cit.: 35). A segunda diferença remarcada por Ginzburg, que me parece não obscurecer a postura respeitosa e interesada de um leitor sério de Lévi-Strauss, aponta para contrastes entre a natureza dos registros de que um e outro dispõem, os materiais de *História Noturna* pertencendo “a um âmbito situado entre a profundidade abstrata da estrutura (privilegiada por Lévi-Strauss) e a concretude superficial do evento” (idem). Sem poder ir aqui além de apenas mencionar o interesse desta abordagem complementar do tema, pelo lado da história – que me foi remarcado pelo orientador deste trabalho e é indicado por autores como Schwarcz (1999), de quem sigo a pista sobre Ginzburg – e que certamente inclui outros autores, como Braudel (1992 [1969]), gostaria de deixar registrado o interesse pelo tema como possibilidade de desenvolvimentos futuros.

Esta idéia de culturas que se relacionam em termos de se conceberem contrastivamente ao mesmo tempo como sendo melhor e igual, o mesmo e diferente do outro, caracterizando os processos sincrônicos de oposição complementar descritos por Sahlins, parece ser uma maneira interessante de pensar as relações “simbólicas” entre Brasil e Argentina na maneira como elas aqui têm aparecido mediadas pelos Oito Batutas. Como vimos no Capítulo 1, se a noção de exotismo desponta como categoria recorrente na compreensão de Brasil explicitada nas opiniões argentinas sobre os Oito Batutas, uma de suas possíveis derivações era justamente do tipo de oposição complementar, onde a valoração negativa do outro alavanca a positiva de si mesmo.

Gostaria, finalmente, de reter de Sahlins (2006) a abordagem do problema da natureza do sujeito histórico, formulado em torno da polarização indivíduo/sociedade. O quê significaria afirmar que Os Oito Batutas *fizeram história* na Argentina? Como podemos pensar, neste caso, o processo de deslizamento de relações entre sentidos e referentes no encontro entre aqueles músicos e os palcos, os empresários, os públicos, as ruas argentinas?

Sahlins formula o problema de maneira extremamente interessante, aproximando a ação coletiva da idéia de *tendência* e a individual da idéia de *ruptura*, num paralelo com a diferenciação feita por Thomas Kuhn entre a ‘ciência normal’ e as ‘mudanças de paradigma’, a primeira sendo descrita como progressiva e cumulativa e as segundas como momentos de ruptura e transformação⁴³. De modo relacionado a esta distinção, Sahlins elabora outra, onde são contrastados dois tipos de ação: *conjuntural*, quando o ator é “circunstancialmente selecionado (...) pelas relações existentes numa conjuntura histórica

⁴³ Sahlins (2006: 123-132).

particular” e *sistêmica*, onde o poder lhe é prescrito pela posição que ocupa numa ordem institucional duradoura⁴⁴.

Pensemos, agora, nos Oito Batutas. O grupo, na medida em que atua de acordo com o lugar estrutural que lhe é reservado em cada contexto específico, tem um tipo de ação sistêmica onde, mais do que a imposição de ressignificações no quadro conceitual que os recebe, o que parece ter um peso maior é a elaboração de estratégias de *metamorfose* em vista do *campo de possibilidades*⁴⁵ que se lhes apresenta, ou seja, tinham de “dançar conforme a música”, na medida em que eram um item a mais na praça do mercado artístico. Neste sentido, vendiam a tipicidade brasileira, mas também podiam vestir a casaca do jazz-band ou mesmo executar os últimos tangos de moda. Isto não implica em afirmar que sua relação com a música que faziam fosse “leviana” ou “meramente comercial”. A constatação de que podiam transitar com sucesso entre diferentes repertórios é, antes de tudo, um elogio à sua excelência musical. A pergunta sobre se eles “gostavam” de tocar fox-trots, se pode ter alguma relevância, é, aqui, irrespondível. O fato é que tocaram, e muito. O que se pode afirmar sobre este caráter sistêmico da ação dos Oito Batutas é, enfim, que contribuíram, dentro e fora do país, para a “densificação” do feixe de significados de um Brasil musical, negro e exótico, que assumia diferentes matizes de acordo com os diferentes contextos e interesses de quem se engajava na apreciação e disputa daqueles significados. Um momento de ação conjuntural parece aflorar no acontecido a Josué de Barros em Río Cuarto: naquele momento, irrompe nos jornais o ator individual e, sendo sua origem brasileira citada desde o início, ela não é focalizada em termos do exótico ou do típico ou

⁴⁴ Idem (:148-152).

⁴⁵ Cf. Velho (1999).

da cor de sua pele, as atenções voltando-se decididamente para o experimento “científico” do enterramento vivo.

O caráter do lugar estrutural ocupado pelos Oito Batutas na Argentina fica mais nítido quando comparado a outras situações – equivalentes e diferentes – de passagem de artistas estrangeiros pelo país ainda na década de 1920, tema que será retomado adiante.

CAPÍTULO 5

BRASIL E ARGENTINA

Neste capítulo serão examinados aspectos das relações históricas entre Brasil e Argentina, bem como de sua inserção no contexto internacional nos planos econômico, político, social e cultural. O objetivo inicial é o de estabelecer o cenário mais abrangente dentro do qual se situa o período deste estudo. Assim, partirei de uma revisão da história comparada dos dois países baseada em Fausto & Devoto (2004), tendo em mira, como ponto de chegada, considerações sobre as *relações musicais*¹ entre os dois países e suas incidências sobre a construção dos imaginários nacionais.



Figura 25 – Crítica, 08/12/1922.

¹ Cf. Menezes Bastos (1999, 2007a).

A figura acima é reproduzida do jornal Crítica, na época, um dos principais diários de Buenos Aires², em sua edição do dia 08 de dezembro de 1922. Apresenta quatro quadros do caricaturista Taborda, então colaborador permanente do periódico. Tratava-se de fatos da ordem do dia, enunciados por frases curtas e ilustrados com caricaturas. Apesar da dificuldade para se ler – esta foto foi tomada da tela da máquina leitora de microfilmes – o ponto de interesse aqui é o quadro do canto esquerdo inferior onde, sob o desenho de dois macacos num galho, um tocando uma corneta militar e outro empunhando uma espingarda, lê-se: “El Brasil insinua su supremacía militar”.

Reproduzo de início esta imagem para evocar um certo espanto que experimentei logo no início da pesquisa nos arquivos argentinos, quando me deparei, nas páginas de Crítica e de outros jornais, com este aspecto tenso, em chave militar, das representações sobre o Brasil. A figuração dos brasileiros como macacos é recorrente nas caricaturas de Taborda da época, não apenas em torno de questões militares³. Tenho impressão de que Crítica era especialmente mordaz e irônico na sua abordagem do tema, mas o que era eventualmente denominado “El Imperialismo Brasileño” pairava também nas páginas de outros jornais, como La Nación, que tinha uma linha editorial “oposta” à de Crítica. Sem poder aqui aprofundar o tema, trago este aspecto à tona na intenção de marcar um outro horizonte da imaginação argentina sobre o Brasil, operante nos anos 1920 e que fica encoberto no material recolhido sobre os Oito Batutas. Neste sentido, convido o leitor a rever, no Capítulo 1, o comentário do mesmo Crítica, bastante favorável, sobre a estréia dos músicos brasileiros em Buenos Aires, publicado exatamente naquela mesma edição de 08 de dezembro.

² Sobre este jornal, cf. o Capítulo 1, nota 10.

³ Ou seja, Taborda costumava figurar quaisquer brasileiros como macacos, não apenas os soldados.

De fato, em 1922 este aspecto das relações entre Brasil e Argentina se enquadrava num processo histórico que remontava a bem antes.

“Así, hacia principios del siglo XX, el Cono Sur fue escenario de un interesante juego de alianzas, cuyos principales protagonistas en discordia fueron los cancilleres [Estanislao S.] Zeballos y Río Branco. Dicha competencia argentino-brasileña contó con dos instrumentos: la búsqueda de aliados en los países del Cono Sur, que se ubicaron dentro de la órbita de una u outra potencia subregional⁴, y la carrera armamentista. Estos instrumentos apuntaron a su vez a dos objetivos: la supremacía subregional y el aislamiento del contrincante” (Cisneros y Escudé, 1999: 119).

Com efeito, o período de aproximadamente 1908 até as vésperas da Primeira Guerra Mundial – chamado “la diplomacia de los acorazados” – foi caracterizado, no plano militar, por uma efetiva corrida armamentista – sobretudo no âmbito naval – entre Brasil e Argentina. Diante da política externa brasileira conduzida pelo Barão do Rio Branco⁵, o chanceler argentino⁶ estava convencido de que as autoridades do país vizinho preparavam uma guerra contra o seu. Fator decisivo neste processo foi a compra, pelo Brasil, em 1906, de três encouraçados do tipo *dreadnought*, os mais avançados da época. Em 1908, Zeballos apresentou ao governo argentino um plano que incluía a apresentação de um ultimato a Rio Branco, instando-o à divisão da esquadra com a Argentina. O plano previa, em caso de negativa do governo brasileiro, a mobilização da esquadra argentina, de 50.000 reservistas e, mesmo, a “ocupação do Rio de Janeiro”⁷. A mobilização não se efetivaria, mas há indícios de que o plano teria encontrado ressonâncias favoráveis em outros segmentos do governo argentino:

⁴ Além de Argentina e Brasil, o Chile completava o quadro das três potências regionais da época.

⁵ José Maria da Silva Paranhos Júnior (Rio de Janeiro, 20/04/1845 – Rio de Janeiro, 10/02/1912). Foi ministro das relações exteriores do Brasil de 1902 até o ano de sua morte.

⁶ Estanislao S. Zeballos (Rosario, 27/07/1854 – Liverpool, 04/10/1923). Foi ministro das relações exteriores da Argentina nos períodos de 1889 a 1892 e 1906 a 1908.

⁷ Cf. Cisneros y Escudé (1999: 122), que se baseiam numa carta de Zeballos a Roque Sáens Peña, datada de Buenos Aires, 27 de junho de 1908.

“Según Zeballos, el plan fue aprobado por unanimidad por el gabinete, conviniéndose en que el canciller debía presentar la documentación secreta y el plan de exposición al Congreso para solicitarle los fondos a los efectos de la movilización” (Cisneros y Escudé, op. cit.: 122).

Contudo, o caráter secreto daqueles encaminhamentos ganhou divulgação imediatamente nas páginas do jornal La Nación⁸, abertamente hostil a Zeballos, gerando um forte movimento de oposição na opinião pública e determinados setores do governo, ao qual se juntou uma intervenção diplomática britânica contra Zeballos, encarado como um “elemento de distúrbio na paz subregional”. Zeballos foi, afinal, afastado da chancelaria pelo presidente Figueroa Alcorta em junho de 1908. O afastamento teria gerado opiniões favoráveis no Rio de Janeiro e em Montevideo, enquanto que os governos de Chile, Paraguai e Bolívia teriam expressado descontentamento e preocupação.

Mesmo com o afastamento de Zeballos, o fim da “diplomacia dos encouraçados” seria marcado pela morte de Rio Branco em 1912, substituído por Lauro Müller⁹, sob cuja condução da política externa Brasileira a fase mais aguda da crise estaria superada em 1914.

Entre as ressonâncias favoráveis que a política de Zeballos encontrava na Argentina, não estavam ausentes argumentos que abriam mão de teorias raciais na defesa da

⁸ No âmbito jornalístico argentino, então fortemente caracterizado por disputas políticas, o jornal *La Prensa* opunha-se, com relação à questão “Brasil”, a *La Nación*, alinhando-se, portanto, à posição de Zeballos na defesa de uma política externa mais incisiva.

⁹ Lauro Müller (Itajaí, 1863 – Rio de Janeiro, 1926) ocuparia o cargo até 1917. Sua carreira pública incluiu, além deste, cargos de governador de estado de Santa Catarina, deputado federal, senador, ministro de Estado. Atuou na modernização urbana da Capital Federal em inícios do séc. XX. Lauro Müller era admirador dos Oito Batutas e foi um dos promotores da viagem do grupo a Paris em 1922 (Cf. Menezes Bastos, 2005). Segundo os autores consultados, Lauro Müller teria promovido uma política mais prudente e relativamente menos agressiva que a de seu antecessor. A caracterização de Rio Branco dada numa nota por Cisneros y Escudé vale a pena ser citada na íntegra: “El Barón de Río Branco representó la continuación del Imperio en Plena República brasileña. Gozó de continuidad vitalicia en el cargo y de otros poderosos atributos más propios de un régimen imperial que de uno republicano, pero que resultaron muy funcionales a los intereses del gobierno brasileño. Manejó a su antojo los presupuestos y, ni el Congreso ni los medios de prensa se opusieron a sus proyectos de engrandecimiento de la República brasileña. Es más: Río Branco llegó a dirigir una red periodística que fue más allá de las fronteras brasileñas, llegando a los países limítrofes” (Cisneros y Escudé, op.cit.: 135, nota 35)

hegemonia argentina, justificada por uma pretensa superioridade racial do país em relação ao Brasil¹⁰.

Sem poder aprofundar aqui um assunto tão complexo, que necessita tratamento cuidadoso, penso ter apontado para um processo que permite re-situar aquele meu espanto inicial diante das referências militaristas ao Brasil na imprensa argentina dos anos 1920: elas efetivamente indicam um aspecto importante, potencialmente conflitivo, das relações históricas entre os dois países.

Fausto e Devoto (2004) apresentam uma história comparada de Brasil e Argentina entre 1850 e 2002, cujos principais pontos passo a destacar, com foco no período que vai até 1930.

A cidade de Buenos Aires já a partir do século XIX revela uma tendência para constituir-se como centro unificador do país, sendo a sua “porta para o mundo” e mantendo com o resto da Argentina uma relação bastante desproporcional em fatores como urbanização, densidade populacional e concentração de riquezas. A sua definição como centro político foi, não obstante, algo bastante disputado até o final do século XIX, sobretudo nos conflitos entre *unitários* e *federalistas*. No Brasil apresenta-se desde logo uma configuração diferente: em inícios do século XIX o país apresenta uma rede de cidades mais equilibrada e distribuída que a Argentina. Salvador e Rio de Janeiro, então com dimensões populacionais equivalentes à de Buenos Aires, integravam melhor as regiões sem favorecer a emergência de um único centro unificador.

¹⁰ Cisneros y Escudé (1999: 125-126). É certo que esta questão não pode ser simplificada em termos de um “racismo argentino” consensual em relação ao Brasil. As teorias raciais eram amplamente discutidas na época, e acionadas para defender diferentes pontos de vista. Dentro do próprio Brasil eram um fator importante de “classificação” da população e negociação de identidades. Sobre este ponto, conforme Schwarcz (2000).

Ao longo do século XIX a imigração é um fator importante, sobretudo na Argentina. Em 1872 a cidade do Rio de Janeiro contabilizava 30% de estrangeiros em sua população, contra os 50% da capital argentina na mesma época. De fato, a imigração européia tem um grande impacto, sobretudo em Buenos Aires, nos aspectos demográfico, econômico, político e cultural. Por outro lado, o sistema escravista teve conseqüências bem mais profundas no Brasil.

Em torno de 1850, os dois países, cada um a seu modo, alcançam alguma unificação política, já havendo então no Brasil um amplo reconhecimento de um poder estatal, ao passo que na Argentina ocorria o que os autores denominam a “habituação a um estado de coisas”, com a relativa estabilização de uma Confederação de fato, tutelada por Buenos Aires. Data de 1862 a posse de Bartolomé Mitre (1821-1906), o primeiro presidente reconhecido por todas as províncias, tendo ocupado o cargo até 1864. Se nesta época o governo imperial goza de certa estabilidade no Brasil, é importante notar que até 1880 o governo central na Argentina ainda não tinha uma capital, nem instituição financeira, nem emitia moeda, de modo que “no momento de consolidação do Estado nacional, a Argentina simplesmente carecia de um aparelho estatal” (: 85). Com a federalização de Buenos Aires em 1880, a cidade passa a ser reconhecidamente a capital do país e o aparelho estatal se instrumentaliza progressivamente. Este ano marca também o início de uma escalada vertiginosa do desenvolvimento econômico argentino, num processo que não encontraria paralelos na América Latina na passagem para o século XX (: 58-60). Num esquema comparativo amplo, então, enquanto a Argentina se destaca no período por seu desenvolvimento econômico, o Brasil conta, por outro lado, com um aparelho estatal comparativamente mais estabilizado, isto apesar de sua marcada impossibilidade de se fazer presente efetivamente por todo o imenso território. Tal sistema estatal brasileiro era

marcado pela “usurpação do direito dos cidadãos de influir, nem digamos nas políticas, mas até na eleição de seus representantes” (: 67), algo que caracterizaria o período das oligarquias. Até 1880, o Brasil apresenta um sistema político comparativamente mais estável, mas com governos centrais comparativamente menos estáveis que os argentinos.

Com relação aos vínculos entre elites econômicas e políticas, estes foram muito mais diretos no Brasil, ao passo que na Argentina tendiam a distribuir-se em grupos de interesses distintos. No caso brasileiro, o tema da escravidão influenciou de maneira especial a articulação entre política, sociedade e economia, diferentemente do que acontecia na Argentina.

Durante o período de consolidação dos Estados nacionais nos dois países, a imigração européia era avaliada de maneiras marcadamente diferentes em cada caso. Na Argentina, sua função principal seria a de instrumento civilizador na chamada “conquista do deserto”, com a busca de efetivação do avanço das fronteiras nacionais sobre regiões originalmente ocupadas por povos indígenas contra os quais se fazia a guerra de expansão¹¹. Já no caso brasileiro, era muito forte, em certos setores, a concepção da imigração como meio de branqueamento e europeização da população.

Um episódio importante na história comum dos dois países neste período foi o da Guerra da Tríplice Aliança, ou Guerra do Paraguai (1864-1870), onde Brasil, Argentina e Uruguai aliaram-se contra o Paraguai de Solano López. Dentre as várias conseqüências da Guerra, especialmente devastadora para o Paraguai, destaca-se o endividamento contraído

¹¹ A campanha de conquista do “deserto”, com seu período mais intenso entre 1876 e 1881, foi movida sobretudo pela busca de terras férteis ao sul de Buenos Aires para alimentar o crescente mercado agro-exportador (Onega, 1999: 685-686). As terras não eram desertas, mas ocupadas por povos indígenas, daí a caracterização da campanha como guerra.

por Brasil e Argentina em função do financiamento de sua atuação no conflito pela Inglaterra.

A situação na virada para o século XX é assim sintetizada por Fausto e Devoto:

“Atrás do Brasil em 1850, a Argentina estava à frente dele em 1890, o que revela mudanças na velocidade relativa que atravessariam toda a história comum¹². O ritmo era marcado por um elemento sobre o qual nenhum dos dois, exportadores de bens primários, tinha controle, ou seja, os preços internacionais de seus produtos. Também por dois elementos que escasseavam: capitais e braços.

Mas, tomando-se um quadro mais amplo, os primeiros anos do século XX iriam corresponder a um grande avanço econômico em ambos os países até 1914, mais acentuado na Argentina do que no Brasil. Ao mesmo tempo, do ponto de vista político, o sistema oligárquico, sujeito a menores pressões, sobreviveria no Brasil até 1930, enquanto na Argentina seria rompido a partir da Lei Sáenz Peña, de 1912” (: 145).

Note-se que as relações mútuas de política externa no período, cuja clave militarista indiquei acima, não entram no foco principal da história comparada de Fausto e Devoto.

Com a proclamação da República em 1889, o Brasil havia deixado de ser, no contexto americano, uma monarquia entre repúblicas, passando a adotar, assim como a Argentina, a República Federativa como sistema político, inspirada no modelo estadunidense. Comparando as Constituições argentina de 1853 e brasileira de 1891, os autores chamam a atenção para semelhanças em fatores como a adoção do sistema presidencialista e o estabelecimento da divisão entre os poderes da República. A liberdade de cultos é garantida no caso da Argentina, embora a religião católica seja considerada a oficial. No caso do Brasil, é estabelecida a separação entre Igreja e Estado.

¹² É de fato curioso notar esta formulação em termos de “atrás” e “à frente”, indicadora de uma concepção historiográfica teleológica. De modo interessante, é um tipo de pensamento que está presente também, por exemplo, nas próprias opiniões sobre os Oito Batutas nos jornais argentinos dos anos 20, que eventualmente mobilizavam argumentos em torno do relativo “adiantamento” ou “atraso” sócio-cultural de um país em relação a outro, a concepção dominante ali sendo a de uma Argentina relativamente *mais evoluída* (cf. Capítulo 1).

Na virada do século, a cidade de Buenos Aires, capital federal desde 1880¹³, apresenta um processo rápido de crescimento econômico, aumento da população e complexificação social. Entre 1895 e 1929, sua população salta de 664.000 para 2.300.000 pessoas. A caracterização da cidade como pólo sem outro paralelo no país se mantém, ao contrário do Brasil, onde o Rio de Janeiro não tinha o mesmo peso relativo tão acentuado. Em 1922, ano em que Os Oito Batutas chegam à Argentina, Marcelo T. de Alvear, candidato alinhado a Hipólito Yrigoyen, líder do Partido Radical, proveniente das elites tradicionais, é empossado presidente da república. Neste mesmo ano, entre os eventos importantes no Brasil estão a fundação do PCB, o início das rebeliões tenentistas – que seriam decisivas na derrubada das oligarquias depois de 1930 – e a eleição do mineiro Arhtur Bernardes para a presidência do país. A supremacia das oligarquias até 1930 deu ao Brasil a marca de uma participação política comparativamente mais restrita em relação à Argentina, onde a lei Sáenz Peña havia estabelecido o voto secreto e obrigatório em 1912 (: 150).

