

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEON ARAÚJO

“Sou da macumba e no feitiço não tenho rival”

A música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941).

Niterói

Novembro de 2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A663 Araújo, Anderson Leon Almeida de.

"Sou da macumba e no feitiço não tenho rival" - A música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941) / Anderson Leon Almeida de Araújo. – 2015.

202 f. ; il.

Orientadora: Martha Campos Abreu.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2015.

Bibliografia: f. 182-202.

1. Abolição da escravatura, 1888. 2. Negro na música; aspecto histórico. 3. Religião africana. I. Abreu, Martha Campos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEON ARAÚJO

“Sou da macumba e no feitiço não tenho rival”

A música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941).

Banca Avaliadora:

Martha Campos Abreu (UFF)

(orientadora)

Carolina Vianna Dantas (FIOCRUZ)

(Arguidor)

Álvaro Pereira do Nascimento (UFRRJ)

(Arguidor)

Niterói

Novembro de 2015

Dedico esse texto ao meu querido avô Elias Lino de Almeida, inesquecível amigo, fiel escudeiro, motivo de nossas risadas, leão de coragem, minha estrela!

Agradecimentos

Agradeço...

A Exu que mesmo por caminhos tortuosos e dolorosos trouxe às terras desse continente as mulheres e homens da África.

E aos sábios geniosos que guardaram com esmero saberes e fazeres ancestrais, mitos e ritos, histórias e tecnologias do berço da nossa humanidade.

Às mestras que cozinharam novas fés nos tachos de açúcar.

Aos mestres que plantaram novas sonoridades nas raízes dos cafezais.

Às guerreiras que pariram novos impérios nos becos e vielas da exclusão.

Aos músicos que sambaram novas identidades diante do racismo.

E aos erês e curumins que brincaram Brasis nas ruas emburacadas dos sertões e vilas dessa que cantamos ser nossa “Pátria Amada”, construindo novos passados e novos futuros, construindo dignidade e igualdade.

Agradeço...

Ao João, que como muitos outros com a mesma alcunha, nasceu em berço simples, correu as ladeiras dos morros em brincadeiras de imaginação, nadou as ondas do Atlântico encharcando seus crespos fios, cresceu carregando sacas e sonhos na estiva, jogou lutas demonstrando destreza corporal e maravilha física, dirigiu os caminhos e felicidades pelas estradas e encruzilhadas da sua cidade e de muitas outras.

E que construiu sua história entre os Terreiros e palcos do Rio de Janeiro, tendo sua voz transmitida nas primeiras ondas de rádio da capital da República, voz essa que ainda ecoa nas celebrações e rituais mágicos dos umbandistas e “macumbeiros”.

Sua música, sua performance, seu grupo musical, e suas atitudes frente os desafios de seu tempo são inspiradores! João inspirou os brincantes do Theatro Phenix, os curiosos do Cine Odeon, os americanos do Casino Beira-Mar, os aristocratas do Fluminense Club, os críticos musicais do Jornal O Globo, os seus amigos músicos que como numa rede operavam a transposição dos sons dos Terreiros para os fonogramas, e os sons dos fonogramas para os Terreiros. João inspirou uma série de outros religiosos a ponto que não podemos medir sua influência sobre a forma como a música é expressa nos Tereiros de umbanda atualmente. João inspirou seu filho e sua esposa – João Paulo Batista de Carvalho Júnior e Olívia – os dois músicos. João inspirou Mario de Andrade em suas

observações sobre o Brasil a partir de suas expressões musicais diversas, e nesse caso “hipnóticas”.

João me inspirou!

João Paulo Batista de Carvalho – com nome e sobrenome –, negro, carioca, músico, “macumbeiro”, sambista, eterno folião e corajoso chofer, me inspirou a escrever esse texto. Quantas noites passamos nós dois em claro? Eu e ele, juntos! Foram muitas as madrugadas em que passei ouvindo sua voz em gravações dos anos 30, 40, 50, 60, 70! A força de sua voz, a persistência dela ao longo das décadas me inspirava a escrever mais e mais, e a não desistir dos meus objetivos como historiador.

J. B. de Carvalho era criativo, inventivo e sedutor. Foi mais um homem talentoso nascido em meio às classes populares, e que até agora estava “esquecido” pela História. Retratemos-nos aqui não apenas com a sua carreira de sucesso, mas com sua experiência de vida!

Agradeço...

Aos mais incríveis pais que eu poderia ter! Minha mãe Ednea da Silva Almeida de Araújo, e meu pai Jorge Antonio de Araújo. Preocupados e carinhosos, responsáveis e críticos, meus maiores e eternos amigos!

Ao meu querido irmão que com tanta paciência se disponibilizou em me ajudar em muitas tarefas que não eram de sua competência. Leonardo Leon Almeida de Araújo, eu te amo e quero você sempre ao meu lado!

A minha querida avó, guerreira incansável, sorriso alegre, construtora de lares, amante do amor e das flores, costureira de trajetórias: Maria do Carmo de Araújo.

Agradeço...

A minha orientadora nessa longa caminhada chamada mestrado.

Martha Campos Abreu. Por sua paciência e compreensão, por seu auxílio sempre gentil e pela forma doce como ajudava a resolver os problemas encontrados no percurso. Ajudou a me tornar um historiador melhor! Um profissional melhor! Digo-lhe obrigado com todo o sopro de ar que pode residir em meus pulmões.

Agradeço...

A Minha eterna orientadora da graduação!

Leila Dupret Machado. Querida desde meus primeiros passos na Academia, me auxiliou muito na construção do meu projeto. Mas não só, me ensinou a ser cientista, a pensar a ciência e a construção do conhecimento. Nunca esquecerei das nossas conversas sobre pesquisa qualitativa e sobre amar o que fazemos.

Agradeço...

A uma série de novos e antigos amigos que sem os quais eu não estaria aqui:

Danielle Milioli, Eloísa Lopes e Evelyn Louise. Incríveis cientistas, amigas inseparáveis com quem sempre pude contar, renomadas profissionais, meus exemplos! #acaicocogelado;

Lívia Monteiro, Giovana Xavier, Carolina Martins, Eric Brasil, Alexandre Reis, Luara Santos, Fernanda Soares, Fernanda Pires, Lídia Rafaela, Patrícia Alcântara e Paulo Roberto. Melhores pessoas, gentis e apaixonantes! Ricas em conhecimentos e sorrisos! Historiadores que me deram as mãos e me ajudaram a caminhar até aqui;

Os professores Álvaro do Nascimento, Matthias Assunção, Hebe Mattos, Larissa Viana, Viviana Gelado, Milton Gurán e Verónica Secreto, que deram dicas e conselhos dos mais valiosos, e incentivaram desde o início a execução desse texto;

Maria Luiza Dias e Marcelo Vilarino. Incríveis e queridos profissionais, amados amigos para sempre! Divinos conselheiros! Pesquisadores que me inspiram;

À minha banca de qualificação, que me apontou muitas sugestões e realizou as críticas mais que fundamentais: Carolina Vianna Dantas e Mario Grynszpan.



*Sou da macumba! Sou da
macumba!*

No feitiço não tenho rival!

Aproveita minha gente

Quem não brinca morre cedo

Vem para o meu grupo

Festejar o carnaval!

Não tenha medo

E vem mesmo com fé

Que o nosso grupo

Pertence ao candomblé

E a nossa vida

É mesmo um pagode

Não é para quem quer

E sim para quem pode!

*(A macumba carnavalesca Fica
no Mocó de J. B. de Carvalho e do
Conjunto Tupy, 1932).*

*Grupo de “indígenas” brincam no carnaval de
Mesquita, na Baixada Fluminense, em 1996.*

Passados sempre presentes!

Resumo:

Pretende-se aqui discutir a vida e a obra do músico negro João Paulo Batista de Carvalho, evidenciando suas experiências como líder do grupo musical denominado “Conjunto Tupy”, na cidade do Rio de Janeiro entre 1931 e 1941.

J. B. de Carvalho, como gostava de ser chamado, se destacou ao longo de sua extensa carreira (1931-1979) pela gravação de Pontos de Macumba em fonogramas, e na divulgação das religiões de Terreiro nas rádios e nos outros meios de difusão artística do mundo dos espetáculos. Também participou e organizou shows e espetáculos de macumba, e dirigiu programas radiofônicos em que eram tocadas canções com essa temática, muitas delas gravadas por ele próprio junto com os “Tupys”.

Entre 1931 e 1941 comandou o grupo musical “Conjunto Tupy”. Formado por artistas negros e brancos, os músicos do “Conjunto” vestiam-se de índigenas em suas apresentações nos cine-teatros, bailes, casinos, *clubs* e estações de rádio pela cidade, nas quais cantavam, sobretudo, canções identificadas como “Macumbas”, “Batuques” e “Jongos”.

As gravações de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy, assim como as opiniões criadas em torno delas, sejam as expressas nas críticas dos jornais ou nos escritos de Mario de Andrade, nos levam a pensar sobre as possibilidades e limites da expressão artística e religiosa dos negros durante o pós-abolição no Brasil, principalmente no contexto do cenário da cultura de massas.

Palavras-chave: Pós-Abolição; Músicos Negros; Macumba.

Abstract:

It is intended here to discuss the life and work of the black musician João Paulo Batista de Carvalho, bringing to light his experiences as the leader of the music group called "Conjunto Tupy" in the city of Rio de Janeiro from 1931 to 1941.

J. B. de Carvalho, as he liked to be called, stood out during his long career (1931-1979) for the recording of *Pontos de Macumba* in phonograms and for promoting *Terreiro* religions in the radio and other media of artistic propagation in the world of entertainment. He also participated and organized shows and presentations of *Macumba* and directed radio shows where songs with this theme were played, many of them recorded by himself with the "Tupys".

Between 1931 and 1941 he led the music group "Conjunto Tupy". Composed of black and white artists, the musicians of "Conjunto" dressed as indigenous people in their presentations in movie-theaters, balls, casinos, clubs and radio stations throughout the city, in which they sang mostly songs identified as *Macumbas*, *Batuques* and *Jongos*.

The recordings of J. B. de Carvalho and "Conjunto Tupy", as the opinions created around them, expressed in newspaper's reviews or in Mario de Andrade's writings, makes us think of the possibilities and limits of artistic and religious expression of black people after the slavery abolition in Brazil, mainly in the context of the mass culture scene.

Keywords: Post-abolition period; Black musicians; *Macumba*.

Índice:

Imagens Reproduzidas.....	11
I – À Título de Introdução: Com seu “penacho de penas e tacape”¹ – o Vovô Índio e o Caboclo Viramundo fazem sucesso nos Carnavais.....	12
II – O Conjunto Tupy nos Teatros da cidade: Intérprete das “Melodias do Morro” e da “Música brasileira que a cidade não conhece”.....	35
III – Os Músicos do Conjunto Tupy.....	57
IV – Entre Macumbas – Sobre as páginas policiais e as notícias das artes.....	79
V – “Quá, Cabôco tarda, már não farta!”² - As <i>Macumbas</i> nas vozes de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy.....	93
VI – Sons de um Brasil Feiticeiro – Audições de Mário de Andrade.....	125
VII – À Título de Conclusão: “Estivador, <i>Chauffeur</i>, Pugilista”, Radialista, Piloto, Sambista e Macumbeiro – o Moderno Negro J. B. de Carvalho.....	159
Bibliografia.....	180
Outras Referências.....	184
Fontes da Imprensa.....	185
Canções Citadas.....	190

Imagens Reproduzidas:

1. Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade (Cabana de Pai Antônio);

¹ GUARANY. Vovô Índio. Fon-Fon, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1932, p. 20.

² Trecho do *Jongo* composto por J. B. de Carvalho e interpretado por J. B. e Conjunto Tupy “Palavra de Cabôco”. CARVALHO, J. B. *Palavra de Cabôco*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.530. (3:19 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

2. Lupe Rivas Cacho;
3. Fotografia do Conjunto Tupy com oito integrantes;
4. Índia do Brasil em anúncio do espetáculo do Conjunto Tupy no cine-teatro Odeon;
5. Índia do Brasil em anúncio do espetáculo do Conjunto Tupy no cine-teatro Odeon;
6. Yolanda Osório;
7. Zaíra de Oliveira;
8. Anúncio dos discos Victor destinados ao carnaval;
9. Anúncio do Correio da Manhã de primeiro de novembro de 1932;
10. Três dias depois do primeiro anúncio;
11. No palco do cine teatro Eldorado o filme patriótico Alma do Brasil;
12. Publicidade estampada no Correio da Manhã do dia 10 de agosto de 1932;
13. Publicidade do Programa Odeon de setembro de 1932;
14. Publicidade do Programa da Odeon de setembro de 1932;
15. Imagens ilustrativas da matéria veiculada na revista O Malho em 13 de novembro de 1932;
16. “Um espetáculo inédito – Pai Alufá na Rádio Tupi”;
17. Em 15 de fevereiro de 1936, no dia seguinte a apresentação de Pai Alufá nos estúdios da Rádio Tupi;
18. Fotografia dos diplomatas que prestigiaram a macumba;
19. Reverberando o grande sucesso da apresentação do mês anterior;
20. Matéria publicada na capa do dia 11 de março de 1936, continua a chamada para o espetáculo que seria apresentado naquele dia 13;
21. As notícias sobre o sucesso da performance de Pai Alufá e Pai Obé na apresentação do dia 13;
22. Gastão Viana;
23. Anúncio da Odeon apresentando a “Macumba Authentica” do Conjunto Africano;
- 24 e 25. Fotografias de Mano Elói, uma dos anos 1930, e outra dos anos 1970;
26. Fotografia de Eduardo Souto;
27. Fotografia de Getúlio Marinho;
28. Praça Onze de Tia Ciata;
29. Fotografia de J. B. de Carvalho;
30. Recorte do jornal Diário de Notícias de 28 de março de 1932 com anúncio dos discos Parlophon;
31. Fotografia de J. B. de Carvalho;
32. A outra fotografia da primeira reportagem da Carioca;
33. “O batuqueiro cantando ao microfone, e em poses de estúdio que distribui aos fãs”;
34. O “Volante de Ouro”;
35. O “Maciste”;
36. Na grade da Rádio Cruzeiro do Sul, o programa “A Voz do Outro Mundo”;
37. J. B. de Carvalho acompanhado de um amigo conversando com o “companheiro” do jornal O Globo sobre suas expectativas quanto à compra do carro para o Trampolim do Diabo;
38. O Conjunto Tupy com nove integrantes, possivelmente em 1932;
39. O abraço de J. B. de Carvalho, o Rei da Macumba.

I – À título de Introdução: Com seu “penacho de penas e tacape”³ – o Vovô Índio e o Caboclo Viramundo fazem sucesso nos carnavais:

Vovô Índio

Os jornais estão com medo do **vovô Índio**... Não querem saber da tradição cabocla. Mas é bobagem. A tradição índia é mais bonita que a tradição preta. E nós temos, quer queiramos quer não, em nossa origem ancestral, o vulto escuro e curvo da *mãe preta*. É só uma questão de querer olhar. Ela lá está em nosso passado étnico e histórico. Queremos ser brancos... Que bobagem! “**Cadê Viramundo, pema**”?!

Vovô Índio, bom vovô Índio, eu te espero, ansiosamente, neste Natal... Vem aconselhar à gente desta terra, que foi tua, a ser boa e generosa como tu foste! A guardar, sem vaidade triste e irônica, as tradições profundas deste solo, que semeaste de heroísmo, de simplicidade e de doçura. Esta gente cafusa quer desdenhar [sic] dos dolicolouros, deuses europeus de olhos azuis. Mas não descende, não. Descende é de “três raças tristes”, como disse o poeta. E de ti, principalmente, que eras dono deste céu e destas paisagens, tão doces!

Vovô Índio, vem dar inteligência e simplicidade a estes tupiniquins da Avenida, aos almofadinhas das letras, da política e do “set” social, de pele branca e sangue mestiço...

Pensando em ti, meu velho antepassado, penso como te ririam de nossa civilização, si a pudesses ver... e compreender! Que ridículo! A tua malícia se saciaria. Mas não, és bom, e chorarias de piedade. Não ririam, por certo, dos tupinambás do século XX que povoam a terra que já povoaste...

Adeus, Papai Noel, tu és germânico, e eu sou nacionalista. Não te quero mais, no Brasil, na véspera de Natal, dando presentinhos aos brasileiros e misturando uma tradição falsa a nossa tradição. Este ano, os brasileiros, de norte a sul, vão esperar o vovô Índio, com o seu penacho de penas e o seu tacape... Que trará ele? Não sei... Si eu pudesse pedir alguma coisa... Ah, bom vovô Índio, trazer, por favor, um pouco de paz e ventura para o Brasil...⁴

(Grifos meus)

Às vésperas do natal de 1932, o Vovô Índio com “penacho de penas e tacape”, ancestral do Brasil e de todos os mestiços dessa terra, era a personagem imaginada e esperada por ‘Guarany’, o autor do texto citado acima, publicado na página 20 da revista Fon-Fon número 52 daquele ano.

O Índio ancestral, o Vovô Índio detentor da tradição cabocla, ao lado da Mãe Preta – “o vulto escuro e curvo da nossa origem ancestral” – segundo Guarany, amedrontavam os jornais que não queriam vislumbrar e aceitar que não éramos, nós brasileiros: brancos, “europeus de olhos azuis”, germânicos. Éramos sim descendentes das tradições índia e preta. Era “só querer olhar” para enxergar que as duas influências, a do Vovô Índio e da Mãe Preta, moldaram nosso passado étnico e histórico com sua simplicidade e honra de

³ GUARANY. Vovô Índio. Fon-Fon, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1932, p. 20.

⁴ *Ibidem*

guerreiros. Sendo o Indígena o grande dono dessas terras, personagem idílica em um cenário paradisíaco, ambos, personagem e cenário, doces.

Que brancos nada! Somos “tupynambás do século XX”, descendentes de “três raças tristes”, somos “gente cafusa”, somos indígenas que perderam a doçura e a generosidade, nos tornamos “almofadinhas das letras”, “tupiniquins da avenida”, mestiços que se querem brancos. Esquecemos nosso passado e a nossa história, nos vendendo ao Papai Noel e seus presentes. Esquecemos do que nos faz nação: nossa identidade mestiça, nosso Vovô Índio e nossa Mãe Preta. Guarany a todos alertava e clamava a volta do Vovô Índio, que traria consigo os novos tempos, de paz e ventura ao Brasil.

O autor exalta a nação e se identifica como nacionalista, e o faz ressaltando aquilo que nos aparentemente diferenciaria das outras nações: nossa condição mestiça, originária das três raças, das quais deveria ser destacada a nossa origem indígena, mais bela que a preta. O indígena – Tupynambá, Tupiniquim e Guarany, personificado na figura do Vovô Índio – viria apiedado de nossa ignorância e de nosso esquecimento e nos transformaria, nos recriaria em novo molde.

Mas quem era o Vovô Índio que viria redimir e educar os filhos que renegam a sua terra? “Vovô Índio” e “Guarany” são as metáforas. Os epítetos que nomeiam os defensores do que se queria que fosse o Brasil: mestiço. O Vovô Índio era o dito nacionalista que queria ver o passado, que queria enxergar nossa formação étnica, e que buscava pintar a paisagem da cidade com as cores de um Brasil aparentemente perdido dentro de uma oca, de uma casa grande ou de uma senzala. Vovô Índio defenderia com virtudes pedantes e romantizadas a terra tão linda que habitara um dia, e reconciliaria a sociedade, harmonizaria os espaços e unificaria as gentes. No fundo, todos nós seríamos indígenas, todos nós seríamos Tupys, habitantes das selvas de pedra de uma nova civilização, mais simples e inteligente.

O novo Brasil do bom selvagem estaria vestido de penas, seria habitado por cidadãos nomeados como o autor do texto: Guarany. Era a hora! A noite de natal de 1932 guardava a chegada do Indígena, do caboclo. Como será que ele viria? De trenó e renas? Impossível! Possivelmente viria embalado por uma marcha carnavalesca, dançando nos clubes e ranchos da cidade, e “descendo” de fato e em matéria em algum corpo – negro, mestiço ou branco – que em transe daria passes, prescreveria feitiços, fumasse um charuto

de bom fumo e trouxesse às Avenidas a paz e a ventura das quais a nação necessitava. E então, “Cadê Viramundo, pamba?”⁵

O autor da crônica citada acima, Guarany, publicou aparentemente apenas esse texto na famosa revista Fon-Fon. Semanário irreverente e moderno que se posicionava na vanguarda da cultura e da política nacional, fundado pelos intelectuais Gonzaga Duque, Mario Pederneiras e Lima Campos em 1908, e que trazia em suas páginas as novidades tecnológicas, artísticas e comportamentais do novo século, no mundo e no Brasil, estando atento as novas reivindicações da modernidade e aos novos caminhos da arte, sempre trazendo ao público poemas, ilustrações, charges e fotografias, críticos e com um toque de humor. Nessa crônica de Guarany, o moderno é apresentado como uma volta às origens, uma volta à vida Tupy. Tupys que já haviam feito sucesso no carnaval daquele ano, quando “Cadê Viramundo” foi uma das canções mais tocadas nos bailes carnavalescos.

Na famosa canção do Conjunto Tupy, um dos Caboclos perguntava “Cadê Viramundo, pamba?”, e um dos membros do Terreiro, o *cambone*, respondia “Tá na terreira, pamba”. O Caboclo na terra – podemos até supor que seja uma das muitas personificações do “Vovô Índio” – após ter sua pergunta prontamente respondida pelo fiel assistente, exclama:

Veado no mato corredor
Cadê meu mano caçador?
Cadê Cabôco Ventania?
Esse Cabôco é nosso guia.

Na festa dos caboclos, ocorrida em algum terreiro possivelmente escondido em alguma viela ou morro da Saúde, da Gamboa, ou de algum subúrbio da cidade e do seu recôncavo, o Índio chefe do terreiro indaga pelos seus irmãos de pena, os Caboclos Viramundo e Ventania. Viramundo já estava na terra trabalhando ao lado de seu *cambone*. Ventania, o caçador, estava com o furtivo veado em sua floresta espiritual. Faltava ele, invocado como indispensável naquela festividade, afinal “esse Caboclo é nosso guia”.

“Cadê Viramundo” foi o grande sucesso do Conjunto Tupy inúmeras vezes regravado pelo seu intérprete, J. B. de Carvalho – João Paulo Baptista de Carvalho (1901-1979) – nas décadas seguinte a década de 1930, e como veremos mais a frente divulgada

⁵ Trecho da canção “Cadê Viramundo”, grande sucesso de J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy, gravada e lançada em 1931 pela Victor. CARVALHO, J. B. de. *Cadê Viramundo*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.459, (3:21 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

com sucesso para todo o país e para o exterior. A canção narra uma festividade de Caboclo num terreiro de umbanda, macumba ou candomblé, desses que décadas antes foram visitados pelo cronista João do Rio⁶. Sendo mais específico, a canção conta o início da cerimônia, quando os Caboclos ainda estão sendo chamados à terra. Como Guarany, que em sua crônica clama a vinda do Vovô Índio, o Caboclo interpretado por J. B. de Carvalho indaga por seu ‘mano’ Viramundo e por seu ‘mano’ Ventania, ambos deveriam participar do ritual, deveriam se fazer presentes no terreiro, deveriam dançar a *Macumba*, com penacho, brados e coreografia ritual que recria o mito do indígena em sua caçada.

Também de penachos subiam aos palcos os membros do Conjunto Tupy. Como num ritual, os músicos tocavam instrumentos africanos e apresentavam para o público canções inspiradas na vivência dos terreiros e em todo o imaginário religioso das comunidades de umbanda, macumba e candomblé. As canções narram diálogos entre os espíritos e os seus devotos, e apresentam aos leigos as imagens cultuadas nessas religiões: o Caboclo, o Preto Velho, o Exu, e os Orixás. A performance ainda conta com canções populares inspiradas no universo cultural e festivo das populações negras e mestiças do Rio de Janeiro, utilizando de gêneros também “populares” como os *Sambas*, os *Jongos*, os *Cateretês*, as *Emboladas* e as *Marchas*.

Martha Abreu em artigo sobre “cultura popular” disserta sobre a história do conceito e de como ele foi usado com fins políticos e/ou ideológicos ao longo dos últimos séculos tanto no exterior quanto no Brasil, e em determinado momento de sua análise a autora trata sobre o período em que Guarany e J. B. de Carvalho construíram suas obras citadas acima:

Desde o final do século XIX, no Brasil, a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógrado, o entrave à evolução; ora com o futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo

⁶ RIO, João do. *As Religiões do Rio*. Sem local: Editora Nova Aguilar, Coleção Biblioteca Manancial nº47, 1976. Disponível no site do Domínio Público, consultado em julho de 2014: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf>.

nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça.⁷

É nesse cenário intelectual e político que J. B. de Carvalho como músico negro, e seu conjunto também formado por músicos em sua maioria negros – o Conjunto Tupy⁸ – dialogam. Assumindo o papel de indígenas, usando cocares, e criando performances que apresentavam o indígena, o Caboclo e o sertanejo – esse último vinculado a entidade do Boiadeiro – dançando em algum Terreiro de candomblé, umbanda ou macumba. Além de traduzir determinados ideais para um novo Brasil, popular, mestiço, negro, caboclo, e não europeu, na forma de música e espetáculo, J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy também traduziam aspectos das religiões afro-brasileiras para uma linguagem legível que poderia ser acessada sem grandes dificuldades por um público versado em projetos de construção de uma identidade nacional, mas provavelmente ignorante dos mistérios dos Terreiros. De certo modo, utilizando a imagem mítica do Caboclo – que por certo teria como um dos seus ‘manos’ o Vovô Índio – J. B. de Carvalho conseguiu, junto com outros músicos negros e intelectuais da época, inserir as diversas manifestações religiosas, vistas como de matrizes africanas instaladas e reconstruídas no Brasil, no moderno cenário das gravações fonográficas.

Neste caso, a imprensa é uma boa fonte de informações para avaliarmos os possíveis significados atribuídos à obra artística do conjunto de canções e performances interpretadas por J. B. de Carvalho e o seu Conjunto Tupy, que desde 1931, ano do lançamento do Conjunto no mercado musical e dos espetáculos da cidade do Rio de Janeiro, figurou nas páginas e notícias dos jornais que apresentavam os eventos artísticos da cidade, as programações radiofônicas, e as novidades das gravadoras de discos, nesse caso em especial dos discos Victor, gravadora responsável pelo lançamento de grande maioria dos discos do Conjunto Tupy e de J. B. de Carvalho nessa década que se estende entre 1931 e 1941.

⁷ ABREU, Martha. *Cultura Popular – um conceito e várias histórias*. In: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel (Orgs.) “Ensino de História – conceitos, temáticas e metodologia”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. P. 84-85.

⁸ No início do sub-capítulo a seguir veremos as várias formações do Conjunto Tupy, que em 1931 era composto por sete músicos, e que em 1932 já se apresentava com onze figuras. Após 1932 não há notícias sobre o número dos integrantes do Conjunto, muito menos seus nomes.



1. Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade (Cabana de Pai Antônio), fundada em 1908 pelo médium Zélio Fernadino de Moraes e pelo espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas, intitulado-se o primeiro terreiro de umbanda. Na fotografia registrada em 21 de março de 2014 observa-se um quadro com a representação do Caboclo das Sete Encruzilhadas, com penacho nas mãos frente a um mastro com a bandeira do Brasil; ao lado uma imagem de São Sebastião sincretizado na umbanda com o Orixá Oxóssi e com os espíritos caçadores dos Caboclos. Segundo Dona Lygia, neta de Zélio e atual líder do Terreiro, o quadro foi um presente de um fiel ao Caboclo das Sete Encruzilhadas, dado ainda nas primeiras décadas do século XX. No quadro vê-se a representação do Caboclo, com seu cocar nas mãos, em frente a uma paisagem do sertão com sete encruzilhadas, onde figura um mastro com uma bandeira do Brasil.

“Cadê Viramundo” foi registrada como *Batuque* pela gravadora Victor, e lançada ao público no lado A do álbum de número 33.459, em setembro de 1931, um ano e três meses antes da publicação de *Vovô Índio* pela Fon-Fon⁹. A canção e o Conjunto Tupy logo se popularizaram tanto nos palcos e nas rádios quanto nas folias de Momo, sendo a canção tocada por todo o ano de 1932, e regravada nesse mesmo ano pelo Grupo da Guarda Velha, liderado pelos veteranos Pixinguinha – Alfredo da Rocha Vianna (1897-

⁹ Apesar do *Batuque* “Cadê Viramundo” ter sido registrado como composição de J. B. de Carvalho, o mesmo alega em entrevistas que serão analisadas mais à frente que a canção de sucesso dos Tupys, na verdade, havia sido composta por Getúlio Marinho, o Amor, um importante músico negro da época.

1973)¹⁰ –, João da Baiana – João Machado Guedes (1887-1974)¹¹ – e Donga – Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974)¹² –, no lado B do disco Victor registrado sob o número 33.507.

Em matéria publicada no dia 14 de janeiro de 1932 o jornal A Noite¹³ destaca a folia carnavalesca que seria o Baile dos Artistas, ocorrido no Teatro Phenix naquele ano, que estaria todo ambientando e inspirado em um Terreiro desses do morro do São Carlos:

O Baile dos Artistas

Insistimos em nossa afirmação: o Carnaval artístico de 1932 terá um brilho sem precedentes. Causa eficiente e maior do acontecimento reside no número extraordinário de bailes de mascaras, em que magnífico, culmina o do Municipal. Sob certo ponto de vista, porém, cabe tal glória ao Baile dos Artistas, a mais encantadora de nossas tradições carnavalescas.

No Theatro Phenix, essa festa, como de solito, será na quinta-feira antecedente do tríduo do Momo. **E, este ano, terá ela uma expressão folclorista deliciosa.** Na verdade, **a reunião consistirá numa autêntica "macumba" no Morro do São Carlos.** A entrada do teatro estará cenografada de modo a reproduzir fielmente a ladeira daquela penedia.

No palco, funcionará a "sessão". De 11 à meia noite, quem quiser poderá benzer-se, "fechar o corpo", etc. **O trabalho será feito pelos próprios macumbeiros do morro de S. Carlos. Então, o "Amorzinho" cantará a canção de sua autoria, "Cadê, vira mundo".** Depois das 24 horas, começará o baile, para o qual tocará a Jazz Victor, sob a regência de Pixinguinha. A decoração da entrada será feita por Euclides da Fonseca e Benjamim Portella; da plateia, por Franciscone e Navarro da Costa; do palco, por Gilberto Trompowsky. O baile é patrocinado pela Sociedade Brasileira de Bellas Artes e organizado por Humberto Cozzo, Franciscone, Navarro da Costa, Gilberto Trompowsky, Alvaro Almeida, Euclides Fonseca.

Os preços serão frisas (5 lugares), 200\$000; camarotes (5 lugares), 120\$; mesas com quatro lugares, 120\$000; entradas, 30\$000.¹⁴

¹⁰ Para saber mais sobre Pixinguinha poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha>, acessado em novembro de 2014. Para mais consultar a dissertação de Virgínia de Almeida Bessa sobre a obra de Pixinguinha. BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”* – trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGHS-USP, 2005.

¹¹ Para saber mais sobre João da Baiana poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de João da Baiana nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

¹² Para saber mais sobre Donga poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/donga>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Donga nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

¹³ O jornal A Noite foi fundado em 1911 por Irineu Marinho, e a partir de 1931 passou as mãos de um grupo internacional representado no Brasil por Guilherme Guinle, que segundo Marieta de Moraes Ferreira, conseguiu reerguer o jornal e lançar novas revistas Carioca e Vamos Ler. Carioca especificamente trazia as principais notícias do mundo do cinema e das rádios. Em 1936 o grupo de comunicações A Noite inaugurou sua estação de radiodifusão: a Rádio Nacional. FERREIRA, Marieta de Moraes. *A Noite*. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

¹⁴ *O BAILE dos Artistas*. In: A Noite. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1932, p.6. Nesta matéria divulga-se que o intérprete e compositor de “Cadê Viramundo” seria o “Amorzinho”. “Amor” é o nome artístico de

(Grifos meus)

“Cadê Viramundo” embalou as folias de carnaval com sua “expressão folclórica deliciosa”, invadindo o Theatro Phenix e possivelmente os demais salões e bailes da cidade. Na voz de *Amorzinho* que pode ser um gentil apelido dado a Amor - Getúlio Marinho (1889-1964)¹⁵ – ou à J. B. de Carvalho, a canção certamente seria a coqueluche da noite, a verdadeira expressão da macumba no palco, que por certo animaria os índios e índias no concorrido salão, todos já devidamente benzidos e com os corpos fechados. Viramundo e Ventania ao ‘baixar’ no carnaval de 1932, abriam os caminhos para que o Vovô Índio pudesse também ele ‘baixar’ no dia de natal do mesmo ano.

O evento foi então noticiado quase como um verdadeiro toque de *Macumbas*, como se um pai de santo estivesse a anunciar alguma determinada festa em seu Terreiro, convidando toda a sociedade leitora para tal cerimônia. Segundo o jornal a festa seria uma autêntica macumba e até estava sendo chamada de “sessão”, e os foliões poderiam benzer-se, fechar o corpo para o carnaval que estava chegando. Tudo isso feito pelo o que a programação do espetáculo festivo nomeou como “legítimos” macumbeiros do São Carlos, que seriam acompanhados de “Amorzinho”, e seguidos pela Jazz Band de Pixinguinha.

Em 28 de janeiro de 1932 o Baile dos Artistas volta a virar notícia, agora na segunda página do Correio da Manhã:

(...) dentre todas essas surpresas maravilhosas, porém, há uma nota culminante de pura originalidade e que traduz o espírito perfeito de "**brasilidade**" que vem presidindo o critério da organização do baile. Essa nota é a apresentação de uma autêntica "macumba" exibida, das 23 às 24 horas, como abertura da festa, por vários elementos especialmente contratados, do Morro do São Carlos. Assim é que veremos a famosa "Tia Julia", com seus amuletos; o "Pandeiro Diabólico" (Salvador Correia); e a direção artística de "Amorzinho", o

outro macumbeiro muito conhecido na indústria fonográfica chamado Getúlio Marinho. Em duas entrevistas que analisaremos com mais profundidade nos capítulos II e III, veremos que apesar da canção ter sido registrada como sendo de J. B. de Carvalho, o próprio relata que ela era uma composição de Getúlio Marinho, dada a ele para a gravação do Conjunto Tupy. Essa é a única nota em jornal, além das duas entrevistas de J. B. de Carvalho, em que se dá o mérito da gravação de “Cadê Viramundo” para Getúlio. Da mesma forma, Getúlio sempre trabalhou mais nas composições e nas produções de discos de *Macumbas* que nas interpretações destas. Temos também que trabalhar com a possibilidade de que o jornal A Noite tenha chamado J. B. de Carvalho de “Amorzinho”, por ser mais jovem tanto de idade quanto de carreira que seu padrinho Getúlio Marinho, o “Amor”. Atualmente, a historiadora Fernanda Epaminondas Soares, está elaborando a dissertação sobre Getúlio Marinho, intitulada 'Exu, ê, Exu, ê! Dá licença Exu de louvar pra vos suncê?' Getúlio Marinho da Silva: Religiões afro-brasileiras e protagonismo negro no pós-abolição carioca (1915-1960)”, no PPGH-UFF.