O motor da economia em ambos os países no período em tela foi a exportação de produtos primários, agropecuários no caso argentino e agrícolas – fundamentalmente o café, produto que oferecia menos segurança no mercado internacional do que a carne e o trigo argentinos – no caso brasileiro, dentro do modelo denominado “hacia afuera”, marcando uma grande dependência econômica em relação ao mercado internacional. Neste aspecto, é importante notar que o desenvolvimento argentino no período, bastante centrado na produção de carne e trigo, destaca-se muito dentro do cenário latino-americano, com altos índices de PIB, renda per capita e nível de vida (: 151-155). Às vésperas da Primeira

¹³ Sobre o processo de construção, em seus aspectos “material” e “cultural” desde a concepção inicial de como deveria ser a Capital Federal, do espaço público metropolitano de Buenos Aires, conforme Gorelik (2004).

Guerra Mundial, o volume do comércio exterior argentino é seis vezes superior à média latino-americana e o PIB per capita do país é comparável aos da Alemanha e países baixos, sendo superior aos da Espanha, Itália, Suíça e Suécia. Entre 1913 e 1928, as exportações argentinas representavam de 40 a 43 por cento do total sul-americano, sendo a Inglaterra o seu principal comprador, ao passo que o principal cliente das exportações brasileiras no período são os Estados Unidos. A relação econômica da Argentina com a Inglaterra é muito forte nas primeiras décadas do século XX. Este país era também o principal fornecedor de produtos importados tanto para o Brasil quanto para a Argentina justamente até 1922-23, sendo que a partir destes anos os Estados Unidos passam a ocupar prioritariamente este lugar¹⁴. Não obstante, em 1913, 67% dos capitais estrangeiros na Argentina eram ingleses, materializados na instalação de frigoríficos e ferrovias, por exemplo¹⁵. Durante a Primeira Guerra, a carne argentina foi uma importante fonte de alimentação para os soldados ingleses e americanos, sendo que já em 1906, 44% da carne comida na Grã Bretanha vinha da Argentina.

A principal relação de produção interna na Argentina, no período, é o arrendamento de terras, sendo que ali o acesso dos colonos à propriedade e à ascensão social foram mais

¹⁴ Especificamente para o caso brasileiro, Tinhorão faz uma associação direta entre a crescente predominância de capitais norte-americanos a partir da Primeira República (1889) e o progressivo consumo, aqui, de gêneros musicais provenientes daquele país (*ragtime, cake-walk, one step, two step, blackbottom* no início do século; *fox-trot e charleston* a partir da I Guerra e *shimmy, swing, boogie-woogie e be-bop* até a II Guerra). Nas palavras do autor, “A passagem da monarquia para a república de 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao movimento do Partido Republicano de 1870, iria marcar coincidentemente, no plano econômico, igual passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses [...], para o dos capitais norte-americanos, através de um silencioso processo que se consolida durante a primeira Guerra Mundial, e se torna ostensivo em 1921 com o primeiro empréstimo oficial de cinquenta milhões de dólares pedido pelo governo brasileiro aos banqueiros Dillon, Read & Co., de Nova York” (Tinhorão, 1998: 207).

¹⁵ Apesar do peso relativamente mais forte na Argentina, os interesses de empresas inglesas e norte-americanas estavam presentes também no Brasil desde a segunda metade do século XIX, como é o caso da *São Paulo Railway*, de capital inglês, que começa a funcionar em 1866 levando o café da cidade de São Paulo ao porto de Santos (: 163).

rápidos do que no Brasil, onde as relações dos colonos com os proprietários eram mais verticais¹⁶.

A imigração para o Brasil era subsidiada, ao passo que na Argentina não. Entre 1881 e 1930, chegaram ao Brasil 1.800.000 imigrantes, e 3.800.000 à Argentina. Associado à imigração massiva aparece, no “plano das idéias” o tema racial. Na Argentina, teorias racistas são acionadas, por exemplo, para explicar aumentos nos níveis de criminalidade a partir de 1910 e, no Brasil, a teoria do branqueamento aceita inicialmente o mestiço como uma “fórmula transitória”¹⁷. Na Argentina, a política de integração dos imigrantes e seus descendentes à ordem nacional se deu em três vetores principais: expansão do ensino

¹⁶ No caso brasileiro, onde a distribuição de terras é historicamente marcada de maneira especial por uma espécie de “simbiose” entre a estrutura estatal e interesses privados específicos, ressalta o exemplo da Lei 601 de 18/09/1850, a chamada Lei de Terras. Tal dispositivo resultava de uma política ativa, explícita e sistemática de manutenção dos interesses da grande propriedade, consolidando um modelo que se constituiu como “obstáculo jurídico central ao desenvolvimeto da pequena propriedade agrícola no Brasil, durante o século XIX, tornando-se um empecilho histórico à democratização do solo, com decorrências futuras para o país” (Mendes, 2009: 179).

¹⁷ Nesta forma de pensar, o mestiço era concebido como uma parte necessária do caminho entre a mistura de raças e o branqueamento da população, imaginado como seu ponto de chegada. Neste sentido, Ortiz localiza as noções de *meio* e *raça* como categorias-chave do solo epistemológico da intelectualidade brasileira entre os séculos XIX e XX, marcando uma orientação geral de cunho evolucionista e determinista que juntava “o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer” (1985: 14). Dentro desta tendência que, segundo o autor, marca o pensamento de autores como Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Nina Rodrigues, o mestiço constitui um “problema” já desde o século XIX, sendo seu equacionamento buscado inicialmente em termos da idéia de raça enquanto um determinante biológico mesmo, e a sua solução sendo vislumbrada através de um projeto de branqueamento que, via imigração européia, gradualmente eliminaria as taras da mistura, algo concebido, do ponto de vista daquelas “elites” intelectuais, como indispensável à construção do Brasil como uma nação moderna viável. Também segundo Ortiz, é com Gilberto Freyre que a substância da idéia de mestiço migra decisivamente do horizonte biológico da raça para o da cultura, um passo para a transformação do “problema” em traço positivo da identidade nacional brasileira. Como irá demonstrar Vianna (1995), apontando também para o caráter decisivo da obra de Freyre, a consolidação da imaginação nacional no Brasil, associada a partir de inícios da década de 1930 a uma idéia de autenticidade de raízes mestiças, deixa – num processo que tem a consagração do samba carioca como um de seus grandes ícones – de ter no multiculturalismo um “problema” para convertê-lo na própria solução da questão. Remarque-se que, para Menezes Bastos (2005), a viagem dos Oito Batutas a Paris constituiu uma antecipação desta inflexão simbólica no âmbito internacional. É importante notar, contudo, que nem todas as leituras sobre o mestiço no Brasil antes de Gilberto Freyre eram negativas. Em obras como *O preconceito de raça no Brasil*, de 1916, e *A política no Brasil*, de 1920, Álvaro Bomilcar explicitamente se recusava a ver na mestiçagem o problema da nação, aproximando-se, neste aspecto, do pensamento de intelectuais como Manuel Bonfim e Alberto Torres. Nesta linha de pensamento, o “problema da nação” tendia a ser localizado mais na herança lusitana. Neste aspecto, surge ainda como ponto interessante o fato de que, no segundo livro mencionado, datado de quando os Oito Batutas já atuavam – gerando controvérsias na imprensa – há um ano no cenário carioca e de outras cidades, Bomilcar dirige sua acusação contra “a hegemonia portuguesa no comércio e na imprensa” (Oliveira, 1990: 138).

público – com destaque para a educação cívica – serviço militar obrigatório e a reforma política. No Brasil, o uso efetivo das escolas e do serviço militar como instrumentos de nacionalização foi mais restrito. Comparativamente, o Brasil é, no período, um país mais rural, com uma população mais dispersa e um relativamente baixo nível educacional. Fausto e Devoto destacam como uma das conseqüências do influxo migratório a geração em cada país de uma disposição em “duas culturas” “como realidade material e como formulação do imaginário nacional” (: 183).

No período, os movimentos sociais são mais significativos na Argentina – que passa a contar com uma classe média, bem como uma classe operária, relativamente mais articulada e influente -, sendo relativamente amortecidos no Brasil pelas relações de dependência que impunham uma maior sujeição aos segmentos dominados (: 183-184). Entre 1917 – ano da Revolução Russa – e 1921 os movimentos de trabalhadores crescem nos dois países. O ano de 1919 é importante, com grandes greves operárias em São Paulo e no Rio de Janeiro e a chamada *Semana Trágica* em Buenos Aires, movimento grevista que se tornou sangrento nos confrontos com a polícia e terminou numa forte repressão cujo alvo não foram, enfim, os operários, “mas a comunidade russo-judaica, acusada de estar à frente de uma conspiração comunista” (: 188). Ainda a respeito da organização da classe trabalhadora, os autores afirmam que o “mito” de sua importância como ator político independente nos anos anteriores a 1930 hoje está desfeito, e indicam que:

“Como conclusão geral, ressalta comparativamente a maior força do movimento operário argentino, seja em termos organizacionais, seja em capacidade de mobilização ou de formulação ideológica. Com essa importante ressalva, convém não exagerar as semelhanças do caso argentino com o da classe trabalhadora européia. Tanto no Brasil quanto na Argentina, ao longo dos anos em consideração, existiam grandes contingentes de massa – operários industriais ou não – quase intocados pela organização sindical, pelos partidos, ou, quando organizados, propensos à

conciliação de classes. Os casos de Vargas e Perón iriam demonstrar exemplarmente essa constatação” (: 189).

Com respeito aos sistemas políticos e aos graus de participação, o Brasil se caracteriza efetivamente como uma república oligárquica entre 1890 e 1930, cenário que é diferente do argentino, onde em 1912, com a lei Sáenz Peña, foi introduzido o voto secreto e obrigatório para os homens maiores de 18 anos em dia com o serviço militar, bem como a representação das minorias na câmara dos deputados, na proporção de dois para um. Estrangeiros e mulheres não votavam. Entre 1916 e 1930 o Partido Radical, aglutinado em torno da figura de Hipólito Yrigoyen, governa a Argentina. O partido tinha ao mesmo tempo uma base social mais ampla do que seus concorrentes e uma dose de clientelismo, ficando a meio caminho entre os velhos partidos oligárquicos e uma estrutura democrática mais ampla.

O socialismo democrático nunca passou de um estágio incipiente nos dois países (: 195). Na Argentina, houve formações de direita sem paralelo no Brasil, como a Liga Patriótica e a Liga Republicana, “combinando idéias tradicionalistas e nacionalistas, apimentadas com uma intensa xenofobia” (: 197). A Liga Patriótica nasceu como resposta à emergência do movimento operário e aos acontecimentos da Semana Trágica, enquanto que a Liga Republicana foi criada em 1929 em oposição ao radicalismo de Yrigoyen.

O Estado argentino investe comparativamente mais em educação a partir de meados do século XIX, numa preocupação bem maior com a integração dos imigrantes na construção da identidade nacional do que a que havia no Brasil de então. Segundo apontam os autores, a formação e origem socioeconômica dos imigrantes que se dirigiram a cada um dos países era diferente, contando, os que iam à Argentina, com um capital educacional relativamente mais desenvolvido (: 201-202).

Se o capital estrangeiro – exemplificado pelo controle inglês das ferrovias, vitais para a economia Argentina – e o endividamento eram duas das principais formas de relação de ambos os países com o mundo exterior, é interessante notar que a importância de um país como a Alemanha surge no treinamento e equipamento dos exércitos, sobretudo na Argentina, mas também no Brasil (: 208-209). Vale notar que os vínculos com a Alemanha foram mais duradouros no caso da Argentina, que permaneceu neutra na Primeira Guerra Mundial, ao passo que a entrada do Brasil no conflito, alinhado aos aliados, determinou um corte em suas relações com a Alemanha e uma aproximação política com a França¹⁸.

Ainda com relação às Forças Armadas, como já se disse, na Argentina elas representavam um dos pilares de agremiação dos descendentes de imigrantes e forjamento de uma identidade nacional, o que, entre outros fatores, permitiu que não ocorresse na Argentina um fenômeno como o tenentismo no Brasil, caracterizado pela dissidência dos quadros médios da hierarquia militar. Na Argentina, a divisão sócio-política entre os partidários e adversários de Yrigoyen foi fator que repercutiu nas Forças Armadas ocasionando o surgimento de facções mais definidas na cúpula militar (: 214).

Com relação à ideologia e ao pensamento político, os autores localizam o ideário liberal – com os princípios de soberania popular, representação individual e garantias individuais – como referência dominante em ambos os países no período, de forma mais acentuada na Argentina, marcando o ideário das elites na busca da formação de uma identidade nacional e corporificação do Estado, sendo assumidos majoritariamente como legítimos pela elite civil e pelos formadores de opinião, provenientes da classe média

¹⁸ Segundo Oliveira (1990: 118-119), que dá um panorama da polarização dos intelectuais cariocas em torno do conflito na Europa, data de 1915 a formação da Liga Brasileira pelos Aliados, presidida por Rui Barbosa e que contava entre seus quadros com Graça Aranha e Olavo Bilac. Entre os defensores brasileiros da posição alemã, em número bem menor, estavam Capistrano de Abreu e Lima Barreto.

letrada. Este tipo de postura implicava em maiores críticas aos regimes oligárquicos, havendo importantes diferenças entre os liberalismos dos dois países (: 220-221).

No Brasil, o fortalecimento do positivismo de inspiração comtiana¹⁹ em meio aos discursos anti-liberais, favoreceu idéias autoritárias (sobretudo no Rio Grande do Sul) ao longo do século XX. O nacionalismo autoritário desenvolve-se aos poucos tanto no Brasil quanto na Argentina, com certa defasagem com relação ao seu desenvolvimento na Europa Ocidental, mas ganhando força especialmente depois da Grande Guerra.

No âmbito das relações internacionais, é notável que a Argentina permanece “umbilicalmente” ligada à Inglaterra entre 1890 e 1930 na área do comércio exterior, sendo ressaltada pelos autores a “solidez dos laços culturais” entre os dois países, a ponto de os argentinos se considerarem os “ingleses de América” (: 227-228). É interessante notar que os autores não fazem qualquer menção à ligação cultural entre Argentina e França, tão enfatizada por outros autores, e que teria sido fundamental no início do século XX, também na conformação do universo simbólico do tango. No caso do Brasil, apesar de o país também depender da *City* londrina, tinha o principal mercado de seus produtos nos Estados Unidos, já interessados, nesta época, numa hegemonia americana. Enquanto as relações entre Estados Unidos e o Estado brasileiro eram amistosas, com a Argentina eram mais permeadas de restrições.

As relações comerciais recíprocas entre os dois países são bem menos intensas do que as de cada um deles com Inglaterra e Estados Unidos, sendo que havia disputas em torno, por exemplo, da compra de trigo pela Brasil, não de sua vizinha Argentina, mas dos Estados Unidos.

Fausto e Devoto sintetizam as relações políticas mútuas da seguinte forma:

¹⁹ Cf. Ortiz (1985).

“não obstante a retórica, a pompa de algumas visitas presidenciais recíprocas, a tônica das relações Brasil – Argentina no período considerado foi caracterizada por uma contida rivalidade, aspirando ambos os países a uma posição de liderança dos ‘irmãos menores’. Nesse contexto, a Argentina teve um comportamento pautado por maior independência com relação aos Estados Unidos, enquanto o Brasil inclinou-se a uma estreita aproximação com este país, visando obter um precioso aval para alcançar a hegemonia, aliás jamais lograda, no complicado cenário da América do Sul” (: 235).

O cenário político internacional na década de 1920 tem a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um marco importante, bem como, na outra ponta da década, a crise econômica de 1929, que marca, entre outras coisas, uma queda abrupta do PIB e das imigrações para ambos os países. Dentro deste contexto, fenômenos importantes no Brasil são a crescente presença do Rio Grande do Sul no panorama político, que culmina com a indicação de Vargas para a presidência da República em 1929, a emergência (tardia, em comparação com a Argentina) de uma classe média urbana e a crescente insatisfação dos militares, sendo que a partir de 1922 as rebeliões tenentistas passam a fazer uma oposição frontal ao regime oligárquico (: 236-237).

Na Argentina, com a eleição de Yrigoyen – “o mais popular dirigente radical de toda a história argentina” (: 238) – em 1916, a tendência havia passado a ser de um radicalismo personalista, com traços populares e reformistas. Entre 1916 e 1930 cresce uma polarização entre partidários e opositores de Yrigoyen, sendo que ele é derrubado em seu segundo governo por um golpe militar em 1930, mesmo ano da deposição de Washington Luís e nomeação de Getúlio Vargas para o governo provisório no Brasil.

O quadro geral que emerge a partir deste resumo é o de dois países concorrentes entre si em vários aspectos, que têm na virada para o século XX um período de consolidação de seus estados nacionais e uma vinculação econômica determinante, em cada

um deles, com os Estados Unidos e a Europa Ocidental (sobretudo a Inglaterra), dentro do modelo “hacia afuera”. Chama a atenção a maior urbanização, a economia mais forte e o relativo nível socioeconômico mais alto na Argentina (sobretudo em Buenos Aires).

Com isto, gostaria de retomar, por um minuto, as idéias de Sahlins (2006) de *história dialética e oposição complementar*, indicando que também no nível mais “infra-estrutural” das relações internacionais elas se mostram inspiradoras para pensar o par Argentina-Brasil, aqui focalizado especificamente em torno dos anos 1920, como um momento de um processo de duração mais larga. Menezes Bastos (1999) tem chamado a atenção para o aspecto de *oposição irreductível entre rivais* que caracteriza as relações musicais entre Brasil e Argentina enquanto polarizadas em torno da dupla samba – tango²⁰. O quadro esboçado neste capítulo permite pensar as décadas de 1910 e 1920, e sobretudo a primeira, como especialmente marcadas por uma “guerra fria” entre os Estados, numa relação competitiva e de mútua desconfiança que não chega efetivamente às vias de fato do confronto armado, mas onde a concorrência e o contraste têm uma importância flagrante²¹. Esta oposição política e econômica parece preceder cronologicamente a consolidação do imaginário da Argentina como país do tango e do Brasil como país do samba²². Neste sentido, as posturas de Sahlins e Menezes Bastos são confluentes na medida em que apontam decisivamente para o caráter constitutivo, e não secundário, da oposição. Como vimos no Capítulo 1, a evocação negativa de um Brasil primitivo e negro era uma das chaves possíveis de serem acionadas pelo críticos argentinos dos Oito Batutas. Mas, se ela

²⁰ Num estudo sobre as *relações futebolísticas* entre Argentina e Brasil conforme elas aparecem na imprensa contemporânea, Helal (2007) contribui para mostrar que este aspecto está bastante presente, com um matiz próprio, também no universo deste esporte.

²¹ Tal oposição revela, de fato, um caráter triangular, tendo em conta as relações umbilicais de Argentina e Brasil com as potências do Atlântico Norte acima indicadas.

²² Tenha-se em vista a datação da fase mais tensa da “diplomacia de los acorazados” entre 1908 e 1914.

surge às vezes com força brutal, não é a única possível. A visão de um país exótico, sensual, desconhecido e sedutor emerge também sem estar automaticamente acoplada a uma valoração negativa²³. Por outro lado, a cor negra dos Batutas também pôde ser alvo de ataques e ironias²⁴ sem uma associação direta ao fato de serem Brasileiros. O caráter de uma associação conclusiva de causa e efeito entre a herança negra e o “fato” do relativo estado de atraso evolutivo do Brasil – num ponto de vista cuja sustentação dependia já da ideologia de uma Argentina “branca” –, tomando a música popular como seu índice indiscutível, aparece de forma transparente no ensaio sobre a “música típica brasileira”, veiculado em El Pueblo, de Rio Cuarto em 04/02/1923. Assim, se o samba e o tango se fazem, de maneira “definitivamente” mutuamente excludente a partir da década de 1930, esta polarização parece arrematar um quadro que, pelo menos no imaginário argentino, é, ainda nos anos 1920, mais multifacetado. Neste sentido, é interessante notar também que as “representações” sobre o maxixe, na Argentina dos anos 1920, podiam incluir uma certa indiferenciação entre Brasil e Portugal, que seria tornada muito mais improvável quando aquele gênero cede seu lugar simbólico ao samba. Já em Paris, como mostra Menezes Bastos (2005), o maxixe podia ser pensado como compatível com o tango, uma possibilidade de mistura que caberia ao mesmo samba reverter²⁵. Então, nos anos 1920-30, a transição maxixe-samba, enquanto realiza uma diferenciação entre Brasil e Argentina em Paris, o faz, na Argentina, entre Brasil e Portugal.

²³ A chave positiva de leitura, também possível, está relacionada, num contexto mais amplo, à entronização da música e dança negras norte-americanas em Paris, em torno de figuras como Josephine Baker.

²⁴ Vide, por exemplo, no Capítulo 1, a crítica de Última Hora de 08/12/1922.

²⁵ Conforme Menezes Bastos (op. cit.), a viagem dos Oito Batutas a Paris em 1922 teve o caráter de uma verdadeira campanha neste sentido.

CAPÍTULO 6

O SAMBA, O TANGO. E O JAZZ.

A proposta deste capítulo é a de buscar encontrar alguns dos sentidos articulados em torno do samba, do tango e do jazz a partir do estudo de materiais de diferentes naturezas – a saber: coberturas jornalísticas de turnês artísticas, artigos em revistas especializadas de jazz, livros versando sobre temas da música popular – no Brasil e na Argentina, mais localizadamente no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, no período de, aproximadamente, entre fins da década de 1920 e meados da década seguinte. Se tango e samba entram aqui como as “encarnações musicais” de Argentina e Brasil, o jazz incide também como um elemento fundamental, na medida em que estava presente na prática de grupos musicais, no consumo das audiências e no universo simbólico e valorativo de argentinos e brasileiros já de maneira intensa desde os anos 1920.

Assim, consideraremos, através dos jornais, duas outras temporadas de músicos negros na Argentina: a da jazz-band Sam Wooding (1927) e a de Josephine Baker (1929), passando à década de 1930 com o exame de algumas das obras que inauguram a produção livresca sobre o tango na Argentina e o samba no Brasil, quais sejam: *Cosas de Negros* (1926), de Vicente Rossi e *La Historia del Tango* (1936), dos irmãos Héctor e Luiz Bates, para o primeiro caso, e *Na Roda do Samba* (1933), de Francisco Guimarães (Vagalume) e *Samba* (1933), de Orestes Barbosa.

SAM WOODING NA ARGENTINA (1927)

No ano de 1927, poucos meses antes de os Oito Batutas iniciarem em Florianópolis sua turnê pelo sul do Brasil, e quatro anos depois da passagem dos músicos brasileiros pela

Argentina, debutava em Buenos Aires uma orquestra que seria referida como um dos primeiros contatos do público argentino com o chamado *jazz negro*¹. A orquestra de Sam Wooding, que atuava em Nova York desde o início dos anos 1920, integra-se, em 1925, a um espetáculo de revista chamado *Chocolate Kiddies*, especialmente formada para empreender uma turnê na Europa. Além de atuar na revista, o grupo excursionou de maneira independente pela Alemanha, Suíça, França, Suécia, Espanha, Turquia, Romênia, Itália, Tchecoslováquia, Holanda, Bélgica e Rússia, antes de desembarcar em Buenos Aires em abril de 1927². Para Pujol (2004: 24-27), a de Sam Wooding foi uma das primeiras – e musicalmente a melhor, porque “de formación más compacta y de mejores solistas” – orquestras que deram a conhecer ao público argentino um tipo de jazz posterior ao ragtime, mais sincopado e muito marcado pela improvisação.

Seria o próprio Humberto Cairo, ainda em plena atividade como empresário do Empire e do Maipo, a trazer a orquestra de Sam Wooding para a Argentina, aparentemente com um contrato firmado numa viagem do empresário à Europa. O grupo estréia no Empire no dia 08 de abril de 1927, em sessão dupla – às 18:30 e 23:00 – e, seguindo o mesmo roteiro inicial dos Oito Batutas em dezembro de 1922, passa a atuar também no Maipo a partir do dia 11, integrando uma revista chamada *La Mejor Revista*³. Os jornais já vinham anunciando há vários dias o que seria o *debut* de, como se anunciava em La Nación em 03 de abril, “el jazz más formidable del mundo”, ou, ainda no mesmo jornal, dois dias depois,

¹ López (1973) apresenta uma breve descrição do itinerário da orquestra de Sam Wooding na Argentina. Deschner & Zaffore (1987: 27) também fazem uma breve referência à passagem da orquestra, com um roteiro que incluiu, além de Buenos Aires, também Rosario e La Plata.

² Cf. <http://www.redhotjazz.com/woodingo.html>, consultado em 12/12/2008. É interessante notar a semelhança deste modo de excursionar da banda – integrada a um espetáculo de variedades ou a uma revista e fazendo apresentações independentes – com a turnê dos Oito Batutas pelo sul do Brasil em 1927.

³ O espetáculo no Maipo acontecia às 22:15. Como as duas salas ficavam a aproximadamente duas quadras uma da outra, calculo que era possível deslocar-se, mesmo a pé, do Empire para o Maipo e de volta ao Empire para cumprir com todos os espetáculos.

“el mejor jazz de negros americanos”. Nos anúncios era invariavelmente ressaltado o fato de que se tratava de um grupo de músicos *negros*, ou *de color*.

Façamos um apanhado da reação de alguns dos principais jornais portenhos às primeiras apresentações da orquestra:

“Es un espectáculo la troupe de color Sam Woody – La troupe Sam Woody, formada por ejecutantes de color, se presentó ayer en el Empire ante una sala repleta.

Este conjunto mejora a cuantos recordamos haber visto y oído en escenarios locales. Cada instrumentista es un músico de responsabilidad y actúa con suma armonía dentro de ese conjunto que diríase destinado a cultivar cuanto ruido se acerque a la más endiablada desarmonía.

La jazz Sam Woody tiene un repertorio muy variado. Todas las piezas gustaron, pero se celebró con particular efusión una en que se imitan los ruidos del tren en marcha. Bonita la composición y hábil el desempeño de los ejecutantes” (Última Hora, 10/04/1927).

“En el Maipo se presentó la ‘jazz-band’ Sam Woody – Interviniendo en la obra titulada ‘La mejor revista’, efectuó anoche su presentación en el teatro Maipo la ‘jazz-band’ Sam Woody, que ofreció diversas ejecuciones de su repertorio de música norteamericana, entre las cuales obtuvieron la más franca aprobación del auditorio la descriptiva de un tren en marcha y las de carácter humorístico.

Además varios de los instrumentistas de este conjunto, que se distingue por el ajuste de su labor, expusieron sus habilidades como bailarines y contorsionistas excéntricos” (La Nación, 12/04/1927).

“La jazz Sam Woody debutó con gran éxito en el Maipo – Un notable grupo de músicos americanos, de rara eficacia, componen la jazz-band Sam Woody – En uno de los cuadros de ‘La mejor revista’ se presentó anoche en el Maipo la jazz-band Sam Woody compuesta por diez ejecutantes que desarrollan un interesante y sonado repertorio de música americana.

Este conjunto, que utiliza en sus ejecuciones una diversidad de instrumentos que concurren al carácter exótico de sus concertaciones fué largamente aplaudidas [sic] por el público en forma especial celebró una composición descriptiva de la marcha de un ferrocarril y otras composiciones en que alternadas son las notas humorísticas con trozos vertidos con singular disciplina. El batería, que expone en su labor habilidades de equilibrista, San [sic] Woody, expresivo pianista y los ejecutantes de saxofón que además ofrecieron bailes deslocados y atrabiliarios merecieron particulares demostraciones de la concurrencia que recogió a través de la labor de este ‘jazz’ la impresión de haberse trasladado en momento, a los ‘boites’ del barrio negro de la fantástica ciudad del Norte” (El Telegrafo, 12/04/1927).

“La Jazz Sam Woody debutó en el Maipo – El debut de una estrella no habría llevado al Maipo un público más numeroso que el que atrajo anoche la presentación de la jazz band Sam Woody.

El conjunto de ejecutantes de color que la forman, obtuvo en el nuevo escenario um éxito rotundo. El público del Maipo es más efusivo que el del Empire y no tuvo a menos aplaudir hasta que los artistas repitieron las piezas hasta completar la media docena. Las dos últimas composiciones, de carácter francamente cómico, fueron ruidosamente celebradas.

A este atractivo habrá que agregar el que significa el trío Gómez, los reyes de las danzas aragonezas, que deben embarcar el 20” (Última Hora, 12/04/1927).

De início, chama a atenção a crítica bastante favorável de Última Hora, o mesmo que em 08 de dezembro de 1922 publicara aquele parecer tão negativo com relação aos Oito Batutas por serem homens, negros e barulhentos. Agora, pouco mais de quatro anos depois, nenhuma destas características incomoda o cronista. Ao contrário, a negritude e o caráter “ruidoso” da música da jazz-band de Sam Wooding são fatores atrativos. Não sei se se trata aqui da mesma pessoa que opinou sobre os Batutas, mas de qualquer modo é notável a inversão da valoração. Neste sentido, convido o leitor a re-ver, no Capítulo 1, a citada crítica deste jornal aos Oito Batutas. Lá, os “elementos puestos de moda por los jazz band”, aos quais o cronista associava sobretudo as percussões usadas pelos brasileiros, mereceram um parecer irônico e debochado. Se, com relação aos Batutas, o caráter pitoresco, como ponto favorável, era relutantemente admitido, o jazz de Sam Wooding agrada na medida em que seus instrumentistas, músicos de “responsabilidade”, cultivam com harmonia, como se afirma no trecho de 10 de abril, “quanto ruído se aproxime da mais endiabrada desarmonia”. Esta formulação, mesmo que vertida para o papel sem maiores preocupações por parte de seu autor, tenha talvez um caráter modelar: *é agradável a desarmonia harmicamente produzida*. Isto encontra ressonância com a cobertura jornalística sobre os Oito Batutas no sul do Brasil, estudada no Capítulo 2, quase

simultânea a estes sucessos que focalizamos agora em Buenos Aires. No corte sincrônico que é permitido por esta comparação, parece que, em 1927, a recepção da música da jazz-band Sam Wooding na capital argentina mobilizava categorias semelhantes às aquelas usadas pelo público do sul do Brasil – em cidades muito menores e, a princípio, menos “cosmopolitas” – com relação aos Oito Batutas (em sua forma jazz-band), todas apontando para um universo onde o que deveria ser, musicalmente, “ruim” – o ruído, o barulho, o bizarro – é, por isso mesmo, “bom”. Se isto faz algum sentido, é necessário que se faça um par de observações: a negritude da jazz-band Sam Wooding, se parece ser bem recebida de modo mais unânime na Argentina do que o foi a dos Oito Batutas anos antes, nem por isso deixa de ser lida como um elemento fundamentalmente *exótico*. Por outro lado, ao contrário do som, a cor dos músicos não desponta como elemento de interesse, seja positivo, seja negativo, nos jornais que trataram dos Oito Batutas no sul do Brasil naquele mesmo ano. Finalmente, observe-se que o modo *jazz-band* era uma das duas apresentações possíveis dos Oito Batutas, ao lado da típica brasileira, estando o grupo, em 1927, no momento de pleno amadurecimento de um processo gestado pelo menos desde 1922, como vimos nos primeiros capítulos deste trabalho. Evidentemente, o equivalente a estes dois modos se aglutinava num só (jazz-band e “típica americana”) no caso de uma orquestra como a de Sam Wooding. Seja como for, a maneira como os Oito Batutas aparecem nos jornais do sul do Brasil parece bastante “sintonizada” com a forma de atuação da orquestra de Sam Wooding – então, aparentemente uma das mais cosmopolitas do mundo – naquele mesmo momento.

É importante – para que se possa avaliar bem o peso da “novidade” representada pela orquestra de Sam Wooding – notar que, como em boa parte do Ocidente, o tipo de musicalidade conhecido como *jazz* estava muito em voga em Buenos Aires por estes anos.

Talvez se possa dizer até que, pelo menos na capital argentina, o jazz formava, junto com o tango, algo como uma matriz bipartida que se impunha sobre todo o universo da música popular⁴. Esta matriz, acrescentadas a música folclórica ou “nativa”, de um lado, e a “grande música” de concerto, de outro, parecia esgotar o campo musical então em voga⁵. O que fosse a música brasileira – fundamentalmente o maxixe –, apesar de bem conhecida, aparece aí de forma algo residual e freqüentemente como parte do repertório das jazz-bands, que pareciam monopolizar o *exotismo* em música. Entre as inúmeras *jazz-bands* de residentes argentinos que atuam em Buenos Aires naqueles dias em cinemas, restaurantes, dancings, estão grupos como a *Iribarren Red Hot Panamerican Jazz*, liderada por Eleutério Iribarren, que dividia o palco do cinema Electric Palace (Lavalle 836) com a *orquesta típica* de Pedro Maffia⁶. A *jazz* de Iribarren era anunciada como “la más completa y original (4 blancos y 4 negros)”. A poucos metros do Electric Palace, em Lavalle 921, ficava o requintado Select Lavalle, que anunciava, “exclusivamente para familias”, os melhores filmes, amenizados pelas orquestras “más famosas de Buenos Aires”: a *típica* de Júlio de Caro, a *jazz-band* Gordon Stretton e a *clásica* de Carlos Almiral⁷. Já no Gran Cine

⁴ Como vimos no Capítulo 1, esta matriz já está bastante configurada no momento da passagem dos Oito Batutas pela Argentina.

⁵ Assim, teríamos uma matriz quadripartida: tango – jazz – “grande música” – música folclórica. O agrupamento dos dois primeiros elementos sob a categoria de *música popular* nos remete à formulação de Vega (1979), onde esta última é substituída pela de *mesomúsica*. Segundo a definição do musicólogo argentino, “La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica nos es una música definitivamente occidental sino una 'música común', pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas” (: 05).

⁶ Anúncio em *La Nación*, 04/04/1927.

⁷ Faltaria, para completar a matriz quadripartida dos gêneros musicais, apenas um grupo de música nativa, como o de Andrés Chazarreta, o mais famoso.

Florida, podia-se apreciar a Gran Jazz Carabelli⁸. Note-se ainda que em 1927 Osvaldo Fresedo, bandoneonista e um dos grandes nomes da história do tango, já tinha em Rivadavia 2327 o bar que, décadas mais tarde, em 1956, seria palco do encontro da sua típica com o célebre trompetista de jazz Dizzy Gillespie.

Mas se o termo jazz-band poderia indicar a música produzida por bem comportadas orquestras em sessões “familiares” de cinemas requintados, sua associação ao ruído e a uma modernidade nervosa era também muito recorrente. Um interessante exemplo é este texto publicados em Última Hora em 13/04/1927:

“A la ‘Jazz-Band’ le ha dado una pataleta - ¿Quién dijo que la ‘jazzband’ está en su período agónico? Ah, fue uno de los familiares del Sumo Pontífice. Decía la palabra del Papa, y el Papa, como es bien sabido, tiene sobre la tierra la exclusiva de la infalibilidad. ¿No estaria en error esta vez el representante del Eterno Padre? El caso es que, según menta el cable, la ‘jazz-band’ acaba de hacer en Nueva York una demostración de super vitalidad. Una orquesta compuesta por seis pianos comunes, uno eléctrico, tambores de cobre, xilofones, pitos, matracas, campanillas eléctricas, una máquina de coser, motores, dos latas vacías y una hélice de madera, hizo oír una composición extrafuturista titulada ‘Balet Mechanica’. El progreso es evidente, pues hasta hoy no se ha visto ni oído una batería tan completa. Con todo, la ‘jazzband’ tiene aun un gran margen de perfectibilidad. Todavía no ha introducido en sus recursos sinfónicos el aullido del perro pisado en la cola, ni el estruendo de la caída de un mozo con una pila de platos, ni el grito pelado de una mujer apaleada, ni el fracaso de un choque de autobuses. Como se advierte, aun no es tiempo que se muera. Pero he aquí, precisamente, que su demostración de buena salud es el síntoma más alarmante. Si siguiera siendo tranquilamente lo que hasta hoy ha sido, podría vivir mucho tiempo. En cambio, sus rápidos avances la precipitan hacia el final. Cuando se le hayan agotado las fuentes, cuando ya no quede ruido nuevo que introducir, se morirá de muerte natural o violenta, de consunción o de rabia. En medio de uno de sus ataques epilépticos, le dará una pataleta que se la llevará al otro mundo. Su Santidad lo ha hecho decir por uno de sus familiares, y Su Santidad es infalible” (Última Hora, 13/04/1927).

⁸ As gravações da jazz band de Adolfo Carabelli desta época para a Victor são relativamente fáceis de conseguir. Seus discos originais são itens relativamente pouco valorizados – justamente por “fáceis de conseguir” – entre os colecionadores, o que indica grande tiragens na época de lançamento. Ademais, é por estas gravações que podemos ter idéia de como soava o jazz que o público portenho estava acostumado a ouvir ao vivo na cidade na segunda metade da década de 1920. Sobre Carabelli, ver Pujol (2004: 27-29).

De todo modo, vemos que o *exotismo*, a *excentricidade* e a valorização do elemento negro que aparecem nas crônicas sobre a orquestra de Sam Wooding já eram, em parte, usuais em Buenos Aires nos idos de 1927. Mas, sua música e coreografia apareciam ao público portenho como especialmente atraentes, diferentes do que ali se conhecia como *jazz*. Quiçá um dos elementos críticos neste sentido seja justamente a habilidade demonstrada nas improvisações, como sugere Pujol acerca daquele grupo, e como transparece nas linhas de alguns cronistas da época.

El Telegrafo (14/04/1927), por exemplo, enfatizava que a orquestra agradava por ser “conjunto musical verdaderamente prodigioso por la amplia labor que realiza cada uno de sus componentes, y la animada melodía que imprimen a las composiciones que ejecutan”. Já Última Hora, no mesmo dia, noticiava:

“Continúa siendo muy concurrido el teatro Maipo a cuyas revistas ha agregado um motivo de inusitada animación la orquesta de negros contratada recientemente, que en rigor de verdad es una de las atracciones que más celebra el público acaso por la nerviosidad que la música norteamericana sabe poner en los nervios”.

Em Buenos Aires, a orquestra de Sam Wooding apresentar-se-ia ainda no *dancing-restaurant* Ta-Ba-Ris, na região central da rua Corrientes, que então oferecia a seus clientes orquestras renomadas, como a *típica* de Francisco Canaro, a *jazz* Armani e atrações de variedades como dançarinos acrobáticos e focas inteligentes.

Várias das notas sobre a jazz-band de Sam Wooding incluíam fotos do grupo. De especial interesse é uma que foi publicada em Última Hora em 16/04/1927, onde fazem pose dez músicos com seus instrumentos: além de piano, banjo e bateria, vê-se uma vigorosa seção de metais e saxofones. De fato, contam-se na foto muito mais instrumentos do que músicos, permitindo verificar a afirmação de alguns jornais de que os

instrumentistas tocavam vários instrumentos. O título e legenda da foto são os seguintes: “Una jazz de actualidad - Actúa con gran éxito en Buenos Aires, simultáneamente en el Maipo, el Empire y el Ta-Ba-Ris. En todas partes es muy aplaudida. Y con justicia. La jazz Sam Wooding es de lo más eficaz que se ha oído hasta la fecha” (Última Hora, 16/04/1927)⁹.

A orquestra de Sam Wooding segue em cartaz no Maipo e/ou Empire até por volta de 20 de maio, totalizando aproximadamente um mês e meio de intensa atividade nas casas de Humberto Cairo. Em 22 de maio, dois dias depois de desaparecer dos cartazes do Maipo e do Empire, a orquestra debuta no Casino, em sessão dupla, às 15:00 e 20:45 horas, em sessões cujas outras atrações eram “las focas sabias y ninfas” e “la revista de los perros”.

Segundo López (1973), de 06 a 12 de junho a orquestra apresentou-se no Gran Cine Florida (Florida 271). Em 14 de junho debutam no Palace Theatre em Rosario, com um contrato firmado com Max Gluksman, tendo permanecido na cidade até meados de julho. López cita ainda a passagem da orquestra por La Plata, sem dar quaisquer detalhes. Não tenho dados sobre a data em que Sam Wooding e sua orquestra deixaram a Argentina.

A VÉNUS DE ÉBANO (1929)

A esta altura, Buenos Aires ainda esperaria mais dois anos para conhecê-la “ao vivo”, mas Josephine Baker já passeava pelas colunas dos jornais portenhos. Os cronistas tematizavam sua grande e controvertida fama na Europa, o alto preço de seu cachê (250 dólares diários, segundo El Telegrafo, 08/04/1927), o exotismo e a sensualidade de suas roupas (e a eventual falta delas) e danças e, claro, a cor de sua pele. E também não faltava

⁹ Conforme figuras ao final do capítulo.

quem desdenhasse. Última Hora, ainda em 1927, discorria com ironia e incredulidade, em sua seção de teatros e espetáculos, sobre a possibilidade da vinda da estrela à Argentina:

“Lo que es Josefina Baker, la bailarina negra – Hemos oído un comentario, según el cual se gestionaba la venida a esta de la excéntrica Josephine Baker.

Bueno. Aunque eso de dar consejos resulta peligroso y no es simpático, se nos ocurre esta vez opinar.

Si hay un empresario que quiere jugarse unos quantos miles de pesos en una aventura, mejor será que traiga otra cosa, que las hay y en abundancia, en el viejo mundo.

Josefina Baker es estrella en Paris, donde gusta todo lo exótico; Spadaro agrada porque es italiano y Jenny Golder porque es inglesa.

La Baker era el único número bueno de una revista negra que el público aplaudió durante un año entero por puro snobismo.

Es una mujer joven, de facciones simpáticas, boca inmensa con hermosos dientes, mucha gomina en el cabello para disimular la ‘mota’, un interesante color chocolate claro y un cinturón de bananas por toda vestimenta. Eso es Josefina Baker, y nada más.

No canta, y cuando lo hace luce una hermosa voz de mono joven. Baila como cualquiera de nuestras segundas tiples y luce, eso sí, un desnudo que pone expresiones sumariamente originales en la cara de los apopléticos americanos que concurren al Folies Bergere.