¹⁵Para saber mais sobre Getúlio Marinho poderá consultar <http://www.dicionariombp.com.br/amor>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Getúlio Marinho nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

conhecido autor de "Cadê Viramundo" e outros números de êxito. Todo o cerimonial sabático da macumba desfilara diante dos olhos atônitos do público, com os devidos rituais característicos.¹⁶ (grifo meu)

Se eram legítimos ou não os macumbeiros do São Carlos e suas *Macumbas* a se apresentar naquela festa de carnaval, não saberemos. Mas vale o questionamento, afinal, tal evento carnavalesco nada tinha de legítima macumba, ou seja, não continha aparentemente nenhum sentido mágico ou religioso, nem para os organizadores, e nem para os brincantes. Possuía apenas um significado jocoso e divertido, próprio do brincar carnavalesco. Partindo dessa perspectiva podemos entender que tal *Batuque*, “Cadê Viramundo” além de ser uma música interpretada por um grupo de músicos negros e mestiços identificados com a imagem dos indígenas (Caboclos), e que muito poderia ser entendida como uma expressão dos sons do Brasil, poderia ser também uma música interpretada para fazer rir, e daí viria seu sucesso carnavalesco.

O que de fato os organizadores conheciam da macumba pouco se sabe, mas conheciam pré-conceituosamente o tanto necessário para organizarem um baile de carnaval com tal tema, e divulgarem a festa de forma bem atraente no jornal. Segundo o diário, a festa teria uma “expressão folclorista deliciosa”, e que tudo seria “cenografado” para parecer um autêntico Terreiro. E a própria execução da sessão em um teatro, no carnaval, e com uma Jazz Band auxiliaria no distanciamento entre o público e os valores intrinsecamente religiosos e mágicos de uma sessão de macumba. Os organizadores assim permitiriam e possibilitariam uma visita segura ao mundo dos Terreiros, uma visita guiada por assim dizer, em que os visitantes não teriam nem receio, ou medo, conhecendo apenas aquilo que foi selecionado para que se conhecesse, e brincariam o carnaval, com muito riso e deboche, sem qualquer comprometimento nem com Viramundo e nem com Ventania. Se os símbolos rituais mais conhecidos estão ali, todo o sentido religioso fica eclipsado como um “folclorismo” do morro do São Carlos, lar dos verdadeiros macumbeiros.

Vemos com essa fonte, e com outras a seguir, que a Macumba, de fato, estava na moda nos carnavais de início dos anos 1930. Já em 1931, por exemplo, o mesmo jornal –

¹⁶ *O BAILE dos artistas*. In: Correio da manhã, 28 de janeiro de 1932. P.2. Carlos Eduardo Leal, em verbete escrito para a Dicionário Histórico-Biográfico Brasileira (DHBB), editada pelo CPDOC/FGV, sobre o Correio da Manhã, enfatiza que o jornal diário fundado em 1901 foi um dos mais populares do Brasil enquanto estava em circulação, sempre com uma posição oposicionista, em 1930 havia apoiado Getúlio Vargas em sua campanha presidencial. LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

o Correio da Manhã – anunciava no sábado de carnaval os grupos e ranchos carnavalescos que animavam a cidade e saudavam a imprensa. Entre eles o “Grupo do Corpo Fechado”, formado por legítimos macumbeiros frequentadores dos Terreiros de Merity:

O grupo do corpo fechado homenageia o povo e a imprensa carioca.

(...) Rapazes da fina flor carnavalesca, como Antonio de Oliveira (Arranha-céu); A. Briar (Piripipi); João Silva (Enfezado); Pedro Valle (Sublimado); Nelson e outros que compõe o grupo do "Corpo Fechado" são dos que "não contam com a vida..." E por isso decidiram entregar a alma ao Diabo... Até a quarta-feira de cinzas.

Desde segunda-feira que os rapazes foram à macumba, em Merity, tomar uns passes e receber o santo. Nas batalhas que se tem feito esta semana tudo pode ter faltado, menos as diabruras do grupo do "Corpo Fechado".

E tão simpáticas tem sido as apresentações do grupo alvi-verde nesses prelies, que o povo não regateia aplausos, cantando com a excelente jazz do maestro M. Senna, o coro de guerra da "bahiana":

Corpo fechado tem bruxaria!

No carnaval

É da orgia (bis)

- Visitando diariamente as redações dos jornais cariocas, os "macumbeiros" e as "feiticeiras" componentes do "Corpo Fechado", tem homenageado os cronistas carnavalescos, para quem dedicaram os melhores triunfos musicais do seu repertório.

Palmas aos endiabrados foliões.

- A sede do "Corpo Fechado" é um "antro" de macumbas e intrigas perigosas.¹⁷

Esse grupo carnavalesco, que aparentemente esteve na ativa por poucos carnavais do início dos anos 1930, nos demonstra que no início dessa década, os macumbeiros começaram a usar o carnaval como forma de extravasar os limites dos Terreiros e cantarem suas qualidades “feiticeiras” e “macumbeiras” pelas ruas da cidade, sem qualquer receio de repressão.

Assim também, no Clube dos Democráticos em 1932, uma renomada sociedade carnavalesca fundada ainda no século XIX, o “Grupo da Pomba” realizou o “baile africano”, no qual “ninguém faltará à macumba; todos os crentes lá estarão de corpo fechado para ver a solenidade dos santos no Terreiro”¹⁸. O que nos sugere que grupos e organizações vinculadas ao carnaval e às artes estavam utilizando da temática “macumba” em seus bailes, festas e espetáculos.

¹⁷ O GRUPO do corpo fechado homenageia o povo e a imprensa carioca. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1931. P.10.

¹⁸ DEMOCRATICOS – um punhado de excelentes festas esse mês. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1931. P.6.

Também em 1931, o grupo musical Gente do Morro¹⁹, liderado pelo flautista Benedito Lacerda – (1903-1958)²⁰ –, executou uma cena de macumba em pleno carnaval, em uma programação também repleta de apresentações exóticas numa “matinê infantil”. Tal matinê ocorrida no Theatro Republica fora anunciada a fim de convidar a “criançada” para o baile repleto de bombons, *Sambas*, *Marchas* e *Macumbas*, essas últimas a cargo do grupo de Benedito – músico branco parceiro de longa data de Pixinguinha. Para além dos ritmos nacionais, ocorreria apresentação de números típicos de *Jazz*, encenações de danças “excêntricas” e a apresentação de uma “imitadora” de Josephine Baker: Gaby Falcone²¹. Tal programação destinada às crianças nos revela, sobretudo, que naquele momento o que se entendia como uma cultura “negra”, tanto do Brasil, quanto do exterior, estava recebendo novos significados, e a macumba dos cariocas despontava nos teatros e festas do Rio.

Veremos também que a macumba surgiria com força nos espetáculos do teatro de revista, inclusive em encenações de companhias internacionais. Por exemplo, ainda no ano de 1932, o Theatro Republica traz novamente a macumba para os palcos, junto à companhia de teatro de revista da atriz mexicana Lupe Rivas Cacho, que apresentou no carnaval da cidade do Rio uma revista popular de nome “Teu cabelo não néga”, no qual um dos quadros era intitulado “Carnaval da Macumba”, interpretada por ela, Lupe Rivas, e pelos atores Luis Iglesias, Nery, além das “girls”²²:

¹⁹ Para saber mais sobre o grupo Gente do Morro poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/gente-do-morro>, acessado em novembro de 2014. Falaremos um pouco mais sobre esse grupo no capítulo II.

²⁰ Para saber mais sobre Benedito Lacerda poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/benedito-lacerda>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Benedito nos capítulos a seguir.

²¹ *GRANDIOSA Matinée Infantil*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 01 de março de 1931. P.16.

²² *THEATRO Republica*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 23 de janeiro de 1932. P.12.

THEATRO REPUBLICA

:- HOJE :- -- A's 8 ½ e 10 ½ -- -- HOJE :-
PELA COMPANHIA

LUPE RIVAS CACHO

a revista carnavalesca, FALLADA e CANTADA em PORTUGUEZ

TEU CABELLO NÃO NÉGA!...

da consagrada parceria brasileira FREIRE JUNIOR e LUIS IGLESIAS
TITULOS DOS QUADROS E DISTRIBUIÇÃO:

<p style="text-align: center;">1º ACTO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1—Pierrot do BRASIL — Contrera, Lupe e Marino. 2—Deixa a orgia — Luiza, Marino e girls. 3—Touristes — Lupe, Iglesias, e Garcia. 4—Java apache — Aymorés. 5—Teu cabelo não nega! — Luiza, Iglesias, e girls. 6—Audiência carnavalesca — Lupe, Iglesias, Nery, Garcia e girls. 7—Vamos, prá's comidas! — Garcia e Luiza. 8—Carnaval triste — Contrera e girls. 9—Rumo á farral — Lupe e Iglesias. 10—Carnaval no cabaret — Toda a Companhia. 		<p style="text-align: center;">2º ACTO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1—Mimi — Ramos e girls. 2—Confiar, desconfiando — Luiza, Iglesias e Lerena. 3—Gosto, mas, não é muito! — Lupe e girls. 4—Rumo ao Municipal — Contrera e Lerena. 5—Carnaval official — Aymorés. 6—Que azar! — Contrera e Lerena. 7—Carnaval da macumba! — Nery, Iglesias, Lupe e girls. 8—Ondê Maria — Lupe e girls. 9—Era um dia, ó professor! — Luiza e Garcia. 10—Só dando com uma pedra nelli! — Laura e girls. 11—O Carnaval perdôa — Lupe e Garcia. 12—Carnaval Carlocat — Toda companhia.
---	---	--

OS SAMBAS e as MARCHAS do CARNAVAL DESTE ANNO, CANTADAS em PORTUGUEZ pelos ARTISTAS MEXICANOS!

CONGRESSO, PIERROTS, TENENTES, FENIANOS e DEMOCRATICOS, entusiasmamente representados pelos elementos da Cia. RIVAS CACHO !!!

ACONTECIMENTO FADADO AO MAIOR SUCESSO CARNAVALESCO DESTE ANNO !

PREÇOS DO COSTUME

2. Lupe Rivas Cacho, a atriz mexicana no Rio, apresenta espetáculo de revista em português que exhibe ao público as canções de sucesso daquele carnaval. No segundo ato um dos quadros representa justamente o "Carnaval da Macumba". Trecho publicado originalmente no jornal O Correio da Manhã em sua página 12, em 23 de janeiro de 1932.

Já em 1933, deparamo-nos também no Correio da Manhã com um interessante encontro entre o Grupo do Corpo Fechado e o pessoal da Sociedade Carnavalesca do Clube dos Democráticos, no Castelo – como até hoje é chamada a sede do Clube – para dois dias intensos de baile carnavalesco:

O grupo do Corpo Fechado em visita ao Castelo dos Democráticos. Os alegres e endiabrados foliões do grupo do Corpo Fechado estiveram sábado e domingo último em visita ao Club dos Democráticos, a convite da diretoria do grupo "Legionários do Castelo" que naquelas noites festejava o seu aniversário.

Acompanhados das mais lindas **morenas da tribo** os "**macumbeiros**" abandonaram o inferno e caíram no cançã, executando sambas e emboladas até caírem de cansaço.

Foi um delírio. Quando a alegria era mais intensa, já madrugada alta, os **antropófagos** descobriram numa algazarra infernal o cronista Picareta vestido de "guerreiro branco" nos braços de uma Iracema loura...Caíram de tacape no lombo do infiel presidente honorário da tribo carregando-o de cabeça para baixo em volta do salão.

Na noite seguinte a vítima foi Barulho que, não obstante sua reconhecida valentia, teve que se deixar dominar pelos braços possantes de **dois índios selvagens** que o martirizaram para valer... Quando o soltaram, Barulho tinha os ossos moles. Mesmo assim, **amparado nos braços de uma linda morena da tribo, dançou as sete linhas de umbanda, até o amanhecer**²³. (grifos meus).

Notamos mais uma vez como os relatos do carnaval daqueles anos do raiar da década de 1930 nos ajudam a vislumbrar a organização desses “macumbeiros” – o que se supõe pelo nome do grupo “Corpo Fechado” – para realizarem festas e brincarem o carnaval. Nesse relato, em específico, percebemos que os brincantes do “Corpo Fechado” estavam vestidos de indígenas, portavam “tacapes”, e dançavam as “sete linhas de umbanda” durante os festejos de Momo. Mostrando-nos que, além dos foliões que brincaram de estar em um Terreiro do São Carlos no baile dos artistas em 1932, e além daqueles que foram assistir ao espetáculo da companhia de Lupe Rivas também no mesmo ano, os próprios “macumbeiros”, eles mesmos talvez moradores do São Carlos, brincavam também o carnaval “debochando” das suas próprias imagens, como se a brincadeira carnavalesca não ofendesse o sagrado.

As fantasias de “macumbeiros” e Caboclos eram então mote das algazarras carnavalescas tanto para aqueles que não conheciam nada das religiões de Terreiro, quanto para aqueles que vivenciavam e se assumiam pertencentes àquela tradição religiosa. E veremos mais adiante, principalmente no capítulo II quando analisarmos as letras das canções dos “macumbeiros” do Rio de Janeiro, como o carnaval poderia ser utilizado para o lançamento de marchinhas que tratavam com orgulho a relação entre os músicos negros e suas identidades como “macumbeiros”.

Já em 03 de janeiro de 1937 o Jornal do Brasil publica um pequeno estudo escrito pela colaboradora Mariza intitulado “A música popular brasileira – VI – Congadas – Batuques – Macumbas – Maracatus”, em que passa boa parte do texto falando sobre tanto o ritual dos Terreiros de macumba, quanto sobre o gênero musical em que se constituiu, segue a transcrição de um trecho a seguir:

A música da macumba de ritmos variabilíssimos é uma modalidade impressionante da música popular.

Nela há mistério, há frases cabalísticas, ritmadas numa **cadencia fortemente macabra.**

É a música dos rituais misteriosos, presididos pelos “Pais de Santo”, que convictos de possuírem poder miraculoso prometem impossíveis e exercem poder incrível sobre a população fanática e ignorante.

²³ O GRUPO do Corpo Fechado em visita ao Castelo dos Democráticos. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1933. P.9

É de origem africana trazida para o Brasil pelos “iorubas” negros que abundaram em nossa terra na época da escravatura.

Nas palavras cantadas com essas músicas fala-se muito em Xangô – deus supremo – e Exu – o diabo.

Há também espíritos protetores designados com nomes grotescos e espíritos malévolos que tomam denominações as mais esquisitas.

Durante o ritual os presentes descalçam-se e em perfeita concentração assistem o “Pai de Santo” e os médiuns receberem os protetores que em geral são ‘caboclos’. **É uma cena bárbara mas, interessantíssima.**

Durante o ofício **são sacrificados pombos, galinhas e até cabritos.**

As oferendas são diversas: vão dos doces, flores, fitas, niqueis, até a cachaça.

Em **contorções horríveis** o “Pai de Santo” e os caboclos, acompanhados pela assistência começam a cantar e dançar em volteios, estremeções, contorções e requebros com calor, brilho e agilidade incríveis.

As macumbas variam muito, cada “Pai de Santo” tem seu ritual e a ignorância aliada à vaidade, fazem dessas cenas o espetáculo mais surpreendente possível.

A pomba, uma espécie calcária, risca os pontos e os signos de Salomão que quando precisam ser “firmados” são cobertos com pólvora a que se taca fogo.

Nessa ocasião o “Pai de Santo” pergunta numa toada dolente, preguiçosa mesmo:

“Cadê Vira-Mundo, Pomba?”, a que o “cambono”, espécie de acolito e mais os “crentes” respondem:

“Tá no Terrero, Pomba”

“Com seu cambono, Pomba”

Diz o “Pai de Santo” convencido de seu papel de semi-deus.

E numa toada mais ligeira bem sincopada continua com voz profética: Veado no mato é corredo/ Cadê meu mano caçado/ Cadê meu mano Ventania/ Esse caboclo é minha tia [sic].

O ritual continua numa toada enfadonha onde ora se implora, ora se agradece numa algaravia de sentido indecifrável, **mistura de palavras africanas com brasileiras deturpadas por uma pronuncia incrível. Essa música só agora vem sendo divulgada e nela os nossos mais afinados compositores vão buscar motivos para comporem as estilizações que revelam perfeitamente essa feição exótica da nossa música popular**²⁴. (grifos meus)

Mariza, a autora do texto transcrito acima não precisaria ter visitado um Terreiro de macumba (ou umbanda) para tê-lo escrito. Pode ter somente ela consultado um valoroso informante, ou bebido numa série de informações construídas e transmitidas de forma a reforçar e reafirmar estereótipos e imaginários vistos como negativos, sobre os rituais das macumbas, e ter unido tais informações com a sua interpretação da canção já anteriormente citada aqui: “Cadê Viramundo”²⁵. Ao citar trechos da canção como se

²⁴ MARIZA. *A música popular brasileira – VI – Congadas – Batuques – Macumbas – Maracatus*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 03 de janeiro de 1937. p. 13.

²⁵ Inclusive, canção essa transcrita de forma equivocada, afinal esse Caboclo não é “minha tia”.

fossem falas reais de um Pai de Santo, ela possivelmente tenta dar credibilidade ao seu relato, principalmente ao leitor do Jornal do Brasil que não conhece os rituais da macumba. Ou, de fato, ela acreditou que o que fora narrado no sucesso fonográfico de 1932 era realmente um ritual de macumba levado a cargo por um pai de santo.

Se J. B. de Carvalho queria passar veracidade em sua interpretação, poderia então se vangloriar por ter alcançado sucesso em seu objetivo, pois segundo Mariza, a *Macumba* “Cadê Viramundo” também era uma expressão autêntica dos rituais de macumba do Rio de Janeiro, caso o contrário ela não usaria o sucesso da música popular para descrever o rito mágico do Pai de Santo. Era autêntica porque os Tupys confirmavam os estereótipos que ela, Mariza, já poderia possuir acerca das cerimônias de macumba, afinal, nas canções dos Tupys temas como oferendas, sacrifícios, feitiços e *mirongas* são recorrentes, e as entidades, como já explicitado anteriormente sempre surgem demonstrando vícios²⁶.

A autora compreende assim que existia a música *Macumba*, enxergada como negra, popular e brasileira, e o ritual misterioso macumba, trazido pelos africanos (iorubás) escravizados: que cultuam uma certa quantidade de espíritos bons e maus, e que não possuem um código religioso que as padronize, sendo cada Terreiro diferente do outro, seguindo os conhecimentos e a “ vaidade” do Pai de Santo. Claro era que para ela que em todos os Terreiros realizavam-se batuques e magias, consultavam-se espíritos em transe, executavam-se sacrifícios de animais e doações de oferendas, e possuíam um repertório musical que por ser exótico estava sendo divulgado, e que os melhores compositores das *Macumbas* as estilizaria para a construção de suas obras musicais.

Apesar de Mariza nos apresentar a religião macumba com ar de estranhamento, chegando a expressar que seria uma “cena bárbara”, ela o faz para informar que em tal espaço religioso residia um dos nossos gêneros musicais mais interessantes, que misturava palavras em português com outras provenientes de dialetos africanos, sendo uma “modalidade impressionante da música popular”, que com seu ritmo macabro geraria requebros e contorções.

Claro é que um dos “afinados compositores” a quem ela cita em seu artigo do Jornal do Brasil era J. B. de Carvalho, compositor e intérprete da *Macumba* de maior sucesso até então gravada no cenário musical nacional. Se J. B. e o Conjunto Tupy se inspiraram e levaram a religião macumba para palcos, rádios e discos através da

²⁶ Preocuparemos-nos em analisar uma série de canções, onde se dará destaque às macumbas, no capítulo referente a análise das fontes sonoras dos Tupys. Nesse subcapítulo, porém, apresentaremos duas letras que nos ajudarão nesse debate.

musicalidade, parte da sociedade desconhecadora do cotidiano dos Terreiros pode ter passado a encarar de outra forma essas manifestações religiosas, não como sendo apenas um local de mistérios e feitiços, mas também como uma “coisa nossa”, como uma manifestação religiosa e cultural do Brasil, mas que claramente teria sido trazida pelos negros africanos. Tal ritmo então seria macabro, mas nosso!

Fato é que para além das considerações de Mariza, que observava as macumbas como um “ritual misterioso”, mas recheada por uma “modalidade impressionante da música popular”, as religiões de matrizes afro-brasileiras eram perseguidas sem motivos aparentes ainda na década de 1930, como em um caso baiano apresentado pela revista *O Malho*²⁷ em novembro de 1932. O Título do texto faz referência ao batuque dos Tupys, de fato a canção de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy não era apenas uma “música bárbara do sertão que a cidade não conhecia”²⁸, mas era também uma *Macumba*. Uma *Macumba* que era enxergada por Mariza como gênero de nossa música popular, e que trazia à tona para a sociedade uma série de símbolos escolhidos pelos Tupys dentre o universo simbólico dos rituais de macumba, candomblé e umbanda. Para os ouvintes em geral tais *Macumbas* poderiam ser apenas espetáculos cômicos que apresentavam os “primitivos” negros dos morros e sertões. Mas e para os Tupys?

A revista semanal intitulada *Jornal das Moças* em sua edição de 14 de janeiro de 1939, exatamente oito anos após a divulgação do Baile dos Artistas pelo jornal *A Noite*, relembra os ritmos e sucessos dos carnavais do passado. Na nota de nome “Um sucesso da ‘Macumba’” o colunista Paulo Roberto indaga e relembra:

A “macumba” constitui um gênero a parte em nossa música popular. E é tão característica que chega mesmo a ter seus interpretes especializados.

J. B. de Carvalho, por exemplo, tem quase todo o seu repertório moldado sobre os motivos de *misteriosa melopeia* dos Terreiros de “Pais de Santo”.

Mas será possível que uma dessas melodias afro-brasileiras tenha sido cantada em um carnaval passado? É possível sim.

Lembrem-se:

Cadê Vira-Mundo,

Pemba!

Cadê Vira-Mundo,

²⁷ *O Malho*, uma revista ilustrada de sátiras a política, foi fundada em 1902, e tinha como grande característica a utilização das charges e caricaturas em suas críticas. Como foi opositorista a Aliança Liberal, a revista semanal foi empastelada ainda em 1930, retornando alguns meses depois a ativa, mas sob os olhos da censura. *MALHO, O*. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Tal publicação será analisada no início do capítulo IV, na página 78 desse texto. “*EH! Cadê Vira-Mundo?*”. Rio de Janeiro: *O Malho*, 13 de novembro de 1932. p.37.

²⁸ *O RIO Vibra*. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1932. p.28.

Pemba!²⁹
(Grifos meus)

A matéria informa às moças que no passado uma *Macumba*, identificada pelo autor da matéria como um gênero à parte de “nossa música popular”, sendo uma “melodia afro-brasileira”, já havia embalado as festas carnavalescas. Em 1939 J. B. de Carvalho também já havia se firmado como um músico compositor e intérprete de *Macumbas*, sendo identificado como especialista no gênero. Os Terreiros aqui também são vistos como espaços do mistério e do desconhecido, e que na música popular J. B. de Carvalho seria uma espécie de intérprete, um intermediário entre os cânticos dos pais de santo e a sociedade moderna, que observa de longe tais manifestações religiosas. Cabe ao autor da matéria lembrar às moças que é “possível sim” uma *Macumba* ser tocada no carnaval, ou seja, tal gênero musical não faria apenas parte do cenário religioso dos Terreiros, nos quais possuía sentido sagrado e ritual, mas do cenário festivo das sonoridades carnavalescas, provocando a diversão dos ouvintes que dançaram sem temor o ritual dos Caboclos em 1932 e 1933.

Porém, no mundo profano das festas carnavalescas e dos palcos da cidade, as *Macumbas* faziam rir, mas por quê? Por que se ria do Negro e de sua religiosidade? Por que se ria das *Macumbas*? E por que achariam graça em vestir-se e brincar de Caboclos (indígenas) no carnaval? Por que seria engraçado brincar de se benzer ou brincar de fechar o corpo? Por que os próprios “macumbeiros” e negros riam e chacoteavam de suas crenças religiosas que ao mesmo tempo eram símbolos de pertencimento e identidade? E por que J. B. de Carvalho, aparentemente um homem negro frequentador dos Terreiros, permitia-se ser alvo de risos? Por que ele permitia que se risse de sua religiosidade? Seria ele um verdadeiro e autêntico “macumbeiro”?

Que o Índio tenha desembarcado no natal assim, como queria Guarany, não saberemos, mas o que está transparente é que o Índio/Caboclo tomou conta daquele carnaval de 1932 e 1933. *Viramundo* e *Ventania* estiveram na boca do povo, e lembraram a todos o quão temos de indígenas, e o quão temos de africanos. Somos

²⁹ ROBERTO, Paulo. *Um Sucesso da “Macumba”*. In: Jornal das Moças. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1939, p. 16. O Jornal das Moças foi lançado em 1914, e segundo o jornalista Leonel Kaz, foi o grande sucesso da imprensa feminina durante a década de 1940. A revista salientava os valores familiares e a conduta da mulher que deveria ser mãe, esposa ou dona de casa. Trazia também todas as novidades do rádio e das radionovelas, estampando os rostos dos artistas mais conhecidos da época. ARRUDA, Ana; BOMFIM, Maria C. de Mesquita e; CASTRO, Sylvia; KAZ, Leonel, *et.al. Mulheres em Revista – O jornalismo feminino no Brasil*. In: Cadernos da Comunicação: Série Memória. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.

então descendentes do Vovô Índio e da Mãe Preta, e o Conjunto Tupy no decorrer da década de 1930 soube construir e exprimir sua própria identidade artística baseada nesses dois polos, reconhecendo e trazendo para os palcos tanto a cultura religiosa do negro, quanto a imagem do indígena. Interessa-nos saber que sua canção mais vitoriosa fora aquela veiculada às festividades carnavalescas: “Cadê Viramundo”. Ou seja, àquela que provocou o riso e a gargalhada, a que possibilitou a brincadeira e a fantasia, e que despertou a imaginação dos que queriam brincar de pai de santo ou de negro macumbeiro do São Carlos. Como no carnaval, toda brincadeira é legítima e toda personagem humorística é levada a sério, brincou-se de ser negro, de ser Tupi, de ser Caboclo e de ser “macumbeiro”.

O desejo de Guarany realizava-se através das *Macumbas* dos Tupys. Tanto o Vovô Índio quanto a Mãe Preta surgiram disfarçadas de outras personagens, como os Caboclos *Viramundo* e *Ventania*, e como a figura do *Nego Véio*³⁰, mas com o mesmo sentido nas composições e interpretações do Conjunto. Os Tupys inspirados nos batuques dos Terreiros poderiam iluminar e educar as plateias, os lembrando, e fazendo com que seus espectadores e ouvintes vissem e ouvissem o passado, assim como queria Guarany. Mas não um passado pronto e pré-fabricado, mas um passado em construção, baseado nas entidades da religião popular, e nas expressões musicais populares. Mas a que preço? Será que os Tupys estavam mesmo passando uma imagem positiva do negro e de sua religiosidade de matriz africana para o público, ou apenas reafirmando preconceitos?

J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy apresentavam o tal “passado étnico e histórico” ao qual clamava o Guarany, mas esse passado, primitivo e aparentemente distante viria causar o riso e a brincadeira, seria apenas motivo para a folia descomprometida dos salões de baile, e para o divertimento das plateias que como veremos corriam para as festas dançantes dos clubes esportivos, aos cine-teatros, e compravam discos com canções interessantes, apenas para se distrair com coisas novas e exóticas. Os intelectuais, assim como Mário de Andrade, até poderiam observar elementos tradicionais e respeitáveis nas composições e interpretações do Conjunto Tupy, identificando-os como expressões dos Terreiros, esses que não eram espaços do exótico, mas territórios que expressavam lutas religiosas e políticas da comunidade negra carioca. Porém, e o público médio em geral? Eles possuíam a mesma visão que um intelectual que

³⁰ O *Nego Véio*, personagem interpretada por J. B. de Carvalho em alusão aos pretos velhos, surge por exemplo na canção “Mironga de Moça Branca”, macumba de autoria de Gastão Viana e J. B. de Carvalho, lançada pela Victor em 1932, no lado B da chapa 33.586.

estava disposto a pensar o Brasil e a identidade brasileira teria? Eles conseguiriam identificar as *Macumbas* dos Tupys como elementos reais e que muito despreveriam a vivência e saberes dos Terreiros? Conseguiriam os ouvintes e brincantes dos carnavais aprenderem um pouco sobre os símbolos e vivências das macumbas e candomblés da cidade? Sentiam-se eles, os ouvintes e brincantes, mais brasileiros?

Assim como essas manifestações religiosas vistas como afro-brasileiras se apresentam de forma complexa e estão sempre em constante construção e ressignificação, as canções de J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy também foram recriadas com o tempo, na busca de novas formas de divulgação e circulação entre os diversos públicos possíveis. De fato, ao que parecem, as composições e interpretações do Conjunto Tupy estavam dotadas de um sentido religioso, afinal, tratavam em sua grande maioria de símbolos e questões pertencentes às comunidades religiosas de matriz africana, de um sentido didático em consonância com ideais de mestiçagem da época, e de um sentido cômico e divertido que garantia a antropofagia de tais manifestações culturais – as *Macumbas* e os diversos gêneros musicais negros – pelos consumidores brancos e modernos de uma grande cidade como a capital da república. Sua obra musical seria então posta de uma forma dançante e alegre, no gênero das canções mais populares do momento, mostrando também estar em sintonia com os sucessos da indústria fonográfica.

Ao levar as *Macumbas* para o carnaval, para os palcos e para as gravações de discos, o Conjunto Tupy abria as portas dos Terreiros para aqueles que queriam ver e/ou rir do desconhecido e do misterioso. Sendo como o Vovô Índio a trazer paz e ventura para os mestiços do Brasil, traziam à tona expressões culturais não tão legíveis para o grande público, transformando-as, lhes alterando os significados e os sentidos, sujeitando-se até ao escracho.³¹ Mas por quê? Os jornais e as revistas tornam-se importantes chaves que nos abrem os caminhos para identificar práticas culturais do passado: são anúncios, crônicas, charges, entrevistas, divulgações, editoriais e críticas. Modelos distintos que tratam de maneiras diferentes determinado assunto ou produto, tentando chamar a atenção dos mais diversos tipos de leitor para as mais diversas informações veiculadas.

Desta maneira, nessa pesquisa foram coletados mais de duzentos recortes de jornais e revistas entre as décadas de 1930 e 1970 sobre J. B. de Carvalho, o Conjunto

³¹ Se bem que o sucesso de qualquer uma das *Macumbas* do Conjunto Tupy poderia estar baseado no equilíbrio entre divulgar apenas uma parte do todo, ou seja, interpretando e divulgando trechos do cotidiano dos Terreiros mas conservando os mistérios da religião. Divulgando fragmentos hora legíveis, hora ilegíveis, deixando toda a obra com feição de exotismo atraente. Permitindo o riso, e não se importando com ele.

Tupy e sua obra. Entre as revistas citam-se a Carioca, a Careta, a Diretrizes, a Flan, a Fon-Fon, o Jornal das Moças, a Revista da Semana, o Tico-Tico e a Revista do Rádio. Já entre os jornais citam-se os arquivos dos diários A Batalha, A Noite, o Correio da Manhã, o Diário Carioca, o Diário da Manhã, o Diário da Noite, o Diário de Notícias, a Gazeta de Notícias, o Jornal do Brasil, O Malho, O Radical, o Última Hora, O Globo e o Jornal da República.

Com o advento de mecanismos de pesquisa como a Hemeroteca Digital Brasileira, coordenada pela Biblioteca Nacional, e o Acervo do Jornal O Globo, o acesso às notícias e publicidades do passado tornou-se facilitado. No caso da Hemeroteca Digital Brasileira foi pesquisado para além da expressão “Conjunto Tupy”, os nomes das canções tocadas pelo Conjunto Tupy durante a década de 1930, previamente catalogadas no Instituto Moreira Salles, no site do Instituto Memória Musical Brasileira, e na Discoteca Oneyda Alvarenga. Dessa forma foram encontrados dados sobre a divulgação dessas canções, e de como circulavam pela cidade, pelo país e pelo mundo afora, através dos espetáculos, dos programas de rádio, e pelos discos.

A pesquisa com nomes na Hemeroteca Digital e no acervo do jornal O Globo é bastante difícil, visto que ao pesquisar, por exemplo, o termo “J. B. de Carvalho”, o sistema nos dava como resposta todas as edições do Jornal do Brasil (JB), e todos os “Carvalhos” já publicados nas décadas pesquisadas. O sistema dessa forma precisa também ser desvendado, e foi necessário a busca por muitas expressões, que como chaves abriam portas com centenas de páginas de jornais que precisavam ser lidas e interpretadas. Se antigamente o historiador se via diante do problema da falta de fontes, dado o seu possível difícil acesso, atualmente lida com sistemas que apesar de muito úteis, nos respondem com milhares de resultados, de onde apenas algumas unidades correspondem àquilo que realmente buscamos. Vale então o trabalho em frente ao computador, com as ferramentas da nova tecnologia, que nos encaminham a dados nunca antes pesquisados.

A busca pelo nome das canções se mostrou proveitoso, assim como a busca do termo “Conjunto Tupy”. Outra alternativa foi a utilização dos diversos apelidos que J. B. de Carvalho teve durante a sua extensa carreira, como “Batuqueiro Famoso”, “Capitão do Mato”, “Cantor Victorioso” e “Rei da Macumba”. Ou buscas combinadas entre o nome “Carvalho” – pesquisar a abreviação “J. B.” como já foi dito, transformava o trabalho em algo hercúleo – e outras expressões vinculadas a sua carreira musical, como “macumba”, “macumbeiro”, “umbanda”, “jongo”, “cateretê” e “samba”.

Nesse capítulo veremos exemplos de anúncios e publicidades, assim como de entrevistas e críticas. Modelos muito distintos de abordagem argumentativa, que compreendem várias possibilidades de análise por parte do pesquisador. Neste caso veremos como a obra do Conjunto Tupy e de J. B. de Carvalho na década de 1930 foram abordadas em situações distintas, e com sentidos diversos, pelos textos publicados na imprensa escrita.

Então, como a imprensa enxergou e divulgou o Conjunto Tupy e J. B. de Carvalho? Quais eram os significados atribuídos ao repertório e às performances dos Tupys? Onde eles circulavam e se apresentavam? Para quem? E com que objetivos? Como sua agenda e suas canções eram divulgadas?

Essas são perguntas que norteiam esse capítulo, tendo como ponto de partida e princípio básico a noção de que as expressões culturais são dotadas de significados múltiplos, em diálogo com as leituras de cada indivíduo – socialmente e historicamente construídas em sua particularidade, em consonância com sua realidade de classe e referências culturais³².

As canções e performances então produzidas pelos Tupys foram construídas a partir do conjunto de saberes e valores dos membros do Conjunto – valores e saberes que dialogavam tanto com o mundo da música, com o mundo afro-religioso ou com o ambiente comercial e mercadológico do cenário da indústria fonográfica da época (década de 1930). O Conjunto Tupy, com certeza, não se encerra como dado pronto e estático, sendo na verdade um coletivo complexo como um acorde musical, formado por várias notas, inclusive as dissonantes. Sua complexa obra conseqüentemente é dotada de vários símbolos para os quais vários sentidos são atribuídos, haja vista a canção acima citada “Cadê Viramundo”: inspirada nos rituais das religiões de matriz africana e repleta dos seus símbolos, divulgada através de modernas produções fonográficas, e tocada nos bailes carnavalescos embalando as profanas festas de Momo, adquirindo assim novos sentidos, tanto para quem a interpreta, quanto para quem se diverte nos salões de baile.