En el mes de diciembre del año pasado, pese a la bola de flores que caía del techo conteniendo a la original excéntrica, pese el piso de espejo sobre el cual bailaba, terminaba los números con costadísimos aplausos de claqué, y el cabaret ‘Chez Josephine Baker’, regentado por ella si no há cerrado ya sus puertas, está prolongando su agonía.

Josephine Baker con ‘tetoniére’?...Nos quedamos con Tita Merello.

Y vayan estas opiniones a título de simple curiosidad. A lo mejor viene la Baker y llena el teatro hasta las arañas. Cosas más raras se han visto” (Última Hora, 08/04/1927).

Pois bem, em 09 de maio de 1929, junto ao éxito da troupe Negros Cubanos em seus palco, o Astral anuncia, na cartelera de La Nación: “Mañana se embarcará en Génova en el Conte Verde, para nuestro puerto, la célebre estrella JOSEPHINE BAKER”.

No dia 20 daquele mês, La Razón publica uma nota sobre Josephine onde o autor tenta defini-la, nos seguintes termos:

“Josefina Baker.

¿Es un hombre? ¿Es una mujer? Lleva los labios pintados de negro; su piel es de color banana; sus cabellos, cortos, están pegados al cráneo

como si llevase un casco de piel de bacalao; su voz es sobreaguda; está agitada por un temblor incesante, mercurial, epiléptico; su cuerpo se retorce como el de un reptil, o mas exactamente, parece un saxofón en movimiento, del cual salieren los sonidos de la orquesta; gesticula y se contorsiona, bizca los ojos, hincha las mejillas, se desarticula, y, finalmente se marcha a cuatro patas con las piernas rígidas, la parte posterior más alta que la cabeza, como una girafa joven.

¿Es horrible, es encantadora, es negra, es blanca; tiene pelo o un cráneo pintado de negro? Nadie lo sabe. No hay tiempo para saberlo. Vuelve como se va, veloz como un aire de ‘one-step’; no es una mujer, no es una bailarina; es una cosa transparente y fugitiva, como su musica, el ectoplasma, por decirlo, asi, de los sonidos que oyen...” (La Razón, 20/05/1929).

Em 28 de maio, o mesmo jornal publica – sob o título “Josefina Baker, con su danza personalisima, simboliza el vertigo del siglo” – as primeiras impressões de quem foi pessoalmente esperar a Vênus desembarcar do navio. Chama a atenção do cronista sua desenvoltura, elegância, tudo contradizendo as notícias que até então tinham chegado de longe pelo *cable*. Sua cor não é nem negra nem branca, seu rosto é belo, seus dentes perfeitos. Sua expressão é *jazz*:

“He aqui la mujer que en su danza exotica, personalisima, simboliza el vértigo del siglo.

La Baker encarna el dinamismo y la vertiginosidad que caracteriza nuestra época de los triunfos de la mecánica y de la velocidad.

Josefina, que en la escena se desarticula en contorsiones artísticas – sin olvidar el ritmo de la música de sus danzas – para dar la sensación y el colorido de sus bailes fantásticos de velocidad y animación, en la vida privada es lo mismo.

Al conversar lo hace con tal desenvoltura, y acompaña a sus palabras con tantos gestos – con la cara, con las manos, con los pies, etc. – que se diria que imaginativamente está ensayando sus danzas...

No puede contenerse un minuto. Mientras dice una frase amable al cronista – que quizá le ha hecho una pregunta impertinente – saluda con cariño a un compañero de viaje que se despide, acaricia el perro de outra artista, y dispone el traslado de su equipaje.

Ella es así y entiende la vida a base de complicaciones que la distraen y la divierten a la vez.

Habla en jazz, ordena en jazz, saluda en jazz...” (La Razón, 28/05/1929).

No fim da reportagem, o repórter totalmente “conquistado”, arremata:

“En resumen – Josefina Baker es una mujer seria, que volcará sobre Buenos Aires – avido siempre de emociones – el exotismo de su arte moderno.

El fantasma de la mujer desnuda en escena no aparecerá por ninguna parte, ni habrá motivo para escándalos.

Su ligereza de ropa – imprescindible para algunas interpretaciones – no podrá indignar a nadie, ya que hemos visto hasta el cansancio las bataclanas de la Rasimi y Volterra.

¿Acaso la desnudez de los boxeadores ha impedido que las mujeres concurren en gran numero a las peleas de importancia?

Y, desde el punto de vista exótico, ¿no hemos tolerado a Marinetti?¹⁰ (La Razón, 28/05/1929).

Na reportagem acima, da qual transcrevi apenas trechos, já chama a atenção algo que, em comparação com a cobertura jornalística dos Oito Batutas em 1922 e da orquestra de Sam Wooding em 1927, surge marcadamente diferente no modo em que Josephine Baker é inscrita nos jornais: desde o início, a voz dela mesma aparece, ou é representada, nos textos. Pergunta-se a Josephine sobre sua arte, sobre o que acha do público, sobre o que acha do que acham dela, sobre o que espera de Buenos Aires. Nos jornais, Josephine, ao contrário dos músicos dos Oito Batutas ou da orquestra de Sam Wooding, aparece como um *sujeito* e como um *interlocutor*. Com relação a estes últimos, vale lembrar que o único momento em que algum membro do grupo foi tratado de maneira semelhante foi no caso do enterro de Josué de Barros em Río Cuarto. E, recorde-se, naquele momento, sua associação ao grupo de músicos não era mencionada. Os jornais riocuartenses queriam saber de Josué detalhes a respeito da façanha e, depois, como se sentia dentro do caixão. Com o desfecho decepcionante do episódio, revelada então sua vinculação ao grupo, Josué imediatamente desaparece, seja como sujeito, seja como objeto, das páginas dos jornais. Já não teria nenhuma “mensagem do além” para trazer.

¹⁰ Provavelmente o repórter esteja se referindo a Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), escritor italiano ligado às origens do *Futurismo*, um dos mais radicais movimentos estéticos de vanguarda de inícios do século XX. Marinetti esteve na América do Sul em 1926, quando deu conferências na Argentina, Uruguai e Brasil (Sarco, 2004).

No dia 30/05/1929, o cronista de La Razón parece algo desconcertado em sua descrição da apresentação de Josephine no Astral. Descreve a curiosidade e impaciência do público, cuja reação à apresentação não teria sido a de uma automática ovação, mas de uma conquista quase que involuntária, sobretudo quando, findo o espetáculo, a dançarina voltou ao palco e tomou a palavra para agradecer. Na interpretação do cronista, não é propriamente uma habilidade de bailarina o que distingue Josephine, mas sua habilidade em representar na dança o aspecto *selvagem* inerente à sua *raça*. É esta articulação entre o aspecto selvagem, a feminilidade e a doçura transmitidas por Josephine que parece conquistar os cronistas.

“(...) gustan sus charlestons descoyuntados, se pueden reir sus ‘trubailles’ excéntricas, pero donde convence – a nuestro juicio – esta mujer es... cuando se siente mujer. Entonces ya es lo mismo que sea negra o blanca” (La Razón, 30/05/1929).

Josephine também cantou,

“Con una pequeña voz muy agradable, muy bien manejada, con expresión deliciosa, insinuando con el gesto, con el ademán y con las expresivas miradas de sus grandes ojos bellísimos, varias canciones americanas. Porque Josefina Baker tiene el encanto de una coqueteria muy femenina y, a un mismo tiempo, muy... salvaje. (‘Pardon’)” (idem).

No repertório de canções, incluiu, no bis, o tango *Haragán*, de Enrique Delfino, que, segundo o cronista, lhe valeu a conquista definitiva do auditório. A crônica termina assim:

“Cuando el publico se decidió a salir de la sala, permaneció en la calle para esperar a esta mujer, a quien, indudablemente, un día erigirán los negros un monumento. ¿A caso no ha influido en el actual prestigio social...y musical y coreográfico de la raza?...” (idem).

O cronista de Crítica, também na edição do dia 30, anota o grande interesse do público, que se acumulava nas proximidades do teatro desde horas antes do início do

espetáculo. Para ele, a bailarina despertou, por antecipação, a curiosidade do público a um grau máximo, “Como no habia ocurrido nunca, con los más talentosos artistas: con los genios de la escena” (Crítica, 30/05/1929). Transcrevo abaixo a descrição do cronista de Crítica da performance de Josephine Baker em sua noite de estréia em Buenos Aires:

“Cuando se recorrió la tela, la sala hervía de impaciencia, como si fuera a estallar. Los acordes de la jazz y la luz de los focos que alumbraban un paisaje africano tranquilizó a los inquietos espectadores, que se dispusieron a develar el misterio de la exótica bailarina negra que había conquistado a Europa.

Danza Salvaje

Después de una breve canción a cargo del ‘chansonnier’ señor Casaravilla, en un promontorio que presenta el terreno, aparece Josefina Baker. La vestimenta escasa que usa la bailarina, permite apreciar la línea elegante de su cuerpo. Es alta, delgada y de carnes ceñidas. El color de su piel no es negro, como podría suponerse. Más bien se acerca a un tono de marfil viejo. Avanza con las manos en alto, en un gesto de invocación, haciéndolo con movimientos lentos y armoniosos. Luego se acerca, casi arrastrándose como un felino al explorador, que se supone ha desatado su instinto salvaje y comienza la danza. La Baker tiene aguzado el sentido de la plasticidad, de modo que logra en cada movimiento, efectos artísticos de un buen gusto innegable. Y cuando la danza llega a su mayor intensidad, la bailarina negra, sin perder nunca su línea de arte, sin caer en efectos vulgares y groseros, logra imprimirle una sensación de maravillosa sensualidad. Por un momento el espectador se asombra. ¿A qué extremos llevará esa furia sensual que desata en la danza salvaje? Los nervios se crispan. Se espera la hecatombe. Se tiene la sensación de que el teatro se desploma. Las caderas y el vientre de Josefina continúan haciendo un juego endemoniado...

¿Tendrá la negra el divino don de la medida? Un movimiento más acentuado, un pequeño gesto la llevará a la pornografía perfecta.

Pero la Baker, que tiene indudablemente un verdadero temperamento de artista, conserva su danza dentro de una línea impecable de arte. Y la danza adquiere entonces una sensualidad maravillosa.

La sala estalla en los primeros aplausos.

El público

¿Ha logrado la Baker con la danza salvaje adueñarse del público y convencerlo plenamente que su celebridad no es obra del azar?

Creemos que no. Los espectadores están asombrados. Desconcertados. Se advierte, una suerte de estupor en el público, por esa audacia de la Baker en su muestra de refinado sensualismo. Y, sin embargo, el público no ignoraba los escándalos y también el suceso de esos bailes.

Danza de las Plumas

Josefina. La Vénus de ébano, como han dado en llamarla algunos comentaristas, se nos muestra en la Danza de las plumas en otro aspecto de su temperamento. Este baile es un motivo cómico-grotesco. Si en la Danza salvaje había logrado electrizar al público con una suerte de intenso sensualismo, en este otro consigue hacerlo reír con sus caricaturas. Su cuerpo adquiere por momentos formas grotescas tan extraordinarias que arrancan carcajadas al auditorio. Su silueta estilizada pierde la elegancia anterior y se transforma en avestruz, en un bicho raro, en todo, menos en una mujer...

Ahora la Baker ha triunfado, gañándose por completo las simpatías del público.

Canciones

A la Danza de las plumas se sucede un cuadro titulado 'Canciones'. Después de verla actuar en este número se puede tener noción de los valores de la extraordinaria bailarina negra.

No tiene más que un hilo de voz cuando canta, pero su mimica es tan expresiva, sus movimientos tan finos y delicados, señoriales y aristocráticos, que no deja ya duda ninguna sobre su vigorosa personalidad. La Baker no ha triunfado en razón del color de su piel. La curiosidad de los europeos no pudo detenerse en su exotismo exterior para consagrarla. Quienes aseguraban que el éxito de la Baker residía en el detalle de su raza, puede ahora rectificar el erróneo juicio. La bailarina negra es en realidad una artista de talento.

El otro aspecto de la bailarina

En el espectáculo ofrecido ayer por Josefina Baker se pudieron valorar los diversos matices que alcanzan sus originales interpretaciones. Desde el motivo salvaje, impregnado de intenso sensualismo, hasta la canción delicada y sentimental, como contraste. No escapa tampoco a su visión de artista la nota humorística y el nervio y la agilidad acrobática del charleston.

En esos cuatro aspectos con que se mostró anoche, se apreciaba a una bailarina de temperamento poco común, que ha sabido crearse un arte personalísimo. Claro está que sus bailes escapan a las escuelas clásicas y al virtuosismo de la técnica. En la Baker se debe buscar la expresión de un artista que siente, a su manera, sin interesarle cuanto le aconseja o le indica la tradición.

El público

Si los espectadores que asistieron anoche al debut de la Baker, quedaron después de la danza salvaje un tanto desconcertados, cuando el espectáculo llegó a su término, no fueron pocos en demostrar su aprobación. Como no ocurre nunca en nuestros teatros, el público quedó en la platea media hora en pie, ovacionando a la bailarina negra.

Y el telón se levantó así por diez o quinze veces, hasta que la Baker cantó un trozo de ‘Haragán’ y repitió un charleston.

En la calle, quinientas personas estacionadas frente al Astral esperaron la salida de la bailarina para festejarla.

Sin embargo, una buena parte del público que aplaudía no había salido aún de una clara sensación de sorpresa. No concretaba aún su opinión definitiva: ‘¿qué es esto? ¿bueno? ¿malo? ¿extraordinario?’, se decía” (Crítica, 30/05/1929).

A agenda de Josephine em Buenos Aires incluiu, além dos palcos, visita e entrevista à Radio Buenos Aires (La Razón, 08/06/1929), visita à redação de Crítica, com farta cobertura fotográfica publicada pelo jornal em 30/05/1929. Mereceu poemas publicados em jornais, e o próprio presidente, Bernardo Yrigoyen, envolveu-se em uma polêmica em torno da tentativa de proibir que Josephine se apresentasse “desnuda” (Crítica, 31/05/1929), intenção que foi devidamente respondida por ela, com muita polidez, nas páginas de Crítica¹¹.

Neste ponto, deixamos o rastro nos jornais bonaerenses por Josephine Baker. De acordo com Pujol (2004: 38), além do Astral, ela se apresentou, na capital, também no Fénix, no Empire e no Florida, neste último, acompanhada pela jazz de Eduardo Armani. Depois de uma passagem por Rosário, ela estréia na cidade de Córdoba em 30 de outubro.

No dia do debut de Josephine Baker em Córdoba, ela ocupa uma página inteira de La Voz del Interior, com fotos, entrevista, e a reprodução de uma dedicatória sua para o jornal, autografada. A epígrafe da página diz: “Con el Jazz-Band de su Alegría, se Asomó por los Ventanales de sus Grandes Ojos, el Alma de la Negra Josephine, sobre la Ciudad de los Campanarios”. Novamente, os temas da reportagem são o caráter selvagem de suas danças, a euforia do povo para vê-la no hotel onde ficou hospedada, sua sedutora

¹¹ No dia seguinte, o mesmo jornal entrevista a dançarina, transcrevendo da seguinte forma seu comentário à preocupação de Yrigoyen: “El señor Yrigoyen no me ha visto bailar todavía. Si lo hiciera, comprobaria que lo han informado equivocadamente respecto a mis condiciones y a la forma de presentarme al público” (Crítica, 01/06/1929).

feminilidade, sua gentileza, inclusive seu frívolo gosto literário por novelas, tomado como mais uma prova de sua absolutamente normal feminilidade. Josephine permanece em Córdoba até o dia 08 de outubro, quando, segundo noticiava La Voz del Interior (09/10/1929), seguiria de trem para Mendoza e dali para o Chile. Assim, totalizou pouco mais de quatro meses nos palcos argentinos.

Pois bem, o que pode ressaltar da comparação, neste lapso de seis anos, entre os Oito Batutas e Josephine Baker, passando pela orquestra de Sam Wooding, na Argentina, entre 1922-23 e 1929? Inicialmente chama a atenção a mobilização incomparavelmente maior de ânimos e atenções provocada por Josephine Baker em comparação com o que se discutiu em torno dos Oito Batutas. Estes eram vistos sobretudo em termos do que seria uma “encarnação” do Brasil. Josephine, apesar de eventualmente referida como ‘yanqui’, parecia não ser concebida senão como uma encarnação de si mesma enquanto sublimação de uma essência selvagem e refinada ao mesmo tempo. Os Oito Batutas podiam, conforme a necessidade, tornar-se uma *jazz-band* ‘genérica’ para animar um baile. Josephine era a própria personificação do *jazz*. O caráter de protagonismo sobre a própria arte aparece, nos jornais, muito mais forte em Josephine do que nos Oito Batutas. Ela era, enfim e antes de mais nada, uma mulher sedutora. Os Oito Batutas ficaram limitados ao seu exotismo e/ou ao serviço musical ‘genérico’ em bailes. Sobre a cor negra, se ela foi eventualmente alvo de ataques com relação aos Batutas, teve uma recepção mais consensualmente positiva – sob a ótica do exótico – com relação à orquestra de Sam Wooding. No caso de Josephine, no entanto, os cronistas se vêem levados a “re-interpretar” a cor de sua pele. A sedução de sua figura é tal que força a uma reorientação das associações dadas, tendencialmente racistas na origem, entre categorias e valores. Por certo, o “simples” fato de ser mulher tem um peso

importante para que se compreenda esta recepção tão destacada que Josephine Baker teve nos jornais argentinos: as vozes ali manifestadas são predominantemente masculinas, como provavelmente a grande maioria de seu público. Se mobilizamos a noção weberiana de *carisma*, conforme a apreciação de Geertz sobre sua apropriação por Edward Shils¹², podemos tentar compreender a dançarina como um fenômeno onde determinadas qualidades pessoais encontram-se próximas a um destes “centros ativos da ordem social” caracterizados como “um ponto ou pontos de uma sociedade, onde as idéias dominantes fundem-se com as instituições dominantes para dar lugar a uma arena onde acontecem os eventos que influenciam a vida dos membros desta sociedade de uma maneira fundamental”¹³. Sem poder levar adiante um exame detalhado de como o universo de uma artisticidade ligada a um mundo essencialmente noturno e sensual se configurava como um destes “centros” na cultura argentina da época, tenho, não obstante, a impressão de que os textos jornalísticos aqui examinados são eloqüentes a respeito de qual seria a “substância”, o centro de força do fascínio exercido por Josephine Baker, já indicado acima: nela aglutinavam-se, de maneira completa e acabada, os sentidos do *moderno* e do *primitivo*, sua perfeita fusão sendo garantida pela materialização num corpo sensual de mulher. Não seria à toa que, na tentativa de entender e explicar Josephine Baker, os cronistas, buscando pontos de referência, oscilavam entre as “selvas da África” e o futurismo italiano de Marinetti, repleto de máquinas e eletricidade. Assim, um senso comum que era bastante permeado por um evolucionismo social unilinear, via-se às voltas com um signo, sedutor, que imprimia uma curvatura no vetor da história, unindo suas pontas. A unidade contraditória que Josephine figurava à perfeição colocava numa pílula os sentidos que

¹² Cf. Geertz (1997: 182-185).

¹³ Geertz (op. cit.: 184).

circulavam algo dispersos em torno do que se designava como *jazz*. Se o aspecto “primitivo” se materializava nas danças e na cor de seu corpo, o aspecto “moderno” estava dado em sua relação, “impronunciada mas fortemente presente”¹⁴ com os Estados Unidos, *via* Paris.

Garramuño (2007) estuda a apropriação simbólica do tango na Argentina e do samba no Brasil entre os anos 1920 e 1930 como um processo de positivação de um primitivismo que, originalmente renegado, passa a ocupar o centro da construção imaginária da nação, como um de seus principais identificadores. Esta inflexão no sentido do primitivo e sua compatibilização com a idéia de modernidade seria justamente o passe de entrada identitário destas nações latino-americanas no contexto “cultural” internacional. A autora estuda este processo como um horizonte simbólico amplo que ultrapassa o universo musical para entrar como elemento importante de elaboração pelas vanguardas artísticas locais na sua busca de, ao mesmo tempo, compatibilizar-se e diferenciar-se com relação aos centros europeus (sobretudo Paris). Estas “modernidades primitivas”, que passam a ter o samba e o tango como elementos centrais, permeiam, então, as obras de artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali.

À luz do que vem sendo aqui discutido, poder-se-ia sugerir que, se esta aglutinação de “opostos”, mesmo que aparentemente sempre guardando um resíduo de ambigüidade, pôde ser efetuada de modo legítimo pelas vanguardas representadas por nomes como os acima citados, no caso de um grupo de músicos populares negros como os Oito Batutas, a coisa era diferente. Afinal, não há um ar de paradoxo em pensar os Oito Batutas, eles mesmos, como protagonistas de uma vanguarda musical? Ou restaria a estes sujeitos, antes

¹⁴ Utilizo os termos do Prof. Rafael José de Menezes Bastos, que chamou minha atenção para este ponto.

de tudo, o lugar de *elemento englobado*¹⁵ pelas vanguardas que desfrutavam a legitimidade de ser nacionais e cosmopolitas a um só tempo, alavancando a própria modernidade com os primitivismos então convertidos em – e doravante cultuados como – *raízes*? Deixo aqui as perguntas, a serem retomadas logo, nas considerações finais.

LIVROS: *COSAS DE NEGROS* E *LA HISTORIA DEL TANGO*

Em 1926 foi publicado, na cidade de Córdoba, pelo uruguaio naturalizado argentino Vicente Rossi¹⁶, o livro *Cosas de Negros*, conhecido como uma das primeiras referências literárias sobre o tango, mas que também se ocupa, em diversos momentos, do jazz.

Rossi inicia seu livro de maneira curiosa, contando uma espécie de “história universal” da sujeição do homem “negro” ao “branco”, naturalizando-a, de certa forma, e lançando as raízes da escravidão ao próprio Gênesis. A denúncia da profunda injustiça que permeia esta ordem de coisas segue como uma espécie de fio condutor do livro, cujo ponto de chegada é mostrar como o negro, de certa forma, se liberta do jugo através de uma musicalidade e de uma alegria que lhe são intrínsecas e, numa espécie de reversão, em outro nível, de sua sujeição inicial, conquista o mundo com sua música e dança.

Rossi descreve o surgimento e desenvolvimento da musicalidade “negra” no Río de La Plata, desde os primeiros candombes, cujo apogeu teria sido no Uruguai entre 1875 e 1880 (: 62) até o tango, passando pela milonga. Caracteriza os negros trazidos da África

¹⁵ Cf. Dumont (2000).

¹⁶ Rossi nasceu em 23 de março de 1871 em Santa Lucía, Uruguai, e morreu em 23 de novembro de 1945 na cidade de Córdoba, Argentina. Era filho de pai genovês e mãe argentina. Radicou-se no país de origem materna em 1898. Foi escritor, tipógrafo, editor e crítico, com uma importante atuação na imprensa periódica. Sua lista de publicações inclui, além de *Cosas de Negros*, livros, artigos e ensaios com temas diversos, do teatro à filologia (Cf. “Estudio Preliminar” e “Bibliografía de Vicente Rossi” por Horacio Jorge Becco em Rossi, 2001: 09-32). A obra de Vicente Rossi alcançou visibilidade em diferentes âmbitos, como testemunham as referências a ele feitas por autores como Jorge Luis Borges na sua *Historia del Tango*, de 1930, (Borges, 2000: 166) ou o brasileiro Artur Ramos, em seu *As Culturas Negras no Novo Mundo*, de 1937 (Ramos, 1979: XXIII).

como o único motor econômico da colônia, e também como seres ingênuos e primários, dotados de uma natural dignidade, forte moralidade e sincera religiosidade.

Mais do que entrar nos pormenores da “historiografia” de Rossi, creio que aqui seja interessante buscar algumas categorias que operam nas entrelinhas de seu texto, tomado aqui como um discurso nativo datado de 1926.

Para Rossi, o brilho dos candombes originais vai se apagando na medida em que desaparecem os últimos africanos do solo rioplatense. Mas, esses “derradeiros negros”,

“Rien como si supieran de lo ‘irónico’ y de lo ‘estoico’, y sospecharán que dejaban la herencia de sus dislocamientos y cantables, que prolongarían su dinastía en los grotescos reyes carnalescos, y su típica alegría en los fugaces reinados de los grandes salones.

El blanco a debido darse cuenta alguna vez de que con el negro se había hecho a sí mismo una broma muy pesada” (: 74).

Em sua história, Rossi aponta para o que seria uma musicalidade da diáspora negra na América. Faz referências ao Brasil e a Cuba, como nesta interessante passagem:

“El folklorista Pichardo, que escribió allá por el año 1834, nos dejó algunos datos sobre los ‘cabildos’ afro-cubanos, y se ve que ofrecían tanta analogía con los candombes rioplatenses que convencen de que en ese exponente la raza negra manifestaba una modalidad típica africana, evocada por igual en todas las rejiones en que pobló, con las inevitables variaciones que el ambiente y las costumbres le obligaban a aplicar” (: 91).

Tal diáspora impregnou a América de valores que acabaram sendo apagados pela história oficial, e Rossi denuncia as doutrinas do branqueamento ao mesmo tempo em que localiza precisamente no tango, na “maxixa” e no shimmy uma reversão musical desta ordem:

“Los mismos que temeron al color negro, los que han temblado con solo pensar que en la historia de su region figurase esa intervencion racial; los que cepillando motas castañas o rubias han sentido los escalofríos de la sospecha de una lejana ascendencia africana, no pudieron

resistir el contagio de la alegría del negro, y a ella se entregaron, y aliviaron sus preocupaciones.

Vamos con estas páginas por el camino que recorrieron el Tango, la Machicha y el Shimmy, para formarse, surgir y conquistar a ese mundo civilizado que vive esclavizado en sus propias artimañas; y en esta andanza solo el negro criollo y rioplatense puede servirnos de guía” (Rossi, op.cit.: 104-105).

O tango, para Rossi, é criação rioplatense e tem sua origem na milonga de Montevideo, adotada nos palcos teatrais de Buenos Aires e fixada na partitura. Por sua vez, a milonga é caracterizada pelo autor como um *modo de tocar*¹⁷, em Montevideo – bastante influenciado por uma musicalidade antilhana, vinda de navio – o repertório exótico de valsas, polcas, mazurkas, chotis, habaneras (: 147).

No fim, após seu período de gestação no Río de la Plata, o tango (que é “a milonga consagrada no pentagrama”) conquista Paris, por volta de 1910, sendo que a Argentina passa a ser mais conhecida, por lá, através de sua música nacional do que por coisas como dados sobre a expansão das linhas férreas ou os números de suas colheitas (: 168). Entre as “causas” da aceitação do tango pela classes altas de Buenos Aires estaria nada menos do que um exemplo brasileiro:

“En enero de 1907, durante una fiesta oficial en Rio de Janeiro, en honor del ex presidente arjentino señor Roca, graves personajes y damas brasileras bailaron la Machicha, y nada menos qu la muy orillera ‘Vem aca mulata’, lo que animó a varias señoritas allí presentes, de regreso de Francia, a bailar um tango” (: 156).

O maxixe é bastante presente no texto de Rossi, chegando a ser caracterizado, em dado momento, como “el tango del suburbio brasilero” (: 169).

No mundo da música, enfim, é onde o negro opera sua revanche, e ela se materializa especialmente, para Rossi, na conquista da Europa pelo tango:

¹⁷ O gênero choro, no Brasil, é definido da mesma maneira, como um modo de tocar repertórios de origem estrangeira, por Tinhorão (1997: 107-125; 1998: 193-203).

“En un día no lejano, si antes Asia no la devora, Eurolandia tendrá que ser, de hecho, fatalmente conquistada por América, y, con toda seguridad, los primeros conquistadores saldrán del Río de la Plata” (: 182).

Enfim, o que me parece mais interessante reter do livro de Rossi é a clara equivalência que o autor postula entre o tango e o maxixe, cada um, por seu turno, “cosas de negros”, na Argentina e no Brasil.

No capítulo final, intitulado “La ingeniosidad del negro”, Rossi retoma o elogio da musicalidade negra em toda a América: Estados Unidos, Brasil, Antilhas, Rio da Prata. O caso do Brasil, novamente:

“La Maxixe, de fama mundial, que en el Plata pronunciamos Machicha, es el tango brasilero creacion del negro.

Portugalandia adeuda al africano (su industria y familiar de otrora) sus mejores cantos y danzas; los hermosos Fados son saudades de la sujerente cadencia jenuina de su criollo negro. El lusitano conservaba la herencia del projenitor marroquí en su Sarabanda y en la característica de su arte popular, pero la del negro se impuso sobre aquella, y prevalece en la península como prevaleció en América el canto y danza brasileros (Rossi, op. cit.: 224).

O livro é encerrado com um elogio da *jazz-band* onde a música “do negro” é oposta à “do branco”: a do segundo “refleja todas sus debilidades y pasiones, por eso canta, reza, blasfema, llora, ruje y acaricia. La del negro solo ríe, a veces disimulando una suave nostalgita;...” (: 226).

Finalmente,

“El jazz-band de los negros norteamericanos testifica lo que dejamos dicho. Nada mas curioso que esse conjunto de difíciles y delicados instrumentos malabareando sin batuta las notas musicales en atrevidos compases que, empeñados en no dejarlas reunir en armonía, crean una melodía nueva; las sacuden como calidoscopio de juguetería formando siempre figuras perfectas; las mutilan, las violentan, las afinan o enronquecen, las disgregan o apeñuscan, y surge siempre una singular extraña cadencia insospechada que parece irritar a la banda, como si en efecto buscara afanosa um verdadero desconcierto; la ‘batería’ en la que el negro ha reunido los ruidos de la selva nativa, ensordece en aparente

desacuerdo con los instrumentos clásicos a que acompaña; y el extraño contrapunto no cede, como la corriente de agua corre y corre perseverante sin que ningún accidente del terreno la detenga, porque los salva adaptándose a todos.

La música de un jazz-band es una melodía verdiana debatiéndose en un torbellino wagneriano. Juguetona como el negro mismo, sube a crescendos rotundos y baja a disminuendos infinitesimales.

La ‘cultura artística’ suele ser en el blanco pose y efectismo; en el negro es habilidad injénita, y con su Jazz-band lo prueba: tison de notas o cascabeleos de ruidos desarticulados, en tropel sobre un plan melódico que los aúna, así como barullentos escolares loqueando en las filas van entrando a clase en perfecto orden.

Y tras esta gimnasia musical desorbitada de innegable belleza, el maestro negro confirma el simplismo de su ingenio repentista, y revela su espíritu innovador con finales cortantes, secos, que desperan la técnica arcaica de los interminables finales clásicos” (Rossi, op. cit.: 227).

Posição muito diferente com relação ao jazz será aquela defendida, dez anos depois, pelos irmãos Hector e Luis Bates, em seu clássico “La Historia del Tango – Sus Autores”, de 1936¹⁸. Como notam Lamas e Binda (1998) em seu fartamente documentado *El Tango en la Sociedad Porteña: 1880-1920*, o livro dos irmãos Bates é um dos primeiros e principais marcos da criação de um mito do tango argentino que consiste, esquematicamente, na seguinte seqüência: 1) uma origem “maldita” em bordéis e casas de má reputação da periferia de Buenos Aires entre fins do século XIX e inícios do século XX; 2) um período de “purificação” implicando numa ascendência social, aperfeiçoamento musical e consagração em Paris em torno da década de 1910, e 3) a posterior aceitação pelas elites nacionais e consagração como gênero musical nacional argentino. Lamas e Binda focalizam sua crítica sobretudo na tese da origem maldita do tango, mostrando sua aceitação em bailes de carnaval e no repertório de bandas militares já quando mal começado o século XX. Deixando a possibilidade de desenvolvimento deste ponto (e sua

¹⁸ A publicação do livro tinha sido precedida por uma série de programas radialísticos apresentados pelo próprio Héctor Bates e transmitidos pela Rádio Fenix, de Buenos Aires. Em sua edição nº 392, de 21 de setembro de 1935, a revista *La Canción Moderna* noticiava a comemoração, com uma recepção, da transmissão do centésimo programa.

tentadora comparação com o caso do samba no Brasil) para desenvolvimentos futuros, gostaria de focalizar aqui alguns pontos do livro dos irmãos Bates.

O primeiro ponto é que citam bastante o livro de Vicente Rossi numa argumentação contra as idéias de Carlos Vega sobre a origem espanhola (com o tango andaluz) do tango rioplatense, com o corolário, sempre firmemente defendido por Vega, da ausência do “elemento negro” na formação do tango rioplatense¹⁹. Alinhando-se, neste ponto, a Rossi, os Bates concebem o tango como um híbrido cuja linha melódica e a força emotiva vêm da habanera, a coreografia vem da milonga e o ritmo vem do candombe. Na história do tango contada pelos irmãos Bates são elementos importantes a idéia de uma progressiva moralização das letras e lugares onde se praticava o gênero, junto com sua evolução musical (concebida de um ponto de vista naturalizado e teleológico). Apesar de alinharem-se a Rossi, contra Vega, com relação às origens do tango, os irmãos Bates têm uma postura inversa à de Rossi em relação ao seu entusiasmo pelo jazz. Assim, permeia o livro uma postura nacionalista onde o jazz materializa uma ameaça. Se, em Rossi o tango é uma criação original rioplatense, com flagrantes raízes uruguaias, este “localismo” termina englobado por uma “militância” em favor do *negro*, em última instância, do negro americano (do sul, do centro, do norte). O jazz é, em Rossi, algo como a quintessência de uma musicalidade negra que domina, seduzindo-o com sua alegria, o próprio dominador (ora, o “homem branco”, hora, mais especificamente, o europeu). Já nos Bates, o jazz, inimigo num registro nacionalista, carente de valor próprio musical, dominou o mundo através do poder econômico, diferentemente do tango, que o fez por seu valor próprio. Vejamos:

¹⁹ Para uma discussão sobre este tema, conforme Dominguez (2009: 52 e *passim*).

“El ‘jazz’ no dominó al mundo por la fuerza de su ritmo, de su melodía, de su música: fué imposto por los yanquis; lo ‘metieron’ por los ojos, por los oídos, bajo la amenaza de razones comerciales. Y el mundo se vió en la obligación de aceptarlo, porque era peligroso provocarle un desaire a la gran nación del norte.

El tango, no; el tango conquistó el mundo por la sugestión que emanaba de él mismo. Y, ¿por qué no decirlo?, él há sido nuestro más grande embajador” (Bates, op. cit.: 61).

Assim, no livro dos Bates, a música quase desaparece na discussão sobre o jazz em favor de um nacionalismo que não vê no gênero musical senão a manifestação de um país concebido em bloco como o Grande Outro. O texto tem o ar de uma cruzada em favor de um tango que se vê (ou, melhor dizendo, que é visto como) ameaçado. Por exemplo, na seção de perfis biográficos de músicos que se segue à primeira parte do livro, depois de introduzir a Osvaldo Fresedo²⁰ – que nesta época dialogava bastante com a linguagem

²⁰ Entre seus números 393 (28/09/1935) e 401 (23/11/1935) a revista *La Canción Moderna*, que circulava desde 1926, publicou uma série de entrevistas com músicos argentinos cujo tema era precisamente *Tango versus Jazz*. Em cada número da revista, um músico célebre era convidado a opinar sobre cada um dos gêneros. A intenção manifesta da série de reportagens era ressaltar o tom polêmico que a questão assumia então. Foram entrevistados tanto músicos de tango, quanto de jazz. Os entrevistados, por edição, foram os seguintes, alternando-se sempre um de tango e um de jazz: Francisco Canaro (393), Eduardo Armani (394), Osvaldo Fresedo (395), Raúl Sánchez Reinoso (396), Roberto Firpo (397), Rudy Ayala (398), Francisco Lomuto (399). Grande parte deste número da revista é ocupada pela cobertura da chegada a Buenos Aires das irmãs Miranda: Carmen e Aurora, com o Bando da Lua. As cantoras brasileiras, fartamente fotografadas, centralizarão as atenções de boa parte das edições seguintes), Adolfo Ortiz (400) e, por fim, Edgardo Donato (401). As posições eram muitas vezes expressas em tom aguerrido, como em “El tango es musicalmente infantil” (Rudy Ayala) ou “El tango podría igualar al jazz y si es posible superarlo” (Roberto Firpo). A postura externalizada por Osvaldo Fresedo é mais conciliatória e, para voltar ao termo, cosmopolita. Sua entrevista é intitulada “Quedarse con el tango de antes sería matarlo”. Nesta frase, Fresedo – então cabeça de uma das orquestras típicas mais conceituadas de Buenos Aires, com a qual já tinha excursionado longamente ao exterior – resume sua opinião de que o jazz – por seu nível de desenvolvimento na instrumentação e na harmonia – tem um valor exemplar para a “evolução” musical do tango, que nestes quesitos estaria ainda tateando. À pergunta “¿Por qué incorporó composiciones de jazz a su repertorio?”, responde com segurança: “Porque adoro todo lo que sea música; para mí la música no tiene fronteras. Por eso figuran en mis audiciones foxtrots, rumbas, maxixas, marchas y toda composición que me agrada y agrada a mis oyentes”. No final da entrevista, diante de uma certa ironia do entrevistador com relação ao seu gosto pelo jazz “apesar” de ser um músico de tango, Fresedo arremata: “No me he dedicado al tango exclusivamente, sino a la música...”. Como vimos, esta postura de Fresedo – que não sente a necessidade de ancorar-se apenas na justificativa de que “o mercado assim o exige”, baseando largamente seu gosto pelo jazz em suas próprias preferências e concepções musicais, ou seja, “porque a mí me gusta” – merecerá a crítica de Bates (op. cit.). Por estes tempos, idos de 1935-36, os Oito Batutas, enquanto grupo, já não estarão atuando. Mas, creio que exista algo – talvez muito – desta postura “fresediana” naquilo que Bessa (2005) chamou de a *escuta aberta* de Pixinguinha, uma orientação musical cosmopolita que, no caso do músico brasileiro, teve implicações diferentes do que aquelas encontradas por Fresedo.

jazzística – como um dos maiores do tango, nome que “sigue inconmovible en su pedestal de aplausos”, agregam:

“Pero en su afán de presentarnos una orquesta moderna, el tango ha pasado a ocupar un lugar de segundo orden en su ‘típica’, que dejara de ser tal para convertirse en una ‘jazz’. Tal es el motivo que nos induce a lamentar, en primer término, el cambio experimentado, y en segundo, la pérdida que sufriera nuestra música popular al alejarse de ella uno de quienes más capacidad había demostrado para realizar la evolución instrumental del tango, aguardada durante tanto tiempo. Ahora estamos de nuevo como al principio; más atrás, si se quiere, por cuanto un estancamiento en estas cosas es un signo de retrogradación” (Bates, op. cit.: 190).

Um nacionalismo semelhante àquele que informa a posição dos irmãos Bates em 1936 irá permear parte da literatura produzida no Brasil sobre as origens do samba. Fechando o percurso , vamos agora voltar a atenção para algumas das obras seminais desta produção.

OS PRIMEIROS LIVROS SOBRE O SAMBA

Francisco Guimarães, o *Vagalume*, abre o seu *Na Roda do Samba*, publicado no Rio de Janeiro em 1933, manifestando a proposta de, “separar o joio do trigo”, tentando revelar a *verdade* sobre o samba, baseando-se para isto no seu status de testemunha direta dos fatos.

Segundo *Vagalume*, o samba nasceu na Bahia e desenvolveu-se, “civilizou-se” no Rio de Janeiro. Depois de ter sido repudiado, debochado e ridicularizado, tornou-se, “hoje” “uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores” (Guimarães, 1978: 28). Nesta passagem, já surge o que será um dos principais fios condutores do livro de *Vagalume*: a denúncia da apropriação indevida de sambas.

Ligado a outros gêneros por uma árvore genealógica - “irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo...” (Guimarães, op. cit.: 29) -, o samba nasce no morro, “no coração amoroso de um homem rude” e morre na vitrola, “No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganância dos editores e dos *autores de produções dos outros*” (: 30-31).

Um dos principais alvos da crítica às apropriações indébitas de sambas que Vagalume faz ao longo do livro é o sambista Sinhô, conhecido como o Rei do Samba - músico talentoso, dotado de boa memória, Sinhô foi, segundo Vagalume, um dos principais responsáveis pelo ingresso do samba no mundo do teatro de revistas. Outro que não passa incólume é Donga: seu *Pelo Telefone* tendo sido “pescado” na casa da tia Asseata [sic] (: 33).

Muitas vezes o texto assume o tom de um grande crônica, avaliando e comparando sambas deste ou daquele compositor, mapeando, de certo modo, o cenário musical daquele momento. Nesta trama, Sinhô, que volta e meia é reputado como ladrão de sambas, surge também como o Rei de fato: “INDUBITAVELMENTE o ‘Sinhô’ fez jus à sua elevação a REI e soube reinar” (: 61).

Mas nota-se também nas linhas de Vagalume que, junto com a degeneração comercial do samba, há uma descaracterização musical, o samba vai perdendo sua essência. Neste sentido, parece haver ali uma certa polarização entre o samba bahiano e o samba carioca. Quando ele se refere à “gente do outro tempo” aparecem as casas das tias baianas e os candomblés. A casa da tia Asseata aparece ainda como um ponto intermediário entre o morro e outros âmbitos:

“Os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do ‘tabaque’ (: 88).

De um modo geral, o livro de Vagalume aparece como se fosse escrito para uma platéia específica, tomando partido dentro do que seria uma rede local de relações sociais marcada pela competição, intrigas, troca de acusações e panos quentes, declarações de amizade e admiração. Mal se ensaia um ponto de vista distanciado e analítico com relação ao universo sócio-musical onde o escritor se encontra imerso. As acusações de apropriação indevida têm, muitas vezes, destino certo, o potencial disruptivo e degenerador da indústria fonográfica chama-se, por exemplo, Federico Figner²¹ (que, de fato, controlava estes negócios no Rio de Janeiro na época).

Pixinguinha, por exemplo, é um dos “nomes de valor da geração moderna”, o “homem da flauta mágica”, mas não gosta de trabalhar e, se é bom flautista, é melhor flauteador. Donga também não escapa: de linhagem nobre, nascido na roda do samba, é também um

“esforçado e um resultado de si próprio. O Donga é o precursor da indústria do samba. Foi quem abriu caminho a toda esta gente que hoje forma um exército de 'Sambestros'... Trocou o violão pelo banjo, já foi à Argentina, já se exibiu em Paris, mas, ao que parece, resolveu dorir sobre os louros, depois que esticou o cabelo...” (: 92).