Neste caso, os jornais e revistas e toda sua forma de divulgar, publicitar ou criticar e analisar algo colaboram como fonte para essa pesquisa. Não ao auxiliar-nos na

³² Lembra-se aqui a ilustrativa e sempre bem vinda passagem escrita por Carlo Ginzburg em “O Queijo e os Vermes”: “Mas essa singularidade tinha limites bem precisos: da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”. GINZBURG, Carlo. O queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro friulano perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 20.

construção de uma narrativa sobre o ‘como’ e o ‘quê’ aconteceu na trajetória do Conjunto Tupy e de seu líder J. B. de Carvalho, mas nos dá suporte para entender os significados que a sociedade da época construiu sobre as canções e performances dos Tupys, assim como dos símbolos religiosos por eles divulgados.

Os veículos de comunicação social também são construídos seguindo padrões, valores e saberes, e conseqüentemente são dotados de uma complexidade, ocorrendo assim a possibilidade da criação de múltiplos significados para uma mesma obra, que foi lida, vista e escutada por sujeitos diferentes, e que está sendo divulgada para outros sujeitos – os leitores e espectadores – que criarão novos significados para aquilo que leem, veem e escutam.

Desta forma, Darnton é o autor escolhido para que, em nosso caso, possa abrir as portas para se pensar o “significado”, quando no capítulo “História e Antropologia” do seu livro “O Beijo de Lamourette” empreende uma boa discussão sobre o conceito. Para ele a construção do significado de algum símbolo depende do sujeito que o lê, e que interpreta da sua maneira, ou seja, a partir de sua inserção naquela determinada cultura e sociedade, o símbolo exposto. Essa perspectiva nos faz pensar que um determinado dado cultural, uma melodia de terreiro, por exemplo, pode ser lida tanto como um instrumento de conexão espiritual, operando o *religare* entre a dimensão humana e a divina, quanto um bom mote para brincar o carnaval e para rir sem medo do negro e de sua cultura. Claro é que o sentido religioso se perde completamente ao transformar uma cantiga ritual em uma jocosa melodia momesca, e talvez aí esteja a graça da contravenção carnavalesca: brincar imaginando-se num terreiro, fantasiado de Caboclo e até fechando o corpo, num ritual que publicitou-se como que permitido e abençoado “pelos próprios macumbeiros do morro do São Carlos”.

O sentido religioso – de conexão com o sagrado – pode até não existir na *Macumba* carnavalesca, mas parece claro que para todos que naquele carnaval brincaram nas ruas a perguntar “Cadê Viramundo, pamba?”, sabiam que se tratava de uma expressão típica das comunidades religiosas de filiação majoritariamente negra como os candomblés, as macumbas e as umbandas. Talvez o público não soubesse o que cada palavra significaria na letra, afinal, o que é pamba? Mas, como dito antes, o fascínio criado em torno do gênero musical pode estar baseado no seu exotismo, e em seu mistério. Talvez para J. B. de Carvalho e seus Tupys a chave do sucesso estaria residindo no encanto pelo mundo desconhecido das macumbas, e na incapacidade da leitura e compreensão de símbolos não divulgados para além dos muros dos Terreiros. Todos os

símbolos e temáticas religiosas divulgadas então teriam um significado exótico, diferente, e por isso curioso e cômico. De certa forma, os Tupys permitiram aos modernos homens e mulheres da capital, leitores dos jornais da cidade e frequentadores dos teatros, a aproximação através do riso a elementos da religiosidade negra encrustada nos morros do Rio de Janeiro.

Darnton também nos auxilia, ao nos alertar sobre a forma que cada texto – em nosso caso da imprensa – foi escrito, e como essa forma pode nos dar subsídios para interpretar como tal acontecimento foi lido por determinada parcela da sociedade. Desta maneira não importa tanto o que foi narrado, mas como foi narrado. Somam-se a essas fontes outras que depois de articuladas nos possibilitam “pegar”, captar quais foram os significados construídos sobre tais obras musicais.

Dos Terreiros à indústria fonográfica e às rádios, dos morros aos carnavais e palcos, os Tupys, com seus batuques e performances, circularam entre os espaços musicais da cidade, traduzindo símbolos e criando espaços de mobilidade e sociabilidade para as expressões e manifestações culturais das comunidades religiosas das macumbas, candomblés e umbandas. E os Tupys souberam muito bem como aproveitar os significados criados a partir de seu repertório tornando-se conhecidos e famosos em meio ao cenário das artes no Rio de Janeiro.

II – O Conjunto Tupy nos Teatros da cidade: Intérprete das “Melodias do Morro” e da “Música brasileira que a cidade não conhece”.

Durante todo 1932 foram muitas as encenações e *shows* realizados pelos Tupys, e começaram, é claro, com as festas de carnaval, que como já indicamos, foi quando o

grande sucesso “Cadê Viramundo” aconteceu. Do carnaval em diante poderemos notar a partir das fontes analisadas a seguir, que o Conjunto Tupy se apresentou em programas de espetáculos que hora indicavam uma busca por uma identidade brasileira, hora alocavam o Conjunto Tupy como um grupo musical que fazia ecoar nos palcos cariocas sons que seriam reminiscências da África.

Voltamos então ao carnaval de 1932, época em que “Cadê Viramundo” baixou na terra para cantar *Macumbas* nos bailes do Rio, para tentar mostrar um pouco da trajetória desse grupo musical através das fontes dos jornais.

Logo após o carnaval de 1932, quando Cadê Viramundo embalou o baile dos artistas no Teatro Phenix, o Conjunto Tupy começou a figurar nos mais diversos eventos musicais e de divertimentos da cidade, como o baile do Fluminense, publicitado na página 8 do Diário de Notícias de 17 de março de 1932, sob forma de nota dentre a área nomeada pelo jornal como “No Lar e na Sociedade”³³. Segue o texto:

O Fluminense F. Club, realizará, hoje das 21 às 24 horas, um sorvete dançante, ao ar livre. A parte artística está a cargo dos Srs. Lamartine Babo, Patrício Teixeira, Jayme Vogeler, Almirante e do Conjunto Tupy (sete figuras), que cantará coisas inéditas. O Dr. Bento Martins far-se-á ouvir em algumas canções argentinas e uruguaias. Para atender a inúmeros pedidos, a Sra. Clara Koités repetirá, nas escadarias, a "Dança do fogo". Para as danças tocará a orquestra do Grill Copacabana.

O Conjunto Tupy ainda nesse momento era composto por sete integrantes, e eles cantariam seus sucessos e “coisas inéditas” ao lado de outras estrelas como Lamartine Babo – Lamartine de Azeredo Babo (1904-1963)³⁴ –, Patrício Teixeira – (1983-1972)³⁵ – e Almirante – Henrique Foréis Domingues (1908-1980)³⁶ –, entrando por certo no circuito de espetáculos e da música dançante da cidade, e neste caso em especial divertindo e fazendo dançar os associados do prestigioso clube Fluminense, que poderiam nada conhecer do que ocorria nos Terreiros da cidade, possuindo apenas pré-conceitos, ou

³³ *NO LAR e na Sociedade*. In: Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 17 de março de 1932. p. 8. Chamado de “O Jornal da Revolução” pela historiadora Marieta de Moraes Ferreira, o Diário de Notícias havia sido fundado há apenas dois anos quando da data da publicação dessa coluna, que como o próprio nome informa, procurava tratar dos eventos “sociais” que ocorriam pela cidade, ou seja, casamentos, nascimentos, festas, missas, e outros eventos que deveriam se tornar públicos através do Diário de Notícias. FERREIRA, Marieta de Moraes. *Diário de Notícias*. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

³⁴ Para saber mais sobre Lamartine Babo poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/lamartine-babo>, acessado em novembro de 2014.

³⁵ Para saber mais sobre Patrício Teixeira poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/patricio-teixeira>, acessado em novembro de 2014.

³⁶ Para saber mais sobre Almirante poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/almirante>, acessado em novembro de 2014. Sobre ele aprofundaremos nossa análise no segundo capítulo.

imagens negativas sobre tal experiência religiosa. Vale lembrar que tanto Patrício Teixeira, quanto Almirante, lançavam canções inspiradas ou que tratavam como temática a vida nos Terreiros e seus feitiços, e que de certo modo, tal programa tenha sido composto por esses artistas justamente porque apresentavam aos associados do Fluminense um Rio de Janeiro de morros e candomblés, repleto de feitiços, decentes e indecentes.

De certo as canções do Conjunto foram feitas para dançar, para brincar o carnaval, e para a diversão de quem as ouve. Veremos à frente que o Conjunto Tupy será enxergado durante o ano de 1932 como uma orquestra de sons típicos brasileiros, o que expressa, sobretudo, a divulgação de uma identidade nacional do Brasil a partir do que seria entendido como sua música. Porém, as canções dos Tupys também eram engraçadas e cômicas, apresentando personagens que para o imaginário popular poderiam ser avaliadas naquele momento como pitorescas, assim como eram os indígenas representados pelo Conjunto na forma de Caboclos, e os negros escravizados, representados como Pretos-Velhos.

Estreou no palco do cine-teatro Eldorado no dia 8 de agosto de 1932 o filme mudo nacional “Alma do Brasil”³⁷, que prometia exaltar o patriotismo brasileiro ao exibir uma das importantes passagens da nossa história, o heroico episódio da retirada da laguna, na Guerra do Paraguai. O filme traria aos espectadores da Cinelândia a bravura dos soldados brasileiros nos campos do Mato Grosso, e o acompanhando quatro animadas performances artísticas, dentre as quais se observa a participação do Conjunto Tupy. Durante toda a semana tal programação fora divulgada em vários jornais da cidade, cada um nos revelando novos dados sobre o Conjunto Tupy e sobre sua inserção em tal programa. Junto dos Tupys ocupavam o palco a atriz Alda Garrido e o ator Augusto Annibal, com as “melhores piadas do século”; a dupla de acrobatas de grande sucesso em Londres, os The Two Genaros; e o “duo cômico” de Maria Lisboa e Dagoberto, uma bailarina e um sapateador.

O anúncio visto abaixo publicitado no Correio da Manhã no dia 6 de agosto de 1932 apresenta ao público as performances de teatro, dança, acrobacia e música a serem exibidas junto à referida película. Deste modo, o Conjunto Tupy, criador do sucesso macumbeiro e carnavalesco “Cadê Viramundo”, animaria a plateia com a “música

³⁷ O Filme “Alma do Brasil” é um drama histórico, produção de Líbero Luxardo. Película em preto e branco, muda, lançada em 1931 e que conta a história dos heróis da “Retirada da Laguna”. Pode ser inclusive assistido pelo youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2DJodQJp8xI> (acessado em agosto de 2014)

brasileira que as cidades não conhecem”. De fato, o Conjunto Tupy estaria fazendo parte do conteúdo cômico qual se caracterizava o programa, “animando” os modernos moradores da cidade, que frequentavam cinemas, mas não conheciam um dos gêneros da música brasileira e uma das expressões religiosas existentes em nosso país. Esse deveria ser apresentado aos cidadãos pelo possivelmente mais novo conjunto musical negro da cidade: os Tupys.

UM FILM BRASILEIRO QUE VAE EXHALTAR O NOSSO PATRIOTISMO!

ALMA DO BRASIL

Enaltecendo o heroísmo de um rovo no passado e no presente!

Os lances magníficos que a bravura brasileira traçou na Retirada da Laguna!

Os episódios empolgantes das manobras do Exército nos campos de Matto Grosso

Produção FAN-FILM de MATTO-GROSSO

PAICO e FILM 3

— NO PALCO : —

<p>A dupla da gargalhada! ALDA GARRIDO ao lado de Augusto Annibal nas melhores "piadas" do século!</p>	<p>THE TWO GENAROS — do "Hippodrome" de Londres nas mais audaciosas realizações de acrobacia excêntrica.</p>
<p>MARIA LISBOA e Dagoberto uma bailarina e um sapateador no mais excêntrico dos duos — cómicos! —</p>	<p>Conjuncto TUPY O creador de "Cade Viramundo" 10 FIGURAS EM SCENA. ANIMANDO A MUSICA BRASILEIRA QUE AS CIDADES NÃO CONHECEM</p>

SEGUNDA FEIRA NO **ELDORADO**

11. No palco do cine teatro Eldorado o filme patriótico Alma do Brasil acompanhado do "Conjunto Tupy" responsáveis por animar "a música brasileira que as cidades não conhecem". Anuncio publicado na área destinada aos cartazes dos mais diversos espetáculos da cidade no jornal Correio da Manhã, do dia 6 de agosto de 1932. Outros anúncios sobre o programa Eldorado referente a exibição do filme "Alma do Brasil" seriam publicados em outros jornais durante as duas primeiras semanas desse mês.

Tal publicidade imbuía a obra musical dos Tupys com um caráter didático e festivo, que somado à exibição do filme patriota que prometia trazer os campos do Mato Grosso para as telas da Cinelândia, ajudava a colorir o Rio de Janeiro com expressões de

um Brasil aparentemente longínquo e rural, um Brasil de histórias e músicas que a “cidade não conhece”. Tal perspectiva se segue na passagem a seguir publicada no mesmo dia no jornal A Batalha³⁸:

Alda Garrido vai reaparecer, no Eldorado:

Alda Garrido, a estrela que toda a população do Rio adora, vai reaparecer segunda-feira, no palco do Eldorado, num daqueles seus maravilhosos programas para fazer rir moços e velhos. No mesmo programa, **veremos o “Conjunto Tupy”, criador de Cadê Viramundo, constituído por dez figuras que tocarão e cantarão músicas típicas de folclore brasileiro;** “The Two Genaro”, dois formidáveis acrobatas excêntricos que são o número predileto dos frequentadores do Hipodromo de Londres e “Maria Lisbôa e Dagoberto”, um esplendido dueto cômico de danças e cantos. Hoje e amanhã, o Eldorado mostrará pelas últimas vezes “Linder Brothers” exímios sapateadores americanos; “Miss Iris”, dançarina fantasista, sob efeitos de luz; “Togo and Bobby”, estupendos cães amestrados; “Troupe Ponthus”, em sensacionais números de malabarismo e equilíbrio; e as despedidas de “Jararaca e Ratinho”, com suas engraçadíssimas anedotas, emboladas e solos de saxofone³⁹. (Grifo meu).

Em tal passagem nada é dito sobre o filme *Alma do Brasil*, que aparentemente era a principal atração da programação. Talvez porque a sensação e o que fazia do programa Eldorado um sucesso eram as apresentações cômicas e excêntricas, dos acrobatas, dos dançarinos, dos cães amestrados e das anedotas e músicas dançantes. Era de fato um espaço do riso, disfarçado de patriota. “Moços e velhos” corriam para se divertir no Teatro, mas não deixavam é claro de aprender. Oras, o Conjunto Tupy, apesar de cômico, apresentava músicas enxergadas como brasileiras que eram típicas de nosso folclore. Esse folclore e esse Brasil musical e negro apresentado ali, até poderiam fazer rir, mas era esse o Brasil e era esse o folclore que se construía. E o Conjunto Tupy era apresentado como portador de tal conhecimento folclórico que os outros cidadãos brasileiros não possuíam (e talvez, por isso mesmo, riam). Dentre todas essas apresentações recheadas com um exótico aspecto, havia a *Macumba* dos Tupys, que o Correio da Manhã em edição do dia 9 de agosto, cita na seguinte passagem: “...o “Conjunto Tupy”, em composições típicas brasileiras, exhibe, entre outras coisas ótimas, uma legítima macumba, com todos os seus característicos”⁴⁰.

³⁸ *ALMA do Brasil*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 6 de agosto de 1932. p.8.

³⁹ *ALDA Garrido vae reaparecer, no Eldorado*. Rio de Janeiro: A Batalha, 6 de agosto de 1932. p.4. A Batalha foi mais um jornal apoiador da Aliança Liberal e da candidatura de Vargas à presidência em 1930, fundado em 1929 segundo Marieta de Moraes Ferreira. FERREIRA. Marieta de Moraes. A Batalha. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

⁴⁰ *OS NOVOS números no palco do Eldorado*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 9 de agosto de 1932. p. 8.

Tal jornal considerava que a *Macumba* na década de 1930 era observada como um dos gêneros musicais típicos do Brasil, e que o Conjunto Tupy desde o lançamento de “Cadê Viramundo” destacava-se em apresentar a *Macumba* “com todos os seus característicos”, pelo menos assim essa *Macumba* era ouvida pelos seus ouvintes e espectadores, como original e autêntica. Tal ideia é repetida no dia seguinte no mesmo jornal na área destinada a divulgação dos espetáculos nos teatros e cinemas da cidade:

Uma Macumba Autentica no Palco do Eldorado:

Toda a gente ouve falar em “macumba”, mas muito poucos já viram a realização dessa cerimonia, de rito pagão, em que se evocam espíritos de além-túmulo. Para que toda gente saiba em que consiste uma “macumba” é que o Conjunto Tupy, que hora trabalha no palco do Eldorado, apresenta em cena uma autêntica, com todos os seus característicos, os seus cantos, a sua música bárbara, a sua encenação típica. É um número originalíssimo, que o conjunto Tupy completa com outras criações de grande sucesso. No mesmo programa, Alda Garrido e Augusto Annibal criam um dueto magnífico; “The Two Genero” executam estupendas acrobacias excêntricas; e Maria Lisbôa e Dagoberto cantam e dançam coisas alegres, em vestuários típicos.

Para segunda-feira, o Eldorado anuncia, no palco, “Trio Richard” trapezistas assombrosos, “Lennette Ger” cantante francesa, Ada de Bogoslowa, autêntica princesa russa, em maravilhosos bailados clássicos.⁴¹ (Grifo meu).

Percebemos que o anunciante tenta demonstrar ao leitor que tal apresentação musical levada a cabo pelos Tupys trazia de fato expressões “autênticas” dos rituais da macumba. E que acompanha-los no programa *Eldorado* naquela semana era uma ótima oportunidade de conhecer os ritos dessa religião vista como tão misteriosa e do qual pouco se conhecia. Claro é que nesse anúncio tudo é adjetivado de forma bem peculiar, há o “dueto magnífico”, as “estupendas acrobacias excêntricas”, “os vestuários típicos”, “os trapezistas assombrosos”, e até uma “autêntica princesa russa”. Se era possível trazer uma princesa da Rússia para dançar no Rio de Janeiro, como seria difícil então trazer “autênticos” macumbeiros para o palco? Seria para os produtores artísticos, para os produtores musicais, e para o público geral, a *Macumba* do Conjunto Tupy, autêntica? Por quê?

Obviamente essa *Macumba* não era – de fato – “autêntica”, mas era sim um gênero musical moderno inspirado na temática e nos símbolos da religiosidade dos negros dos morros. Mas o que a fazia autêntica para quem produzia o espetáculo e para quem corria

⁴¹ *UMA macumba autentica no palco do Eldorado*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 10 de agosto de 1932.p.7.

ao cine-teatro? Os produtores e espectadores até poderiam saber que aquela *Macumba* era interpretada, cenografada, era uma performance e não um ritual de verdade; sabemos também que os produtores a tudo anunciavam como coisas autênticas e maravilhosas que necessitavam ser vistas pelos olhares curiosos. Mas o que fazia da apresentação dos Tupys algo diferente e possivelmente possibilitava ser vista como “autêntica” é que todas as performances apresentadas correspondiam aos pré-conceitos e imaginários que a população tinha sobre as macumbas e seus rituais. Ou seja, diferente dos Terreiros dos “espíritas de umbanda”, que como veremos a frente tentam se distanciar dos elementos que seriam negativos à macumba: os feitiços, o uso de bebidas alcoólicas, a realização de bênçãos, curas e magias pelo pagamento prévio em dinheiro, o sacrifício de animais, a possível histeria. Os Tupys afirmam a existência de todos esses elementos nos Terreiros de macumba, o que poderia os identificar para o público como narradores de fato daquilo que ocorria nos Terreiros, sem manejos ou dissimulações. Seria a macumba [quase] fato. Libertada e sem vergonha de ser o que era: macumba.

O jornal assinala a macumba como uma manifestação religiosa que seria “como um rito pagão, em que se evocam espíritos de além-túmulo”. De certo, no senso comum essa era uma definição cabível para a explicação do que seria uma macumba, e quem quer que quisesse conhecer um pouco mais de tais ritos deveriam acompanhar tal “autêntica” apresentação no cinema. E esse senso comum era de certo modo aceito pelos Tupys e interpretado sem constrangimentos no referido palco. Tal estratégia aparenta expor e revelar o negro não como um homem moderno, um novo negro pertencente a sociedade de classes de um Brasil República, ao contrário apresentava a todos a figura do Preto-Velho, recorrente personagem nas performances das gravações do Conjunto Tupy, que falava errado, bebia *marafó*, curava em troca de pagamento, e trazia a amada de volta. Por que modernos músicos negros, conhecedores dos segredos e mistérios dos Terreiros, iriam expor sua religiosidade e sua raça dessa maneira tão pejorativa? O sucesso deveria ser alcançado a qualquer custo? Sem escrúpulos?

Vale lembrar que o número dos Tupys incluía não apenas a apresentação de cantos e músicas observadas aqui como “bárbaras”, mas uma “encenação típica” da qual sabemos apenas o que podemos ouvir nas gravações realizadas pelos Tupys nos estúdios Victor. Tais gravações repletas de interpretações sobre o cotidiano dos Terreiros, com sua linguagem e expressões, ressaltavam o “macumbeiro” como um fiel que tudo fazia para acalmar as entidades, que as presenteava e as aguardava, e quando essas apareciam ou estavam a dar consultas, sempre falavam errado, ou demonstravam algum vício ou

possível “desvio de conduta”. Ainda no espetáculo somam-se às *Macumbas* outras canções de sucesso que nada ou pouco tem a ver com os rituais dos Terreiros, porém próximas em sentido e estética às macumbas, ou seja, “canções negras”, também observadas como “música bárbara do sertão”⁴².

E & AO EL DORADO TEL 2-4218

O RIO VIBRA!
E acodem multidões para ver o film que enaltece a bravura brasileira
No PALCO: às 4 e às 9 horas

A dupla da gargalhada!
Alda Garrido
ao lado de
Augusto Annibal
em sketches gozadíssimos

The Two Genaros
— do “Hypodrome”
de Londres.
Formidáveis acrobatas
excepcionais

Conjuncto Tupy
o creador de *Cadê Viramundo*
que o publico tem admiração em discos Victor
Os animadores da musica barbara do sertão

Maria Lisboa e Dagoberto
um estupendo duo comico de canto e ballado!

NA TELA: a partir de 2 horas
AS MANOBRAS DO EXERCITO BRASILEIRO NOS CAMPOS DE MATO GROSSO

ALMA DO BRASIL
O feito immortal da Retirada da Laguna reconstituído nos lugares onde se desenrolou!
Complementos:
Mambembe Ambulante comedia
Os Garimpos de Matto Grosso
film natural.

12. Em publicidade estampada no *Correio da Manhã* do dia 10 de agosto de 1932, o *Conjuncto Tupy* é anunciado como “animadores da música bárbara do sertão”.

Precisamos estar atentos a forma como esses gêneros musicais dos negros vinculados a tradições culturais das comunidades do interior ou dos subúrbios das grandes cidades eram de maneira geral apresentados. Todos – *Emboladas*, *Maracatus*, *Jongos*, *Macumbas* e *Cateretês* – eram gêneros musicais considerados como folclóricos, ou seja, eram escutados através dos ouvidos da alteridade, sendo expressões musicais cingidas a uma vida simples e sertaneja dessas que estão mais próximas a realidade dos heróis soldados da laguna, nos pântanos do Mato Grosso, ou de uma vida ignorante e pobre nas vielas e subúrbios da cidade como as levadas pelos pais de santo e seus fieis e grande

⁴² *O RIO Vibra*. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1932. p.28.

maioria de clientes, do que dos engomados cavalheiros e suas damas que corriam aos teatros da capital para acompanhar o mais novo espetáculo de uma atração estrangeira.

A busca por essas expressões sonoras da cultura popular e dos negros – dos homens e mulheres imersos nos domínios da cultura popular e da tradição – estava justamente seguindo os princípios nativistas apresentados por Guarany que clamava por ver o passado étnico e histórico do Brasil, clamava por ver o Vovô Índio a realizar o seu milagre de natal. Num paradoxo, tal população civilizada – inspirada por Guarany e por tantos outros intelectuais e artistas – buscava defender e preservar os saberes tradicionais e os folclorismos do “povo”, preferencialmente acompanhando tais típicos e exóticos espetáculos sertanejos, repletos de uma brasilidade essencializada, num moderno cine-teatro desses que margeavam os *boulevards* do distrito federal. Neste cenário as *Macumbas* e músicas identificadas com as populações negras do Tupys surgem com elementos folcloristas, acionando um imaginário sobre as culturas ditas “primitivas” e “tradicionais”, em oposição ao que se entendia por um Brasil moderno.

É sabido a partir da leitura de novas referências acerca sobre as primeiras décadas de nossa república, que muito antes da revolução varguista e da instalação do Estado Novo, que a cultura chamada de popular, das populações marginalizadas das cidades, e dos residentes dos sertões do Brasil, já circulavam por entre espaços ditos modernos, e eram apreciados tanto pelo espectador e ouvinte comuns das cidades, quanto pelos intelectuais que buscavam pensar os símbolos identitários da jovem República. Citam-se os textos de Carolina Vianna Dantas “A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”⁴³ e de Martha Abreu “Histórias musicais da primeira República”⁴⁴, que tratam, sobretudo, da inserção do negro na identidade nacional brasileira através da cultura, e da apreciação da “música popular negra” – que já circulava por diversos espaços festivos e sonoros das cidades brasileiras, sendo já gravadas em discos – pelos intelectuais das duas primeiras décadas do século XX.

Muito antes da semana de arte moderna de 1922 e dos projetos do Estado Novo em referência a exaltação do *Samba* e de outros elementos da cultura popular, os músicos e artistas negros e populares, dos morros e vielas das cidades, ou dos sertões do Brasil, já circulavam com suas canções, *Sambas*, *Macumbas*, *Cateretês* e *Emboladas* entre as festas

⁴³ DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. Uberlândia: *ArtCultura*, v.13, n.22, jan-jun 2011. p.85-102.

⁴⁴ ABREU, Martha. História musicais da primeira República. Uberlândia: *ArtCultura*, v.13, n.22, jan-jun 2001. p.71-83.

populares, os teatros, e o cenário da indústria fonográfica. De certo, o que estava sendo feito pelo Conjunto Tupy e por J. B. de Carvalho não era novo, outros como Eduardo das Neves – (1874-1919)⁴⁵, Getúlio Marinho, Mano Elói – Elói Antero Dias (1888-1971)⁴⁶ –, João da Baiana, Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres – (1898-1966)⁴⁷ –, todos músicos negros, já levavam não apenas os símbolos das *Macumbas*, mas as temáticas e questões do cotidiano da população negra do Rio de Janeiro, para outros cenários do mundo das artes, como os teatros e cafés, que eram tão diferentes daqueles em que esses negros residiam.

O Conjunto Tupy, grupo musical composto, sobretudo, por homens e mulheres negros da década de 1930, ocupou seu lugar no mundo fonográfico ao lado de outros muitos músicos e conjuntos regionais e típicos formados por afro-brasileiros que há muito tempo já gravavam nos discos as coisas do dia a dia do negro, com a linguagem musical do negro. De certo, os Tupys aproveitaram o cenário musical e fonográfico, com público e mercado já existente, com suas referências musicais e seus conhecimentos acerca da religiosidade afro-brasileiras, colocando-se assim em espaços como o cine-teatro, onde apresentariam suas canções que como vimos são identificadas pelos jornais citados acima com o componente folclórico nacional, feitas, sobretudo, para fazer rir os modernos cidadãos.

A *Macumba* dos Tupys, “folclórica”, “bárbara” e “desconhecida”, cômica e brincante, poderia ser vista pelas pessoas da cidade como um dos gêneros musicais populares que poderiam ser identificados com a “Alma do Brasil”. E talvez por isso valesse a pena mostrar em encenações, mesmo sob o signo do riso, as *Macumbas* dos morros cariocas. Para os macumbeiros os risos causados por tais encenações não eram mais nocivos que as demais violências que atingiam os Terreiros naquela época. Afinal, mesmo causando o riso, a macumba estava sendo observada, pelo menos por alguns jornais da época citados até aqui como uma expressão cultural tipicamente brasileira, desconhecida de fato, mas que agora estava ocupando seu lugar no cenário das artes e do entretenimento, nos teatros e bailes da capital da República.

⁴⁵ Sobre Eduardo das Neves conferir: ABREU, Martha. Participação Política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*. Volume 11, número 20. Rio de Janeiro: UFF, jan-jun 2010.

⁴⁶ Para saber mais sobre Mano Elói poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/mano-eloi>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Mano Elói nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

⁴⁷ Para saber mais sobre Heitor dos Prazeres poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/heitor-dos-prazeres>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Heitor dos Prazeres nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

Eram sim essas *Macumbas* vistas como “bárbaras”, “autênticas”, excêntricas e exóticas, mas o que não era para tão modernos espectadores, desbravadores dos rincões brasileiros e dos povos do mundo, esses condensados em tais espetáculos que faziam borbulhar a cena de entretenimentos da cidade? Dentre tantas atrações internacionais, que nos revelavam os aspectos artísticos e culturais que conformavam as identidades de diferentes povos, os músicos brasileiros, com penachos, violões, tambores, e exótica vestimenta indígena, por contraste, nos mostrariam o que seria essencialmente a “cultura popular brasileira”, que na interpretação e tradução dos Tupys, seriam os sons de uma *Macumba* sem nada a esconder, com despacho, vela, feitiço e farofa, sem medo de ser negra, e de, por isso, ser motivo de risada. O feitiço dos Tupys não era em nada o que poderia ser chamado na época de “decente”. Mas por que é que haveria de ser?

Com certeza, tanto J. B. de Carvalho como os outros membros do Conjunto Tupy, souberam jogar o jogo cultural proposto naquela década, sabendo conduzir à sua maneira os diálogos construídos com os folcloristas, os antropólogos, os intelectuais, a classe artística, os produtores da cena das artes, do mundo do rádio e das gravadoras de fonogramas. Tais grupos detentores das culturas populares também souberam se impor, e tirar o necessário proveito de tal contexto, ressaltando suas qualidades e com isso inserindo-se como representantes de verdadeiras expressões da cultura nacional. Isso não era pouca coisa para tais grupos que há pouco tempo, tinham seus espaços sagrados invadidos e conspurcados pelas autoridades policiais do Estado. Os músicos do Conjunto Tupy e J. B. de Carvalho não foram diminuídos pela adjetivação como grupo que interpretava músicas “folclóricas”, e nem suas manifestações religiosas tradicionais foram usurpadas por uma indústria do entretenimento, souberam, no entanto, como transformar o elemento religioso afro-brasileiro em um gênero musical que o divulgava de forma positiva, mesmo que sobre o signo do riso e do risível.

Era como se J. B. de Carvalho e os Tupys estivessem permitindo que se risse deles, como se aceitassem a chacota, mas que não iriam de forma alguma abandonar suas características de homens negros e de possíveis membros de Terreiros. Os Tupys apresentavam a macumba sem disfarces, sem temer o riso, e afirmando que tal religiosidade era dos negros, dos homens e mulheres dos subúrbios e morros, e que aparentemente não havia nenhuma vergonha em sê-los. Não havia motivos para se sentirem constrangidos ao louvar os Caboclos e Pretos-Velhos.

Isso significa dizer que ao lado dos intelectuais, folcloristas e antropólogos, os negros, músicos ou pais de santo, também criaram estratégias de legitimidade de suas

práticas culturais durante a década de 1930. Criando novos públicos e publicitando recortes de suas práticas religiosas através da cultura e das manifestações artísticas. Mesmo sob a denominação de folclorismo, o que iria inserir tais manifestações musicais na perspectiva do autêntico e tradicional, a arte do Conjunto Tupy era válida, ou valorizada pelos músicos, ao tentar incluir tais manifestações religiosas, ainda tão presentes num imaginário que as vinculava a um Brasil primitivo e arcaico, num cenário de modernidade: os teatros, as rádios, as gravadoras de discos. Sendo então, as *Macumbas* – em suas formas religiosas e como gênero musical – associadas a uma identidade brasileira, que tanto tinha de Tupy, quanto de Africana.

Ao encenar nos palcos – como do Odeon ou do Casino Beira-Mar – elementos culturais da vivência do negro no Brasil, J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy se colocavam, dessa maneira, ao lado de uma série de outros artistas negros – dentre eles e principalmente Pixinguinha, João da Baiana, Eduardo Souto e Getúlio Marinho – que se utilizaram do teatro para proporem um verdadeiro debate sobre raça e identidade negra na nação. Afinal, quem era esse negro que dançava e cantava as *Macumbas*? Quem era esse negro que vivia a se esgueirar nas vielas e encruzilhadas fazendo seus despachos no alto da madrugada? Quem eram esses negros que se aventuravam nos palcos da cidade montando suas encenações cheias dos seus tipos característicos? Quem eram as mulatas que naquela época eram valorizadas alcançando o protagonismo nos palcos?

Esse “negro” não era apenas J. B. de Carvalho, Índia do Brasil ou Zaíra de Oliveira⁴⁸. O Conjunto Tupy, como já dito, não foi o primeiro e nem o único grupo de artistas negros a construir um espaço – de mobilidade e de ascensão social – para negros no campo das artes. Esse “negro” também era Benjamim de Oliveira – (1870-1954)⁴⁹ – Eduardo das Neves e De Chocolate, entre outros. Palhaços, músicos, atores, enfim, artistas negros, que superaram as adversidades impostas pelo racismo, e ergueram não apenas suas próprias carreiras, como estimularam a existência de um teatro negro na capital da república. Um teatro negro que pudesse falar a ricos ou a populares sobre as agruras, crendices e sorrisos dos negros, residentes das favelas e dos subúrbios, frequentadores das rodas de samba e/ou dos orixás.

⁴⁸ Índia do Brasil e Zaíra de Oliveira como veremos mais a frente compuseram o elenco de cantoras negras do Conjunto Tupy.

⁴⁹ MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. In: *Sala Preta*. Volume 06. São Paulo: USP, 2006.

O palhaço-cantor, produtor, autor de espetáculos de revista e ator negro Benjamin de Oliveira, filho de escravos e que ainda nas últimas décadas do século XIX saiu de Minas Gerais para seguir as estradas brasileiras com o circo, construiu uma carreira de sucesso na capital federal no decorrer do século XX, interpretando cenas teatrais no final das apresentações de circo. Superando expectativas, passa a ocupar lugar de destaque no cenário comercial dos circos com apresentações teatrais, sendo não apenas palhaço, ator e cantor, mas produzindo e idealizando espetáculos que correram a cidade.