No capítulo intitulado “A decadência da vitrola” (: 117-124), Vagalume critica a utilização do aparelho em bailes, em detrimento dos músicos “ao vivo”. Mas, prevê (equivocadamente, hoje sabemos), que será breve seu reinado, pois será desbancada pelo rádio (: 120).

²¹ Sobre Figner, pioneiro da indústria fonográfica no Brasil, conforme Franceshi (2002).

Em suma, a crítica de Vagalume parece denunciar um mundo onde, tendo-se tornado o samba um produto de valor, os canais de comercialização tornam-se fechados, privilégio de poucos. É neste sentido, parece-me, que, na visão do autor, a vitrola profanou o samba: “Pela falta de escrúpulos dos editores, pela ganância de alguns autores e principalmente pelo monopólio exercido por certo grupinho, que constitui a comissão julgadora daquilo que deve ser gravado ou que entre em concurso” (:123).

A segunda parte do livro é dedicada à “vida nos morros”. Vagalume descreve, à maneira de crônicas, a vida cotidiana em diferentes morros da cidade, lugares de onde emana, segundo ele, a *essência* do samba.

O livro tem, enfim, um tom de manifesto, um alerta para a urgente necessidade de que o samba seja “salvo”. Esta necessidade de salvar o samba se dá num embate entre o samba “autêntico”, cuja origem está nos morros, e um outro, degenerado pelo sucesso comercial. De um lado, a gente simples do morro, de outro, empresários, autores e músicos gananciosos e inescrupulosos. A grande ameaça aqui é o mundo do mercado, com suas injustiças e favorecimentos, que põe em xeque um tipo de sociabilidade associada à tradição, da qual o samba verdadeiro é a melhor expressão.

No mesmo ano da primeira edição do livro de Vagalume, surge, também no Rio de Janeiro, *Samba*, de Orestes Barbosa.

Barbosa situa-se imediatamente num universo mais cosmopolita do que Vagalume. Interessa-lhe marcar a existência de um Brasil de feição própria, formação nova, diferente da soma de seus constituidores – no que se nota uma postura “gilbertofreyreana”. Logo de saída, interessa-lhe marcar, dentro da especificidade do Brasil, as especificidades regionais,

e mais especificamente a carioca: “Não é carioca o baião. Não é carioca o batuque. Não é carioca o cateretê” (: 11).

O Rio de Janeiro, no texto de Barbosa, é o local de onde o autor olha para fora do país e vê sua própria especificidade. É o lugar onde o *brasileiro* ultrapassou o *português* – e aqui aparece o primeiro *outro* do livro de Barbosa. O fado, por exemplo, nasceu no Brasil, mas era tão português que foi para Portugal e lá ficou²² (: 22).

No texto, por entre trechos de letras de sambas, considerações sobre personalidades, divagações filosóficas, a meio caminho entre uma literatura muito pessoal e a crônica, o samba carioca aparece decididamente situando o Brasil no *concerto das nações*: “Desse modo, das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino e a cançoneta é de Paris” (:15).

E, quanto à entrada definitiva do samba no mercado fonográfico, a postura de Barbosa é bem diferente do tom apocalíptico de Vagalume. É o produto nacional conquistando o mercado interno: “o samba é carioca e, por isso mesmo, venceu a valsa, e tem quase liquidado o *fox* de importação...” (: 14).

Enquanto Vagalume dita uma relação entre estes gêneros em termos de parentesco, Barbosa se esmera em estabelecer as distinções:

“O samba, que não é batucada, nem choro, nem lundu, nem cateretê, nem rumba (que é antilhana e vive também no Rio Grande do Sul), surge característico no carnaval, ao lado das marchas, que são sambas com uma ligeira modificação” (: 23).

Por outro lado, Estados Unidos e Argentina, com suas respectivas músicas, são exemplos a serem seguidos:

²² Há, em Barbosa, com relação aos portugueses, ecos de uma vertente do nacionalismo que via na superação da herança lusitana o ponto chave do desenvolvimento nacional do Brasil republicano. Cf. Oliveira (1990).

“O passado de outros povos não interessa ao Brasil.

Se a América do Norte cultuasse a velhice da Inglaterra e se a Argentina adubasse, com o mofo espanhol, a sua civilização, esses dois países não se teriam imposto à admiração do mundo, criando as suas artes singulares, a sua ciência admirável e, na música, o *fox* e o tango que o velho mundo, zangado embora, foi obrigado a aceitar.

O Brasil, de começo, rifou logo o fado.

Fez muito bem” (: 33).

Sobre os Oito Batutas, Barbosa afirma que o grupo foi, “há vinte anos”, o “precursor da vitória da música popular”. Aqui, mais uma posição simétrica e inversa de Barbosa em relação a Vagalume: se, para o segundo, nomes como Donga e Pixinguinha tinham nas mãos a possibilidade de contribuir decisivamente na *luta* para *salvar* o samba *autêntico*, na pena de Barbosa eles são sobretudo testemunhas de um passado:

“O flautista mágico do *Urubú Malandro* e o autor do *Pelo Telefone* foram lutadores incansáveis, e aí estão hoje no Grupo da Velha Guarda, com a cabaça rodeada de rosários, que tem um som próprio; o omelê, espécie de tom-tom japonês, e o prato e faca – uma faca e um prato cheio de rebarbas que faz uma harmonia especial.

A Guarda Velha está organizada assim: Pixinguinha, Donga, Walfrido Pereira da Silva, Wantuil, Luiz Americano, Oswaldo Viana, João da Bahiana e Bomfiglio de Oliveira.

Dos Oito Batutas restam apenas, em pleno êxito, os dois primeiros e aquele cavaquinho, os quais não deixam morrer a lembrança do grupo que foi, há vinte anos, o precursor da vitória da música popular” (: 36).

Barbosa é um grande entusiasta de Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Côrtes, que formam o “triângulo de ouro do gênero musical cuja vitória deu motivo a este livro consagrador” (: 48). De outra parte, os protagonistas do texto de Barbosa são, em grande medida, o próprio Brasil e o Carioca, um aparentemente função do outro: o brasileiro “tritura tudo”, faz uma nova síntese das influências estrangeiras, e o carioca é o grande triturador interno:

“A nossa personalidade vai se definindo nitidamente dia a dia, especialmente a do carioca que, recebendo todas as influências do mundo,

impõe a sua natureza a todos, absorvendo e plasmando o que é do Brasil e do exterior.

Um sulista, com seis meses no Méier, muda até o modo de falar.

Para um nortista, bastam três meses de Penha para acariocá-lo de uma vez” (: 65).

Se há grandes *Outros* no texto de Barbosa, o principal é, sem dúvida, o português. No sentido de diferenciar-se, é necessário combater a tradição dos outros, e para isto, voltam novamente os exemplos de Estados Unidos e Argentina, criadores de suas músicas:

“É preciso criar a orquestra típica do samba, diferente da do tango e do *fox*. A Argentina e os americanos do norte fizeram assim...” (: 69).

Menezes Bastos (2007) argumenta que o Brasil se configura como uma entidade de duas faces. Uma delas focaliza exatamente sua diversidade interior, pulverizada em localidades tidas como paroquiais. A segunda, voltada para fora, constrói o país como integrante do “concerto das nações”. A relação entre as duas, dinâmica e hierárquica, é de colônia-metrópole, permeada pela disputa do lugar da capital. A simetria das posturas de Orestes Barbosa e Vagalume, indicada já por Sandroni (2001: 134-137) e delineada acima, assume um matiz interessante neste quadro, na medida em que revela dois olhares diferentes justamente sobre o lugar da capital (recorde-se que o contexto histórico aqui é anterior a 1960). Barbosa olha animadamente para o exterior desde um Rio de Janeiro que centraliza e cataliza as diferenças, inventando um Brasil. Já na ótica de Vagalume, o Rio de Janeiro dos anos 1930 é sobretudo o palco da degeneração do samba no mundo de compra e venda da fonografia, no que se nota uma desconfiança com relação ao mecanismo que instala o país na modernidade. Claro que a interpretação de Vagalume deve ser ela mesma interpretada dentro do contexto social e ideológico do autor, e dificilmente pode ser tomada, enquanto tal, como um modelo explicativo, o que certamente não é a intenção aqui.

Mas, de todo modo, este “mal-estar na civilização” de Vagalume, sua denúncia do “roubo do samba” quiçá possa de fato apontar para a percepção de algo como um engodo, latente na invenção da Nação.



Figura 26 – Uma *jazz-band* argentina, a de Fernando Cospito, 1926. Fonte: Carrizo (2004).



Figura 27 – O “jazz negro”. Fonte: *Comoedia* ano 1 nº 13, 01/10/1926.

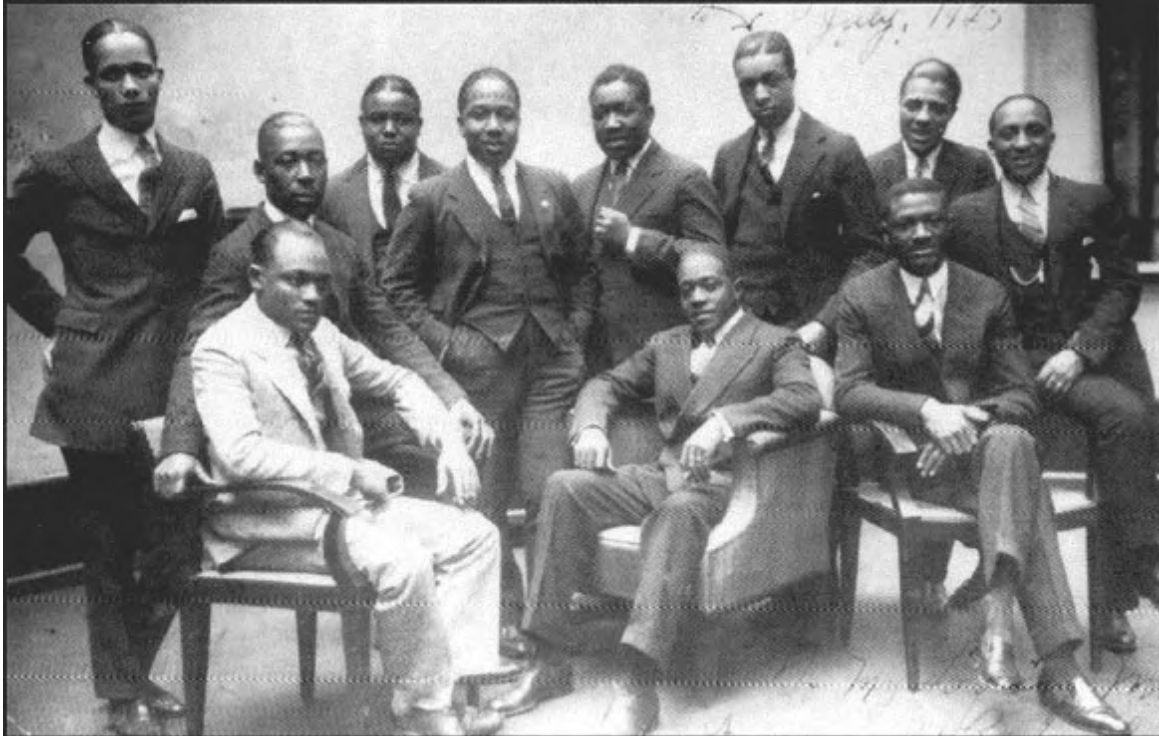


Figura 28 – Sam Wooding e sua orquestra nos estúdios da Vox Phonograph, Berlim, 1925.
Fonte: <http://www.redhotjazz.com/woodinginfo.html> (acessado em 22/01/2009).



Figura 29 – Sam Wooding na Argentina. Foto publicada em Última Hora, 16/04/1927.



Figura 30 – Lomuto e sua orquestra, 1933. Notar a “cozinha”: bateria, baixo, piano. Fonte: AGN.



Figura 31 – Osvaldo Fresedo (o terceiro na primeira fila) e sua orquestra, 1933. Fonte: AGN.



Figura 32 – Josephine Baker recepcionada na *Alliance Française* de Buenos Aires, 1929. Fonte: AGN.



Figura 33 – Josephine Baker é recepcionada em Córdoba, 1929. Fonte: Boxaidós *et alli* (2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, gostaria de retomar brevemente alguns pontos do percurso. Num instantâneo sobre toda a trajetória dos Oito Batutas, surge a imagem de um grupo que se constitui *em trânsito*, progressivamente se “conectando” ao ambiente contemporâneo da música popular internacional, cuja configuração é determinada pelo jazz como o novo *katholon* musical do Ocidente¹. Esta conexão ficou aqui evidenciada principalmente pela apropriação do repertório internacional e pelo progressivo ajustamento e compatibilidade com a percepção das audiências sobre o que era uma *jazz-band*. É certo que quando falamos dos Oito Batutas, falamos de um grupo de músicos profissionais que efetivamente “ganhavam a vida” com a sua arte, ou seja, dependiam da possibilidade de atender às demandas do público. Parece-me, contudo, que este fato não esgota, como “explicação final”, a flexibilidade e o caráter *transeunte* da prática musical dos Oito Batutas tal como aqui busquei caracterizá-la. Tentativas de explicar o tema das “influências” sobre o repertório de um grupo como os Oito Batutas que se satisfazem em apontar o mau-gosto de um público alienado ou a atuação de um mercado onipotente sobre massas silenciosas e passivas, há tempos têm tido suas insuficiências evidenciadas por diversos autores. Os gêneros contemporâneos de música dançante internacional, junto com aqueles reconhecidos como brasileiros, fizeram parte sistemática do repertório dos Oito Batutas ao longo de anos, e o grupo era conhecido e requisitado por sua excelência na execução destes repertórios. Seria por demais reducionista buscar esgotar as determinações do horizonte de prática musical aqui mapeado tão somente no gosto e na demanda do público, tomado como se este vivesse num mundo estético distinto e estanque com relação àquele dos próprios músicos.

¹ Menezes Bastos (1999).

Na tentativa de deslocar um pouco as indagações, foi justamente para os contornos do universo estético onde se encontravam produtores e consumidores, indicando algumas categorias em função das quais aquele universo poderia fazer sentido para eles, que busquei apontar.

Refazendo esquematicamente a trajetória dos Oito Batutas, pode-se dizer que a viagem do grupo à França em 1922 é um ponto de inflexão no processo de legitimação daqueles músicos, de sua “raça” e sua arte, como brasileiros, focalizada numa campanha de conexão desta brasilidade com o samba². Vale lembrar que um dos anúncios do grupo em Paris frisava que os Oito Batutas não eram uma *jazz-band*, pois não tinha nem piano, nem bateria³. Poucos meses depois, na viagem à Argentina, estes instrumentos, cuja ausência era diacrítica em Paris, estão incorporados ao grupo. Na Argentina, o “carro-chefe” continua sendo a brasilidade, com um repertório variado de gêneros brasileiros e bastante associado às danças “para ver” (com bailarinos no palco). A menção ao maxixe é recorrente nos textos jornalísticos argentinos sobre os Oito Batutas, não havendo, nestes discursos, elementos que permitam afirmar que o grupo continuava ali engajado da mesma forma na campanha pelo samba⁴. Mas, junto a este “carro-chefe” brasileiro, vimos, ao longo daqueles quatro meses, o grupo assumir eventualmente o modo jazz-band, cujas principais diferenças com relação ao modo brasileiro eram o repertório, a indumentária e o fato de fazer música não para bailarinos no palco (dança “para ver”) mas para dançarinos no salão. Este ponto é ilustrado de maneira modelar pelos anúncios dos jornais de Chivilcoy, no fim da turnê,

² Menezes Bastos (2005).

³ Cabral (2007: 88).

⁴ Neste sentido, vale lembrar que os agenciadores da viagem a Paris (Duque, Guinle e Müller) aparentemente não estiveram envolvidos na viagem à Argentina. Não obstante, note-se que, das vinte músicas gravadas pelo grupo em Buenos Aires, a distribuição dos rótulos é a seguinte: 6 sambas, 6 maxixes, 3 polcas, 1 maxixe-samba, 1 choro, 2 marchas e 1 tanguinho. Ou seja, o samba divide com o maxixe a maior representatividade entre os rótulos. Isto pode indicar que o grupo seguia, sim, adotando cada vez mais o samba como rótulo, mesmo que isto não fique especialmente explícito nos jornais argentinos.

onde a configuração do espetáculo num modo bi-orquestral sem aglutinação do repertório “internacional” com o “típico” é evidente.

Depois do nebuloso desfecho da aventura argentina, reencontramos, no Rio de Janeiro, o grupo original dividido em duas “facções” (Os Oito Cotubas e Os Oito Batutas), cada uma delas, por sua vez, incorporando novos instrumentistas. Esta divisão não reproduz aquela em repertórios estanques do modo bi-orquestral ensaiada na Argentina, mas revela, em ambos os grupos, um engajamento em constituir-se enquanto jazz-band. Ou seja, não há evidências, nos dados de que aqui se dispôs, de uma divisão ideológica materializada na prática do grupo em termos de “contra” ou “a favor” do jazz e/ou da música brasileira naquele momento. Pouco depois, os dois grupos voltam a se unir, incorporando o qualificativo “Bi-Orquestra” ao nome Os Batutas. Nisto se revela, rebatida sobre o próprio nome do conjunto, a importância, do sentido de dualidade do repertório e o que parece ser seu caráter irreduzível. É como se a dualidade reconhecida na coisa forçasse, por um momento, o reconhecimento da bipartição no seu nome. Digo por um momento porque o “Bi-Orquestra” não figurará por muito tempo no nome do grupo.

Com isto, podemos voltar por um segundo ao sul do Brasil em 1927. O que os jornais indicam ali é a persistência da percepção dual do repertório, já sem o “Bi” no nome: se os Oito Batutas encantaram pela brasilidade de sua música, encantaram também como jazz-band. Se os repertórios não se unificam, se seguem compondo um quadro dual, esta dualidade não parece ser dilemática. O mundo do jazz e o da música brasileira, apesar de apontarem para universos de símbolos e de coisas reconhecidamente diferentes, não têm o elemento conflitivo como um fator de peso na percepção de sua concomitância. O trânsito dos músicos pelos repertórios encontra na percepção do público uma correspondência que era, quiçá, uma das chaves de seu sucesso. Isto, me parece, é o que se pode depreender dos

registros de Santa Catarina e Paraná, tudo indicando uma legitimidade dos Oito Batutas, e do Brasil, ao mesmo tempo nacional e internacional. Não sei se este quadro teria a mesma pertinência no Rio de Janeiro de fins dos anos 1920, mas a este respeito vale notar que as primeiras críticas, no mundo carioca, à incorporação de elementos do jazz na música de Pixinguinha, datam já deste período⁵.

Com relação a este tema, enfim, a composição de um quadro interpretativo mais completo e consistente depende, além da complementação, em fontes primárias, dos “discursos nativos” sobre os Oito Batutas e sua música para os demais períodos de sua trajetória, a consolidação de uma musicologia abrangente, profunda e comparativa de sua arte num horizonte que necessariamente deverá extrapolar os registros musicais dos Oito Batutas em si, relativamente escassos, mas inserir seu estudo no contexto da produção de Pixinguinha e outros e, é claro, do jazz que se fazia na época. Isto é tema para um ainda longo trabalho colaborativo. O ponto em questão é a necessidade de unir o estudo dos discursos sobre a música ao dos discursos musicais como medida da possibilidade de uma compreensão adequada do fenômeno.

Duas palavras sobre o Brasil que emerge dos jornais argentinos e do sul do país em função dos Oito Batutas. No caso da Argentina, surge como um fator amplamente consensual a presença de categorias em torno do exótico, do pitoresco matizado com tintas de alegria e espontaneidade, que podem assumir uma inflexão positiva ou negativa. No extremo negativo, temos posturas como aquela veiculada pelo jornal rio-cuartense El Pueblo em 04/02/1923, onde se conjugam a negritude, o primitivismo, a sensualidade, a

⁵ Isto sobretudo nas investidas do crítico Cruz Cordeiro publicadas na revista *Phono-Arte* desde 1928. Conforme, entre outras, Bessa (2005: 167).

música ruidosa na caracterização de um país em *estado evolutivo* comparativamente inferior – o termo de comparação é a “selva africana”. Se isto aponta para uma maneira de atacar algo que é percebido em bloco como um concorrente (que, se não o fosse não precisaria ser atacado), sendo dado, na percepção do cronista, que o Brasil é assim, o discurso é também bastante semelhante ao daquele setor da “intelectualidade” brasileira que se opunha, desde “dentro”, aos Oito Batutas e sua música como representantes da nação, estando ambos embasados num mesmo substrato ideológico evolucionista e racialista mas, é claro, com interesses simétricos e invertidos com relação ao Brasil. O pólo positivo da recepção argentina tem como um de seus discursos modelares a crônica publicada em La Nación em 08/12/1922, onde os mesmos homens e as mesmas músicas, percebidos também na chave de um sensualismo quase selvagem, agora fascinam e arrebatam. Aqui, se permanece um sentido do exótico e do primitivo, o valor conjugado a estas categorias parece ser simplesmente o inverso daquele atribuído pelo crítico rio-cuartense.