Eduardo das Neves, o Crioulo Dudu, se destacou como músico e palhaço na virada do século XIX para o XX no Rio de Janeiro. Cantando provocativos lundus, fazia rir as plateias que se divertiam com suas interpretações dos pretos velhos, em sátira aos homens de sua própria “cor”. Segundo Martha Abreu⁵⁰, essa talvez fosse a única forma de ascender no mercado das artes como um artista negro. Tal espaço alcançado a muitas custas por esses profissionais serviram, por exemplo, para expor suas opiniões sobre o lugar do negro na então jovem República, além de, através da música e da palhaçaria, poder opinar sobre questões políticas nacionais, e dar a sua contribuição para a construção simbólica do novo regime. O mundo das artes – da música gravada e do circo – através da linguagem cômica propiciou que Dudu, um homem negro no pós-abolição, expressasse suas visões sobre o que seria o Brasil, ou seja, o campo da cultura mostrava-se assim um importante veículo para a participação política dos negros no pós-abolição.

Crioulo Dudu também lançou alguns outros artistas negros, como João da Bahiana e Sinhô – José Barbosa da Silva (1888-1930)⁵¹ – que viriam nas décadas seguintes se destacarem como importantes músicos negros representantes maiores das expressões do *Samba* e da musicalidade dos negros no Rio dos fonogramas, espetáculos e rádios. De Chocolat, que foi autor de um espetáculo estrelado por Índia do Brasil em 1931 no Teatro Republica, também atuou revelando novos artistas negros nos palcos da cidade, como Grande Otelo – Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993)⁵² –, quando liderou a criação da Companhia Negra de Revistas em 1926, justamente no Teatro Republica.

De Chocolat, que era cantor e compositor com muitos anos de carreira, já havia excursionado a trabalho a Paris em 1919 e lá visto o sucesso que a cultura negra já fazia

⁵⁰ ABREU, Martha. Participação Política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*. Volume 11, número 20. Rio de Janeiro: UFF, jan-jun 2010.

⁵¹ Para saber mais sobre Sinhô poderá consultar a dissertação de mestrado de Bianca Miucha Cruz Monteiro “Sinhô: a poesia do Rei do samba”. MONTEIRO, Bianca M C. *Sinhô: a poesia do Rei do samba*. Niterói: UFF, 2010.

⁵² Para saber mais sobre Grande Otelo poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/grande-otelo>, acessado em novembro de 2014.

nos palcos da cidade. Desta feita, numa cidade já balançada pela visita da companhia francesa Ba-Ta-Clan em 1922, que encenara sua Revista Negra, idealizou e estreou uma companhia de teatro que colocava no centro do palco o homem e a mulher negros contando estórias negras. Com espetáculos como o “Tudo Preto”, a Companhia de De Chocolat discutia temas caros aos negros naquele momento, como a importância das influências negras na cultura brasileira.

Dessa forma, artistas negros – atores, músicos, cantores, palhaços – nas primeiras quatro décadas da república, contribuíram através das artes com suas opiniões acerca de sua importância na formação de um novo Brasil. Utilizando-se da cultura de massas e dos espaços das artes no Rio de Janeiro levaram ao público as favelas, as moradias e o falar simples dos indivíduos dos morros, as festividades, as danças e os batuques típicos das rodas dos Terreiros. Enfim, prepararam o terreno para as encenações do Conjunto Tupy nos cine-teatros naquela década de 1930.

Em setembro de 1932, um mês depois do sucesso de a “Alma do Brasil” e todo o seu programa artístico e musical, em cartaz no cine-teatro Eldorado, estreava com alarde no cine-teatro Odeon o programa artístico que acompanhava a exibição do filme documentário “África Selvagem”. O filme que retratava a viagem de um grupo de americanos, liderado por Alice M. O’Brien, entre Dacar no Senegal até o Rio Congo, percorrendo 7000 milhas em cinco meses, foi publicitado em diversos dos jornais cariocas, em anúncios que diziam sobre a cultura dos povos africanos conhecidos pelo caminho da caravana, e sobre a surpreendente beleza da mulher negra africana, beleza essa aparentemente não esperada⁵³.

⁵³ Para conhecer um pouco mais sobre Alice M. O’Brien, sua trajetória de vida, e a viagem à África, observar o site da Fundação Alice M. O’Brien, consultado em julho de 2014: <http://www.aobfoundation.org/about-alice.html>

13. Publicidade do Programa Odeon de setembro de 1932, apresentando o filme “África Selvagem” de Alice M. O’Brien, que seria acompanhado pela “nossa” música interpretada pelo Conjunto Tupy, e pelos seis demônios da dança os “The Black Stars”. Trecho extraído da página 4 da edição de 18 de setembro do jornal Diário Carioca.

AFRICA SELVAGEM

ALICE M. O' BRIEN
— uma mulher —
levou dois annos fazendo este
trajecto
E o que ella nos conta dos negros
E' ESPANTOSO!

CONGO MOMBASA
LAGO
TANGANIKA

Amanhã
NO
ODEON

No — PALCO : —
A "nossa" musica, os "nossos" sambas, choros cantos, emboladas — pelo celebre
CONJUNTO "TUPY"
Sub a dlrecção de J. B. DE OLIVEIRA — Artistas da "Victor"
E os famosos negros americanos, do Roxy, de NEW YORK
THE BLACK STARS
(Os 6 demonios da dança)

Junto ao filme sobre os segredos e mistérios da África, seriam exibidos dois shows: um com os artistas da Victor, o Conjunto Tupy, liderado por J. B. de Carvalho, que iria apresentar no palco as “nossas” expressões musicais vistas naquele período como as mais tradicionais e inspiradoras da identidade brasileira; e os seis bailarinos negros do Teatro Roxy de Nova Iorque, chamados aqui como os “6 demônios da dança”. O programa então teria como fio condutor a apresentação de produções e artistas que

evidenciariam expressões culturais dos negros em cidades e rotas atlânticas: Dakar, Nova Iorque e Rio de Janeiro.

A programação partiria do continente africano, enxergado aqui como território “selvagem” repleto de vilarejos e povos desconhecidos, onde ainda viveriam os “canibais” e os “anões” com seus costumes e ritos “selvagens”, até a chegada aos Estados Unidos e ao Brasil, onde os homens e mulheres negros executariam ritmos exóticos e folclóricos. Nesse caso, frente a apresentação de outras formas da cultura negra no palco da Odeon, o Conjunto Tupy fora apresentado como a “nossa” gente, e os gêneros por eles interpretados foram apresentados, segundo as publicidades que estamparam quarenta e oito páginas de jornais entre o dia 15 e o dia 25 de setembro de 1932⁵⁴, como “nossa” música. Construindo assim, por contraste com as expressões culturais de negros americanos e africanos, então apresentadas em tal programa artístico, o que seria os sons e ritmos brasileiros feitos pelos negros que aqui viviam.

Há então nessas publicidades a percepção da existência de um vínculo racial e cultural entre os negros brasileiros, americanos e os povos da África Ocidental e Central, ou seja, percebe-se e constrói-se uma unidade entre os “selvagens” filmados na África, os sambistas e macumbeiros brasileiros, e os dançarinos americanos. É a partir dessa percepção que a Odeon constrói a sua programação para aquela semana de setembro. Nela, possivelmente os espectadores poderiam rir dos negros selvagens da África, e dos negros macumbeiros do Brasil. Tal olhar colonizador poderia observar todo o espetáculo a partir da chave da comicidade, e os Tupys emparelhados aos outros negros, eram vistos como os brasileiros, que de certo, também guardavam algo de “selvagem” em suas expressões culturais.

⁵⁴ A publicidade do programa Odeon das semanas entre os dias 15 e 25 de setembro de 1932 ocuparam quarenta e oito páginas de jornais do Rio de Janeiro, sendo eles o Correio da Manhã, o Diário de Notícias, O Globo, o Jornal do Brasil, o Diário Carioca, o A Noite, o Diário da Noite, O Radical, e A Batalha. Somente no dia 18 de setembro, o cartaz do programa Odeon estampou páginas de cinco desses já citados diários. Em publicidade do Diário Carioca do dia 18 de setembro, o Conjunto Tupy é apresentado como grupo musical que cantava músicas “nossas”.

Entre
CANIBAES
de dentes
aguçados!
Em meio
de ANÕES
perigosos!
— No —
MYSTERIO
e nos RITOS
da

Um film da
SONO-ART

Africa
Selvagem
2ª feira
Odeon

No PALCO
O SAMBA DE VERDADE — O SAMBA SEM REBUÇOS!
Conjunto Tupy
11 figuras com VIOLÕES, CAVAQUINHOS, BANJOS,
CABAÇA e "OMELÊ" (instrumento africano)
3 tocadores, cantores e sambistas — 2 cantoras e sam-
bistas
SAMBAS — CHOROS — CANÇÕES — EMBOLADAS

14. Publicidade do Programa da Odeon de setembro de 1932, apresentando o filme *África Selvagem* de Alice M. O'Brien, que apresentaria os "Canibais de dentes aguçados" e os "anões perigosos" junto com os "mistérios" e "ritos" da África. O filme seria acompanhado pelo "samba de verdade" e pelo "samba sem rebuços" do Conjunto Tupy, que tocavam com instrumentos brasileiros (violão, cavaquinho, banjo e cabaça) e com um instrumento africano, o omelê. Trecho extraído da página 7 da edição de 15 de setembro do jornal *Correio da Manhã*.

Quanto à África, o continente é observado como "selvagem", desconhecido e exótico, dos quais se destacavam as populações canibais que serravam os próprios dentes, e os "anões", que possivelmente eram grupos de pigmeus que habitavam as florestas equatorianas. Também se destaca a figura da mulher negra, que diferente do que se pensava, era bonita. Todo o filme era então apresentado como um guia didático que levaria o espectador brasileiro a conhecer os mistérios de uma África até então desconhecida e negligenciada, mas é claro mostrando antes de tudo as grandes diferenças genéticas, étnicas e culturais que existiriam entre o público a quem o filme era dedicado e os africanos registrados em filme.

Dessa África, selvagem, teria vindo os ancestrais e muitas das expressões culturais dos negros que no palco do Odeon iriam se apresentar complementando o programa. Da África, por exemplo, havia vindo com os escravizados o omelê, um instrumento musical que engrossaria o caldo sonoro que seria a música popular brasileira, e que segundo a Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana escrito por Nei Lopes, seria um “antigo instrumento de percussão afro-brasileira. Entre os iorubás, o nome designa um tambor, macho (omele abo) ou fêmea (omele ako)”⁵⁵, instrumento esse é claro, pertencente aos rituais de macumba frequentados por J. B. de Carvalho.

Fica a cargo então de uma publicação realizada pelo Diário Carioca na página 2 de sua edição de 16 de setembro de 1932, identificar os membros do Conjunto Tupy, como “gente de cor”, assim como também eram os africanos “estrelas” do filme, e os *Stars* negros de Nova Iorque:

O Conjunto Tupy vai aparecer no palco do Odeon

O Conjunto Tupy vai aparecer, na próxima segunda-feira, no palco do Odeon. **Música nossa, canção brasileira, o samba bem puxado** – eis o que nos dá esse grupo de onze artistas, **gente de cor que sabe dar cor ao que tocam, cantam e dançam**. Tocam violão, cavaquinho, banjo, flauta, “omelê” (instrumento africano), réco-réco, cabaça, etc. – isto é, **um grupo “sui generis”, que serve para nos mostrar o que é o verdadeiro samba, tocado, cantado e dançado; o que é um choro puxado, ou uma embolada como as lá do norte**. Não se deve perder a oportunidade que vai dar-nos o Conjunto Tupy, dentro de três dias⁵⁶. (grifos meus)

O Conjunto Tupy que como sabemos compunha e interpretava gêneros musicais que à época eram vistos como folclóricos e populares, era então identificado como um grupo composto por negros que pelo fato de serem eles negros – “gente de cor” – é que sabiam tocar, cantar e dançar de forma “verdadeira” a música brasileira que poderia ser o *Samba*, o *Choro* ou a *Embolada*, podemos colocar nessa lista ainda os outros gêneros musicais citados anteriormente como as *Marchas*, os *Cateretês*, as *Canções*, os *Jongos* e as *Macumbas*⁵⁷. Eram os negros membros do Conjunto Tupy, que davam “cor” ao que faziam, ou seja, enegreciam ainda mais os *Sambas* e as *Macumbas*. Esse “dar cor”, pode ser entendido como possibilitar o riso, enegrecer até o ponto de ser cômico, até ser caricato, e por isso mesmo “verdadeiro” ou original, como “as emboladas lá do norte”.

⁵⁵ LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. p. 496.

⁵⁶ Nota publicada na sessão de anúncios sobre os espetáculos teatrais da cidade. *O CONJUNTO Tupy vai aparecer no palco do Odeon*. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 16 de setembro de 1932. p.2.

⁵⁷ Nota-se que em setembro de 1932 Herivelto Martins, que era branco, já fazia parte do Conjunto Tupy, sendo inclusive citado em outras notas de jornais que versavam sobre a apresentação do Conjunto Tupy no programa Odeon.

Vale lembrar, que como vimos, nem todos os membros do Conjunto Tupy eram negros, mas como cantavam músicas identificadas à época com a população negra, e apresentavam um ritual religioso também identificado com os negros nos palcos, foram então enegrecidos pela publicação do jornal. Ser negro nesse caso transpareceria autenticidade, afinal, esse era um programa que apresentava o negro e o que seria a sua cultura, dessa maneira bem essencializada. Como seria vender uma apresentação musical sobre cultura africana se divulgassem que nem todos os artistas no palco eram negros? O que nos leva a imaginar que o Conjunto Tupy realmente constituísse um grupo artístico, que apesar de ser composto por homens e mulheres de várias cores, por apresentarem um repertório calcado na cultura negra, era então visto como um grupo musical negro. Mais que isso, um grupo musical negro formado por homens e mulheres vestidos de Caboclos.

Resta-nos então a reflexão: eles se fantasiavam de Caboclos, ou seja, de espíritos dos rituais das umbandas, candomblés e macumbas, ou se fantasiavam de macumbeiros? Aparentemente, vestir-se de macumbeiro propiciava uma fantasia maior! Porque a fantasia de macumbeiro permite a sobreposição de fantasias, a sobreposição de personagens e brincadeiras: eles podiam ser macumbeiros fantasiados de Caboclos, ou macumbeiros fantasiados de Pretos-Velhos, ou macumbeiros fantasiados de Exus, por exemplo.

As personagens da performance eram então muito maleáveis, e podiam gerar várias cenas e esquetes, como veremos a seguir quando analisarmos as canções do grupo. Dentro do Terreiro poderia ocorrer uma cena entre Caboclos, ou uma cena entre velhos negros escravizados, além do esquete que mostraria a consulta do fiel ao pai de santo. Todas poderiam ser inteligíveis ao público, afinal, no campo dos rituais da feitiçaria, todo tipo de fantasia poderia ser possível, qualquer personagem poderia baixar no Terreiro ao som das “canções negras” tocadas pelos Tupys.

Eram, portanto, esses sons, que o Diário Carioca exclamava que eram “verdadeiros” apenas por serem feitos por “gente de cor”: exóticos. Isso quer dizer que os sons eram escutados, e o espetáculo era visto, a partir de uma ideologia basicamente colonial, que enxerga o diferente por cima, como se os negros possuíssem um dom quase natural para fazer e conhecer a música que representaria o Brasil, e que o próprio Brasil poderia caber dentro de um Terreiro.

Ao expressar ao público que os membros do Conjunto Tupy eram “de cor”, deu-se a garantia para os espectadores dos cinemas e teatros que aquela apresentação iria ser tão autêntica e exótica quanto os africanos que apareceriam na tela do Odeon naquela

semana. Afinal, assim também eram tratados os africanos apresentados na produção de Alice M O'Brien, como exóticos homens que podem ser feios, ou não tão feios como se imaginava, com uma genética que pode os fazer “anões”, e “primitivos” ao ponto de serem “canibais” e passarem por processos rituais misteriosos que mereceria atenção, como o ato de serrar os dentes.

Ao colocar o Conjunto Tupy em cena com os Black Stars e o filme “África Selvagem”, percebe-se a existência de uma conexão diaspórica com o objetivo de inferiorizar tanto o negro brasileiro, quanto o negro norte-americano, mesmo sendo ressaltado que esses não seriam selvagens. É claro, não seriam selvagens, pois para aqueles produtores, esses negros haviam tido o contato com os brancos nas Américas. Mas ainda guardavam uma série de expressões corporais e musicais exóticas, que podiam ser enxergadas a época como sobrevivências da África no nosso continente. A *Macumba* e o *Samba* do Conjunto Tupy eram vistos como gêneros musicais brasileiros, por serem folclóricos e “verdadeiros”, e eram vistos assim pois guardavam o exotismo também visto na África [selvagem]. Sobre a transformação da cultura dos negros em exotismo, Sérgio Buarque de Holanda em texto originalmente de 1944, alerta:

O erro de parte considerável dos estudos feitos nos últimos tempos entre nós a respeito da influência do negro parece-me consistir no fato de encararmos com demasiada insistência o lado pitoresco, anedótico, folclórico, em outras palavras, o aspecto *exótico* do africanismo. Não que tudo isso seja em si desprezível, mas antes porque a atenção dirigida quase exclusivamente sobre tais pormenores é uma variante apenas mais inteligente do modo tradicional de considerar a questão e que consistia em fazer por esquecê-la ou ignorá-la. No momento em que a influência do negro deixa de ser coisa pouco confessável para se tornar simplesmente coisa *interessante*, afastamo-lo naturalmente de nós, sem truculência e sem humilhação, mas com curiosidade distante e sobranceira. Encarado com atenção científica e benévola nos seus atabaques e macumbas, nas suas superstições, na sua religiosidade, nos seus costumes civis ou domésticos, nos seus amores, o negro pode ser ostentado até vaidosamente a estrangeiros. É a maneira de mostrar que *também* somos diferentes dele, que o encaramos como fenômeno singular e digno de contemplar-se. Mas, considerado em seus verdadeiros, em seus obscuros motivos, não haveria antes um desvio ou uma substituição do verdadeiro problema? Estudando o negro naquilo em que se distingue minuciosamente de nossa civilização branca e brancarana, naquilo em que deixará de influir sobre ela ou influirá somente de maneira indireta ou negativa e em que a faz por conseguinte mais segura de si, mais capacitada de sua distinção, não nos recusamos a considera-lo no que ele é realmente para nós e para a nossa nacionalidade⁵⁸. (Grifos do autor)

⁵⁸ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Negros e Brancos*. In: “Cobra de Vidro”. São Paulo: Perspectiva. 1978. p.13.

E isso dava liga ao programa da Odeon aquela semana: todas as atrações evidenciavam o negro e suas “exóticas culturas”, umas é claro mais civilizadas que as demais, dado o contato com as culturas dos brancos. E aparentemente para os Tupys, ser exótico para o público parecia ser a menor das questões. Afinal, eles estavam sendo autênticos para si próprios ao se apresentarem, por exemplo, como os Tupys que conheciam: os macumbeiros incorporados e travestidos de Caboclos que nos Terreiros também usavam penas e se valiam de símbolos e expressões corporais que faziam referência ao imaginário sobre o indígena.

Holanda também nos explica que além do sentido colonial posto na relação entre os públicos de tais expressões culturais e os produtores das expressões culturais, haveria uma valorização um tanto quanto envergonhada daquilo que antes seria “inconfessável”, ou seja, valorizaria aquilo que antes podia ser motivo de algum tipo de perseguição ou que pudesse sofrer algum determinado grau de discriminação, como ocorreu de fato com o baixo espiritismo, que da Casa do Pai Quilombo⁵⁹ até o sucesso “Cadê Viramundo”, recebeu outros significados, passando assim a habitar os espaços da arte e da cultura, mesmo sendo motivo de brincadeiras e risos.

Foi o que aconteceu, por exemplo, com o sucesso já citado aqui “Cadê Viramundo”, que alçou ao estrelato o Conjunto Tupy, e fez com que a exótica *Macumba* fosse apresentada para os americanos em animado baile de halloween ocorrido no Casino Beira-Mar em outubro de 1932. Poucas semanas após a apresentação do Conjunto junto com os *Black Stars* no programa Odeon. Seguem as notícias publicadas pelo O Globo respectivamente nos dias 21 e 26 de outubro de 1932 no jornal O Globo:

CASINO BEIRA-MAR – A festa das Bruxas, que se realizará segunda-feira, 31, no casino Beira-Mar, terá o concurso de J. B. de Carvalho, que representará uma autentica “Macumba”. **A direção contratou este número para apresentar aos norte-americanos o que é nosso.** No programa artístico para esta noite vão brilhar os artistas Sylvia Rivera, Lupe Othelo, Ketty Petrona, Syster Mary Bertha e J. B. de Carvalho, com sua macumba. O salão receberá uma montagem a caráter⁶⁰. (Grifos meus)

CASINO BEIRA-MAR – Vamos assistir na próxima segunda-feira, a festa norte-americana, intitulada “Festa da Bruxa”. O dia da Bruxa é, todos os anos, comemorado no Casino Beira-Mar, e tem obtido êxitos incontestáveis. Bueno Machado tem trabalhado imensamente para apresentar muitas novidades aos espectadores. Bueno vai distribuir

⁵⁹ SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *Pai Quilombo, o chefe das macumbas no Rio de Janeiro imperial*. In: Tempo/Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. – Vol.6, nº11, Jan. – Jun. 2001 - Rio de Janeiro: Departamento de História da UFF, 2001.

⁶⁰ *CASINO Beira-Mar*. Rio de Janeiro: O Globo, 21 de outubro de 1932. p.6.

“figas” benzidas pelo “pai de santo”, quando representar sua “macumba” e vai apresentar também um programa artístico com Sylvia Rivera, Lupe Othelo, Ketty Petrona, Syster Mary Bertha, Miss Ivone, Ilka Hall, Miss Zollaide e J. B. de Carvalho, com sua “macumba”. Haverá farta distribuição de brindes⁶¹.

Neste programa, J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy são os responsáveis por “abrasilisar” uma festa para americanos, o tradicional halloween, no luxuoso casino da Avenida Beira-Mar no Passeio Público. Ao lado de artistas aparentemente internacionais, seria o Conjunto Tupy o único grupo brasileiro a se apresentar, numa festa com tema de macumba, estranhamente comparada ao dia das bruxas. A escolha de J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupy e das suas *Macumbas*, além de ser resultado do sucesso que o grupo fazia aquele ano na cidade, deveu-se ao fato da estranha comparação feita entre os feiticeiros que frequentariam as macumbas e as bruxas comemoradas pelos americanos no dia 31 de outubro.

De fato, a *Macumba* dos Tupys, através dessa demonstração como uma expressão brasileira similar à bruxaria, passava a representar para olhos e ouvidos estrangeiros o que eram os sons e as tradições religiosas do Brasil. Tal demonstração não estava livre da pecha de ser um exotismo, ainda mais dada a alusão pejorativa a que se fazia aos Pais de Santo e demais líderes religiosos desses cultos, observados aqui apenas como feiticeiros ou bruxos, ou seja, o mote central da celebração. Então fica a pergunta: se as bruxas do halloween americano são seres míticos ou anedóticos, desaparecidos do mundo real, apenas existindo nas estranhas credences populares, o que seriam os pais de santo do Brasil para os brasileiros e estrangeiros que a esse baile frequentaram? Seria aceitável para J. B. de Carvalho e para o Conjunto Tupy, serem comparados às bruxas e seres fantásticos do folclore americano?

Da mesma forma como havia ocorrido ainda nesse ano no Baile dos Artistas, um pai de santo, que não sabemos se era o próprio J. B. de Carvalho, benzeria e distribuiria figas e patuás, dando mais veracidade e autenticidade ao ato nada religioso da macumba ocorrida no casino cenografado de acordo com a temática proposta. Desse jeito, brasileiros e turistas, participariam de uma festa americana com cara de Brasil, afinal nós brasileiros também tínhamos nossos “bruxos”, e o gênero musical *Macumba* já era considerado “nossa” música. Todos poderiam, com certo distanciamento, conhecer e se divertir no que seria uma macumba, que para os macumbeiros certamente seria “falsa”,

⁶¹ *CASINO Beira-Mar*. Rio de Janeiro: O Globo, 26 de outubro de 1932. p.6.

mas para os curiosos e não praticantes dos vários vieses dessas religiosidades, eram as mais “verdadeiras” que poderiam ser vistas nos teatros, bailes, clubes ou casinos, sem necessariamente ter que frequentar os morros e subúrbios da cidade. Afinal, o negro macumbeiro, o pai de santo, o Caboclo e o Preto-Velho, em suas essências, como eram imaginados pelos frequentadores dos casinos, estavam ali, com suas mandingas, patuás e fígas de guiné.

III – Os Músicos do Conjunto Tupy

O primeiro disco em formato 78 RPM lançado pelo Conjunto Tupy fora o com os sucessos “Cadê Viramundo”, um *Batuque* registrado em nome de J. B. de Carvalho – mas ao que tudo indica seria de autoria de Getúlio Marinho – e o *Cateretê* “Bambaia”⁶² de J. B. de Carvalho e P. Nascimento⁶³, lançado em setembro de 1931 pela gravadora Victor. E, segundo o Instituto Memória Musical Brasileira⁶⁴, a última gravação lançada pelo Conjunto Tupy ocorreu em 1935, quando do lançamento do 78 RPM com os *Sambas Canção* “A palavra adeus”⁶⁵ de J. B. de Carvalho, e “Mata virgem”⁶⁶ de Príncipe Pretinho - José Luís da Costa (ano de nascimento desconhecido-1946)⁶⁷ –, lançado pela gravadora Victor sob o número 33.921.

Em 1941, a Revista *Diretrizes*⁶⁸ lançou a última nota citando o Conjunto Tupy, apontando o grupo musical como acompanhante de J. B. de Carvalho, que a essa época já era um conhecido apresentador de programas de rádio⁶⁹. A nota do O Globo, também de 1941, aponta o “Conjunto Tupy” e o “Conjunto Odeon” como conjuntos musicais acompanhantes de J. B. de Carvalho em suas gravações⁷⁰. O que nos indica que entre 1931 e 1941, foram dez anos em que J. B. de Carvalho gravou e se apresentou em palcos cariocas com o Conjunto Tupy.

⁶² CARVALHO, J. B. de; NASCIMENTO, P. *Bambaia*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.459, (2:43 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

⁶³ P. Nascimento ou Pedro Nascimento compôs ao lado de J. B. de Carvalho mais quatro canções que foram lançadas ou pelo Conjunto Tupy ou por J. B. de Carvalho até 1961, sabemos também que era tocador de banjo do Conjunto Tupy em 1932. Sobre ele, com mais cuidado, abordaremos nas próximas páginas e no segundo capítulo.

⁶⁴ Segundo a descrição do site do Instituto: “O IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira) é uma organização não governamental sem fins lucrativos sediada em Niterói - RJ que é voltada para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Sua missão consiste em documentar, catalogar e divulgar o acervo musical brasileiro, passado e presente, através da manutenção e atualização de um banco de dados virtual. O resultado é um dos maiores arquivos online de informações, sons e imagens da discografia brasileira, disponível na internet para consultas gratuitas.” Tal organização não possui acervo físico dos discos catalogados, servindo apenas como uma base de dados alimentada por pesquisadores e gravadoras. Para saber mais: <http://www.memoriamusical.com.br/textoDetalhe.asp?iid=1>

⁶⁵ CARVALHO, J. B. de. *A palavra adeus*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1935. Lado A. 78 RPM, número 33.921. Essa canção não foi localizada para escuta.

⁶⁶ PRETINHO, Príncipe. *Mata virgem*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1935. Lado B. 78 RPM, número 33.921. Essa canção não foi localizada para escuta.

⁶⁷ Para saber mais sobre Príncipe Pretinho poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/principe-pretinho>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Príncipe Pretinho nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

⁶⁸ Diz a matéria publicada na *Diretrizes*: “J. B. de Carvalho é um batuqueiro famoso. O que sua voz tem de terrível, tem ele de inteligente na fixação desses ritmos africanos que estão prestes a desaparecer. O “Ponto do Caboclo Rompe-Mato” é muito bom. Canta também Eladir Porto e o acompanhamento é feito pelo Conjunto Tupy”. REBÊLO, Marques. *Discoteca*. In: *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 21 de agosto de 1941. p.27

⁶⁹ Sobre a atuação de J. B. de Carvalho como “speaker” de rádios do Rio de Janeiro, tais como a Rádio Cruzeiro e a Rádio Transmissora, será tratado em breve, no terceiro capítulo.

⁷⁰ *O Globo no T.S.F.* – Varias. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 5 de julho de 1941, p.6.

Ao todo, nesse período de dez anos, foram encontrados mais de duzentas matérias e publicidades veiculadas pela imprensa escrita sobre o Conjunto Tupy e J. B. de Carvalho. Matérias que contam e apresentam os espaços por onde circulavam J. B. de Carvalho, e seu conjunto musical formado por homens e mulheres, negros, brancos e mestiços, cantando *Macumbas*, *Jongos*, *Emboladas*, *Sambas*, e outros gêneros musicais que como vimos ao analisarmos alguns desses recortes dos jornais, teriam vários significados para o cenário das artes naquela década.

Escolhemos então delimitar o espaço temporal dessa pesquisa nessa década em que o Conjunto Tupy existiu, iniciando em 1931, tendo um ponto de flexão em 1935 quando o Conjunto deixa de aparecer nos discos como “intérprete”, e passa a ser o conjunto musical acompanhante de J. B. de Carvalho, até 1941 quando há o último registro de existência do conjunto musical formado por homens e mulheres vestidos de Caboclos.

Em 1931 a Victor lançou o Conjunto Tupy no cenário da indústria fonográfica com o sucesso já citado aqui “Cadê Viramundo”. Em nota publicada na página 5 do jornal O Globo em 27 de outubro de 1931⁷¹, a gravadora Victor anunciava suas “Novidades” sonoras. De tal notícia destaca-



Discos Victor
NOVIDADES :

N.º 22669
DOIN' THE RUMBA — Fox-trot
SO SWEET — Fox-trot
Irving Mills e sua orchestra

N.º 22745
DISCO LABYRINTHO — 2 mu-
sicas diferentes

DISCOS LABYRINTHO — Idem
— 2.ª parte.
Orchestra de Novidade

N.º 23459
CADE VIRA-MUNDO — Batuque
BAMBALA — Cateretê
Conjunto Tupy

N.º 23462
OLHA A PRÓA — Samba
SAMBA DE PRATA — Samba
Breno Ferreira e coro

N.º 23463
BATUQUE — Samba
TERRA DE YAYÁ — Samba
Elisa Coelho e Sylvio-Caldas

N.º 23468
NÃO TENS RAZÃO — Samba
E DEPOIS — Samba
Carmen Miranda e Grupo
de Canhoto

N.º 23469
DE PAPO P'RO Á — Cateretê
ZINGARA — Canção
Gastão Formenti com orchestra
typica

N.º 23470
VIVO CHORANDO — Samba
VOU MUDA DE PROCEDE —
Samba
Jonjoca e Castro Barbosa

N.º 23472
CANTAR — Valsa
TENHO MEDO — Samba
Castro Barbosa com duas violôns

N.º 27363
MI DOLOR — Tango
CADENITA DE AMOR — Ran-
cheru
Carlos Marcucci e sua orchestra

À venda no Rio: CASA CHRIS-
TOPH, Ouvidor, 98; A MELODIA,
Gonçalves Dias, 46; CASA AR-
THUR NAPOLEÃO, Avenida Rio
Branco, 122; e em S. Paulo:
CASA CHRISTOPH, S. Bento, 35;
CASA BEETHOVEN, Direita, 25;
e nas outras boas casas do ramo.



⁷¹ DISCOS Victor: Novidades. In: O Globo. Rio de Janeiro: 27 de outubro de 1931. p.5

mais comum apresentado pela Victor como novidade naquela publicidade⁷². Somam-se a este, outros gêneros como o *Fox-trot* com duas canções interpretadas por Irving Mills, as *Músicas Diferentes* gravadas no “Disco Labyrinth”, o *Tango* e a *Rancheira* de Carlos Marcucci e sua “Orchestra”, uma *Canção* e um *Cateretê* interpretados por Gastão Formenti com “Orchestra Typica”, e a já citada chapa 33.459 do Conjunto Tupy, com o *Batuque* “Cadê Viramundo” e o *Cateretê* “Bambaia”.

Esses discos estavam sendo vendidos em pelo menos duas cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio em três estabelecimentos comerciais no centro da cidade, e em São Paulo em duas lojas também em seu centro. O anúncio também nos informa que essas gravações também poderiam estar sendo comercializadas em outras “boas casas do ramo”⁷³, quiçá em outras cidades do país.

O jornal *Correio da Manhã* de 14 de junho de 1931, em sua página 11⁷⁴, anuncia a programação das principais emissoras de rádio da cidade, dentre elas a Rádio Educadora⁷⁵, que durante o mês de junho daquele ano transmitiu, a partir de apresentações ao vivo em estúdio, as *Músicas Populares* dos Tupys em sua programação musical fixa, sempre a partir das 20 horas. Nesta nota divulgou-se o que podemos crer ser a primeira formação do Conjunto Tupy, então composto por sete membros: “Attilio Verlani Gieri [que na verdade era o flautista Atílio Grany], Pedro Gomes, Francisco Silva [que na verdade era o compositor e intérprete Francisco Sena], Daniel Ferreira, Euclides José Jesus [que na verdade era o tocador de banjo Euclides José Moreira] e Lucio, todos sob a direção do sr. João Carvalho”⁷⁶, o nosso J. B.⁷⁷.

⁷² Tais sambas, como se nota, foram gravados por Breno Ferreira e côro, Sylvio Caldas e Elisa Coelho, Carmen Miranda e Grupo de Canhoto, Jonjoca e Castro Barbosa, e Castro Barbosa com dois violões.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *SEM Fio*. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 14 de junho de 1931. p.11. A área “Sem Fio” do *Correio da Manhã* anunciava a programação das transmissoras de rádio da cidade. Nessa publicação destacaram-se as programações da Rádio Club, da Rádio Sociedade, da Mayrink Veiga, e da Rádio Educadora.

⁷⁵ A Rádio Educadora do Brasil foi uma das primeiras rádios fundadas no Rio de Janeiro ainda em 1926, e sua programação, como das outras transmissoras do início da era do rádio, consistia em programas educativos. Para saber mais vale a consulta ao livro “Rádio Nacional, o Brasil em sintonia” de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira. MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

⁷⁶ *Op. Cit*

⁷⁷ No ano de 1931 foram cinco aparições do Conjunto Tupy nos jornais encontradas em pesquisa, três delas no *Correio da Manhã*, quando do anúncio das programações da Rádio Educadora nos meses de maio e junho, outra do *Diário de Notícias*, também sobre um dos programas da Rádio Educadora no mês de junho, e a já citada publicidade dos discos Victor veiculada no jornal *O Globo*. Evidencia-se que nas duas primeiras notas publicadas pelo *Correio da Manhã*, respectivamente nos dias 1 de maio e 14 de junho, o Conjunto Tupy é apresentado como intérprete de *Músicas Populares*, e na nota do *Correio da Manhã* do dia 21 de junho, e na do *Diário de Notícias* do dia 28 de junho, o Conjunto Tupy é apresentado como intérprete de *Músicas Ligeiras*.

Desses seis músicos – não incluindo J. B. de Carvalho – conseguimos identificar três deles:

Atílio Grany⁷⁸, de quem do pouco que sabemos podemos concluir que era flautista da Victor e compositor de *Choros*, e que 36 canções compostas por ele foram lançadas até 1943 por diversos artistas em várias gravadoras, como a própria Victor, a Columbia, a Parlophon e a Arte-phone. Lançou também algumas canções em que interpretava *Choros* e *Rancheiras* com sua flauta, e ao menos o que parece, a partir do que vemos de sua produção musical, não tinha muito a ver com a vivência nos Terreiros. Sabemos, porém, que uma de suas composições, o *Choro* “Aguenta Calunga”⁷⁹ fora interpretado por ele em um disco de 78 RPM compartilhado com o Conjunto Tupy. A peça musical, um *Choro* de flauta, foi gravada no lado A do 78 RPM da Victor 33.597, nesse mesmo disco temos o também *Choro* do saxofonista Abelardo Neves “O galo enfezado”⁸⁰ no lado B, porém com a indicação de interpretação do Conjunto Tupy.

De Euclides José Moreira⁸¹ também pouco sabemos, não encontrando informações sobre o mesmo em nossa pesquisa bibliográfica. Sabemos, por certo, que compôs uma canção ao lado de Herivelto Martins para o Conjunto Tupy, o *Humorismo* “O terço de Zé Faustino”, lançado no lado A do disco Victor 33.640⁸².

E por último Francisco Sena – (1900-1935)⁸³ – músico negro nascido na Bahia, e como veremos mais adiante, fez parte do Conjunto Tupy pelo menos entre 1931 e 1932, tendo conhecido no Conjunto o seu amigo e futuro parceiro de dupla Herivelto Martins – Herivelto de Oliveira Martins (1912-1992)⁸⁴. Francisco foi compositor e intérprete

⁷⁸Sugere-se uma pesquisa rápida sobre o compositor Atílio Grany no Instituto Memória Musical Brasileira, para observamos seu histórico de produção como compositor. <http://www.memoriamusical.com.br/> consultado em novembro de 2014.

⁷⁹ GRANY, Atílio. *Aguenta Calunga*. Atílio Grany (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78RPM, número 33.597 (2:20 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=iCR3J9M6fjg> consultado em novembro de 2014.

⁸⁰NEVES, Abelardo. *O galo enfezado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78RPM, número 33.597.

⁸¹⁸¹ Sugere-se uma pesquisa rápida sobre o compositor Euclides José Moreira no Instituto Memória Musical Brasileira, para observamos seu histórico de produção como compositor. <http://www.memoriamusical.com.br/> consultado em novembro de 2014.

⁸² MARTINS, Herivelto; MOREIRA, Euclides José. *O terço de Zé Faustino*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.640.

⁸³ Para saber mais sobre Francisco Sena poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/francisco-sena>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Francisco nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

⁸⁴ Para saber mais sobre Herivelto Martins poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/herivelto-martins>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Herivelto nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

gravando vários *Sambas* e *Macumbas* em sua curta carreira. Fez parte do Conjunto Tupy, gravou canções com Zaíra de Oliveira – (1900-1951)⁸⁵ – acompanhado pela Guarda Velha⁸⁶, e com Herivelto fez parte da Dupla Preto e Branco⁸⁷ até 1935, quando veio a falecer. Nas passagens que teve nos diversos grupos que participou, interpretou canções de outros “macumbeiros”, como as de Getúlio Marinho, Pixinguinha, João da Baiana, Gastão Viana – Gastão Escolástico Viana (1900-1957)⁸⁸ – e Príncipe Pretinho.

Desses sete primeiros membros, os únicos dos quais sabemos a cor da pele são J. B. e Francisco, ambos negros. Dos demais não obtemos informações a esse respeito.

Quando esse anúncio fora realizado pelo Correio da Manhã o Conjunto Tupy ainda não havia lançado o *Batuque* “Cadê Viramundo”, que seria gravado apenas um mês depois, em julho. Fato é que as apresentações dos Tupys já estavam circulando pelas rádios, sendo divulgadas como novidades entre tantos grupos e orquestras de *Sambas* e outras músicas típicas do Brasil.

⁸⁵ Para saber mais sobre Zaíra de Oliveira poderá consultar <http://www.dicionariomb.com.br/zaira-de-oliveira>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Zaíra nas páginas a seguir, indicando outras referências bibliográficas.

⁸⁶ Sobre a Guarda Velha trataremos com mais cuidado no capítulo seguinte, no entanto, vale ressaltar que era um grupo de músicas típicas de muito sucesso entre 1931 e 1934, organizado por Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Para mais consultar a dissertação de Virgínia de Almeida Bessa sobre a obra de Pixinguinha. BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*” – trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGHS-USP, 2005.

⁸⁷ Francisco fez parte da dupla, surgida em 1934, por apenas um ano quando em 1935 veio a falecer, sendo substituído por outro músico negro: Nilo Chagas. Para saber mais sobre a Dupla Preto e Branco poderá consultar <http://www.dicionariomb.com.br/dupla-preto-e-branco> acessado em novembro de 2014.

⁸⁸ Para saber mais sobre Gastão Viana poderá consultar <http://www.dicionariomb.com.br/gastao-viana>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Gastão nos capítulos a seguir, indicando outras referências bibliográficas.



3. Fotografia do Conjunto Tupy com oito integrantes, dentre eles uma mulher branca. Cinco dentre esses componentes podem ser identificados como negros. Em pé, ao centro, de braços cruzados de peruca e tiara: J. B. de Carvalho. Podemos perceber que para além de J. B. e da mulher ao seu lado, os intérpretes do grupo, podemos sinalizar a existência de dois violões, um banjo, um cavaquinho, um tambor, e um outro instrumento de percussão que poderia ser identificado como uma réco-réco. A fotografia está presente na capa do disco “Cadê Vira-mundo” da série Revivendo, gravada pela Revivendo Comércio de Discos Ltda. junto a Continental em 1989, registrado sob número LB 034. Não há menção à autoria da fotografia, e nem à sua data, mas supõe-se que seria dos primeiros anos do Conjunto Tupy, possivelmente de 1932, quando Índia do Brasil, Zaira de Oliveira ou Yolanda Ozório entraram no Conjunto. No Disco em questão foram relançadas canções de três grupos musicais de sucesso dos anos 1931/32, o Conjunto Tupy, o Bando da Lua e o Trio T.B.T. Do Conjunto Tupy foram relançadas o Batuque de sucesso “Cadê Viramundo”, o Cateretê “Bambaia”, o Samba “Foi sem Querer”, e o também Samba “Fica no Mocó”, todos gravados em 1931. Vale atentar para a pose de “caboclo” sério de J. B. de Carvalho, que certamente não convenceria como um Tupy de verdade. Ser negro e se fantasiar de indígena, ser da cidade e querer ser chamado e identificado como Tupy possivelmente traria o riso as plateias, que se divertiam com as Macumbas e Sambas lançados pelos negros mais indígenas da cidade.

Podemos também concluir que tal formação inicial do Conjunto Tupy não se manteve. Notamos que nos meses seguintes em que se seguiu o sucesso do *Batuque* “Cadê Viramundo”, quando foram constantes as aparições do Conjunto Tupy nos espetáculos dos cine-teatros e festividades da cidade do Rio de Janeiro, cantando e tocando *Macumbas*, *Cateretês*, *Jongos*, *Batuques*, *Sambas* e outros gêneros musicais dos negros, outra reportagem fora feita também pelo Correio da Manhã.

Exatamente na terceira página da edição de 18 de setembro de 1932 nas notas sobre a programação dos teatros na sessão dos “Assumptos Femininos”, noticiou-se “Índia do Brasil e o Conjunto Tupy - no Odeon”⁸⁹

Já amanhã, teremos no palco do Odeon o Conjunto Tupy, sob a direção de João B. de Carvalho, o conhecido compositor e cantor de "Cadê Viramundo?". São onze figuras de artistas da Victor, com cantos e músicas impressas em discos que já tem corrido o Brasil todo. Faz parte desse conjunto a artista Índia do Brasil, uma das nossas melhores intérpretes do *Samba* e da *Canção*, sendo que no *Jongo* "São Benedito é ouro só" ela se popularizou. No grupo há outra pequena, Horivette Martis [sic], cantora de *Sambas*. Os mais são: Francisco Senna e Olívio Carvalho, cantores também de *Sambas* e *Canções*; Henrique Caetano e José Corrêa da Silva, violonistas; Euclides José Moreira, tocador de banjo; Pedro Nascimento, com a "cabaça", instrumento da macumba; Alberto Rodrigues, cantor e tocador do "omelê", instrumento africano, e Abelardo Neves, saxofonista. O programa que o conjunto Tupy vai apresentar depois de amanhã no Odeon consta de, “Vou partir” *Samba* de J. Aymberê; “Gargalhada” *Choro* de Abelardo Neves; “São Benedito é ouro só” *Jongo* de Motta da Motta; “Saudades do meu Brasil” *Marcha* de J. B. de Carvalho; e “Não me conformo”, *Samba* de José Luiz da Costa. (Grifos meus)

A fonte nos informa diversos aspectos do Conjunto liderado por J. B. de Carvalho: como quantidade de componentes e o nome de cada um deles; conta também dos instrumentos da orquestra, e sobre quem tocava cada qual; informa os gêneros musicais e as canções de destaque da apresentação; e destaca o trabalho da voz feminina de Índia do Brasil.

De início percebemos que de um ano para o outro o número de componentes do Conjunto subiu de sete para onze, mantendo-se poucos membros da formação original de meados de 1931. Apenas J. B. de Carvalho, Euclides José Moreira e Francisco Sena permaneceram no grupo, enquanto os outros quatro músicos foram substituídos. Também de acordo com essa fonte pudemos então descobrir que Euclides tocava banjo, ao passo que Francisco atuava nos vocais cantando *Sambas* ao lado de Olívio Carvalho, sobre quem nenhuma informação encontramos em nossas pesquisas.

Sobre a dupla de violonistas Henrique Caetano e José Correia da Silva, sabemos apenas que o segundo é o compositor de um *Cateretê* gravado pelos Tupys em 1932, sendo a única canção composta por ele. O *Cateretê* “Veio aqui me procurar” conta em dueto a história da cabocla Iguaporana que apaixonada pelo seu amante saiu do Paraná enlouquecida para lhe procurar no Rio de Janeiro. Enquanto J. B. interpreta o migrante

⁸⁹ *ÍNDIA do Brasil e o Conjunto Tupy – no Odeon*. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1932, p.3.

paranaense, Índia do Brasil encarnava a chorosa Iguaporana, que abandona o rancho para correr atrás do amado⁹⁰.

Já as percussões, observadas na fonte como “instrumento da macumba” e “instrumento africano”⁹¹, eram tocadas por Pedro Nascimento e Alberto Rodrigues. Também, pouco sabemos sobre esses dois músicos, um tocador de omelê (cuíca) e outro de cabaça (xequerê), sendo que possivelmente os dois poderiam assumir os mais diversos instrumentos de percussão no grupo. A única informação que dispomos é que Pedro Nascimento formou parceria com J. B. de Carvalho na composição de duas canções gravadas por ele na década de 1960, o que suscita pensarmos numa amizade e solidariedade entre eles para além dos anos. As duas canções, uma identificada como uma *Macumba* e a outra como um *Ponto de Ogum* também nos alertam para a possibilidade desse, e quiçá do outro percussionista também, terem sido recrutados nas rodas de candomblé e macumba da cidade⁹².

Sobre o saxofonista Abelardo Neves vimos aqui que também compôs uma *Choro* para o Conjunto Tupy, o já citado “O galo enfezado”, gravado em 1932, o que nos leva a crer que o Conjunto Tupy apesar de ser dirigido musicalmente por J. B. de Carvalho, possuía a colaboração de seus músicos no que se refere às composições e interpretações. Cada um contribuía com um pouquinho e assim construía uma coletânea de canções bastante eclética.

As estrelas do anúncio, no entanto, são as duas cantoras: Índia e Horivette. Falemos inicialmente da segunda. Horivette não era ninguém mais que Herivelto Martins, o famoso compositor e cantor de sucesso, que junto a Francisco Sena formou a Dupla Preto e Branco, e depois da morte de seu amigo, uniu-se a Nilo Chagas – (1917-1973)⁹³

⁹⁰ SILVA, José Corrêa da. *Veio aqui me procurar*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1934. Lado A. 78 RPM, número 33.815, (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014. Vale ressaltar que segundo o banco de dados do IMS esse *Cateretê* fora gravado em junho de 1932, porém, apenas lançado em 1934.

⁹¹ *Op. Cit.*

⁹² Segundo os dados da base do Instituto Memória Musical Brasileira, Pedro Nascimento compôs com J. B. de Carvalho a *Macumba* “Ogum Sete Ondas” gravada por J. B. em 78 RPM da Todamérica em 1960. E com J. B. Junior – filho de J. B. de Carvalho – compôs o *Ponto de Ogum* “Espada de Ouro” gravada por J. B. de Carvalho em 78 RPM da Philips em 1961. CARVALHO, J. B.; NASCIMENTO, Pedro. *Ogum Sete Ondas*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Todamérica, 1960. Lado A. 78 RPM, número TA-5.889. e; JUNIOR, J. B. NASCIMENTO, Pedro. *Espada de Ouro*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Philips, 1961. Lado A. 78 RPM, número P-61.093-H.

⁹³ Para saber mais sobre Nilo Chagas poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/nilo-chagas>, acessado em novembro de 2014.

– e Dalva de Oliveira – (1917-1972)⁹⁴ – para formar o conhecido “Trio de Ouro”⁹⁵. Herivelto que em 1932 tinha apenas 20 anos de idade estreia sua carreira de músico no Conjunto Tupy, segundo o que ele mesmo conta em entrevista a Fernando Faro em 1990⁹⁶. Na entrevista Herivelto revela, entre outras coisas, que fora Príncipe Pretinho que o levou para conhecer o “João Carvalho”, líder do Conjunto Tupy, e no grupo ele entrou como “faz tudo”, tanto participava do coro como era ritmista tocando reco-reco. Herivelto explica ainda que foi no Conjunto Tupy que ele conheceu Francisco Sena, vindo a formar, ainda como membros do Conjunto, a “Dupla Preto e Branco”.

Herivelto explica que compôs uma canção inspirada num caso de amor de sua adolescência, quando ainda em Barra do Piraí se apaixonou por uma menina morena, escura da cor do fundo de seu violão. “Da cor do meu violão”⁹⁷ foi a primeira canção composta por Herivelto gravada em fonograma. A composição da *Marcha* carnavalesca ele dividiu com J. B. de Carvalho para a gravação do Conjunto Tupy em 1932. O disco continha duas *Marchas* destinadas ao carnaval, a obra de Herivelto e “Me dá me dá”⁹⁸ de Príncipe Pretinho. Segundo o próprio Herivelto a obra de Príncipe Pretinho fez muito mais sucesso que sua canção, a qual ele teve que dividir a composição com J. B. segundo a desculpa de que ele ainda era um jovem compositor desconhecido da Victor.

Mas a grande vedete do anúncio era a Índia do Brasil, a voz feminina do grupo, que com certeza encantava as plateias e os ouvintes dos discos. O pesquisador Marcelo Bonavides, mantenedor do blog “Estrelas que nunca se apagam”⁹⁹, e que desde a década de 1980 se dedica à documentação das vozes e carreiras de atrizes-cantoras brasileiras da primeira metade do século XX, sediando seus esforços de pesquisa principalmente no

⁹⁴ Para saber mais sobre Dalva de Oliveira poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/dalva-de-oliveira>, acessado em novembro de 2014.

⁹⁵ Para saber mais sobre o Trio de Ouro poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/trio-de-ouro>, acessado em novembro de 2014.

⁹⁶ MARTINS, Herivelto. *Programa Ensaio – Herivelto Martins*. Entrevistador: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1990. Distribuído pela gravadora Biscoito Fino (DVD) em 2008.

⁹⁷ CARVALHO, J. B de; MARTINS, Herivelto. *Da cor do meu violão*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.599, (2:27 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

⁹⁸ PRETINHO, Príncipe. *Me dá me dá*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.599, (3:12 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

⁹⁹ O jornalista e pesquisador da música popular brasileira Marcelo Bonavides se debruça há algumas décadas às fontes guardadas no Arquivo Nirez, em Fortaleza (CE), dedicando-se a sintetizar todos os dados construídos em um blog com fotos, histórias e arquivos sonoros, o “Estrelas que nunca se apagam”, online desde 2008. Podemos perceber a partir de suas indicações que as vozes das gravações do Conjunto Tupy são muito semelhantes, e porque não dizer idênticas, às vozes de Yolanda Osório e de Zaíra de Oliveira. Para saber mais sobre o projeto de Bonavides poderá consultar o seu blog <http://bonavides75.blogspot.com.br/2008/01/o-incio.html>

Arquivo Nirez¹⁰⁰ no Ceará, informou-nos em comunicação privada que possivelmente as vozes das gravações dos Tupys sejam ou de Yolanda Osório¹⁰¹, ou de Zaíra de Oliveira, a esposa de Donga.



4. *Índia do Brasil em anúncio do espetáculo do Conjunto Tupy no cineteatro Odeon, na página 14 do Jornal do Brasil de 17 de setembro de 1932.*

¹⁰⁰ Segundo o próprio sítio online do Arquivo Nirez, o mesmo pode ser definido assim: “O Arquivo Nirez é um museu particular que há mais de 50 anos tem seu acervo mantido e disponibilizado ao público pelo pesquisador e especialista em música brasileira Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez. Localiza-se em Fortaleza, na residência de seu proprietário. (...) Composto por mais de 140 mil peças, tem como principal coleção a de 22 mil discos de cera (78 rpm) uma das maiores do país em gravações brasileiras comerciais de 1902 a 1964. Além de revistas, jornais, partituras, catálogos, cardápios, cartas, uma biblioteca com mais de 5 mil volumes especializada em Música Brasileira e História do Ceará, mais de 30 mil fotografias (personalidades, ambientes, costumes), negativos, rótulos, álbuns, estampas, equipamentos de imagem e som (fonógrafo, gramofones, vitrolas, rádios à válvula, microfones, telegrafo, máquinas fotográficas, projetores de slides e filmes, filmadoras, toca discos, gravadores, aparelhos telefônicos - a manivela), instrumentos musicais, matrizes dos discos de cera, filmes (películas), mais de 200 horas de gravação com depoimentos de personalidades nacionais e locais, dentre tantas outras.” No Arquivo Nirez há vários registros sonoros do Conjunto Tupy e de J. B. de Carvalho, todos também encontrados nos arquivos do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, não tendo a necessidade de visita de pesquisa a essa instituição. Para saber mais sobre o acervo, poderá consultar o seu portal <http://arquivonirez.com.br/> consultado em outubro de 2014.

¹⁰¹ Para saber mais sobre Yolanda poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/iolanda-osorio>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Yolanda nos capítulos a seguir.



5. Índia do Brasil em anúncio do espetáculo do Conjunto Tupy no cineteatro Odeon, na página 04 do jornal A Batalha de 23 de setembro de

Possivelmente ambas tenham feito parte do Conjunto Tupy, juntas nas apresentações nos palcos cariocas, ou em momentos distintos nas gravações do estúdio Victor, quiçá seja uma delas também reconhecida pelo pseudônimo de Índia do Brasil. Yolanda aparentemente teve uma curta carreira, com gravações entre 1930 e 1933, principalmente pela Brunswick e pela Columbia, e em uma das fontes de jornal por nós consultada o nome de Yolanda aparece associado aos de Herivelto Martins, Francisco Sena e de canções gravadas pelo Conjunto Tupy. Tal fonte é o Jornal do Brasil, que em 03 de dezembro de 1932 informou sobre o sucesso da “Festa do Leque” ocorrida no dia 01 de dezembro da Taberna do Alhambra¹⁰²(um pouco mais de dois meses depois do anúncio indicando Índia do Brasil como a voz feminina do grupo):

Mais uma vez alcançou verdadeiro êxito a Festa do Leque, que se realizou esse ano na Taberna do Alhambra. A festa esteve encantadora, correu em um ambiente muito lindo, nessa noite estava reunido todo o mundo chique do Rio, em uma só família. Tudo que a direção da Taberna anunciou foi cumprido, os salões estavam com linda cenografia, um programa artístico foi apresentado ao público que não se cansou de aplaudir. Temos que salientar o sucesso obtido pelo Conjunto da Victor, que voltou 5 vezes consecutivas, com marcha “Me dá me dá”, e o samba “Que importa nossa cor”, cantado por Francisco Senna, Herivelto Martins, fazendo contra canto a cantora que muito promete Yolanda Osório.

As duas canções citadas seriam as *Marchas* a pouco lembradas lançadas pelo conjunto Tupy em 1932 para o carnaval de 1933, a primeira de maior sucesso composta

¹⁰² A FESTA do Leque. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1932, p.14.

por Príncipe Pretinho, e a segunda de composição de Herivelto Martins. Nessa fonte fica claro que Yolanda fazia parte do tal “Conjunto da Victor”, que alcançou grande sucesso naquela noite, em uma festa beneficente em prol do retiro dos jornalistas. Observando as imagens que temos de Yolanda e Zaíra, a que aparentemente mais se parecia com as fotos de Índia do Brasil divulgadas nos jornais era Yolanda, o que não nos pode conduzir diretamente ao erro de pensar que, Yolanda e Índia fossem a mesma pessoa:



6. Yolanda Osório em imagem reproduzida na capa do disco “Novidades de 1930” da série Revivendo, gravada pela Revivendo Comércio de Discos Ltda, junto a Continental, lançado em 1989 sob número LB 028. Tal disco continha três canções interpretadas por Yolanda, “Desconfiado”, “Gaivota de amor” e “Eu quero casar”, sendo as três últimas gravações do lado B do LP, que ainda continha canções de Gastão Formenti, Laura Suarez e Sílvio Caldas.



7. Zaíra de Oliveira, esposa de Donga, em noticiário de O Globo sobre o aniversário de um ano de sua morte, publicado na página 15 da edição de 13 de agosto de 1952.

Yolanda Osório ainda viria a gravar com Francisco Senna, acompanhada pelo Grupo Diabos do Céu, duas canções lançadas por ele em 1935: “Meus Orixás”¹⁰³, uma *Macumba* de composição de Gastão Viana, e “Quem tá de ronda?”, outra *Macumba*, essa composta por Príncipe Pretinho. As duas canções foram gravadas em 1933 e lançadas por Francisco em disco Victor 33.953 em 1935. E ainda em 1933, Yolanda surge em duas pequenas notas do jornal O Globo formando um novo Conjunto com Francisco e Herivelto: o Conjunto Typico RCA Victor ou Conjunto RCA Victor¹⁰⁴. Vejamos a nota mais completa divulgada pelo O Globo em 18 de janeiro de 1933, na página 06, quando o jornal anunciava um concurso de sambas e marchinhas para o carnaval organizado pela rádio Educadora:

O Conjunto Typico RCA Victor com a cantora e senhorita Yolanda Osorio e a dupla Preto e Branco, constituída pelos Srs. Francisco Senna e Herivelto Martins, e também pelo Sr. José Luiz da Costa, especializado em sambas de morro, e os musicistas Abelardo das Neves e os Srs. Virgílio da Silva, Euclides Moreira, Cícero Dantas, Francisco Silva e Henrique Caetano da Silva.¹⁰⁵

Podemos ver que esse novo Conjunto surgiu a partir da formação dos Tupys, lembrando que, além de Francisco, Herivelto e Yolanda, Euclides Moreira e Henrique Caetano também faziam parte do Conjunto Tupy em 1932. Infelizmente, porém, pouco sabemos sobre Yolanda e sua carreira, não sendo muito lembrada pelos memorialistas da música popular brasileira e nem pelos historiadores.

A outra intérprete apontada por Marcelo Bonavides como intérprete das canções do Conjunto Tupy era a cantora lírica negra Zaíra de Oliveira da Silva, esposa de Donga, e considerada uma das mais renomadas cantoras líricas do Brasil, teve uma importante carreira tanto no cenário da música clássica, quanto da música popular, cantando desde

¹⁰³ VIANA, Gastão. *Meus Orixás*. Francisco Sena, Yolanda Osório e Diabos do Céu (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.953. (2:35 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁰⁴ Segundo Virgínia de Almeida Bessa tanto o grupo Diabos do Céu, quanto o Conjunto Typico RCA Victor, eram grupos dirigidos por Pixinguinha, sobre o primeiro a autora nos informa que era uma orquestra que acompanhava a gravação de artistas da época, tendo, nesse caso, acompanhado a dupla formada por Francisco e Yolanda. “Na Victor, Pixinguinha dirigiu ainda a “Orquestra Diabos do Céu”, especializada em músicas carnavalescas e “tipicamente brasileiras”. O grupo foi criado no final de 1932, e era constituído por músicos do “Grupo da Guarda Velha”: Bonfiglio de Oliveira e Vanderlei (trompetes), Vantuil de Carvalho (trombone), Luís Americano, João Braga e Jonas Aragão (saxofones ou clarinetes), Donga (violão ou banjo), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), João Martins (cavaquinho ou contrabaixo), Tute (violão), Elísio (piano), Benedito ou Valfrido Silva (bateria), Osvaldo Viana (chocalho), Tio Faustino (omelê), João da Baiana (pandeiro) e Adolfo Teixeira (prato e faca)”. In BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*” – trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGHS-USP, 2005. P. 156.

¹⁰⁵ *O GLOBO no TSF* – o que será irradiado hoje. In: O Globo. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1933. p.06.

Fox-trots e *Fados* no início de sua carreira na gravação de discos em 1925, até começar a cantar gêneros identificados com a pulação negra, muito estimulada pelo maestro negro Eduardo Souto – (1882-1942)¹⁰⁶ –, de quem gravou alguns *Cateretês* ainda nos anos 1920.

O jornal O Globo, em 13 de agosto de 1952 apresenta-nos um texto especial em homenagem à importante cantora Zaíra de Oliveira, em lembrança ao seu primeiro ano de falecida. Com o título “Aquela que seria nossa Marian Anderson”¹⁰⁷, o jornal relembra alguns pontos importantes de sua carreira, como o fato de ter ganho em 1922, quando ainda era uma jovem de vinte e dois anos, o primeiro lugar no primeiro concurso de canto do Instituto Nacional de Música (atual escola de música da UFRJ). Ao que tudo indica, com a vitória no concurso do Instituto ela receberia uma bolsa para viagem de estudos na Europa, bolsa essa que acabou sendo dada a outra cantora branca.

Da mesma forma, a matéria comunica que o racismo que Zaíra sofreu durante toda a carreira não lhe abateu. Depois de estudar piano e canto no Instituto, ela se dedicou às gravações fonográficas, e em 1932(...)

Sob a regência de Francisco Braga, foi a primeira cantora a se exibir com orquestra sinfônica no Teatro Municipal, interpretando árias de Carlos Gomes e Wagner, tendo-lhe dedicado honrosos e consagradores elogios o grande maestro brasileiro. Zaíra de Oliveira tornou-se professora e foi das principais auxiliares de Villa-Lobos quando este fundou, também em 1932, os coros orfeônicos, tendo exercido o magistério musical na Escola Orsina da Fonseca e merecido louvores oficiais, inclusive do então secretário da educação, Senhor Anísio Teixeira. Ao lado de Roquette Pinto, no entanto, e tendo por companheira Ligia Salgado, é que Zaíra de Oliveira haveria de ligar seu nome a um dos mais destacados movimentos da cultura artística do Brasil, introduzindo números seletos de canto nos programas de rádio, então em pleno nascimento.¹⁰⁸

Zaíra ainda casaria com Donga com quem teria uma filha, e junto com ele e Francisco Sena, gravaria algumas canções junto ao “Grupo da Guarda Velha”¹⁰⁹. O Grupo, um dos liderados por Pixiguiha, Donga e João da Baiana existiu pelo breve espaço de tempo entre 1931 e 1933, gravando mais de 93 canções, sendo a maior parte delas composta por *Sambas* e *Marchas*. Dentre essas gravações da “Guarda Velha”, podemos perceber a voz de Zaíra em algumas, como no *Samba do Partido Alto* “Ha Hu

¹⁰⁶Para saber mais sobre Eduardo Souto poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-souto>, acessado em novembro de 2014. Também falaremos mais sobre a vida e produção musical de Eduardo Souto no capítulo a seguir, quando analisaremos com mais profundidade a sua importância na gravação de canções negras nos discos.

¹⁰⁷ *AQUELA que seria nossa Marian Anderson*. In: O Globo, 13 de agosto de 1952. P.15.

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ Sobre o Grupo da Guarda Velha iremos nos aprofundar em análises do segundo capítulo.

Lahô”¹¹⁰, composta Pixinguinha, João da Baiana e Donga, interpretada por Francisco Sena; no *Samba* “Vi o Pombo gemê”¹¹¹ e na *Macumba* “Xou Kuringa”¹¹², ambas compostas por João da Baiana, e interpretadas por Francisco Sena acompanhado por Zaíra; no *Samba* “Já andei”¹¹³ e na *Macumba* “Que querê”¹¹⁴, ambas da tríade Pixinguinha, João da Baiana e Donga, interpretadas por Zaíra de Oliveira, acompanhada por Francisco Sena.

Zaíra, sendo esposa de Donga, e por cantar *Macumbas* e outros gêneros musicais produzidos por músicos em sua maioria negros, como Francisco Sena, João da Baiana e Pixinguinha, deveria conhecer J. B. de Carvalho. Veremos no próximo capítulo que todos esses músicos se conheciam e formavam uma rede de composições e interpretações de músicas que poderiam ser à época identificadas como “negras” no início dos anos 1930. O próprio “Grupo da Guarda Velha” gravou “Cadê Viramundo”¹¹⁵, lançando-a no mesmo momento que J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy a lançaram, no carnaval de 1932.

Em anúncio dos Discos Victor em janeiro de 1932 na revista em quadrinhos Tico-Tico¹¹⁶, dois discos da Guarda Velha foram indicados para as festas carnavalescas, em

¹¹⁰BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *Há Hu Lahô*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.492 (3:15 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Luciano Hortêncio sob o endereço https://www.youtube.com/watch?v=owvm1g1R_lw consultado em novembro de 2014.

¹¹¹BAIANA, João. *Vi o pombo gemê*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.573 (3:02 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Sandor Buys sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=toCS-ECAIWo> consultado em novembro de 2014.

¹¹²BAIANA, João. *Xou Kuringa*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.573 (3:20 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do Sandor Buys sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=8nFBQSSUrp4> consultado em novembro de 2014.

¹¹³BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *Já andei*. Zaíra de Oliveira (intérprete), acompanhada por Francisco Sena e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.509 (3:18 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

¹¹⁴BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *Que querê*. Zaíra de Oliveira (intérprete), acompanhada por Francisco Sena e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.509 (3:09 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

¹¹⁵CARVALHO, J. B. *Cadê Viramundo*. Grupo da Guarda Velha (intérprete). Rio de Janeiro, Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.507.

¹¹⁶DISCOS Victor – Carnaval 1932. In: O Tico-Tico. Rio de Janeiro: 27 de janeiro de 1932. P. 4. Para saber mais sobre a revista em quadrinhos O Tico-Tico consultar o artigo “A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos” de Waldomiro Vergueiro e Roberto Elísio dos Santos, que descrevem assim o periódico infantil: “A revista O Tico-Tico é um marco na indústria editorial brasileira, sendo a mais longa publicação periódica dirigida à infância no País, editada por 56 anos. Foi também a primeira revista a trazer regularmente histórias em quadrinhos, em uma época em que a linguagem gráfica sequencial começava a dar seus primeiros passos, enfrentando pressões de todos os tipos, principalmente quanto a seus méritos educacionais”. SANTOS, Roberto Elísio dos;

um deles havia o *Batuque* de Getúlio Marinho, registrado por J. B. de Carvalho, “Cadê Viramundo”, no outro a canção já citada há pouco “Que querê”, indicada pela Victor como uma *Macumba Carnavalesca*. Não tivemos acesso à gravação de “Cadê Viramundo” realizada pela Guarda Velha, mas possivelmente Zaíra de Oliveira, assim como Francisco Sena, nela estiveram presentes. Ambos os músicos, Zaíra e Francisco, poderiam circular entre os vários grupos musicais da Victor, interpretando *Sambas*, *Macumbas*, *Batuques* e outros sons dos compositores negros.

Não temos, porém, nenhum dado na imprensa do período estudado, que confirme a participação de Zaíra de Oliveira no Conjunto Tupy. Podemos sugerir, no entanto, que Zaíra conhecia J. B. de Carvalho, da mesma forma que conhecia Francisco Sena, e que é de Zaíra a voz feminina na gravação de “No Terreiro de Alibibi”¹¹⁷, canção gravada pelo Conjunto Tupy em 1932, composta por Pixinguinha e Gastão Viana, ambos compositores de canções gravadas pelo “Grupo da Guarda Velha”. Nesse caso, como poderemos vislumbrar no próximo capítulo, tal interpretação do Conjunto Tupy seria muito elogiada por Mário de Andrade em uma de suas palestras sobre música de feitiçaria de 1933. E sobre a voz feminina de “No Terreiro de Alibibi”, Mário afirma em seu “Aspectos da música brasileira”:

Também às vezes **as cantoras afro-brasileiras** quando excelentes apresentam esses mesmos caracteres de nasalização, aflutado e limpidez. Mas o nasal não se entoa com maior fechamento da boca e o aflutado é mais tênue, mais delicado, como se poderá observar na maravilhosa voz feminina que aparece no cântico “No Terreiro de Alibibi”. (...) Ao passo que na voz feminina do Brasil os melhores exemplos, como o da Sra. Lea Azevedo Silveira, o da Sra. Carmem Miranda, o da Sra. Stefana de Macedo e a lindíssima voz do “No Terreiro de Alibibi”, para citar quatro polos da voz feminina nacional, ao passo que em todas essas vozes há uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas.¹¹⁸ (grifo meu)

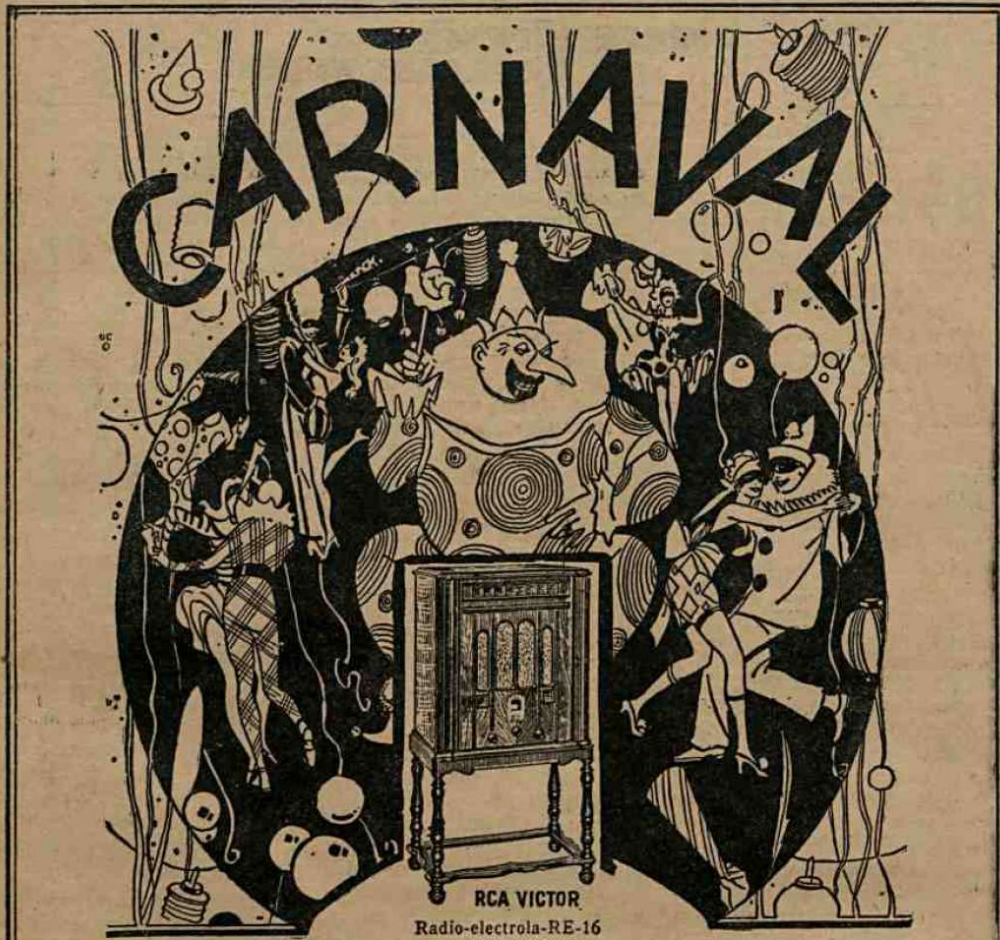
Possivelmente essa voz lírica, de beleza aclamada por Mário, na gravação da obra de Pixinguinha e Gastão Viana (possivelmente arranjada por Pixinguinha), seja a de Zaíra de Oliveira, já há muito premiada pela bela voz, e como já visto, exercendo o magistério

VERGUEIRO, Waldomiro. *A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos*. In: Comunicação & Educação – Revista do departamento de comunicações e artes de ECA/ USP. Volume 13, número 2. São Paulo: maio-agosto, 2008. P. 24.