O Brasil figurado pelos seus habitantes do sul em torno dos Oito Batutas, emerge tanto num registro mais ufanista, de elogio da vastidão, exuberância e riqueza da natureza do país – o “exótico interno” –, como no florianopolitano Folha Nova em 29/08/1927, quanto num outro registro onde a brasilidade em si sai de foco para dar lugar à legitimação do grupo em termos de sua associação a um universo urbano e refinado cujo ícone maior, no contexto nacional, seria o restaurante Assírio, no Rio de Janeiro.

Nestas considerações, é importante que não se perca de vista o caráter das principais fontes aqui estudadas, que imediatamente coloca os limites do horizonte interpretativo: fundamentalmente, textos jornalísticos, dos quais não se pôde atingir, a não ser de raspão, dimensões importantes, como as próprias relações sociais implicadas no modo como foram

produzidos em cada caso, bem como os atores específicos cujas vozes se materializavam nos textos. Mas trata-se efetivamente de discursos que alcançavam visibilidade, tinham ampla circulação, exprimiam pontos de vista e intenções que certamente não eram consensuais, mas eram possíveis e faziam sentido dentro de suas configurações culturais específicas, bem como orientavam posicionamentos e opiniões. É neste sentido que o horizonte de sentidos esboçado mantém sua consistência num nível relativamente amplo, mas não por isso irrelevante. Um nível, note-se, onde parte da “explicação” dos Oito Batutas está, por exemplo, em Josephine Baker.

Finalmente, gostaria de retomar um par de elementos que emergem da comparação entre as recepções argentinas dos Oito Batutas, da jazz-band de Sam Wooding e de Josephine Baker. Indiquei que, no mesmo ano de 1927, percebe-se no modo de atuação dos Oito Batutas no sul do Brasil uma grande semelhança com aquele da orquestra de Sam Wooding em Buenos Aires, reservadas as diferenças entre os contextos urbanos. A inserção em espetáculos de variedades ou revistas associada à atuação como jazz-band em locais de diferentes naturezas (bares, restaurantes, clubes) parece marcar a prática dos dois grupos. Sobretudo, o modo como os Oito Batutas se caracterizam como jazz-band parece, como já indicado, muito “sintonizado” com o modelo de cosmopolitismo da orquestra de Sam Wooding. Diferenças importantes estão no fato de que, no caso da jazz-band norte-americana, o que poderia ser seu repertório “típico nacional” era, ao mesmo tempo, naquele momento, internacional por excelência, de maneira a estarem unidos dois pólos que, no caso dos Oito Batutas, como vimos, configuravam um espaço musical e simbólico pelo qual os músicos transitavam por meio de apropriações. Outra diferença marcante é que a jazz-band de Sam Wooding tinha na negritude de seus membros um dos principais

atrativos, na chave do exótico, no ambiente artístico de Buenos Aires. Este fator brilha por sua ausência no caso dos Oito Batutas no sul do Brasil, o fato de serem negros não sobressaindo como objeto de atenção nos jornais. Este é um tema que seria interessante explorar mais adiante, com um aprofundamento na história cultural local. Se os Oito Batutas puderam circular, como músicos da Capital Federal, por ambientes distintos de Florianópolis, onde estavam, naquele momento, os músicos negros da cidade? A passagem do grupo por cidades como Blumenau e Joinville, tão pesadamente marcadas pela ideologia demonstrada por Seyferth (1981)⁶, a depender da localização de outras possíveis fontes ainda não exploradas, e com a necessidade de ler em alemão para uma exploração mais profunda dos jornais já localizados, também desponta como um tema interessante.

Estivemos, ao longo deste trabalho, constantemente às voltas com uma polarização que pode ser expressa no par moderno/primitivo. A pertinência desta polarização no pensamento social ocidental, suas inflexões e implicações, tem sido estudada numa vasta bibliografia, que aponta para diferentes possibilidades de conceituação e interpretação do problema. Nos materiais aqui trabalhados, esta polarização – tomada, é ocioso lembrar, como uma ideologia do universo nativo em questão – se rebate numa bipartição do repertório de um grupo “nacional periférico” como os Oito Batutas. Esta bipartição é complexa. Tome-se, por exemplo, o maxixe: uma dança nacional e moderna ao mesmo tempo, o que impede o equacionamento termo a termo das oposições nacional/internacional e primitivo/moderno. Foi neste mundo musical – “ainda” indiferenciado ou, melhor, diferenciado em outros termos – que os Oito Batutas empreenderam sua aventura. Contudo, é interessante notar que o gênero que definitivamente se consolida como nacional por

⁶ Cf, Capítulo 1, pp. 147-148.

excelência, no Brasil, é o samba, este sim com uma carga muito maior de “primitivismo”, agora (a partir dos anos 1930) positivado como “autenticidade”. A partir daí é como se progressivamente a congruência termo a termo de nacional/internacional e primitivo (autêntico)/moderno fosse se estabelecendo, compondo um universo simbólico onde a proximidade ou mistura destas categorias cada vez mais toma o aspecto de um paradoxo. A consolidação deste universo, me parece, tende a fechar os caminhos por onde os Oito Batutas viajavam. Por outro lado, Josephine Baker causou tanto furor na Argentina por unir o poder de sedução à impossibilidade de ser pensada em termos de *primitivo* e *moderno* como opostos. Ela era as duas coisas juntas ao mesmo tempo, sem mediação.

Outra possibilidade de conjugação destes opostos é aquela estudada por Garramuño (2007) e referida aqui no Capítulo 6, cuja tônica é a apropriação do primitivismo (enquanto autenticidade) por vanguardas artísticas que, em diferentes linguagens, assumiriam a linha de frente na construção de nacionalidades que, periféricas, tinham neste substrato primitivo justamente seu passe de ingresso na modernidade. Note-se que, neste caso, o primitivo era apropriado de um *Outro* interno, sua compatibilização com o moderno sendo mediada pelas vanguardas, que se legitimavam justamente nesta mediação. Sugeri que esta apropriação, diferentemente da síntese lograda por Josephine Baker, se dá na forma de um englobamento hierárquico do primitivo pelo moderno.

Lise Waxer, em seu *The City of Musical Memory*, sugere que o “enigma” da constituição da cidade colombiana de Cali como a *capital mundial da salsa*, gênero musical cuja origem distante aponta para as Antilhas e Nova York, tem a ver com a busca de uma identidade cosmopolita por uma população largamente marginalizada no processo de construção da nação, de modo que, “In the case of Colombia (...) the necessity to index cosmopolitan identity has been made all the more urgent by the historical placement, in

national discourse, of black people on the margins of time and space” (Waxer, 2002: 24). Trata-se, por certo, de um período histórico e um contexto social diferente dos que foram tratados aqui. Mas introduzo, ampliando ainda mais o horizonte já “no apagar das luzes”, esta última referência porque ela me parece inspiradora para seguir pensando o fato de que a possibilidade de conectar-se musicalmente a identidades cosmopolitas, sendo os mediadores de sua própria modernidade, é uma vereda que se torna mais difícil de transitar para um grupo como Os Oito Batutas, no justo momento em que o samba inicia seu reinado no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AEBERHARD, Danny; BENSON, Andrew; PHILLIPS, Lucy. 2004. *Rough Guide Argentina*. São Paulo: Publifolha.
- ALBANO, Sergio. 2007. *Michel Foucault – Glosario Epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata.
- ALMEIDA, Mauro W. B. 1999. “Simetria e Entropia: sobre a noção de estrutura em Lévi-Strauss”. In: *Revista de Antropologia* 42/1-2, pp. 163-197.
- ALMEIDA BRAGA, Kati & HIME, Olivia (coord.) (sd). *Memórias Musicais da Casa Edison*. Caixa com 15 CDs. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.
- ANDRADE, Mário de. 2006 (1928). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANTUNES, Celso. 1997. *Atlas Geográfico Escolar*. São Paulo: Scipione.
- ARAÚJO, Hermetes Reis de. 1989. A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social e Florianópolis na Primeira República. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC.
- _____. 1999. “Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20”. In: BRANCHER, Ana (org.). *História de Santa Catarina – Estudos Contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. 1998. *El tango y sus circunstancias*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BARG, Leon (prod) (sd). *Pixinguinha: No Tempo dos Oito Batutas*. CD. Curitiba: Revivendo (RVCD-064).
- BARBOSA, Orestes. 1978 (1933). *Samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- BATES, Héctor & Luis J. 1936. *La Historia del Tango – Sus Autores*. Buenos Aires: Tall. Graf. de la Cia. General Fabril Financiera.
- BECKER, Simone. 2008. DORMIENTIBUS NON SOCURRIT JUS! (*O DIREITO NÃO SOCORRE OS QUE DORMEM!*): Um olhar antropológico sobre ritos processuais judiciais (envolvendo o pátrio poder/poder familiar) e a produção de suas verdades. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- BESSA, Virgínia de Almeida. 2005. “Um Bocadinho de Cada Coisa”: Trajetória e Obra de Pixinguinha. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP.

BISCHOFF, Efrain U. 1970. *Historia de la Provincia de Córdoba* (3 tomos). Buenos Aires: Géminis Editorial.

BOAS, Franz. 2004. *Antropologia Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar.

BORGES, Jorge Luis. 2000. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo.

BOXAIDÓS, M. Cristina; PALACIOS, Marta O.; ROMANO, Silvia. 2005. *Fragmentos de una História: Córdoba 1920-1955*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades/Centro de Documentación Audiovisual.

BRAGA, José Luiz. 2002. *Questões metodológicas na leitura de um jornal*. In Porto (2002).

BRAUDEL, Fernand. 1992 (1969). *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva.

BRAUN NETO, Francisco Alfredo. 2001. *Artefatos do corpo: os desejos de produzir corpos perfeitos em Itajaí na década de 20*. Dissertação de Mestrado em História Cultural. Florianópolis: UFSC.

BYRÓN, Silvestre, *et alli*. 1977. *La Historia del Tango Vol 6. – Los Años Veinte*. BsAs: Corregidor.

CABRAL, Sérgio. 1978. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____. 1997. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.

_____. 2007. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

CALADO, Carlos. 1990. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. 1998. “O movimento dos conceitos na antropologia”. In: *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp.

CARRERA, Héctor Iñigo. 1971. *Los Años 20*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.

CARRIZO, Edgardo. 2004. *El Jazz en la Argentina (Testimonios)*. Buenos Aires: Calderón.

CASTRO, Celso e CUNHA, Olívia Maria Gomes da. 2005. “Apresentação – Quando o campo é o arquivo”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 36, julho-dezembro de 2005, pp. 03-05.

CASTRO, Ruy. 2005. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAZES, Henrique. 1998. *Choro – do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.

- CHARTIER, Roger. 2001. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed.
- CHIROLEU, Adriana R. 2000. “La Reforma Universitaria”. In: Ricardo Falcón (org). *Nueva Historia Argentina Tomo VI – Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CISNEROS, Andrés y ESCUDÉ, Carlos (dir.). 1999. *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina. Tomo VII – La Argentina Frente a la América del Sur (1881-1930)*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- CLIFFORD, James. 1997. *Routes: travel and traslation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- _____. 1998. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- COELHO, Luís Fernando Hering. 2006. *Los Ocho Batutas en Buenos Aires – de musicalidades locais e globais no início do século XX*. Projeto de Pesquisa de Doutorado. Florianópolis: PPGAS-UFSC.
- _____. 2006a. *Sobre as duplas sujeito/objeto e sincronia/diacronia na antropologia: esboço para um percurso subterrâneo*. Antropologia em Primeira Mão 84.
- COLLAÇO, Vera Regina Martins. 2004. *O Teatro da União Operária – um palco em sintonia com a modernização brasileira*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC/PPGH.
- DAMATTA, Roberto. 2000. *Relativizando – Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DAVILA, Valeria & OROZCO, Andrea. 1999. “Bataclanas y Cabarets en la Noche Porteña”. *Todo es Historia* nº 384, pp. 08-36.
- DELEUZE, Gilles. 1990. “Que és un dispositivo?” In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- DESCHNER, Ana María & ZAFFORE, Olga Inés. 1987. “El Jazz y sus Antecedentes en Nuestro País”. In: *Actas de la primera Conferencia Anual de la Asociacion Argentina de Musicologia*. Buenos Aires: AAM, 22-33.
- DILLON, César A. & SALA, Juan A. 1997. *El Teatro Musical en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- DOMINGOS, Sabrina. 2005. “Crispim Mira, jornalismo e liberdade de imprensa”. In: *Jornal da Rede Alcar*, ano 5, nº 56. Versão eletrônica: http://www2.metodista.br/unesco/rede_alcar/rede_alcar_58/rede_alcar_nucleos_cartarinens_e_crispim_mira.htm (acessado em 26/09/2009).

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. 2009. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina.

DUMONT, Louis. 2000. *O Individualismo – Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.

DURKHEIM, Émile & MAUSS, Marcel. 1984 (1901). “Algumas formas primitivas de classificação”. In: DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. São Paulo: Ática.

ELGUERA, Alberto & BOAGLIO, Carlos. 1997. *La Vida Porteña en los Años Veinte*. Buenos Aires: Nuevohacer – Grupo Editor Latinoamericano.

ERLMANN, Veit. 1999. *Music, Modernity, and the Global Imagination – South Africa and the West*. New York: Oxford University Press.

FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. 2004. *Brasil e Argentina – Um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34.

FERNANDES, Antônio Barroso (org). 1970. *As Vozes Desassombradas do Museu – Pixinguinha, Donga, João da Baiana*. Rio de Janeiro: MIS.

FERNANDES, Juan Romulo. 1943. *Historia del Periodismo Argentino*. Buenos Aires: Perlado Editores.

FERRER, Horacio. 1977. *El Libro del Tango – Crónica y Diccionario (2 tomos)*. Buenos Aires: Galerna.

FOUCAULT, Michel. 1970. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.

FRANCESCHI, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

FRAZER, Sir James George. 1982 (1890-1935). *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara.

FREGA, Graciela *et alli*. 2004. *El Teatro de Córdoba (1900-1930)*. Córdoba: GETCOR – Grupo de Estudio del Teatro Cordobés.

GARRAMUÑO, Florencia. 2007. *Modernidades Primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GEERTZ, Clifford. 1980. *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.

_____. 1997 (1983). “Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder”. In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes.

- GINZBURG, Carlo. 2001 (1989). *História Noturna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOLDMAN, Márcio. 1999. “Lévi-Strauss e os sentidos da História”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 42, nºs1e2, pp. 223-238.
- GORELIK, Adrián (2004). *La Grilla y el Parque – Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GORLERO, Pablo (2004). *Historia de la Comedia Musical en la Argentina*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- GRIMSON, Alejandro (org.) (2007). *Pasiones Nacionales – Política y Cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). 1978 (1933). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- HANNERZ, Ulf. 1997. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana* 3(1), pp. 7-39.
- HELAL, Ronaldo. 2007. “‘Jogo Bonito’ y fútbol criollo: la relación futbolística Brasil-Argentina en los medios de comunicación”. In: GRIMSON, Alejandro (compilador). *Pasiones Nacionales – Política y Cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1920). *Recenseamento do Brazil – 1920. Volume IV, 2ª Parte, Tomo II – População*. Cópia fac-símile disponível em [www.http://biblioteca.ibge.gov.br/](http://biblioteca.ibge.gov.br/) (acessado em 05/10/2009).
- IKEDA, Alberto T. 1984. “Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos”. In: *Comunicações e Artes, ano 10, nº 13*, pp. 111-124.
- INDEC – Instituto Nacional de Estadística y Censos (SD). *Historia Demografica Argentina 1869-1914 – Versión digital de los tres primeros Censos Nacionales* (CD Rom). BsAs.
- JACQUES-CHARLES. 1956. *Cent Ans de Music Hall*. Genève-Paris: Éditions Jeheber.
- LACERDA, Izomar. 2007. “*Ilha por quem choras?*” *Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina*. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: CFH/UFSC.
- _____. 2009. *Os Oito Batutas e a nação brasileira: uma antropologia histórico-estrutural do ambiente artístico-musical do início do século XX na cidade do Rio de Janeiro*. Projeto de Dissertação. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- LAMAS, Hugo & BINDA, Enrique (1998). *El Tango en la Sociedad Porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Ediciones Hector L. Lucci.

- LARAIA, Roque de Barros. 2005 (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LATOUR, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34.
- LEFCOVITCH, S. Nicolas. 1997. *Estudio de la discografía de Roberto Firpo*. Buenos Aires: Edição do autor.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2002 (1962). *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papiрус.
- _____. 2004 (1964). *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. 2008 (1949). “História e Etnologia”. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. 2008a (1953). “A noção de estrutura em etnologia”. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. 2008b (1956). “Posfácio ao Capítulo XV”, In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.
- LLANES, Ricardo M. 1968. *Teatros de Buenos Aires – Referencias Historiales*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura y Accion Social.
- LÓPEZ, J. C. 1973. “Sam Wooding en la Argentina”. *Jazzband* n° 3 (Buenos Aires).
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1964 (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul.
- MANZZIOTTI, Nora. 1990. Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-poetica. In: Diego Armus (comp.). *Mundo Urbano y Cultura Popular – Estudios de Historia Social Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 70-89.
- MARCO, Susana, et alli. 1974. *Teoria del Género Chico Criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- MARCONDES, Marco Antônio (ed). 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora.
- MARTÍNEZ, Carlos Damáso. 1997. “Estudio Preliminar”. In: Quiroga (1997).
- MARTINS, Luiza Mara Braga. 2009. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda. História e Música Popular Brasileira nos Anos 1920*. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense.
- MARCONDES, Marco Antônio (ed). 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora.

MARTIN, Denis-Constant & ROUEFF, Olivier. 2002. *La France du jazz – Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe. Siècle*. Marseille: Parenthèses.

MATA, Maria Margarete Sell da. 1996. *Jornal o Estado: uma história em construção (1915-1931)*. Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: UFSC.

MAUSS, Marcel. 2003 (1950). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

MAYOL LAFERRERE, Carlos (sd.). *História de Río Cuarto* (10 fascículos). Río Cuarto: Consejo Deliberante de la Ciudad – Puntal.

MENDES, José Sachetta Ramos. 2009. “Desígnios da Lei de Terras: imigração, escravismo e propriedade fundiária no Brasil Império”. In: *Caderno CRH*, Salvador, v. 22, nº 55, pp. 173-184.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. In: *Anuário Antropológico* 93, pp. 09-73.

_____. 1996. Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma Antropologia do Encontro Raoni-Sting”. In: *Revista de Antropologia Vol. 39, nº 1*, pp. 145-189.

_____. 1999. “Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras”. In: Rodrigo Torres (ed.). *Música popular en américa Latina: actas del II congreso latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, pp. 17-39.

_____. 2002. “O Índio na Música Brasileira: recordando 500 anos de esquecimento”. *Antropologia em Primeira Mão* 52.

_____. 2005. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* Vol. 20 nº 58, pp. 177-213.

_____. 2007. *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)*. *Antropologia em Primeira Mão* 96.

_____. 2007a. *Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado*. *Antropologia em Primeira Mão* 102.

MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

MILLARD, Andre. 1995. *America on Record: a History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press.

MORTARI, Claudia; CARDOSO, Paulino de Jesus. 1999. “Territórios negros em Florianópolis no século XX”. In: BRANCHER, Ana (org.). *História de Santa Catarina – Estudos Contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

MOUILLAUD, Maurice. 2002. *Da Forma ao Sentido*. In: Porto (2002).

_____. 2002a. *A Informação ou a Parte da Sombra*. In: Porto (2002).

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2009. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. 1990. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.

ONEGA, Gladys (coord.). 1999. *Enciclopedia de la Argentina*. Barcelona: Oceano Grupo Editorial.

ORTIZ, Renato. 1983. *Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática.

_____. 1985. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.

PAES, Ana. sd. “Patápio Silva (1880-1907)”. In: ALMEIDA BRAGA & HIME (sd) (Encarte com notas sobre as gravações).

PASOLINI, Ricardo O. 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. In: DEVOTO, Fernando & MADERO, Marta. *Historia de la vida privada en la Argentina* (Tomo 2). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

PORTO, Sérgio Dayrell (org.). 2002. *O Jornal – da Forma ao Sentido*. Brasília: Editora da UnB.

PUJOL, Sergio. 1994. *Valentino en Buenos Aires – Los años veinte y el espectáculo*. BsAs: Emecé.

_____. 1999. *Historia del Baile*. BsAs: Emecé.

_____. 2004. *Jazz al Sur*. BsAs: Emecé.

QUIROGA, Horacio. 1997. *Arte y Lenguaje del Cine*. Buenos Aires: Losada.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. 1973 (1952). *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973.