¹¹⁷ PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *No Terreiro de Alibibi*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.586. (3:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

¹¹⁸ ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. 2ª edição. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975. Sobre Mario de Andrade e sua percepção sobre as *Macumbas* em disco aprofundaremos os debates no segundo capítulo.

na área do canto. O que nos leva a crer que possivelmente Zaira atuasse mais nas gravações dos discos do Conjunto Tupy, que nos espetáculos pela cidade, e que tenha sido levada ou por Francisco ou por Pixinguinha a gravar no Conjunto Tupy.



Radio-electrola-RE-16
Preço: 4:500\$000

DISCOS VICTOR -- Carnaval de 1932

- | | | | |
|--|-------|---|-------|
| A. E. I. O. U. — Marchinha Collegial (Lamartine Babo — Noel Rosa)
Lamartine Babo com Chôro e Côro | 33503 | ORGULHOSA — Samba (João de Freitas Ferreira)
Joujoca com Grupo da Guarda Velha e Côro | 33512 |
| BABO...ZEIRA... — Ranchera (Lamartine Babo)
Lamartine Babo com Orchestra Typica e Côro | 33506 | NUNCA PENSEI — Samba (João de Freitas Ferreira)
Castro Barbosa com Grupo da Guarda Velha e Côro | 33513 |
| F. MENTIRA. OI! — Samba (Ary Barroso) | 33507 | NEM VERGONHA, NEM JUZO! — Samba (Almirante) | 33514 |
| UM SAMBA SEM PIEDADE — Samba (Ary Barroso)
Sylvio Caldas com American Jazz e Côro | 33508 | DEIXAL-OS FALLAL-OS — Samba (Almirante)
Almirante e seu Bando de Tangará | 33515 |
| CONVERSA DE CHIOLÓ — Samba do Partido Alto
(A. Vianna — E. dos Santos — J. da Bahiana) | 33509 | TEU CABELLO NÃO NEGA! — Marcha (Arranjo de Lamartine Babo) | |
| CADE VILA MUNDO — Batuque (J. B. de Carvalho)
Grupo da Guarda Velha | | PASSARINHO... PASSARINHO... — Samba (Lamartine Babo)
Castro Barbosa com Grupo da Guarda Velha e Côro | |
| SONHEI QUE ERA FELIZ — Samba (Ary Barroso)
Carmen Miranda com Grupo da Guarda Velha e Côro | | ISOLA! ISOLA! — Marcha (I. Norat — M. Caldas)
Carmen Miranda e Murillo Caldas com Grupo da Guarda Velha e Côro | |
| ISTO E' XODO' — Marcha (Ary Barroso)
Carmen Miranda com American Jazz e Côro | | DOQUINHA — Marcha (W. da Silva — André Filho)
Murillo Caldas com Grupo da Guarda Velha e Côro | |
| JA' ANDEI — Batuque (E. dos Santos — J. da Bahiana — A. Vianna) | | | |
| Q U E Q U E R E — Macumba Carnavalesca (E. dos Santos — J. da Bahiana — A. Vianna)
Grupo da Guarda Velha e Côro | | | |

VENDAS EM 10 PRESTAÇÕES OU NO
CHRISTOPH CLUB COM SORTEIOS



A venda nas Casas Christoph, A Melodia, Arthur Napoleão e em todas as outras boas casas do ramo.

8. Anúncio dos discos Victor destinados ao carnaval. Entre eles dois fonogramas da Guarda Velha, um com o Batuque “Cadê Viramundo”, sucesso naquele carnaval, e outro com a canção “Que querê”, interpretada por Zaíra, e identificada sob o gênero Macumba Carnavalesca! Mais uma vez vemos que Macumbas poderiam e eram lançadas de forma confortável no carnaval.

O artigo intitulado “Vem cá, mulata!” de Antônio Herculano Lopes¹¹⁹ nos auxilia a pensar a importância das atrizes cantoras mestiças e negras no cenário dos shows e apresentações musicadas nos palcos cariocas daquele período, fazendo nos pensar na atuação de Yolanda Osório e Zaíra de Oliveira na composição do Conjunto Tupy, e nos demais grupos os quais elas fizeram parte. Para ele, as atrizes-cantoras negras ou mestiças ascenderam a protagonistas nos espetáculos dos teatros cariocas ao assumirem o papel de mulatas, essas que representavam a sensualidade feminina, desejo do homem branco.

Assumir o papel de mulata para atrizes-cantoras negras seria uma estratégia para ascensão de suas respectivas carreiras no cenário do teatro de revista. A figura da mulata já muito celebrada nos anos 1930 como símbolo da nacionalidade e da imagem da mulher brasileira, era muitas das vezes, a personagem principal dos espetáculos musicais, pois representavam a sensualidade feminina, e instigavam o desejo do homem. Segundo Lopes:

No teatro musical ligeiro, a verdadeira realeza estava vinculada à sensualidade – ou, em outras palavras, ao objeto do desejo masculino. Esse desejo se manifestava por um e num corpo feminino. A celebração da mulher fazia parte do jogo masculino. Era inevitável que cedo ou tarde a celebração da mulata demandasse um corpo mulato, a presença física de uma atriz reconhecida como mulata.¹²⁰

No caso do Conjunto Tupy tínhamos em cena uma mestiça romântica e nativa, a Índia do Brasil! O mais provável é que Índia fosse uma atriz mulata embranquecida nas fotografias (Herculano nos alerta que as fotografias das atrizes-cantoras desse período apresentavam as artistas mais brancas do que realmente eram, apagando assim suas verdadeiras cores, o que nos leva a pensar que Índia pudesse não ser branca, mas uma

¹¹⁹ LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, mulata!* In: Revista Tempo. Volume 13, número 26. Niterói: janeiro, 2009. p. 80-100

¹²⁰ *Idem.* p.2.

mulher morena ou mestiça que pudesse lembrar o imaginário de uma indígena tipicamente brasileira), e por ser mulata deveria expressar no palco a sensualidade da mulher brasileira, sintetizada na figura da indígena.

Claro que num grupo intitulado Conjunto Tupy, que havia feito sucesso no carnaval de 1932 cantando um *Batuque* sobre Caboclos no Terreiro, a protagonista de seus espetáculos seria uma Cabocla, uma indígena “do Brasil”, uma mestiça que não perdesse a sensualidade, símbolo das mulheres das cenas do teatro ligeiro da cidade. Índia do Brasil é a grande estrela do Conjunto que é todo formado por homens, ela seria a musa das canções apaixonadas do grupo, a Cabocla que tantas vezes aparece nas gravações dos Tupys. E na fonte em questão ela se destaca ao apresentar um número de *Jongo*, o “São Benedito é ôro só”¹²¹. Composta e anteriormente gravada por Mota da Mota¹²² em 1930.

De início, percebemos que no espetáculo apresentado pelos Tupys cantava-se não apenas as canções gravadas pelo grupo, mas o repertório de outros compositores e intérpretes, porém todos de alguma forma vinculados a um tipo de sonoridade que estaria vinculada a tradições sonoras trazidas pelos negros ao Brasil. Mota da Mota, compositor e intérprete paulista, é apresentado no Correio da Manhã no final de 1932 como uma voz nova vinda de São Paulo, da qual só conhecíamos pelo rádio, e que era ele o criador do *Jongo Africano*. De fato, Mota da Mota gravou apenas quatro canções em sua carreira, e aparentemente sua passagem pelo Rio não durou nada mais que uma série de apresentações no início de novembro de 1932 no Teatro Eldorado. Vale pensar que as apresentações do Conjunto Tupy, em que fez sucesso Índia do Brasil cantando o *Jongo* de Mota da Mota, ocorreram dois meses antes, em setembro, no Teatro Odeon, ou seja, o Conjunto Tupy interpretou em palcos cariocas uma canção paulista ainda inédita por aqui. E possivelmente o sucesso dos Tupys – e da Índia do Brasil – tenha sido decisivo para a vinda de Mota da Mota para apresentações no Rio. Mota da Mota que também era artista do selo Victor.

¹²¹ MOTA, Mota da. *São Benedito é ôro só*. Mota da Mota (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1930. Lado B. 78 RPM, número 33.380. (2:22 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

¹²² Pouco sabemos sobre a carreira de Mota da Mota para além daquilo que os jornais noticiaram sobre sua passagem rápida pelo Rio de Janeiro, e sobre o registro de seus dois discos pela Victor, um de 1930, e outro de 1931.

Sensacional!
Hoje na plateia do
ELDORADO:
Miss ARANKI
"A MULHER DOS CABELLOS
de aço"



Voando sobre o público presa só pelos cabellos!

Emocionante!

E mais os seis números estupendos!

Sylvio Caldas o maior cantor de sambas do Brasil.	Ary Barroso em humorismos irresistíveis.	Napoléon de Aguiar o maior bailarino do Brasil e o ídolo de S. Paulo.
Mota da Mota o cantor paulista que admiramos pelo rádio.	Jack Buckless "o homem borracha" e "o homem sem ossos".	Hermanas Mariu em balles hespanhoes e cantos a 2 vozes.

NA TELA: A vida da mocidade moderna!
TENTACÕES DA MOCIDADE
 com HELEN FOSTER - MARIE CARLIS e JOHN DAROW

HOJE NO ELDORADO

9. Em anúncio do Correio da Manhã de primeiro de novembro de 1932 (página 09), dois meses depois da apresentação do Conjunto Tupy cantando "São Benedito é ôro só", Mota da Mota, o compositor de Jongo, foi apresentado ao público carioca como "o cantor paulista que admiramos pelo rádio".

BROADWAY PONGE & IRMÃO EL DORADO
 T. 2.6788 HOJE NO PALCO às 4 e 9 hs. T. 2.4218
 HORARIO: 2-4-6-8 e 10 hs.
 O maior film do anno, no dizer da imprensa norte-americana!

Miss ARANKY
 A "mulher de cabelos de aço" voando sobre o publico presa só pelos cabelos!

SYLVIO CALDAS
 o maior cantor de samba, com sua ultima canção "MARIA"

NAPOLEÃO DE AGUIAR
 o formidável e engraçado Imitador

Ary Barroso
 em humorismos irresistíveis, fazendo a apresentação de todo o espectáculo.

Mota da Mota
 o creador do "Jongo" africano

Jack Buckless
 o "homem sem ossos"

Hermanas Marin
 em balles hespanhoes e cantos a duas vozes.

NA TELA: A. PARTIR DE 2 HORAS
Tentações da mocidade
 com HELEN FOSTER e MARY CARR

MARRON
 RICHARD DIX
 IRENE DUNNE
 ESTELLE TAYLOR
 WILLIAM COLLIER, Jr.
 ROSCO ATEs
 (o gogo que ficou famoso)

COMPLEMENTO
 FOX MOVIE TONE NEWS 42

CONGORILLA
 O unico film sonoro realmente feito na Africa FOX

10. Três dias depois do primeiro anúncio, em 04 de novembro de 1932 (página 11), o Correio da Manhã publica novo anúncio do Programa Eldorado, no qual Mota da Mota é apresentado como criador do Jongo Africano.

O tal *Jongo* paulista – e *Africano* – apresentado pelos Tupys tem um quê de humor com duplo sentido, e com certeza instigava alguma dança ou interpretação sensualizada por parte de Índia do Brasil. Talvez fosse o ato de explorar a sensualidade do corpo da Cabocla que teria feito do número um sucesso, vejamos o refrão de “São Benedito é ôro só” gravada por Mota da Mota, que apresenta as partes do corpo do santo – cabeça, cabelo, olho, boca, braços e pernas – e que poderia sugerir uma dança na qual se movimentasse ou apontasse os órgãos e membros indicados:

Mota da Mota perguntando

Oi meu São Benedito?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

A cabeça do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

O cabelo do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

O olho do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

A boca do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

Os braços do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

Mota da Mota perguntando

As pernas do santo?

Coro em resposta

É ôro só!

O *Jongo*, identificado pelos jornais da época como um gênero musical africano, foi então interpretado por mulata travestida de Índia do Brasil, em um número de humor e sexo, que fazia rir as plateias, em um espetáculo de *Sambas*, *Macumbas*, *Jongos* e *Marchas*, levado a cabo por um grupo de homens brancos, negros e mestiços, todos vestidos de indígenas.

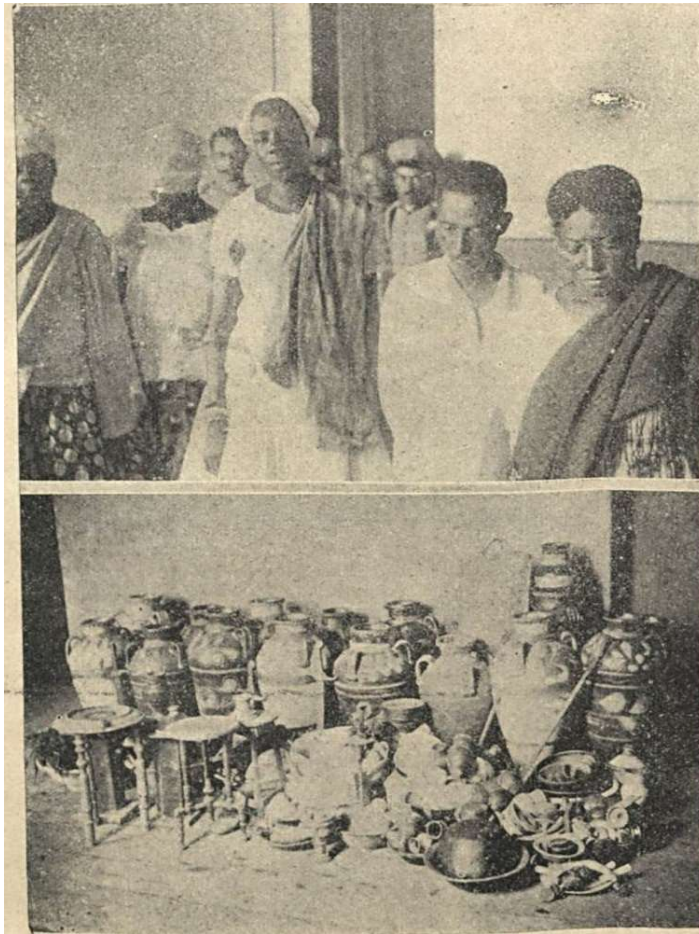
Indígenas não! Caboclos dos Terreiros. Esses últimos os sambistas do Conjunto conheciam e conviviam nos morros da cidade. Dessa maneira, parece ser justo esboçar que o Conjunto Tupy, em seu espetáculo, trazia ao palco uma ode à mestiçagem, em que brancos, negros e a Cabocla/mulata Índia do Brasil cantavam uma nação moderna e misturada, formada por fluminenses e paulistas, negros e indígenas, e que evocavam através da música tanto a África perdida, como um Brasil profundo, ambos desconhecidos das gentes da cidade.

IV – Entre Macumbas – Sobre as páginas policiais e as notícias das artes

“Eh! Cadê Vira-Mundo?”

A Bahia, que é boa terra e terra de macumbas e feitiçarias, foi agitada há dias com a prisão efetuada pela polícia da capital, de um grupo de conhecidos adeptos do sortilégio, inclusive o “pai de santo” que, na primeira fotografia vê-se ao lado das suas baianas.

No outro “clichê” veem-se os vários objetos apreendidos no antro, notando-se os vasos de barro e tamboretetes, além de outros utensílios”¹²³.



15. *Imagens ilustrativas da matéria citada acima, veiculada na revista O Malho em 13 de novembro de 1932, que mostra a prisão de um pai de santo e de seus objetos rituais, sem apresentar qualquer motivo que o incrimine ou justifique a detenção.*

Ainda em 1932, ano do sucesso de Viramundo e das *Macumbas* nos bailes de carnaval e palcos dos teatros e cinemas cariocas, a revista O Malho intitula uma de suas

¹²³ “EH! Cadê Vira-Mundo?”. Rio de Janeiro: O Malho, 13 de novembro de 1932. p.37.

matérias com a já famosa expressão “Cadê Viramundo?”. Trata-se de uma pequena nota, que com as fotos e publicidades ocupam uma página inteira do semanário, e que versa sobre a prisão de um pai de santo, junto com algumas mulheres sacerdotisas de seu Terreiro e outros objetos rituais semelhantes a assentamentos, no estado da Bahia. Não há qualquer explicação por parte da revista sobre o porquê tais indivíduos e seus perigosos instrumentos de culto foram apreendidos. Apenas veicula-se a informação, de que a Bahia é uma terra de macumbas e feitiçarias, e que há dias foi agitada pela prisão de um de seus muitos pais de santo. Tal nota do jornalismo traz consigo duas grandes fotografias, uma onde pode se ver um homem negro acompanhado de outras mulheres negras, devidamente vestidos com roupas rituais, com olhos e cabeças baixos, e outra imagem com os objetos rituais – possivelmente considerados como provas do “crime” – encontrados no “antro” em que habitavam¹²⁴.

Mas não precisamos ir longe, os jornais do Rio de Janeiro, no início dos anos 1930 estavam repletos de notícias sobre a invasão de Terreiros empreendidas pela polícia, com informações sobre a prisão dos pais de santo e de seus seguidores. Exemplos não faltariam aqui para ilustrar como era sistemática a atuação do Estado em reprimir os batuques e condenar os feitiços na região metropolitana da cidade. Na linguagem dos jornais, nas centenas de notícias sobre prisões de sacerdotes encontradas, os Terreiros eram “varejados”, sem qualquer motivo aparente. Um exemplo é a notícia publicada na página policial do Correio da Manhã em 10 de abril de 1932, mesmo ano do sucesso dos Tupys. A notícia sobre uma macumba “varejada” em São Gonçalo informa que o delegado Antônio Pereira Gestal havia ido ao município para uma batida em um botequim, que àquela hora estava fechado, frustrando as expectativas do mesmo. Desta maneira, “para não perder a sua viagem”, o delegado investe contra uma macumba local, invadindo-a e prendendo a Mãe de Santo, a senhora Adelaide Maria Teixeira e mais dezesseis sacerdotes.

O motivo da prisão? “Para não perder a viagem”!¹²⁵

Outra notícia interessante sobre a relação dos jornais e as práticas religiosas dos macumbeiros nesse período refere-se justamente à festa carnavalesca dos macumbeiros do São Carlos no Baile dos Artistas no Teatro Phênix, observada no início desse texto.

¹²⁴ Segundo o Dicionário O Globo cujo a primeira edição data do ano de 1952 o vocábulo “antro” é assim designado: “Antro, s. m. Cova natural, escura e profunda; caverna; covil; masmorra; habitação miserável; abrigo dos criminosos; (anat.) cavidade; (fig.) lugar de corrupção e vícios. (Do lat. antru.)”. FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo – Ilustrado – 1º volume*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 111.

¹²⁵ *A MACUMBA foi varejada*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1932. P. 5.

Novamente a página policial do Correio da Manhã, agora na data de 30 de março de 1932, noticia o ocorrido: um casal há algum tempo separado se reencontrou por motivo do Baile dos Artistas daquele ano. Segundo o texto, o agressor Hygino de Souza Trindade, trabalhou no Baile interpretando Exu, e para a confecção de sua fantasia contou com a ajuda de sua ex-namorada, a quem já havia agredido algumas vezes. Depois de lhe ajudar com a roupa de Exu, Stella Santos reaproximou-se do antigo amado, superando seu temor quanto às atitudes violentas dele. O jornal então apresenta o resultado final da tragédia: após nova separação, Hygino tentou a reaproximação, e como não obteve êxito, sacou a navalha contra o rosto e os braços da amada em plena praia de botafogo, deixando-a ensanguentada no chão e fugindo. Parte da culpa do ocorrido seria da “macumba carnavalesca”¹²⁶, perigosa e arдил, que levou a pobre vítima a se reaproximar de “Exu”, o seu agressor.

Outro caso mui interessante também ocorrido nos anos 1930 e exposto nos jornais e revistas da cidade refere-se a duas apresentações de *Macumba* do Pai Alufá na Rádio Tupi em fevereiro e março de 1936. Organizada e amplamente divulgada pelo jornal Diário da Noite, as apresentações de Pai Alufá reverberaram positivamente e negativamente na imprensa. Foram ao menos nove reportagens realizadas pelo Diário da Noite sobre as duas sessões de Macumbas de Pai Alufá, que destacavam o sucesso de público das mesmas, assim como a presença de comitivas diplomáticas nos estúdios da rádio. Vejamos então, como foram anunciadas e descritas essas apresentações de *Macumba* no Rádio pelo Diário da Noite:

UM ESPECTACULO INEDITO **Pae Alufá na Radio Tupi** ¹²⁷

16. “Um espetáculo inédito – Pai Alufá na Rádio Tupi”, assim fora anunciado na primeira página do Diário da Noite o espetáculo organizado pelo Jornal em conjunto com a Rádio. A notícia publicada no dia 10 de fevereiro de 1936 informava sobre a apresentação que seria transmitida às 21 horas na sexta-feira 14 de fevereiro. O jornal então prometia que seria “um espetáculo inédito, destinado a despertar viva curiosidade, revelando a música e os mistérios da macumba no Rio de Janeiro. Trazendo dos subúrbios distantes uma autentica macumba, em toda sua pureza e característicos de invocação religiosa”. A matéria viria ainda acompanhada de uma gravura que representava velhas senhoras filhas de santo que a toda chamada ilustrava.

¹²⁶ *QUERIA marca-la na face*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 de março de 1932. P. 6.

¹²⁷ *UM ESPECTACULO inédito*. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1936. P. 1.

A «NOITE NEGRA» NO MICROPHONE DA RADIO TUPI

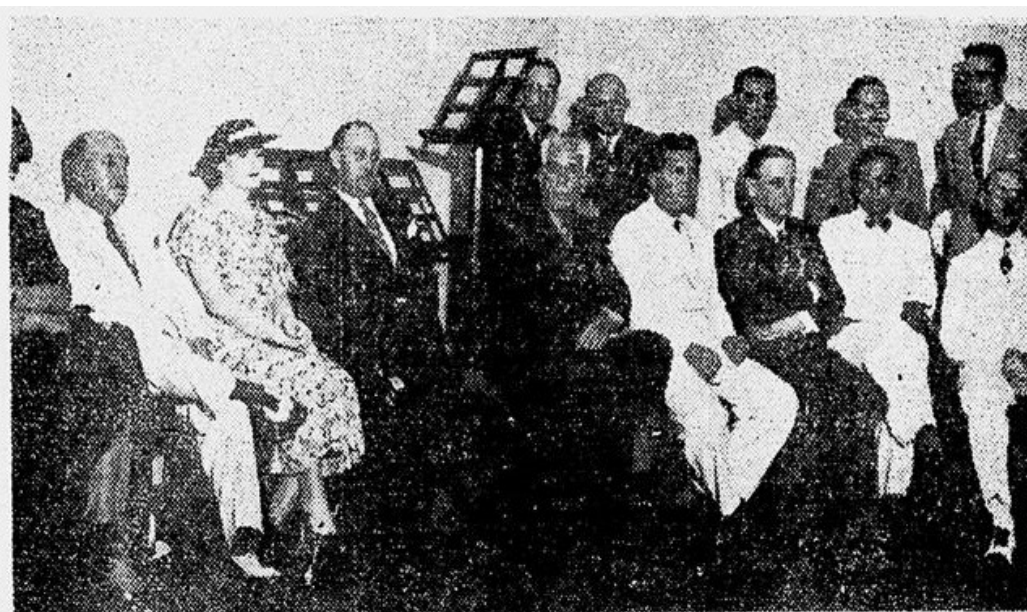
Córoada de esplendido successo a iniciativa do DIARIO DA NOITE, de transmittir o s canticos de uma macumba, pelo radio — Diplomatas e figuras representativas da alta sociedade nos studios de PRG 3 — O interesse publico



Pae Alufá deante do microphone da Rádio Tupi enquanto os macumbeiros marcavam o rythmo de um "ponto"

17. Em 15 de fevereiro de 1936, no dia seguinte a apresentação de Pai Alufá nos estúdios da Rádio Tupi, o Diário da Noite anuncia o grande sucesso da apresentação, publicando uma fotografia de Pai Alufá comandando seu Terreiro. Todos foram à Rádio devidamente paramentados para a execução da macumba.

¹²⁸ A NOITE Negra no microfone da Rádio Tupi. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1936. P.1.



Os diplomatas que assistiram à macumba. — Sentados da esquerda para a direita: embaixador Alfonso Reyes, embaixatriz e embaixador Jorge Prado, ministro de Cuba, ministro do Paraguai, embaixador do Uruguai e, no extremo, o representante do embaixador Nobre de Mello

129

18. Na mesma matéria, o jornal publicou a foto dos diplomatas que prestigiaram a macumba: “o embaixador Alfonso Reyes [embaixador mexicano]; embaixatriz e embaixador Jorge Prado [embaixador do Peru], ministro de Cuba [Sr. Carbonelli], ministro do Paraguai [o sr. Justo Pastor de Benítez], embaixador do Uruguai [o sr. Juan Carlos Blanco] e, no extremo, o representante do embaixador Nobre de Mello [representante de Portugal]”. De fato, foi uma verdadeira comitiva diplomática que correu aos estúdios para acompanhar a apresentação de uma hora de duração (entre às 22 e 23 horas), das Macumbas destinadas aos orixás apresentadas por Pai Alufá.

SERÁ NOVAMENTE IRRADIADA a macumba de Pae Alufá

130

19. Reverberando o grande sucesso da apresentação do mês anterior, o *Diário da Noite* e a *Rádio Tupi* prometem uma nova apresentação em março, que ocorreria justamente na sexta-feira 13. Em notícia publicada no dia 04 o jornal alega que foram milhares os telefonemas pedindo nova apresentação das Macumbas de Pai Alufá. O sambista Heitor dos Prazeres, “embaixador” do Terreiro de Alufá já havia acertado tudo, e com a colaboração da rádio argentina *El Mundo*, a macumba seria transmitida para rádios de todo o planeta.

¹²⁹ *A NOITE Negra no microfone da Rádio Tupi*. In: *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1936. P.1.

¹³⁰ *SERÁ novamente irradiada a macumba de Pai Alufá*. In: *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 04 de março de 1936. P.4.



Aprechos de um despacho de macumba: cachaca, o punhal, imagens de S. Cosme e Damião, amarradas pelo pescoço, duas velas e outras peças

Sexta-feira, dia 13

O "studio" da Tupi será transformado num "terreiro" para irradiação da
— segunda macumba —

Sua retransmissão para todo o mundo por intermedio de poderosa emissora de
— Buenos Aires —

20. Em matéria publicada na capa do dia 11 de março de 1936, continua a chamada para o espetáculo que seria apresentado naquele dia 13. Junto ao texto, a fotografia do que seriam objetos de culto do Terreiro de Pai Alufá. Todos associados aos feitiços e despachos encontrados nas encruzilhadas.



MACUMBA — Macumbêê, macubarra !

A SEGUNDA MACUMBA nos studios da Radio Tupi

REVESTIU-SE DE EXTRAORDINARIO EXITO A NOVA IRRADIAÇÃO,
HONTEM, DO CEREMONIAL DO TERREIRO DE “PAE ALUFÁ”

132

21. As notícias sobre o sucesso da performance de Pai Alufá e Pai Obé na apresentação do dia 13, começaram a ser publicados já na edição do dia 14 do Diário da Noite, e se estenderiam nas próximas edições do jornal naquela semana. Em todas as matérias, dizia-se sobre o sucesso dessa apresentação no estúdio e nas ruas, sobre as vozes das mais de trinta filhas de santo vindas do Irajá, e sobre a profusão de cores de suas roupas que encantaram as muitas pessoas que foram aos estúdios da Tupi naquela noite. E mais uma vez correram aos estúdios uma grande comitiva de “senhores” e “senhoras” “importantes”, como “(...) o sr. Aapro, cônsul da Finlândia (...), o sr. Willian Melnicker, diretor da Metro Goldwyn Mayer para América do Sul (...), [e] o dr. Assis Chateaubriand”.

¹³² A SEGUNDA macumba nos estúdios da rádio Tupi. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro: 14 de março de 1936. P.1.

Mas as macumbas de Pai Alufá, apesar do sucesso obtido, não ficaram imunes à críticas. E essa partiu da Revista Fon-Fon, já citada aqui anteriormente. Logo após a segunda transmissão da sessão de Terreiro na Rádio Tupi, a Fon-Fon dedicou um espaço para criticar a utilidade pedagógica quanto à execução daquele ritual em estúdio. Vejamos então o texto publicado em 21 de março daquele ano de 1936¹³³:

Invasão de bárbaros

Uma emissora carioca teve, há dias, a ideia extravagante de irradiar uma macumba. A irradiação, se bem me lembro, foi numa sexta-feira, dia 13, dando ao espetáculo ainda mais "frisson" do que se espera de uma "noite negra" celebrada noutra dia da semana.

Compareceram ao estúdio, conforme documentos fotográficos fidedignos e abundantes, muitos diplomatas e pessoas dessas camadas gradas ali reunidas para prestigiar a irradiação e para recolher um pouco de exotismo, já tão gasto, que deveria fluir desse arremedo de ritual africano.

É preciso convir que a ideia foi simplesmente desastrada. Primeiro, porque a macumba, seja invocação ou festa, é uma função religiosa, talvez grosseira, certamente rude e elementar, mas, enfim, é por intenção uma atitude coletiva de misticismo, tão respeitável quanto qualquer outra. Não é muito estimável a ideia de manufaturar-se uma contrafação mercenária, para divertimento carnavalesco de rádio-ouvintes e ouvintes espectadores. Depois, o espetáculo é um efficientíssimo trabalho de contrapropaganda do Brasil - "país de turismo". Realmente, a liturgia do candomblé é uma explosão de primitivismo: Em vez de discreto cálice de vinho do culto católico, o garrafão de cachaça, que anda a roda, exasperando todos os sentidos; em vez da música doce e grave do órgão, o baticum terrível dos rufos alucinantes, espécie de cachaça que se bebe pelos ouvidos. Em suma, a celebração do "pai de santo" e seus acólitos não diverte e nem educa, o que torna inexplicável a sua incorporação ao rádio.

“Invasão de Bárbaros” assim observou a Fon-Fon sobre aquela que seria uma inadvertida contrapropaganda do Brasil executada pelo Diário da Noite e pela Rádio Tupi alguns dias antes. Tal matéria nos mostra o contraponto que permeava a imprensa carioca naqueles anos quanto a execução e propagação de músicas de Terreiro como expressão de cultura brasileira legítima, que inclusive, poderia ser apresentada para diplomatas aqui baseados. Esse conflito sobre a aceitação ou não dos Terreiros e suas *Macumbas*, descidas dos morros e vindas dos subúrbios da cidade, estava explícita na imprensa daquela década. O próprio Diário da Noite, por exemplo, ao passo em que produzia a apresentação de Pai Alufá na rádio, mantinha as notícias sobre “macumbas varejadas” em suas páginas policiais.

¹³³ *INVASÃO de Bárbaros*. In: Fon-Fon. 12ª edição de 1936. Rio de Janeiro: 21 de março de 1936. P.44.

E exatamente um ano depois da produção da *Macumba* efetuada pelo Diário de Notícias, e a consequente crítica da Fon-Fon, novamente essa revista viria a tecer duras críticas à execução de *Macumbas* nas rádios e nos demais espaços do cenário cultural de massa. Para Gustavo Barroso, integralista, diretor da Fon-Fon e do Museu Histórico Nacional – o qual foi fundador em 1922 – e presidente da Academia Brasileira de Letras nos anos de 1931, 1932 e 1950, as religiosidades negras de Terreiro não deveriam ser propagadas como folclore ou cultura do Brasil, não deveriam ser observadas como manifestações positivas de nossa cultura, e por isso não deveriam ser incentivadas. Em texto de sua autoria publicado no editorial da revista de número 12 do ano de 1937, Gustavo deixa explícita a mesma carga de racismo com que fora escrito o texto publicado pela Fon-Fon sobre a “Invasão Bárbara” um ano antes¹³⁴. Vejamos:

Sambas e Macumbas

[...] A macumba é um satanismo de fundo cabalista. Por isso, usando da imbecilidade de certos cristãos, certos indivíduos a põe em moda levando os desprevenidos e esnobes a frequentá-la como coisa muito importante dos nossos costumes. Todo esse africanismo enfeitado de falso cientificismo que anda por aí apregoando como fonte ou parte imprescindível de nossa cultura é simples sugestão para levar os tolos à borda dos animismos fetichistas, afastando-os desta ou daquela forma do verdadeiro espírito cristão de nossa civilização. As apregoadas escolas de samba não passam de disfarces daquelas escolas do diabo de que nos falava há dias um telegrama da Libéria. Com essa indiciosa propaganda disfarçada sob o manto de estudos folclóricos ou etnológicos e culturais, se procura perverter o juízo da mocidade das altas classes e mergulhar as baixas no culto macumbeiro e nos sortilégios do baixo espiritismo.

Cumprimos o dever abrindo os olhos dos nossos leitores e pouco nos importando com o que os toleirões metidos a cultores dum africanismo verdadeiramente da esquerda possam pensar, dizer ou escrever contra nós. O futuro nos dará razão.

O Brasil muito deve à raça negra. Os negros regaram com seu suor as terras de plantio, com suas lágrimas e o chão batido das senzalas, com seu sangue os campos de batalha nas guerras civis e estrangeiras. As crianças brancas mamaram o leite das Mães Pretas. Merecem nossa gratidão e nosso afeto. Por isso, devemos elevá-los pela educação, pela instrução, pelo apoio moral, dando-lhes uma situação social digna, não abastardá-los e envilece-los, chafurdando-os cada vez mais nas inferiorizações dos sambas e macumbas. Os esquerdistas, fingindo amor pelos pretos, querem tornar a população negra do Brasil presa da vadiagem e da feitiçaria, como a da Libéria ou do Haiti, *la Isla Magica*. Nós queremos incorporar o preto à civilização brasileira, à cultura brasileira, para a sua grandeza e grandeza do Brasil. Cristianiza-lo. Fundi-lo conosco. Porque o nosso afeto não é fingido.

¹³⁴ BARROSO, Gustavo. *Sambas e Macumbas*. In: Fon-Fon. 12ª edição de 1937. Rio de Janeiro: 21 de março de 1937. P. 2.

Há de certo um conflito! Afinal, na mesma década em que as *Macumbas* eram tocadas abertamente nos espaços públicos como os teatros e bailes carnavalescos, e através das ondas de rádio e nos discos, as manifestações religiosas de matrizes afro-brasileiras eram perseguidas em seus espaços privados. Os Terreiros nas páginas policiais eram, dessa forma, associados a práticas imorais e condenáveis: a feitiçaria e o falso exercício da medicina, a embriaguez, a desordem sexual e a obscenidade, os vícios e achaques, a malandragem, o atavismo cultural dos ignorantes fieis e, a perfídia e a má-fé dos exploradores da fé alheia. Já na sessão de arte e cultura, na sessão dos cartazes da vida noturna da cidade, dos anúncios dos bailes carnavalescos e das matinês, e da publicidade de gravadoras e transmissoras de rádio, os Terreiros e seu ritual, a macumba, eram hora expostos como música, dança, expressão corporal e artística do brasileiro, e por fim, cultura genuína e autêntica do Brasil, que mereceria ser reconhecida, hora como coisas execráveis e condenáveis, que deveriam ser, como se fossem uma mácula, apagados do rol das coisas da cultura brasileira.

E os músicos e conjuntos musicais negros, assim como o Conjunto Tupy, estavam atuando na linha de frente da promoção das *Macumbas* e da religiosidade dos Terreiros naquele momento, sendo então agentes naquele processo de conquista por respeito e direitos aos macumbeiros e negros no pós-abolição.

Vale ressaltar que o período estudado por nós nessa pesquisa foi muito importante para as religiões afro-brasileiras e para os povos de Terreiro, importante recordar que na mesma época dava-se também a institucionalização da umbanda, com a organização do I Congresso Brasileiro de Espiritismo de Umbanda em 1941, e que em 1934 e 1937 organizaram-se em Recife e Salvador o I e o II Congresso Afro-brasileiro, dentre os quais ressaltamos que na segunda edição do evento, organizada por Édison Carneiro, líderes religiosos dos candomblés soteropolitanos, como Mãe Aninha – Eugenia Anna dos Santos (1869-1938)¹³⁵ – fundadora do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, e João da Goméia – João Alves de Torres Filho (1914-1971)¹³⁶ –, participaram ativamente fosse nas discussões e palestras, fosse na organização de espetáculos para os pesquisadores.

¹³⁵ Para saber mais sobre Mãe Aninha poderá conferir no livro “O Papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra” de Maria Salete Joaquim. JOAQUIM, Maria Salete. *O Papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: EDUC/Pallas, 2001.

¹³⁶ Para saber mais sobre Joãozinho da Goméia conferir a dissertação de Elizabeth Castelano Gama “Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)”. GAMA, Elizabeth Castelano. *Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)*. Niterói: UFF, 2012.

Visto isso, segundo a imprensa da época, graças muito a atuação dos músicos populares negros, podemos concluir que a macumba não sofria apenas repressões, mas cada vez mais desfrutava de um positivo reconhecimento, como cultura brasileira, e de uma valorização como algo que não apenas deveria ser preservado, como incluído no rol das expressões religiosas e artísticas de um Brasil moderno, que reconhecia suas tradições. Esse reconhecimento era também o reconhecimento das culturas e formas de expressão dos negros como algo “nosso”, isso não exclui, porém, a nossa certeza do crônico racismo existente na sociedade brasileira tanto em 1930 quanto no século XXI. A repressão à cultura, baseada no racismo e em preconceitos não deixara de existir, porém, naquele momento haveria também espaço para o reconhecimento, para a valorização e para a apreciação dessa cultura como arte que nos identificaria como brasileiros.

Thompson em particular alerta-nos sobre esses conflitos e oposições, e de como pressões como o nacionalismo não nos permitem usar com conforto a expressão “cultura” no singular:

Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua evocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.¹³⁷

Os Tupys, “macumbeiros” das rádios e dos palcos, das gravações fonográficas e dos bailes de máscaras, aparentemente “pegaram” os preconceitos e as possíveis formas negativas pelas quais os Terreiros eram vistos naquela época, assumindo-os e os digerindo, trazendo à tona em seguida, a afirmação de que eram eles sim “macumbeiros”, que poderiam ser todos negros vestidos de indígenas, com cocares e perucas, e que não haveria problema nenhum nesse ato. Da mesma forma, também “pegaram” a possibilidade de poderem se expressar, e aproveitaram a onda de valorização da cultura negra em voga naquele momento, sintetizando todo o processo de construção de uma identidade nacional em harmonia com a contribuição dos africanos aqui chegados e construindo um repertório que agradasse o ouvido do público, erudito e popular. O

¹³⁷ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum* - Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

público descrente poderia até mesmo rir e achar o Conjunto engraçado, afinal, eram negros, mestiços e brancos com vestimenta e pose de indígenas. Mas qual o problema de suas vestimentas e de sua pose? Nos Terreiros, quando os Caboclos baixavam eram assim que os médiuns se vestiam, era dessa maneira que os rituais ocorriam de fato. Por que não poderia ser assim nos palcos? Por que eles deveriam esconder tal realidade sincrética? Por que essa poderia ser vista como indicativo de sua inferioridade religiosa?

Eles – os Tupys - ao se identificarem como tal, estavam fazendo referência a Caboclos como os já citados *Ventania* e *Viramundo*, que junto a todos os outros, formavam um grupo de entidades religiosas que operavam curas e outros serviços mágicos. Então, por que não se vestir como eles? Fato é, os “macumbeiros”, em sua maioria negros, ocuparam os microfones com seus sons enfeitiçantes, explorando as possibilidades de expressão de sua época, fazendo da arte instrumento de luta contra o racismo, levando os Terreiros, através do rádio, para as casas dos ouvintes. E suas performances nos palcos e gravações, que objetivavam parecer autênticas, mostram-nos que aquela sociedade carioca do início dos anos 1930 já estava preparada para identificar inúmeros elementos da cultura negra, como aspectos de uma moderna cultura brasileira. Afinal, os espetáculos de *Macumbas* dos Tupys não eram os únicos na cidade, nem os discos com toques de Terreiros eram exclusividade de J. B. de Carvalho. De fato, havia um público pronto para receber e consumir tais produtos dispostos no mercado da arte.

As sonoridades de J. B. de Carvalho, misturam sempre comicidade e afirmação identitária, demonstrando em suas interpretações e composições, desde suas primeiras gravações, o quanto ele conhecia da vida nos Terreiros. Em “Meia Noite”¹³⁸, J. B. interpreta o Pai Xangô e nos descreve em performance de forma até certo ponto cômica uma consulta entre um consulente que havia perdido seu amor e o orixá que o ajudaria num feitiço. Na canção ele não nega o feitiço, identificando-se como um feiticeiro desses orgulhosos de seus despachos nas encruzilhadas da cidade.

O mais interessante é que J. B. de Carvalho, ao se apresentar como um cantador e interprete de *Macumbas*, apresentando-as de forma cômica e jocosa, ao mesmo tempo que, revestido sobre o manto do autêntico e do verdadeiro, não busca ele se afastar dos elementos das macumbas – que era chamada pelos espíritas e pelos espíritas de umbanda como “baixo espiritismo” – que poderiam gerar preconceitos e violências, mas ao contrário, reafirmava tais elementos que já fecundavam o imaginário leigo. Talvez

¹³⁸ BORGES, Antenor; PRETINHO, Príncipe. *Meia-noite*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1939. Lado A. 78 RPM, número 34.491, (3:14minutos).

tentando re-significar tais práticas e elementos, atribuindo um sentido positivo ao que o público poderia enxergar como uma prática negativa, como o uso de bebidas alcoólicas nos rituais e a busca pelo feitiço, como está presente na canção “Meia Noite”.

Nessa canção – a qual poderemos ler na íntegra no final do segundo capítulo - J. B. de Carvalho permitia-se sincrético, e buscava mostrar os rituais de magia das macumbas da cidade de forma performática e aparentemente sem filtros, como se ele estivesse querendo mostrar o cotidiano dos Terreiros repletos de feitiços e *mirongas*, apresentando também a casa de Pai Xangô – o eu-lírico da canção “Meia Noite” – como um “antro”, como aquele perseguido no estado da Bahia, ou como a macumba da senhora Adelaide, fechada em São Gonçalo para que o delegado não perdesse a viagem. Ao Pai Xangô, o filho de santo desesperado faria o despacho na encruzilhada, não antes de ter pagado uma boa garrafa de cachaça ao espírito ao qual presta devoção. Toda a representação aconteceria num morro da cidade, após a meia noite quando todos dormem, inclusive as luzes da cidade, dando todo um caráter dramático ao enredo.

Com tom cômico, J. B. de Carvalho revelava símbolos, personagens, e práticas do cotidiano de Terreiro – e isso ficará mais claro quando analisarmos algumas de suas composições no próximo capítulo – ao mesmo tempo que divulgava todo esse repertório causando o riso, podendo até ser visto como um tratamento desrespeitoso dado pelo fiel às entidades. J. B. de Carvalho, no entanto, não aparentava temer nenhuma das entidades por ele interpretadas, não temia, não porque não acreditava nas macumbas e na existência dessas entidades e orixás, mas porque não enxergava suas interpretações como algo desrespeitoso.

J. B. e os Tupys assumiam serem alvo de risos ao serem taxados de “primitivos”, e nos palcos, serem reconhecidos como negros e macumbeiros, desses crentes em despachos e defumadores. Mas não havia problema nisso, pois as culturas do homem e da mulher negros começavam a ser reconhecidas e entendidas como conformadoras de uma idealizada cultura brasileira em construção, e os artistas negros estavam agindo na linha de frente desse canteiro de obras. Suas composições, interpretações e performances, assim como as levadas a cabo pelo Conjunto por ele liderado, podem ser lidas como afirmações de uma determinada identidade religiosa daquela década: feiticeira, macumbeira, perigosa, brincalhona, cômica, misteriosa e genuinamente brasileira.

**V – “Quá, Cabôco tarda, már não farta!”¹³⁹ - As *Macumbas* nas vozes de J. B. de
Carvalho e do Conjunto Tupy**

¹³⁹ Trecho do *Jongo* composto por J. B. de Carvalho e interpretado por J. B. e Conjunto Tupy “Palavra de Cabôco”. CARVALHO, J. B. *Palavra de Cabôco*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932.

A primeira música no mundo cantada em português e feita em dialeto brasileiro fui eu [batendo fortemente no peito] J. B. de Carvalho quem fez no Brasil em 1929. Você me aponta um Ponto [de Macumba] passando 1929 [...] e se me apontar, pode me dar um tiro na rua. [...] Eu tenho mais de 300 ou 500 Pontos [de *Macumbas*]. Tenho mais de 1300 gravações de várias músicas, tanto em Macumba, como em fora de Macumbas, em Samba.¹⁴⁰

Um emocionado J. B. de Carvalho fora convidado pelo radialista e apresentador Átila Nunes Filho¹⁴¹, para participar de seu programa “Caminhos da Magia”¹⁴² na TV Rio (canal 13), em 1977. O assunto da entrevista seria os plágios que as composições de J. B. haviam sofrido nos últimos anos. Segundo J. B., que compareceu aos estúdios da emissora acompanhado de sua esposa e *Iaquequerê* Olívia¹⁴³, algumas *Macumbas* de sua composição haviam sido plagiadas por músicos de renome naquele momento, como Ruy Maurity – Rui Maurity de Paula Afonso (1949)¹⁴⁴ – José Jorge – José Jorge Miquinioty (1944)¹⁴⁵ –, Martinho da Vila – Martinho José Ferreira (1938)¹⁴⁶ – e Clementina de Jesus

Lado A. 78 RPM, número 33.530. (3:19 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

¹⁴⁰ Trecho de entrevista concedida por J. B. de Carvalho à Átila Nunes Filhos na TV Rio em 1977. Tal fonte foi encontrada junto ao próprio Átila Nunes Filho, que nos enviou uma cópia em áudio do programa gravado em data indeterminada no ano 1977. CARVALHO, J. B. de. Entrevista de J. B. de Carvalho à Átila Nunes Filho. *Programa Caminhos da Magia*. Rio de Janeiro: TV Rio, 1977. (arquivo de áudio do acervo pessoal de Átila Nunes Filho: 44:29 minutos)

¹⁴¹O então deputado estadual Átila Nunes Filho é também jornalista, advogado e publicitário, tendo herdado de seu pai, Átila Nunes, tanto o programa de rádio “Melodias de Terreiro”, um dos mais antigos do Rio de Janeiro (estreado em 1948), quanto o empenho nas disputas eleitorais na bancada do legislativo fluminense. É filho da também falecida Bambina Bucci, que era radialista, compositora e que esteve vereadora por alguns mandatos na câmara da cidade do Rio de Janeiro. Toda a família de Átila, seus pais e filhos, de alguma forma trabalharam ou trabalham tanto no programa de rádio “Melodias de Terreiro”, quanto nos poderes legislativos do Rio de Janeiro. Seu filho mais novo, por exemplo, está vereador da câmara da cidade do Rio de Janeiro. Para ter mais informações poderá observar o portal do Deputado Átila Nunes <http://portalatilanunes.com.br/biografia/> consultado em maio de 2015.

¹⁴²Segundo o próprio Átila Nunes Filho na gravação do programa por ele cedido “todas as quintas feiras, das 21 às 22 horas da noite, nós trazemos aqui na TV Rio entrevistados que tratam sempre de assuntos ligados ao misticismo, aos fenômenos paranormais, ao espiritismo, à magia, aos seres extraterrestres, enfim, tudo aquilo que representa o desconhecido”. Não temos informações, contudo, por quanto tempo esteve no ar. Nesse programa também participaram como entrevistadores: Bambina Bucci, mãe de Átila; e Adélio, de quem nós desconhecemos outros detalhes.

¹⁴³ Olívia era a esposa de J. B. de Carvalho, mãe de J. B. Junior. Ambos, mãe e filho, aparecem em fotos de reportagens, e capas de Long Plays de J. B. de Carvalho a partir da década de 1950. Da mesma forma, Olívia é apresentada por Átila Nunes como *Iaquequerê* de J. B. de Carvalho. O cargo de *Iaquequerê* existe no candomblé para designar a pessoa que seria a principal ajudante do Pai de Santo, do *Babalorixá*. O que corrobora a ideia de que J. B. de Carvalho era mesmo Pai de Santo, possuindo assim, seu próprio Terreiro.

¹⁴⁴ Para saber mais sobre Ruy Maurity poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/ruy-maurity>, acessado em maio de 2015.

¹⁴⁵ Para saber mais sobre José Jorge poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/ze-jorge>, acessado em maio de 2015.

¹⁴⁶ Para saber mais sobre Martinho da Vila poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/martinho-da-vila>, acessado em maio de 2015.

– Clementina de Jesus da Silva (1901-1987)¹⁴⁷ –, e que ele, nem era reconhecido pela autoria das letras, como também não recebia nenhum tipo de direito autoral pelas mesmas.

J. B. durante toda a entrevista recorda, como na fala acima, sua primazia na gravação de *Pontos de Macumba* em “dialeto brasileiro”. Diz ele que até o lançamento de “Cadê Viramundo” – que ele alega ter sido gravada no final de 1930 e não na metade de 1931 – todos os *Pontos de Macumba* gravados, ou seja, aquelas canções que realmente poderiam ser entoadas nos rituais dos Terreiros, eram pronunciadas em “dialeto africano”. De fato, até 1931 – ano oficial de gravação e lançamento de “Cadê Viramundo” – todas as gravações de canções que eram ou poderiam ser usadas nos rituais dos Terreiros, eram cantadas em outros idiomas africanos que não o português. Alguns exemplos seriam as canções gravadas por Getúlio Marinho, Mano Elói e o “Conjunto Africano”, ou o *Batuque Africano* “Babaô Miloquê”¹⁴⁸ gravado por Josué de Barros – Josué Borges de Barros (1888-1959)¹⁴⁹.

O nosso pesquisado tentava mostrar com essa afirmação que nenhuma cantiga de Terreiro cantada em português era de domínio público, pois as primeiras ele começou a gravar ainda em 1929, logo, ninguém poderia lançar qualquer *Ponto de Macumba* em português dizendo que era de Domínio Público. Para ele, todos os *Pontos* em português possuíam algum compositor, e que ele era o responsável por muitas canções que estavam na boca do povo dos Terreiros naquele momento.

Fato é que nunca saberemos se J. B. de Carvalho compôs ou não compôs as centenas de *Macumbas* – foram centenas de canções compostas ou gravadas por J. B., e não milhares como ele afirma – que ele gravou. Ou seja, nunca saberemos se as *Macumbas* eram realmente de inspiração pessoal dele, ou se eram adaptadas de *Pontos de Macumba* já existentes nos rituais dos Terreiros cariocas. Podemos dizer, porém, que J. B. de Carvalho foi o grande divulgador desses *Pontos* no Brasil, visto a quantidade de canções desse gênero musical por ele lançadas, e a perenidade de sua produção que perdurou por cinco décadas, de 1931 até 1979.

A própria entrevistadora Bambina Bucci, mãe de Átila Nunes Filho, afirma durante a entrevista que conheceu as *Macumbas* através de J. B. de Carvalho, quando,

¹⁴⁷Para saber mais sobre Clementina de Jesus poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/clementina-de-jesus>, acessado em maio de 2015.

¹⁴⁸BARROS, Josué de. *Babaô Miloquê*. Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1930. Lado A. 78 RPM, número 33.253, (2:55minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁴⁹ Para saber mais sobre Josué de Barros poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/josue-de-barros>, acessado em maio de 2015.

ainda criança na década de 1930 seus pais colocavam o fonograma “Cadê Viramundo” para tocar em sua casa, no município de Lins, no Noroeste Paulista. Percebe-se assim que os discos de J. B. circulavam pelo país, e junto com eles as cantigas que viriam a ser tocadas nos Terreiros de umbanda do Brasil. Pensar a atuação de J. B. de Carvalho na institucionalização de uma prática ritual da umbanda – que começava a ser institucionalizada na década de 1930 – através da execução musical é uma forma de interpretar o quão importante foi sua obra para esse segmento religioso, bem como justifica a perenidade de sua carreira.

Respeitaremos aqui o nosso recorte temporal baseado na produção musical de J. B. em parceria com o Conjunto Tupy, ou seja, entre 1931 e 1941, portanto observaremos com mais cuidado quais foram e como eram as *Macumbas* lançadas por J. B. de Carvalho nessa década. Do que falavam? E o que apresentavam de diferente das obras musicais observadas até então naquela década?

De acordo com os dados levantados no Instituto Moreira Salles, e na base de dados do Instituto Memória Musical Brasileira, a primeira gravação de J. B. de Carvalho, lançada em 1931, seria o *Batuque* “Cadê Viramundo”, composto e interpretado por ele, e o que sabemos era uma composição de Getúlio Marinho, dada ou vendida à J. B. de Carvalho. Porém, nessa mesma entrevista à TV Rio, J. B. de Carvalho afirma que sua primeira gravação foi “Rei Coroado”¹⁵⁰:

Eu gravei “Viramundo” em 1930 e no princípio de 1931 ele foi lançado. E naquela época existiam muito poucas rádios e as rádios tinham muito pouco alcance, mas ele pegou uma publicidade, pegou uma força tamanha que abrangeu o Brasil todo. Agora, quero dizer uma coisa, antes de “Viramundo”, eu fiz sete músicas, sete Pontos antes [...] O primeiro foi “Rei Coroado”. Foi primeiro que “Viramundo”.

O *Batuque* “Rei Coroado” fora lançado em disco Victor em 1933, em meio a outras *Macumbas*, *Jongos* e *Batuques* lançados pelo Conjunto Tupy naqueles anos. Infelizmente não conseguimos acesso à gravação de “Rei Coroado”. Não conseguimos acesso a ela e nem a duas outras *Macumbas* lançadas por J. B. de Carvalho antes de “Cadê Viramundo” ainda no início de 1931. “E vem o sol”¹⁵¹ e “Na minha Terrera”¹⁵² foram lançadas quando Conjunto Tupy nem estava formado, em abril daquele ano, como bem

¹⁵⁰ CARVALHO, J. B. de. *Rei Coroado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado B. 78 RPM, número 33.683.

¹⁵¹ CARVALHO, J. B. de. *Lá vem o sol*. J. B. de Carvalho e grupo típico (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.420.

¹⁵² CARVALHO, J. B. de. *Na minha Terrera*. J. B. de Carvalho e grupo típico (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado B. 78 RPM, número 33.420.

anunciou o Correio da Manhã do dia 12 daquele mês e ano¹⁵³. Neste anúncio os dois fonogramas são identificados como *Batuques de Macumba*, gravados por “João Carvalho e grupo típico”, os quais apresentavam como características “melopeias e batucadas veementes”.

Talvez essas duas canções tenham sido gravadas em 1930 iniciando dessa maneira a história de J. B. com a composição e interpretação de fonogramas. Mas foi a composição de Getúlio Marinho “Cadê Viramundo”, como já vimos nas primeiras letras desse texto, seu grande sucesso. E será com esse *Batuque* que começaremos a observar algumas das vinte e três canções com temática inspirada nos Terreiros gravadas por J. B. de Carvalho e pelo seu Conjunto Tupy no nosso recorte temporal. Nosso objetivo é evidenciar a obra desse conjunto musical, valorizando não apenas a sua voz, como sua trajetória.

Essas vinte e três canções estão assim divididas:

- doze fonogramas lançados pelo Conjunto Tupy até 1935, sendo todos gravados na Victor;
- um fonograma lançado por J. B. de Carvalho sob a alcunha de Marolino Silva em 1932, pela Parlophon;
- dez fonogramas lançados por J. B. de Carvalho em carreira solo, acompanhado pelo Conjunto Tupy, pelo conjunto Gente de Casa, ou pelo Conjunto Odeon entre 1935 e 1941, nas gravadoras Victor e Odeon.

Ano de lançamento	Canção	Gênero	Intérprete	Gravadora
1931	Cadê Viramundo	Batuque	Conjunto Tupy	Victor
1931	Rei do Fogo	Jongo	Conjunto Tupy	Victor
1931	Nêgo do Pé Espaiado	Batuque	Conjunto Tupy	Victor
1932	Fica no Mocó	Samba	Conjunto Tupy	Victor
1932	Palavra de Cabôco	Jongo	Conjunto Tupy	Victor
1932	Saci-Pererê	Batuque	Conjunto Tupy	Victor
1932	No Terreiro de Alibibi	Macumba	Conjunto Tupy	Victor
1932	Mironga de Moça Branca	Macumba	Conjunto Tupy	Victor
1932	Anduê, Anduá	Macumba	André Filho, Marolino Silva e Embaixada do	Parlophon

¹⁵³ VICTOR. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1931, p.4.

			Engenho de Dentro	
1933	Lá no Horizonte	Macumba	Conjunto Tupy	Victor
1933	Rompendo a Madrugada	Batucada	Conjunto Tupy	Victor
1933	Boiadeiro	Canção	Conjunto Tupy	Victor
1934	Quando o Sol Sair	Jongo	Conjunto Tupy	Victor
1935	Meia-Noite	Macumba	J. B. de Carvalho	Victor
1936	Pomba Girá	Jongo	J. B. de Carvalho	Victor
1936	Ê Timbetá	Jongo	J. B. de Carvalho	Victor
1937	Caboclo do Mato	Macumba	J. B. de Carvalho e Conjunto Gente de Casa	Victor
1937	No Fundo do Mar	Macumba	J. B. de Carvalho	Victor
1938	Suará	Jongo	J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy	Victor
1938	Bagé	Maracatu	J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy	Victor
1938	Melodia Africana	Macumba	J. B. de Carvalho, Odete Amaral e Conjunto Tupy	Victor
1939	Meia-Noite	Macumba	J. B. de Carvalho	Victor
1941	Ponto de Caboclo Rompe-Mato	Macumba	J. B. de Carvalho, Eladyr Porto e Conjunto Odeon	Odeon

Sabemos, porém, que a obra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy é muito mais extensa. O Conjunto Tupy, por exemplo, lançou vinte e oito canções entre 1931 e 1935, tendo o seu pico de produção em 1932, quando do conjunto foram lançados doze fonogramas em sete discos pela Victor, sendo o terceiro conjunto ou intérprete em número de participação em discos Victor naquele ano, ultrapassado apenas pelo seresteiro Silvio Caldas – Sílvio Narciso de Figueiredo Caldas (1908-1998)¹⁵⁴ –, com onze discos Victor,

¹⁵⁴ Para saber mais sobre Silvio Caldas poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/silvio-caldas>, acessado em maio de 2015

e pela carismática Carmen Miranda – Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955)¹⁵⁵ –, com doze discos Victor.

Desses vinte e oito fonogramas do Conjunto Tupy, o gênero mais gravado foi: o *Batuque* ou *Batucada*, com seis gravações; logo em seguida o *Samba* e o *Samba-Canção*, com seis canções; o *Jongo*, com três gravações; seguido pela *Macumba*, com duas gravações; o *Cateretê*, com duas gravações; a *Toada*, também com duas gravações; e duas *Marchas*; e as demais quatro gravações foram registradas entre os gêneros *Choro*, *Canção*, *Embolada* e *Humorismo*.

Apenas doze fonogramas dessa soma de vinte e oito não foram encontrados. Já dos dezesseis encontrados, doze foram identificados como canções inspiradas ou tematizadas a partir da vida nos Terreiros: quatro *Batuques* (um dos *Batuques* não encontrado, que com certeza também era inspirado nos toques dos Terreiros, era o já citado “Rei Coroado”); os três *Jongos*; as duas *Macumbas*; um *Samba*; e uma *Canção*. Os outros fonogramas apesar de serem todos motivados por enredos e temáticas populares, não possuem nada que pudessem caracteriza-los como uma canção de *Macumba*, pois não falam dos Terreiros e de suas vivências e nem citam orixás ou qualquer entidade desses cultos.

Como Marolino Silva, J. B. lançou apenas seis fonogramas em três discos da Parlophon em 1932, sendo apenas um desses fonogramas uma *Macumba* interpretada ao lado de André Filho - Antônio André de Sá Filho (1906-1964)¹⁵⁶, e da Embaixada do Engenho de Dentro. As demais gravações interpretadas por Marolino foram identificadas como *Sambas*, e apenas uma destas foi encontrada.

E em carreira solo, entre 1931 e 1941, J. B. de Carvalho lançou noventa e um fonogramas, sendo quatro pela gravadora Columbia, trinta e seis pela Odeon, e sessenta e um pela Victor. Nesse período destaca-se o ano de 1940 no qual J. B. lançou dezoito fonogramas pela Odeon, divididos em nove discos dos cento e trinta e cinco lançados pela gravadora naquele ano.

Das suas gravações em carreira solo a maioria, ao todo cinquenta e dois fonogramas, eram *Sambas*, *Sambas-Ranchos* e *Sambas-Canções*; ao passo que em seguida somam-se dezessete *Marchas*, *Marchinhas* e *Marchas-Rancho*; logo depois, dez

¹⁵⁵ Para saber mais sobre Carmen Miranda poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/carmen-miranda>, acessado em maio de 2015

¹⁵⁶ Para saber mais sobre André Filho poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/andre-filho>, acessado em maio de 2015

Macumbas; quatro *Jongos* e *Sambas-Jongos*; dois *Cateretês*; duas *Toadas* e *Canções-Toadas*; e outras quatro gravações divididas entre *Batuque*, *Maracatu*, *Canção* e *Rumba*.

Dessas noventa e uma gravações conseguimos encontrar cinquenta e quatro, das quais selecionamos apenas dez, que puderam ser identificadas como inspiradas ou tematizadas na vivência dos Terreiros, sendo elas seis *Macumbas*, três *Jongos* e o *Maracatu*.

J. B. de Carvalho de fato tinha uma carreira de sucesso naquela década, sendo um destacado compositor e intérprete que lograva êxitos tanto ao lançar canções de Terreiros, as *Macumbas*, como convenhamos chamar, quanto os *Sambas* e *Marchas* carnavalescas, repletas de letras de amor e ciúmes, ou com motivos engraçados e de duplo sentido. A produção desse músico pode ser assim definida como eclética e popular, feita para a vendagem de discos e para a propagação via rádio. J. B. sabia utilizar seu espaço conquistado nas gravadoras, e em 1937, depois de anos como artista da Victor, seu trabalho foi comentado em matéria no jornal *Gazeta de Notícias*¹⁵⁷, nela ele é gentilmente chamado de “Cantor Victorioso”¹⁵⁸:

O Cantor Victorioso nas temporadas de carnaval

Três estações estão disputando J. B. de Carvalho, o artista que está com um repertório formidável.

Apesar de sua modéstia e do seu feitio sempre contrário a bajulações e atitudes menos ativas, J. B. de Carvalho é um **artista victorioso**. Cantor dos de maior personalidade que possuímos, ele é um valor autêntico, positivado em quase 6 ou 7 anos de atuação constante em nosso "broadcasting". **Interpretando muito bem o samba e a marcha, ele firmou-se ainda mais, como o cantor nº1 de macumbas e cateretês. Nesse gênero em que os efeitos de voz e de interpretação são exigidos a toda prova, J. B. de Carvalho não tem quem se lhe compare.**

Canta os pontos de magia negra com brilhante expressão, caráter marcado, dando sabor do misticismo e da nostalgia do negro sofredor, desenvolvendo bem a parte melodiosa, com voz extensa e agradável, bem como as exclamações típicas do gênero.

Seu primeiro e grande sucesso foi "Cadê Viramundo", macumba de sua autoria. Vieram depois: o samba "Cabocla, me dá me dá", samba de Príncipe Pretinho que abafou no carnaval de 1932; "Rei do fogo", e "Chegou o fim do mundo", jongs; as macumbas de João da Bahiana

¹⁵⁷ Segundo Carlos Eduardo Leal, o jornal *Gazeta de Notícias* foi fundado em 1875 tornando-se nos anos seguintes um dos principais jornais da jovem República Brasileira. Nos anos 1930 o jornal foi empastelado durante a Revolução, sendo reaberto somente em 1934, retomando o crescimento aos poucos quando começou a apoiar o governo varguista. LEAL, Carlos Eduardo. *Gazeta de Notícias*. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GAZETA%20DE%20NOT%20C3%8DCIAS.pdf> acessado em maio de 2015.

¹⁵⁸ *O CANTOR Victorioso nas temporadas de carnaval*. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 28 de outubro de 1937. P.8.

"Caboclo do mato" e "No fundo do mar"; a marcha "Alo boy" e o samba "Falso amor", grandes sucessos do carnaval passado.

No suplemento Victor deste mês, J. B. de Carvalho apareceu com dois sambas notáveis: "Eu era bem feliz", de sua autoria e Jorge Nóbrega; e "Bateu cinco horas", de Milton Oliveira e Haroldo Lobo.

Para o próximo carnaval, o aplaudido cantor soube escolher números magníficos, entre os quais a marcha de Gomes Filho e Lamartine Babo "Adões e Evas" e o samba de Juracy Araújo e Gomes Filho "Mando no que é meu".

J. B. de Carvalho está atualmente sem nenhum contrato com as nossas estações de rádio. Já soubemos, no entanto, que três diretores de "broadcasting" estão disputando o victorioso cantor. Vamos ver quem vencerá? A temporada de carnaval vem aí e J. B. de Carvalho é linha de frente. (grifos meus).



29. Fotografia de J. B. de Carvalho que ilustra a matéria citada acima "O Cantor Victorioso nas temporadas de carnaval". J. B. de Carvalho foi apresentado como um intérprete de sucessos que se destacava na gravação de *Macumbas* e nas interpretações das canções *carnavalescas*. Tais afirmações podem ser constadas quando observamos o repertório de sua carreira na década em questão.

Já em 1937, poucos anos depois do lançamento de "Cadê Viramundo", J. B. de Carvalho era identificado por sua gravadora e pela imprensa como o grande intérprete de *Macumbas* do cenário musical do momento. Enquanto isso, no campo das gravações de *Sambas* e *Marchas* ele, mesmo com grandes êxitos, poderia ser visto como "mais um" músico de sucesso. Interessante, no entanto, é perceber que ele mesclava os dois campos musicais, ao lançar simultaneamente gravações de *Marchas* e de *Jongos*, ou quando transformava um *Batuque* como o "Cadê Viramundo" em tema *carnavalesco*, ou quando

fazia de um tema carnavalesco, como o *Samba* “Fica no Mocó”¹⁵⁹ um hino de afirmação de sua identidade religiosa.

Verdade era que na seara dos intérpretes dos “*Pontos de Magia Negra*”, ele era o grande vulto! E a produção das vinte e três encontradas na pesquisa demonstra isso. Dessas observaremos algumas, começando, é claro, pela primeira canção do primeiro disco do Conjunto Tupy, lançado ainda em 1931, o “Cadê Viramundo”¹⁶⁰.

Cadê Viramundo

J. B. de Carvalho saúda seu Terreiro falando

O sino bateu, Ave Maria!

O galo cantou, é dia!

Vamos Salvar Ave Maria!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Ôôô

Cadê Viramundo, pemba?

Ôôô

Cadê Viramundo, pemba?

Tá na Terrera, pemba!

Com seu cambone, pemba!

Tá na Terrera, pemba!

Com seu cambone, pemba!

J. B. de Carvalho cantando

Veado no mato, corredor

Cadê meu mano caçador?

Cadê Caboclo Ventania?

Esse Caboclo é nosso guia!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Ôôô

Cadê Viramundo, pemba?

Ôôô

Cadê Viramundo, pemba?

Tá na Terrera, pemba!

Com seu cambone, pemba!

Tá na Terrera, pemba!

Com seu cambone, pemba!

J. B. de Carvalho cantando

Galinha preta na encruzilhada

Gato preto de madrugada

Azeite de dendê, farofa Amarela

Com três vinténs numa panela

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Ôôô

Cadê Viramundo, pemba?

Ôôô

¹⁵⁹ CARVALHO, J. B. de. *Fica no Mocó*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.516, (3:20 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

¹⁶⁰ CARVALHO, J. B. de. *Cadê Viramundo*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.459, (3:21 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

Cadê Viramundo, pemba?
Tá na Terrera, pemba!
Com seu cambone, pemba!
Tá na Terrera, pemba!
Com seu cambone, pemba!