- RAGUCCI, Leandro Hipólito. 1992. *La Arquitectura Teatral en Buenos Aires (1783-1991)*. Buenos Aires: Ediciones FUNCUN.
- RAMOS, Artur. 1979 [1937]. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: Editora Nacional.
- RICOEUR, Paul. 1986. *Du texte a l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Plon.
- ROMANO, Eduardo. 1991. "Prólogo". In: QUIROGA, Horacio. *Más Allá*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ROSSI, Vicente. 2001 (1926). *Cosas de Negros*. Buenos Aires: Taurus.
- SAHLINS, Marshall. 1981. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- _____. 1990 (1987). *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 2003. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 2006 (2004). *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SAÍTTA, Sylvia. 1998. *Regueros de Tinta – El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. 2000. "El Periodismo Popular en los Años Veinte". In: FALCÓN, Ricardo (dir.). *Nueva Historia Argentina – Tomo VI*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 435-471.
- SALAS, Horacio. 2004. *El Tango*. Buenos Aires: Emecé.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SANTOS, Nubia Melhem (org.). 2000. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- SANTOS, Sílvio Coelho dos. 1973. *Índios e brancos no sul do Brasil: a dramática experiência Xokleng*. Florianópolis: Editora Edeme.
- _____. 1998. *Nova História de Santa Catarina*. Florianópolis: Terceiro Milênio.
- SARCO, Alvaro. 2004. "Alberto Hidalgo en la Vanguardia Argentina". In: *Identidades – Suplemento del Diario Oficial El Peruano* (Lima). N° 73 (22/11/2004), pp.5-7. Versão eletrônica disponível em <http://www.elperuano.com.pe/identidades/73/indice.asp> (acessado em 06/10/2009).
- SARLO, Beatriz. 2004. *La Imaginación técnica – Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- SAUSSURE, Ferdinand de. 2001 (1915). *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz K. 1993. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1999. “História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em região de fronteira”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 42, nºs1e2, pp. 199-222.
- _____. 2000. “Raça como Negociação – sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 11-40.
- SEVCENKO, Nicolau. 1992. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1993. *A Revolta da Vacina – mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione.
- _____. 1998. “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil Vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1998a. “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil Vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SHAW, Arnold. 1987. *The Jazz Age – popular music in the 1920s*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- SIERRA, Luis Adolfo. 1985. *Historia de la Orquesta Típica*. Buenos Aires: Corregidor.
- SILVA, Marília T. Barbosa da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. De. 1998. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- SOSA CORDERO, Osvaldo. 1999. *Historia de las Varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor.
- SZWARCER, Carlos. “Prehistoria del Teatro Maipo”. *Todo es Historia* nº 436, pp. 28-36.
- TÉO, Marcelo. 2007. *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- TINHORÃO, José Ramos. 1991. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora.
- _____. 1994. *Fado – dança do Brasil, cantar de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.

- _____. 1997. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- ULANOVSKY, Carlos. 2005. *Paren las Rotativas. Diarios, Revistas y Periodistas (1920-1969)*. Buenos Aires: Emecé.
- VEDANA, Hardy. 2006. *A Elétrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp.
- VEGA, Carlos. 1979. “Mesomusica – un ensayo sobre la Música de Todos”. In: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 3, nº 3, pp. 04-16.
- VELHO, Gilberto. 1999. *Projeto e Metamorfose*. Rio de Janeiro: Zahar.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. 2006. *O Saxofone no Choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGM.
- VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora da UFRJ.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. “O nativo relativo”. In: *Mana* 8(1): 113-148.
- WAXER, Lise. 2002. *The City of Musical Memory. Salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middleton: Wesleyan University Press.
- WITTMANN, Luisa Tombini. 2007. *O vapor e o botoque: imigrantes alemães e índios Xokleng no Vale do Itajaí/SC (1850-1926)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- ZINNI, Héctor Nicolás. 1995. *Rosario era un Espectáculo – Tomo I*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- _____. 1996. *Rosario era un Espectáculo – Tomo II*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- _____. 1997. *Rosario era un Espectáculo – ¡Arriba el Telón!*. Rosario: Ediciones del Viejo Almacén.
- ZUCCHI, Oscar. 1998. *El Tango, el Bandoneón y sus Intérpretes (Tomo I)*. BsAs: Corregidor.

ANEXO I: Correspondência entre o empresário José Segreto e o cônsul Alcino Santos Silva (Arquivos do MRE, Escritório de Representação no Rio de Janeiro)

Rio de Janeiro, 14 de Abril de 1923
Exm^o Snr. Dr. Alcindo dos Santos Silva.

N ^o	216
RECEBIDO	23/4/23
RESPONDIDO	
BUENOS AIRES	

Saudações affectuosas

Venho implorar os bons officios de V. Ex., para, na qualidade de Consul do Brazil nessa capital, interessar-se, em meu favor, no sentido de evitar, ahi, uma pendencia judiciaria entre mim e o sr. Umberto Cairo, empresario do theatro Empire.

E^o o caso que o sr. Cairo, ha tempo, propoz, por intermedio do Sr. Consul argentino no Rio de Janeiro, um contracto com a "troupe" musical de "Os 8 batutas", para um estagio de 30 dias, no seu theatro, mediante o pagamento de vinte contos de reis (20:000\$000) e as passagens de ida e volta, conforme, mesmo, os telegrammas trocados entre sua empresa e o sr. Octavio Vianna, que ahi se encontra. Succedeu, porém, que, naquella occasião, a "troupe" referida estava contractada por mim e a elle-se juntavam dois bailarinos, conhecidos pelo nome de "Les Juts". Ora, estando presa a um contracto commigo, a "troupe" de "Os 8 batutas" não pôde fazer negocio com o sr. Umberto Cairo, que, não obstante, teimava por attrahir-a a essa capital. Examinando bem o caso, e achando que o negocio não me seria desvantajoso, telegraphiei, então, áquelle empresario pondo-me á sua disposição para um entendimento. E depois de muitas "demarches", ficou resolvido, por proposta do sr. Cairo, que a "troupe" iria, accrescida de "Les Zuts", mediante o pagamento de vinte e quatro contos (24:000\$000) e mais as passagens. Fechado o negocio, com a sciencia do Sr. Consul argentino, fiz embarcar, para ahi, os musicos, devolvendo ao sr. Cairo o adeantamento de cinco contos (5:000\$000), que elle enviara, antes, directamente á "troupe". Estava claramente entendido, pelos telegrammas e cartas que entre nós foram trocadas, que a "troupe" teria permanente assistencia no theatro Empire. O sr. Umberto Cairo, porém, prevalecendo-se de minha ausencia, entendeu de fazel-a excursionar, com evidente desrespeito ao nosso contracto. O chefe da "troupe", sr. Octavio Vianna, que levava instrucções minhas, insurgiu-se, como era de seu dever, contra esse desrespeito do Sr. Cairo, nascendo, ahi, uma desintelligencia entre ambos, desintelligencia que veio determinar

CONTINUAÇÃO

a ruptura do contracto por parte do sr. Cairo, que, usando de processos reprovaveis, pretendeu liquidar as contas mediante o pagamento de 2.500 pesos (dois mil e quinhentos), que é enquanto avaliou o preço dos 19 dias de trabalho! E' evidente a má fé daquelle empresario.

Ora, sr. Consul, eu, como socio de uma empresa de grande renome, qual é a Paschoal Segreto, que V. Ex. conhece, desejo fugir a toda e qualquer sorte de pendencia com collegas. Venho, pois, pedir-lhe, encarecidamente, que, chamando ahi o sr. Cairo, o faça saber, por meios pacificos, que a sua conducta está sendo muito irregular. E eu proponho-lhe, então, o seguinte accordo;

- Pelo nosso contracto, teria elle de pagar-me 7.500 pesos (sete mil e quinhentos), que, ao cambio de 3.20⁰, da nossa moeda, ascenderiam a 24:000\$000 (vinte e quatro contos)

- Como, porém, Les Zuts não puderam actuar nos programmas, devido a uma indisposição do chefe do casal, - resolvo receber, apenas, 6.000 pesos (seis mil) ou, sejam, 20:000\$000 (vinte contos), da nossa moeda.

Parece-me, sr. Consul, que estou sendo muito coerente, pois era essa exactamente a quantia que o Sr. Cairo offerecia, por intermedio do Sr. Consul argentino e, mesmo, por telegrammas, á "troupe" de "Os 8 batutos", antes de entrarmos em negociações.

Quanto ao facto de ~~36~~ haver a "troupe" trabalhado 19 dias, a culpa é do proprio sr. Cairo, que pretendeu burlar o contracto, obrigando-a a excursões, quando isso não fôra previsto nas nossas negociações.

Queira V. Ex. ter a bondade de informar o Sr. Cairo de que, ^{ainda} mesmo se chegarmos a esse accordo, eu ~~ainda~~ ficarei com grande prejuizo, pois, alem de dez contos approximadamente, que adeantei aos meus patricios para os preparativos de sua viagem, importancia quasi identica despendi, aqui, com a manutenção de suas familias.

Espero, sr. Consul, que V. Ex., tomando na devida consideração este meu pedido, demova o Sr. Umberto Cairo do proposito em que se acha de empenhar-se em luta judiciaria commigo, obtendo que elle, afinal, venha a concordar em como a razão está do meu lado.

Se o sr. Cairo chegar a essa conclusão, peço-lhe, sr. Consul, que o-

CONTINUAÇÃO

obtenha com que elle me remetta, directamente, o excedente do nosso contracto, na importancia de 3.500 pesos (tres mil e quinhentos), visto como, em seu poder, deve existir vales ou recibos da quantia maior, que lhe teria passado o sr. Octavio Littleton Vianna, meu representante naquella "troupe".

Queira mais, sr. Consul, ter V. Ex. a bondade de informar o sr. Cairo de que, se resolver mandar-me esse dinheiro, que me deve, o faça para o seguinte endereço:

José Segreto

Empreza Paschoal Segreto

Rua Espirito Santo, nº 11

Rio de Janeiro.

Grato, antecipadamente, pela intervenção que V. Ex. irá ter nesse caso, tenho grande prazer em subscrever-me

De V. Ex.

Patricio e ad^dr

José Segreto

Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 26 de Abril de 1923.

Exp. 127

34

Exmo. Senhor José Segreto

Rua Luiz Gama, 11 - Rio de Janeiro.

Logo que recebi a sua carta, procurei fallar com o senhor ~~Modesto~~ ^{Alcino} Cairo, o que não consegui, como tambem um funcionario deste Consulado Geral não obteve entender-se com elle em seu theatro, onde por diversas vezes o procurou em meu nome.

O Sr. Cairo abertamente esquivou-se sempre a um encontro commosco. Em vista disso, resolvi não insistir em fallar-lhe, levando o facto ao conhecimento de V.S.

Sentindo muito não ter podido lhe ser agradavel, prevaleço-me do ensejo para reiterar a V.S. os protestos de minha estima e consideração.

(Ass.) Alcino Santos Silva.

ANEXO II: Certificados de arribo a América (CEMLA, Buenos Aires)

CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

ERNESTO DOS SANTOS
de Nacionalidad **BRASILEIRA**
procedente de **RIO DE JANEIRO**
llegó a **BUENOS AIRES**
7 de Diciembre de 1922
en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad : 36 años
Estado Civil : SOLTERO
Profesión : MUSICO
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



Murruena

31 MAY 2007

CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

ALFREDO DA ROCA VIANA
de Nacionalidad **BRASILEIRA**
procedente de **RIO DE JANEIRO**
llegó a **BUENOS AIRES**
7 de Diciembre de 1922
en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad	: 24 años
Estado Civil	: SOLTERO
Profesión	: MUSICO
Religión	: CATOLICA
Nacido	: DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otro índole.



Monica Lopez
31 MAY 2007

Certificado de arribo a América

OCTAVIO LITTLETON
de Nacionalidad **BRASILEIRA**
procedente de **RIO DE JANEIRO**
llegó a **BUENOS AIRES**
7 de Diciembre de 1922
en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad	: 35 años
Estado Civil	: CASADO
Profesión	: MUSICO
Religión	: CATOLICA
Nacido	: DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



Certificado de arribo a América

JOSE BARGOS DE BARROS
de Nacionalidad BRASILEIRA
procedente de RIO DE JANEIRO
llegó a BUENOS AIRES
7 de Diciembre de 1922
en el buque DUCA DI AOSTA

Sus datos de origen son:

Edad	: 34 años
Estado Civil	: CASADO
Profesión	: MUSICO
Religión	: CATOLICA
Nacido	: DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

NELSON SANTOS ALVES

de Nacionalidad **BRASILEIRA**

procedente de **RIO DE JANEIRO**

llegó a **BUENOS AIRES**

7 de Diciembre de 1922

en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad : 37 años
Estado Civil : CASADO
Profesión : MUSICO
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



Certificado de arribo a América

ANTONIO RIVAS
de Nacionalidad **BRASILEIRA**
procedente de **RIO DE JANEIRO**
llegó a **BUENOS AIRES**
7 de Diciembre de 1922
en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad	: 35 años
Estado Civil	: SOLTERO
Profesión	: ARTISTA
Religión	: CATOLICA
Nacido	: DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otro índole.



CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

ARISTIDES DE OLIVEIRA

de Nacionalidad **BRASILEIRA**

procedente de **RIO DE JANEIRO**

llegó a **BUENOS AIRES**

7 de Diciembre de 1922

en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad : 25 años
Estado Civil : SOLTERO
Profesión : MUSICO
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



Mónica Leps
31 MAR 2007

CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

JOAO DE OLIVEIRA

*de Nacionalidad **BRASILEIRA***

*procedente de **RIO DE JANEIRO***

*llegó a **BUENOS AIRES***

7 de Diciembre de 1922

*en el buque **DUCA DI AOSTA***

Sus datos de origen son:

Edad : 24 años
Estado Civil : SOLTERO
Profesión : MUSICO
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otro índole.



Monica Joff

31 MAY 2007

CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

ANTONIO CONCALVES

de Nacionalidad **BRASILEIRA**

procedente de **RIO DE JANEIRO**

llegó a **BUENOS AIRES**

7 de Diciembre de 1922

en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad : 33 años
Estado Civil : CASADO
Profesión : MUSICO
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otro índole.



Monica
31 MAY 2001

CEMLA

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Certificado de arribo a América

SOFIA CONCALVES

de Nacionalidad **BRASILEIRA**

procedente de **RIO DE JANEIRO**

llegó a **BUENOS AIRES**

7 de Diciembre de 1922

en el buque **DUCA DI AOSTA**

Sus datos de origen son:

Edad : 26 años
Estado Civil : CASADO
Profesión : ARTISTA
Religión : CATOLICA
Nacido : DESCONOCIDO

La información consignada fue obtenida por el C.E.M.L.A., según los registros del Embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración. No obstante este Certificado no tiene validez para realizar cualquier trámite administrativo, judicial o de otra índole.



Musueca Sofk

31 MAY 2007

ANEXO III: Lista das gravações efetuadas pelos Oito Batutas para a Victor argentina em março de 1923, conforme levantamento a partir das fichas originais de gravação feito pelo Dr. John Cowley.

matrix	title	rhythm	composer	publisher	date recorded	matrix passed	release
BA 219-3	<i>Meu passarinho</i>	samba	(Octávio Vianna)	A. Bento	2 March 1923	30 April 1923	Victor 73826-A
BA 238-2	<i>Eté eu!</i>	samba	(Marcello Tupynamba)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73826-B
BA 233-2	<i>Urubú</i>	samba	(Alfredo Vianna)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73827-A
BA 221-3	<i>Carurú</i>	samba comquiabo	(Yoão Tomás, E dos Santos)	A. Bento	2 March 1923	30 April 1923	Victor 73827-B
BA 224-1	<i>Graina</i>	maxixe	(J. Pernambuco)	A. Bento	5 March 1923	30 April 1923	Victor 73828-A
BA 225-1	<i>Me dêxa serpentina!</i>	polca	(Nelson dos Santos Alves)	A. Bento	5 March 1923	30 April 1923	Victor 73828-B
BA 237-1	<i>Pra quem é...</i>	maxixe	(J. Bicudo)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73829-A
BA 226-1	<i>Lá-ré</i>	polca	(Alfredo Vianna)	A. Bento	5 March 1923	30 April 1923	Victor 73829-B
BA 227-1	<i>Tricolor</i>	maxixe	(Romeu Silva)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73830-A
BA 228-1	<i>Se papae souber!</i>	maxixe-samba	(Romeu Silva)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73830-B
BA 235-1	<i>Ba-ta-clan</i>	maxixe	(A. Treisleberk)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73831-A
BA 229-1	<i>Lá vem ele!</i>	maxixe	(J. G. Oliveira Barreto)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73831-B
BA 230-1	<i>Não presta p'ra nada</i>	maxixe	(J. Bicudo)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73832-A
BA 231-1	<i>Nair</i>	polca	(A. J. de Oliveira)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73832-B
BA 220-4	<i>Yá te digo</i>	samba	(Octávio Vianna, Alfredo Vianna)	A. Bento	2 March 1923	30 April 1923	Victor 73833-A
BA 222-4	<i>Falado</i>	samba	(Yoão Tomaz)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73833-B
BA 232-1	<i>Três estrelinhas</i>	choro	(A. Medeiros)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73834-A
BA 233-1	<i>Vira a casaca!</i>	marcha	(J. de Carvalho)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73834-B
BA 234-1	<i>Vittorioso</i>	marcha	(Gaudio Viotti)	A. Bento	7 March 1923	30 April 1923	Victor 73835-A
BA 236-1	<i>Até a volta</i>	tanguinho	(M. Tupynamba)	A. Bento	8 March 1923	30 April 1923	Victor 73835-B

ANEXO IV: Lista de jornais e revistas consultados na Argentina

Jornais:

Cidade de Chivilcoy: consulta a exemplares “soltos” (sem continuidade de datas), no Archivo Histórico do Instituto Histórico de Chivilcoy, dos seguintes diários da cidade, entre 1909 e 1923: La Tarde, La Razón, El Tribuno, El Hombre Libre.

Cidade de La Plata: consulta a exemplares em coleções completas encadernadas, na hemeroteca da Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata: El Día (01/02 a 06/03/1923) e El Argentino (01 a 28/02/1923).

Cidade de Córdoba: consulta a exemplares de coleções completas encadernadas. Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba: Los Principios (01 a 31/01/1923), La Voz del Interior (01 a 31/01/1923). Hemeroteca de la Legislatura: Los Principios (01 a 12/10/1929), La Voz del Interior (01 a 12/10/1929).

Cidade de Río Cuarto: consulta a exemplares de coleções completas encadernadas no Archivo Historico Municipal: Justicia (01/01 a 15/03/1923); El Pueblo (01/01 a 15/03/1923).

Jornais consultados na cidade de Buenos Aires (Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso de la Nación, Archivo General de la Nación, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Hemeroteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, Biblioteca Prebisch – Banco Central de la Republica Argentina):

Crítica: 01/12/1922 a 08/04/1923; 28/03 a 11/04/1927; 20/05 a 04/06/1929.

Diario del Plata: 01/12/1922 a 10/04/1923.

El Deber (Rosario, semanal): 06 a 27/01/1923; 10/02/1923; 14/07/1923.

El Diario: 01/12/1922 a 12/04/1923; 01 a 12/04/1927.

El País: 20 a 26/02/1900; 16 a 25/02/1901; 08 a 17/02/1902; 21 a 29/02/1904; 27/02 a 01/03/1906.

El Pueblo: 26/11/22; 01 a 31/12/1922.

El Telégrafo: 01/10/1922; 05/11/1922 a 11/04/1923; 01/04 a 04/06/1927.

La Acción: 29/11/22; 01/12/1922 a 12/04/1923.

La Argentina: 01/12/22 a 10/04/23.

La Capital (Rosario): 01 a 31/01/1923.

La Epoca: 02/01/1923 a 31/03/1923.

La Fronda: 01/12/1922 a 07/04/1923; 01 a 31/04/1927.

La Nación: 01/12/1922 a 08/04/1923; 30-31/12/1923; 01 a 30/04/1927.

La Prensa: 01 a 16/12/1922; 01/03 a 07/04/1923; 01 a 10/04 e 01 a 31/05/1927.

La Razón: 01/12/1922 a 31/03/1923; 20/04 a 30/06/1929.

La Voz Argentina (Palermo): 21/01/22; 22/07/22; 29/07/22; 11/11/22 a 30/12/22.

La Voz del Interior (Córdoba): 17/01 a 18/02/1923; 01 a 31/03/1923.

La Tierra (Rosario): 01 a 31/01/1923.

Ultima Hora: 01 a 02/10/22; 25/11/22; 01/12/22 a 31/03/23; 02 a 23/04/1927.

La República: 01 a 31/12/22; 02 a 05 e 24 a 31/01/1923; 01 a 28/02/1923; 01/03 a 09/04/1923.

La Protesta: 01 a 31/12/1922.

La Vanguardia: 01 a 31/12/1922.

Revistas:

Atlántida: no. 12, tomo IV (1911); no. 235 (05/10/1922); no. 244 (07/12/1922) a 260 (29/03/1923).

Caras y Caretas: no. 222 (03/01/1903); no. 226 (31/01/1903); no. 227 (07/02/1903); no. 229 (21/02/1903); no. 230 (28/02/1903); no. 231 (07/03/1903); no. 234 (28/03/1903); no. 850 (16/01/1915); 14/08/20; no. 1143 (26/08/1920); no. 1260 (25/11/1922) a 1299 (25/08/1923); no. 1370 (03/01/1923) a 1372 (17/01/1923); no. 1396 (04/07/1925) a 1398 (18/07/1925).

El Hogar: no. 390 (23/03/1917); no. 685 (01/12/1922) a 702 (30/03/1923).

Mundo Argentino: no. 573 (11/01/1922); no. 619 (29/11/1922) a 623 (27/12/1922).

Teatro Popular: nos. 127 a 133 (1922).

El Teatro Argentino: nos. 1, 2, 6, 8, 15 (1919).

Comoedia: Año 1 n°s 1 a 6 e 13 a 17; año 2 n° 23.

La Canción Moderna: n°s 392 (21/09/1935) a 401 (23/11/1935).