“Cadê Viramundo”, pelo que já havíamos tratado, narra um acontecimento do Terreiro: quando um Caboclo questiona ao seu ajudante, o *cambone*, sobre os seus “manos caçadores”, o Caboclo Viramundo e o Caboclo Ventania. Nela, J. B. de Carvalho e a cantora que lhe acompanha interpretam o Caboclo com uma voz lamuriosa e numa cadência dolente, como quem aguarda saudosamente e ansiosamente um amigo há muito não visto. Observamos, por exemplo, a existência, antes da música propriamente começar, de uma saudação à Ave Maria realizada por J. B. de Carvalho, aos moldes do que também fazia Mano Elói, Getúlio Marinho e o Conjunto Africano. Oras, essa canção claramente possuía um arranjo que remetia ao sagrado e ao religioso, saudando não apenas os Caboclos, mas também à Ave Maria. E tanto o refrão quanto as estrofes do meio poderiam ser entoados nos Terreiros, afinal além de serem pequenas as estrofes, eram de fácil memorização e repletas de símbolos de tal culto¹⁶¹.

Ao ouvir a canção não temos a sensação da alegria que seria contumaz a um baile carnavalesco, por exemplo. A gravação, dessa forma, por si só, não nos explica o porquê de ela ter estourado no carnaval de 1932. Talvez a única forma de explicar seu sucesso seja cotejando as apresentações do Conjunto Tupy nos palcos cariocas, e nesse caso, podemos imaginar que as performances em palco fossem muito mais animadas. E a letra muito podia ajudar nesse sentido, afinal o reencontro com um amigo que há muito não se vê, não é necessariamente um acontecimento triste, muito pelo contrário.

Outros símbolos que surgem na letra da canção fazem referência justamente ao feitiço: a galinha preta, o gato preto, o azeite de dendê, a farofa amarela, os vinténs na panela, a madrugada e a encruzilhada. E isso a faz uma canção curiosa, afinal, os feitiços

¹⁶¹ Interessante observar que atualmente existe na rede de computadores uma série de *blogs* e comunidades para compartilhamento de músicas de Terreiros. No *facebook* e no *youtube*, por exemplo, pessoas e grupos realizam postagens de *Pontos de Macumba*, a fim de compartilhá-los. Nesses espaços de troca a canção “Cadê Viramundo” pôde ser observada, o que nos leva a crer que ela seja cantada nos Terreiros tanto para saudar o Caboclo Viramundo quanto o Caboclo Ventania. Tal crença pôde ser confirmada ao nos depararmos com um vídeo de um ritual de Terreiro em que um Caboclo incorporado, com cocar, atabaque e *cambone*, canta o “Cadê Viramundo”, realizando, é claro, uma série de modificações em sua letra e estrutura. O vídeo pode ser acessado no *youtube* do usuário Henrique Guedes, que indica em poucas linhas que tal ritual tratava-se de uma “feitura”, ou seja, de uma iniciação, ocorrida no dia 07 de dezembro de 2014 na Casa de Ogum, não dando maiores indicações quanto a esse Terreiro. GUEDES, Henrique. *Caboclo Giramundo, Casa de Ogum*. Vídeo online publicado no *youtube* (0:34 segundos). <https://www.youtube.com/watch?v=rWuQEf-rZEc> consultado em junho de 2015.

não são seara dos Caboclos, e sim dos Exus, ainda mais sendo feitiços realizados de madrugada e na encruzilhada. Nesse caso, o feitiço é mais uma vez explorado em uma canção que tratasse das religiões afro-brasileiras naquele momento, mesmo que tal estrofe embebida nesse tema pareça alienígena ao resto da letra da canção. O que nos leva a pensar que o feitiço fosse um marcador identitário daqueles músicos e macumbeiros: um marcador utilizado entre eles, ao se reconhecerem como feiticeiros; e um marcador para o seu público, que enxergava, através dessas canções, um cenário religioso que transbordava *mandingas* e *mirongas*.

Interessante perceber também as dicotomias apresentadas nessa gravação, principalmente entre a saudação a Ave Maria, realizada, segundo o que a letra nos indica, ao amanhecer, quando os sinos – das Igrejas – tocam, e o galo – que não é preto – canta, e a mandinga feita de madrugada, com galinha e gato pretos. Essa dicotomia entre o amanhecer e a madrugada, entre o animal sem cor definida e os animais pretos, entre o cantar do galo vivo, e o despacho com a galinha sacrificada, e principalmente entre os períodos do dia em que cada grupo religioso toma a rua: a Igreja tomando o espaço público ao amanhecer com o som dos sinos, à luz do dia; e o Terreiro invadindo o espaço público na madrugada, com seus despachos postos nas encruzilhadas.

O que transparece é uma percepção da diferença entre católicos e macumbeiros, ou entre os espaços – e as possibilidades de uso deles – dos brancos e dos negros: quem está à luz do dia, e quem está nas sombras. O que poderia também nos fazer pensar que apesar dessa percepção da diferença entre negros e brancos evidenciada nessa canção, não haveria nela, porém, uma consciência do racismo, sendo este naturalizado.

Porém, a canção gravada e interpretada é em si própria uma forma de ocupação do espaço público, e o ato de se cantar o feitiço, e listar os ingredientes da *mandinga*, é também uma maneira de afirmar a sua consciência religiosa do Terreiro. Ouvindo a canção desta maneira temos a percepção de que a madrugada e a encruzilhada não eram espaços de segregação do negro, mas, ao contrário, espaços de liberdade, de encontro, de permissibilidade, de festa e de macumba.

Outra canção de carnaval é o *Samba* carnavalesco “Fica no Mocó”¹⁶², que provocativo e alegre, abusando da permissibilidade carnavalesca, surgiu como um hino da identidade macumbeira:

¹⁶² CARVALHO, J. B. de. *Fica no Mocó*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.516, (3:20 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

Fica no mocó

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Sou da macumba!
Sou da macumba!
No feitiço não tenho rival!
Aproveita minha gente
Quem não brinca morre cedo
Vem para o meu grupo
Festejar o carnaval!
Sou da macumba!
Sou da macumba!
No feitiço não tenho rival!
Aproveita minha gente
Quem não brinca morre cedo
Vem para o meu grupo
Festejar o carnaval!

J. B. de Carvalho cantando

Não tenha medo
E vem mesmo com fé
Que o nosso grupo
Pertence ao candomblé
E a nossa vida
É mesmo um pagode
Não é para quem quer
E sim para quem pode!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Sou da macumba!
Sou da macumba!
No feitiço não tenho rival!
Aproveita minha gente
Quem não brinca morre cedo
Vem para o meu grupo
Festejar o carnaval!
Sou da macumba!
Sou da macumba!
No feitiço não tenho rival!
Aproveita minha gente
Quem não brinca morre cedo
Vem para o meu grupo
Festejar o carnaval!

J. B. de Carvalho cantando

Vem sem receio
E cai mesmo na folia
Eu te dou dinheiro
Pra comprar a fantasia
Mas depois da festa
Eu não quero choro
E não vá dizer
Que eu roubei o seu tesouro!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Sou da macumba!
Sou da macumba!
No feitiço não tenho rival!
Aproveita minha gente

Quem não brinca morre cedo
Vem para o meu grupo
Festejar o carnaval!

De fato, essa também não foi uma canção composta e escutada como um cântico ritual de sentido religioso. Era sim com clareza um divertido hino carnavalesco para animar os bailes dos festejos de 1932. Como já vimos nos capítulos anteriores, a temática dos Terreiros já era bem explorada nas festividades de Momo naqueles anos, e o Conjunto Tupy só trouxe ao carnaval uma canção para animar os blocos ou festejos com essa temática.

Ser da macumba ou do candomblé seria então verdadeiro motivo de orgulho a ser cantado, afirmado, dançado e brincado nas ruas e salões da cidade naquela terceira década do Século XX. Ao contrário do que poderíamos supor de que para essas expressões religiosas a sociedade da época só lhes dedicava violência e repressão, e que seus fiéis se portavam sempre de forma reclusa e discreta, vemos que o carnaval, assim como os territórios do cenário musical e dos espetáculos teatrais ligeiros, era um importante local para que os fiéis dos Terreiros expusessem com dignidade as suas filiações religiosas.

Ser grande feiticeiro não seria então uma pecha, e nem ser macumbeiro seria ofensivo. Ser da macumba seria um estilo de vida animado e feliz, assim como era o carnaval. Seria também como um divertido “pagode”, que de certo não era para todos. Para ser da macumba o indivíduo precisa ser forte no feitiço, precisa ter e dominar o axé, e isso era para poucos, o que dava orgulho aos seletos macumbeiros. Dessa forma, a macumba enquanto religião não é vista por J. B. de Carvalho e pelo Conjunto Tupy como uma expressão religiosa à margem, mas como uma religiosidade para homens e mulheres selecionados, para homens e mulheres com poderes sobrenaturais.

Afirmarem-se como macumbeiros era importante não apenas para a construção da carreira do Conjunto Tupy, grupo dedicado a um repertório musical repleto de cânticos que poderiam ser utilizados nos rituais dessas religiões, e que exploravam ao máximo em seus espetáculos os símbolos dos ritos dos Terreiros, mas importava ao sedimentar naquele momento a consciência que ser fiel ou sacerdote de um candomblé, de uma macumba ou umbanda, não era motivo de vergonha, e que, alargando os usos afirmativos dessa canção, ser pagodeiro, sambista, brincante do carnaval e negro, não eram motivos para desmerecimentos e constrangimentos, muito pelo contrário, deviam ser motivos de orgulho, afinal eram eles felizes em suas vivências.

Ressaltamos mais uma vez a referência ao feitiço como uma característica básica da identidade macumbeira naquele momento. E ainda mais, que o feitiço garantiria ao macumbeiro uma felicidade não alcançada pelos fieis de outras religiões, afinal, os feiticeiros não teriam rivais que pudessem vencê-los.

Em meados de 1933 fora lançado o 78 RPM com as *Macumbas* “Lá no Horizonte”¹⁶³ e “Rei Coroado”¹⁶⁴, das quais tivemos apenas acesso à primeira, que como a canção “Fica no Mocó”, poderia também ser considerada um hino da identidade religiosa “macumbeira”:

Lá no Horizonte

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando

J. B. de Carvalho cantando

Os anjos do céu
Acompanhando
A nossa barquinha
Que vem chegando
Os anjos do céu
Acompanhando
A nossa barquinha
Que vem chegando

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando

J. B. de Carvalho cantando

Buscando forças
Lá no horizonte
Vem clareando
O romper de monte
Buscando forças

¹⁶³ CARVALHO, J. B. de. *Lá no Horizonte*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.683, (2:22minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=alqjdxisXYE> consultado em maio de 2015.

¹⁶⁴ CARVALHO, J. B. de. *Rei Coroado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado B. 78 RPM, número 33.683.

Lá no horizonte
Vem clareando
O romper de monte
J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando

J. B. de Carvalho cantando

[Incompreensível]
Oi de Carunga
Oi de Bacungo
Oi de Carunga
[Incompreensível]
Oi de Carunga
Oi de Bacungo
Oi de Carunga

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando

J. B. de Carvalho cantando

Fez d' macumba
De macumbeiro
E faz muamba
De muambeiro
Fez d' macumba
De macumbeiro
E faz muamba
De muambeiro

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
As ondas do mar
Ei vem rolando
O povo de umbanda
Ei vem chegando
Os anjos do céu
Acompanhando
A nossa barquinha
Que vem chegando
Os anjos do céu
Acompanhando
A nossa barquinha

Que vem chegando

A composição de J. B. de Carvalho, interpretada por ele, pelo Conjunto Tupy e por uma das cantoras do grupo, narra o mítico surgimento da umbanda, no qual o “povo” dessa religião chega em uma “barquinha” pelo mar, sendo acompanhado pelos “anjos do céu”, e vindos de “*Bacungo*” – que pode ser uma corruptela da palavra banto *Bakongo* – e de “*Carunga*” – que pode também ser uma corruptela de outra palavra de origem africana, *Kalunga*.

Tal *Macumba* que também poderia ser entoada nos ritos da umbanda evoca uma aparência que remeteria a um hino da umbanda. Um hino que descreve de forma positiva a vinda dos africanos para o Brasil, como se fossem os abençoados dos céus, responsáveis por trazer aquelas determinadas práticas religiosas. Para a travessia buscava-se forças no horizonte, ou seja, no seu destino, o Brasil, que “clareava (...) o romper de monte”.

Para além dessa narração mítica, percebemos então mais uma vez esse jogo de palavras que envolvem a noite e o dia, o escuro – a travessia no mar guiada pelos anjos – e a claridade – o horizonte onde o povo de umbanda estava chegando. A canção é uma metáfora, dessa maneira, do processo de institucionalização da umbanda e das demais religiões de Terreiro, e das maiores liberdades que essas práticas religiosas poderiam desfrutar a partir de então em um Brasil moderno.

A umbanda ainda manteria o feitiço, afinal ela continuaria fazendo “macumba de macumbeiro” e “muamba de muambeiro”, ou seja, percebemos mais uma vez como tal símbolo – o feitiço – marca de forma tão profunda essas vivências religiosas, e mais, é exposto de forma para que saibam que a realização de práticas mágicas é uma das principais características dessas expressões religiosas. E tudo seria, é claro, abençoado pelos anjos do céu que acompanham a tudo.

Outra canção do Conjunto Tupy de 1933, esta identificada como *Batucada*, “Rompendo a Madrugada”¹⁶⁵, também nos dá subsídios para falar com mais propriedade que cada vez mais, no decorrer dos anos 1930, os fieis e sacerdotes das religiões de Terreiro, adquiriam maior liberdade para se expressarem, estando orgulhosos de suas práticas religiosas e mágicas, e do respeito adquirido.

Rompendo a Madrugada **J. B. de Carvalho falando**

¹⁶⁵ CARVALHO, J. B. de. *Rompendo a Madrugada*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.718, (3:38 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

O que arenca de mandiga
O catimbá é de quem mandô!

J. B. de Carvalho cantando

Catimbá quem mandou!

Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando de forma lírica

O sol da Nossa Guia

Ave Maria!

Ave Maria!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

J. B. de Carvalho interpreta o Caboclo cantando

Na minha aldeia

Fui coroado

De vim Caboclo

[incompreensível]

Na minha aldeia

Fui coroado

De vim Caboclo

[incompreensível]

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

J. B. de Carvalho interpreta o Caboclo cantando

O sol raiando

Clareia o dia

E vai Caboclo

Firma na gira

O sol raiando

Clareia o dia

E vai Caboclo

Firma na gira

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaira de Oliveira cantando

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

Rompeu a madrugada

Rompeu a madrugada

Minha Terrera é respeitada

Minha Terrera é respeitada

A *Batucada*, que também poderia ser utilizada nos rituais dos Terreiros, é talvez uma das músicas mais alegres dessa listagem. Com interpretação de J. B. de Carvalho e mais uma das cantoras que cotumazmente lhe acompanhava, inicia com duas mensagens, a primeira uma afirmação da força do Terreiro, quando J. B. de Carvalho interpretando um Preto Velho diz que o “*catimbá*” e a “*mandinga*” – o feitiço – voltam para quem “mandô”, ou seja, para quem realizou o mesmo, e a segunda, uma saudação à Maria que seria o “sol” daquele ritual, o guia. Vemos então, logo na entrada, o feitiço, e mais uma metáfora ligada à noite e ao dia, o que nos lembra em muito a saudação de “Cadê Viramundo”, na qual também se saúda Maria, também identificada ao período do dia.

Com o início da música percebemos um dos mais interessantes refrãos de J. B. de Carvalho “Rompeu a Madrugada, minha Terrera é respeitada”, em que corroboramos mais uma vez que os rituais das festas dos Terreiros ocorriam no período da noite, de madrugada, e que “amanhecer”, “clarear”, ou ver o “sol raiar”, poderia ser considerado como uma conquista, primeiro pelo êxito da festa, que diferente da “Mironga de Moça Branca”, não foi enfadonha, depois por significar que o Terreiro e seu ritual seriam respeitados pela comunidade do entorno.

De fato, a violência do verso fica explícita quando imaginamos que nem todos os Terreiros seriam respeitados, e logo notamos que a justificativa da existência desse respeito para com o Terreiro “dos Tupys”, estava dada nas duas mensagens de saudação da canção. Ou seja, primeiro o Terreiro era respeitado pois era bom e forte no feitiço, tanto que poderia se vangloriar de sê-lo, e depois por ser protegido pela Virgem Maria, que seria a santa a trazer o dia.

Já na primeira estrofe narra-se mais uma passagem da vida mítica dos Caboclos, na qual J. B. assume o eu lírico da entidade indígena, enquanto na segunda estrofe, na qual J. B. assume o eu lírico do sacerdote do ritual, torna-se mais uma vez a falar sobre o amanhecer: com “o sol raiando” e o dia “clareando”, o Caboclo deveria “firmar na gira”, ou seja, se manter incorporado, dançando e conduzindo o ritual, o que, portanto, dizia que a festa não seria encerrada com o amanhecer, ela iria se estender pela manhã, pois não havia medos que pudessem levar os sacerdotes a pararem com o ritual.

Aos poucos, como estamos constatando, esse repertório de *Macumbas* dos Tupys partilhava de uma série de temas, enredos, símbolos, e estruturas em comum, que nos informam não apenas como seriam ou poderiam ser os rituais dos Terreiros de macumbas daquela época, mas também deixa-nos claro o que os macumbeiros pensavam sobre si,

como se legitimavam como um grupo, quais violências estavam expostos, e quais conquistas estavam sendo alcançadas.

A próxima canção é de um 78RPM lançado em 1931, divertida e alegre “Nêgo do pé espaiado”¹⁶⁶ nos traz alguns problemas para pensar:

Nêgo do pé espaiado

J. B. de Carvalho interpretando o Nêgo do pé espaiado fala

Êba, dá licença pra eu dizer um ipsilone?

Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira respondem falando

Oh crioulo, não força!

J. B. de Carvalho cantando

Ê-esse nêgo de pé espaiado

Esse nêgo já cantô de galo

Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira cantando

Esse nêgo é bom?

Não senhor!

Não sabe ler e já quer ser doutor!

J. B. de Carvalho cantando

Ê-esse nêgo da cara larga

Bota colarinho e não quer fazer mais nada

Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira cantando

Esse nêgo é bom

Na batucada

Quando ela é mesmo enfezada!

J. B. de Carvalho cantando

Ê-esse nêgo só anda amufiado

E os olhos dele logo pega a lumiar

Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira cantando

Esse nêgo é bom

No candomblé

Com santo no corpo ele faz o que quer!

J. B. de Carvalho cantando

Ê-esse nêgo só gosta de comê

Da galinha preta que parece urubu

Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira cantando

Esse nêgo é bom

Mas anda jururu

Com meia de cachaça só recebe Exu!

J. B. de Carvalho e Yolanda Osório/Zaíra de Oliveira bradando e rindo

E-he

E agora gente?

Eita gente!

Vadeia!

Segura Tupy!

Ha-ha

Óia os olhos dele!

E de pé espaiado!

¹⁶⁶ CARVALHO, J. B. de. *Nêgo do Pé Espaiado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.482, (2:48minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em dezembro de 2014.

“Nêgo do pé espaiado” é com certeza um *Batuque* interessante, sendo de fato engraçado, tendo inclusive uma simulação de gargalhadas no seu encerramento. No que se refere ao seu arranjo musical percebemos que é uma canção alegre e divertida, feita para dançar e rir. Da mesma forma, a interpretação dos cantores também poderia gerar o riso, já que o mote da canção é justamente uma zombaria ao homem negro, aqui personificado como “Nêgo”. Logo no início da canção J. B. de Carvalho interpreta o “Nêgo” que pede licença para “dizer um ipsilone”, ao que é prontamente rechaçado pela intérprete feminina com a expressão “Oh crioulo, não força!”. Toda a canção geraria, a partir daí, o riso através da humilhação dessa personagem.

A expressão “do pé espaiado” pode então ser assim explicada como uma forma de dizer que o negro estava pleiteando espaços em outros territórios que ele ainda não ocupava. O negro queria dizer “um ipsilone”, queria ser “doutor”! E a canção de J. B. de Carvalho seguia justamente o caminho da crítica a esse “Nêgo”, por ele inferiorizado e tratado como analfabeto, através da comicidade. Toda a canção segue então esse caminho do silenciar o “Nêgo”, e de colocá-lo nos territórios para ele pré-estabelecidos na sociedade: a batucada enfezada e o candomblé, os dois lugares onde o “Nêgo” é “bom”.

De forma caricata J. B. de Carvalho interpreta um negro abusado e presunçoso – de “pé espaiado” e com a “cara larga” – e que além de analfabeto, era preguiçoso – e isso fica claro no verso que diz “bota colarinho e não quer fazer mais nada” – e triste, pois andava “*amufiado*” [amofinado] e “*jururu*”.

Podemos dizer então, que a personagem negra construída por J. B. de Carvalho é tratada de forma muito negativa, não encontrando o mesmo tratamento dispendido por esse compositor no trato às personagens caboclas. As ofensas são várias ao homem negro que naquela década, assim como J. B. de Carvalho, buscava novos espaços de ascensão social. Claro é que para J. B. de Carvalho havia dois territórios em que o negro era bom, na batucada, ou seja, na música, e no candomblé, onde “com o santo no corpo ele faz o que quer”, ou seja, dispõe de recursos infinitos para manipular a realidade com feitiços.

J. B. identificando-se como um negro músico e macumbeiro, se encaixava com sucesso nesses territórios de destaque do negro evidenciados por ele. A canção é então como uma exaltação à sua própria imagem de negro que alcançava o sucesso sendo batuqueiro e feiticeiro, o que não o redime de suas considerações preconceituosas quanto os espaços que poderiam ser ocupados pelos homens negros, o que de certo seria um grande “gol contra”.

Como vimos na primeira frase da gravação, J. B. de Carvalho interpreta o eu lírico da canção: o “Nêgo do pé espaiado”. J. B. então, veste a caricatura que ele mesmo construiu, pondo sobre seu rosto a máscara do inferiorizado e humilhado homem negro, sendo então um *black blackface*¹⁶⁷. Tudo com a intenção de fazer rir e divertir seu público ouvinte e espectador. Infelizmente, não encontramos nenhuma crítica a essa canção nem nos jornais de época e nem nos escritos de Mário de Andrade, o que nos impossibilita conhecer algum esboço de opinião dos atores sociais daquele período sobre essa composição.

Não sabemos também se essa canção não seria algum tipo de resposta ou demanda com outro agente negro daquela época, afinal, essa letra poderia sim estar criticando algum “Nêgo” observado por J. B. de Carvalho como incompetente ou ignorante naquilo que ele fazia. J. B. então estaria em uma posição de crítico a alguém, possivelmente a algum rival ou oponente, que abandonou as suas “raízes”, a batucada e o candomblé, para não apenas assumir espaços dominados majoritariamente por brancos, tornando-se assim “doutor”, mas para buscar tornar-se o mais parecido a um homem branco.

Como veremos no nosso derradeiro capítulo, J. B. de Carvalho portava-se como um feiticeiro ou um macumbeiro, paramentado de pai de santo ou Caboclo, apenas nas performances com o Conjunto Tupy nas gravações dos discos, nas rádios e nos espetáculos. No “mundo real”, nos espaços cotidianos de vivência na urbana capital da república, J. B. de Carvalho se apresentava como um homem negro de “colarinho”, gravata e terno, e com duas profissões, a de músico, e a de chofer de praça, dono de seu próprio automóvel. J. B. de Carvalho, ao contrário do que a canção feita por ele poderia sugerir, era também um “Nêgo do Pé Espaiado”, o que podemos também chamar de *New Negro*.

A canção ao passo que exaltava os territórios nos quais preconceituosamente os negros poderiam se destacar, e onde também nos quais J. B. de Carvalho se destacava alavancando sua carreira de sucesso, criticava e humilhava de forma muito dura o novo homem negro, que moderno buscava se afastar dos estereótipos criados para os homens negros escravizados. E J. B. era ele também um novo homem negro!

¹⁶⁷ Apesar de não sabermos se J. B. de Carvalho pintava o rosto de preto, o que configuraria de fato o ato *black blackface*, ele com certeza criava uma caricatura do negro que ele expunha em suas performances. Cremos que mesmo na falta da máscara real, ele vestia uma máscara imaginária que lhe dava suporte para o seu escracho do homem negro.

Por que J. B. de Carvalho zombaria então da sua condição de novo homem negro naquela época?

Chegamos ao xeque-mate da questão quando passamos a imaginar que a canção não seria uma demanda contra um rival ou outrem qualquer que seja, mas seria, de forma humorada, uma chacota de si próprio. O *black blackface* seria então uma forma de rir de si mesmo, afinal a canção também pode ser lida como uma narração da vida do próprio compositor, que é abusado e presunçoso, usa colarinho e quer ser doutor, mas que é bom mesmo é na batucada, no carnaval, no samba, no candomblé e no reino dos feitiços, e que é através desses artefatos culturais dominados por ele, que o mesmo alcança o sucesso profissional e financeiro. Ou seja, é ao assumir os estereótipos de negro feiticeiro, batuqueiro e vadio, que J. B. de Carvalho alcança o sucesso.

As últimas frases bradadas em meio a risos proferidas pelos intérpretes, como “Vadeia!”, “Segura Tupy!”, ou “Óia os olhos dele!”, poderiam então soar como uma algazarra provocativa aos novos homens negros, que deveriam abandonar a personagem “de colarinho” para assumir a batucada, que assim como o gosto pelo feitiço e até mesmo a vadiagem, seriam características positivas dos homens negros, e que poderiam trazer-lhes o sucesso naquela década.

Por fim, vale notar mais uma vez a persistência de elementos do feitiço na canção: como a “galinha preta”, o “urubu” que é outra ave da cor preta, a “cachaça” e “Exu”. Elementos esses que mesmo existentes, não nos possibilitam crer que essa seria uma canção a ser utilizada nos rituais dos Terreiros. E a própria estrutura da canção, que não possui um refrão fixo sempre repetido, e nem estrofes de fácil compreensão repetidas, também nos leva a crer que essa composição nunca tenha tido um significado religioso nem para seu compositor, e nem para seus ouvintes. A pertinência dessa canção nessa listagem então se explica quando percebemos que ela trata da relação do negro com sua religiosidade naquele momento. E em como o Terreiro, aqui identificado como “candomblé”, poderia ser enxergado como um espaço de domínio negro.

E mais que isso, como que a filiação ao candomblé poderia ser utilizada pelo compositor e pelo Conjunto Tupy como uma característica dos homens negros, tanto os anônimos, quanto os artistas que formavam o grupo. Ou seja, ao se identificar como o “Nêgo” que “no candomblé com o santo no corpo faz o que quer”, J. B. de Carvalho, e conseqüentemente o Conjunto Tupy, afirmavam em cena a sua identidade religiosa, o que traria mais legitimidade ao seu repertório de *Macumbas*.

A próxima canção possui um toque humorístico que em muito lembra o “Nêgo do Pé Espaiado”. Trata-se do *Jongo* “Quando o Sol Sair”¹⁶⁸, que logo pelo título percebemos que se trata de mais uma música em que há a menção ao dia e à noite. Nesse caso veremos que a noite está ligada aos seres sombrios e assustadores, e que esses conseqüentemente são identificados com o feitiço e com a cor preta/raça negra.

No mais, vale ressaltar que a voz feminina dessa gravação não se parece com nenhuma das vozes anteriores. Enquanto as primeiras possuíam um cantar agudo e lírico, essa possuía uma voz mais grave, além de um certo sotaque não identificado que daria a interpretação um “quê” popular difícil de definir em palavras, tanto que muitas frases e expressões ditas por ela não foram compreendidas nas escutas dessa canção. Ela também dá toda uma interpretação engraçada ao fonograma, que com certeza era um conto de humor no estilo *Black BlackFace*.

Quando o Sol Sair

J. B. de Carvalho e voz feminina cantando

É de mariê

Quando o sol sair!

É de mariê (oh)

Quando o sol sair!

J. B. de Carvalho cantando

Um gato preto

À meia noite em ponto

É emissário

É emissário que o diabo mandou

Galinha preta na encruzilhada

A gunissaia

A gunissaia se manifestou

J. B. de Carvalho e voz feminina cantando

Coruja cantou

Mortalha acordou

É mau quebranto

Que ela deixou

Coruja cantou

Mortalha acordou

É mau quebranto

Que ela deixou

É de mariê

Quando o sol sair!

É de mariê (oh)

Quando o sol sair!

Voz feminina cantando

Encontrou o Capeta

¹⁶⁸ CARVALHO, J. B. de. *Quando o Sol Sair*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1934. Lado A. 78 RPM, número 33.784, (2:20 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

Numa rua bem deserta
É azar
É azar [incompreensível]
[incompreensível] desconjurado
É pecado
É pecado [incompreensível]

J. B. de Carvalho e voz feminina cantando

A gente começa logo a rezar
Para esse preto se afastar
A gente começa logo a rezar
Para esse preto se afastar
É de mariê
Quando o sol sair!
É de mariê (oh)
Quando o sol sair!

J. B. de Carvalho cantando

O negro preto
Que parece o Cão
É assombração
É assombração que só dá amolação
A gente chama Saci Pererê
Ele se espanta
Ele dispara e começa a correr

J. B. de Carvalho e voz feminina cantando

Nêgo danado
Da venta larga
Cala essa boca
Não diz mais nada
Nêgo danado
Da venta larga
Cala essa boca
Não diz mais nada
É de mariê
Quando o sol sair!
É de mariê (oh)
Quando o sol sair!

Voz feminina cantando

Encontrar com uma velha
[incompreensível] na estrada
É uma bruxa
É uma bruxa que [incompreensível]
[incompreensível]
Que comigo
Que comigo você não arranja nada

J. B. de Carvalho e voz feminina cantando

Mas essas velhas não tomam juízo
Olhar para elas só dá prejuízo
Mas essas velhas não tomam juízo
Olhar para elas só dá prejuízo
É de mariê
Quando o sol sair!
É de mariê (oh)
Quando o sol sair!

Como dito, essa canção mais uma vez trata da distinção entre a noite, hora dos rituais das macumbas e dos feitiços organizados pelos negros, e o dia, que é o momento em que não se faz feitiço ou macumbas. Nesse caso o alegre e dançante refrão trata justamente do alívio trazido pelo amanhecer, que libertaria a dupla de intérpretes de tudo de “ruim” que pudesse haver na madrugada: o gato preto, a galinha preta e a coruja, que seriam animais emissários do diabo; o próprio capeta; o Saci Pererê; e a bruxa. Analisemos então estrofe a estrofe desse *Jongo*.

Na primeira estrofe trata-se dos animais que seriam “emissários” do diabo, a começar pelo “gato preto” com o qual se cruza à meia-noite, ou seja, no início da madrugada. Logo depois surge a “galinha preta” que por estar na encruzilhada seria símbolo de um feitiço com o qual também se manteria contato com o ser infernal, e que traria a manifestação da “gunissaia”¹⁶⁹; e por fim, a coruja, outro animal noturno, que ao cantar fazia o “*mau quebranto*” – feitiço – responsável por despertar a “mortalha”, ou seja, por despertar os mortos.

A gente percebe então que os três animais – e só a coruja não tem cor definida – são portadores de poderes mágicos, sendo, portanto, bichos enfeitados/enfeitantes. Se feiticeiros eram mensageiros do diabo durante a madrugada, na qual despertariam os mortos. Não há como negar a metáfora entre esses animais e os homens e mulheres negros macumbeiros que também realizavam suas festividades de madrugada, nas quais mantinham contatos com espíritos e com Exu.

Na segunda estrofe não há mensageiros do diabo, pois o próprio “capeta” surge aos interlocutores numa rua deserta. Deparados diante desse “azar” as personagens rezam para “esse preto se afastar”. Oras, mais uma vez a personagem do mau, e nesse caso o próprio capeta, é identificado como um homem negro, do qual se quer óbvia distância.

Prosseguindo, na terceira estrofe observamos o “negro preto” que é uma “assombração que só traz amolação”, ou seja, o Saci Pererê, que facilmente pode ser espantado. Logo segue-se os versos racistas de ofensa ao Saci, nos quais procura-se vituperá-lo através de sua cor e de seus traços genéticos, além de manda-lo ficar calado, da mesma forma como mandou-se se calar o “Nêgo do Pé Espaiado”.

Por fim, na quarta estrofe, surge a velha bruxa, essa não identificada com nenhuma cor, o que nos leva crer que não seria uma personagem negra, afinal, os personagens negros são identificados todos como tal. A cor preta serve não apenas como marcador

¹⁶⁹ Não encontramos em nenhum dicionário qualquer palavra ou expressão similar à “gunissaia”. Desta feita, infelizmente não sabemos o que essa palavra significa.

identitário, como também para ressaltar o quão maus e danosos seriam esses seres da noite.

Vemos então uma canção irônica, afinal, o compositor e intérprete é negro e identificado como macumbeiro, além de contar com uma série de fonogramas na bagagem que afirmavam com orgulho o ato de ser feiticeiro e de realizar festividades de madrugada. Mais uma vez então percebemos que J. B. de Carvalho construiu uma série de caricaturas dele próprio, comparando-se à galinha preta da encruzilhada, ao capeta, e ao Saci Pererê. E a cantora, talvez também negra, tenha vestido não apenas a máscara da ironia e do humor *black blackface*, mas tenha zombado de si própria e do seu gênero, na estrofe em que se moteja da bruxa velha que “só dá prejuízo”.

Para J. B. de Carvalho não havia problema em troçar de sua própria imagem de negro macumbeiro, o que demonstra que aparentemente ele estava muito bem consigo mesmo e com sua própria identidade, pois não apenas zombava de sua cor e de sua aparência, mas zombava do mundo dos feitiços e de sua própria religiosidade.

Para a próxima canção, a *Macumba* de Gastão Viana e Pixinguinha “No Terreiro de Alibibi”¹⁷⁰, contamos com a providencial ajuda do professor Reginaldo Prandi, que como já citado aqui, proferiu uma palestra sobre “músicas afro-brasileiras” em 78 RPM na Discoteca Oneyda Alvarenga no ano de 2014¹⁷¹. Nela, Prandi dedicou alguns minutos para explicar a complicada letra de “No Terreiro de Alibibi”:

No Terreiro de Alibibi

Yolanda Ozório/Zaira de Oliveira cantando de forma lírica

Ore ô

Obá lá ó jé iró

Aunmjé, aunjé-ô

Aunmjé, umjé-ô

Iri ta va mucan

Firi ta va mucan

Dje um jerê

Aunjé, unjé-ô

Dje um jerê

Aunjé, aunjé-ô

J. B. de Carvalho cantando

¹⁷⁰PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *No Terreiro de Alibibi*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.556, (3:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

¹⁷¹ A palestra de Reginaldo Prandi está disponível para audição no áudio editado da roda de escutas de discos de 78 RPM com músicas negras promovido pelo Centro de Investigações Goma-Laca, realizada em 23 de agosto de 2014 na Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo. O áudio editado pode ser acessado consultando a página do Centro de Investigações <http://www.goma-laca.com/portfolio/roda-de-escuta-com-reginaldo-prandi/> acessado em maio de 2015. Além disso, na mesma página encontra-se uma boa versão transcrita por Prandi dessa canção, a qual utilizamos em sua maioria, introduzindo apenas as partes faladas, não introduzidas anteriormente por Reginaldo Prandi.

Ore ô
Obá lá ó jé iró
Aunmjé, aunjé-ô
Aunmjé, umjé-ô
Iri ta va mucan
Firi ta va mucan
Dje um jerê
Aunjé, aunjé-ô
Dje um jerê
Aunjé, aunjé-ô

J. B. de Carvalho interpretando o Preto Velho fala

Viva Jacutá de Preto-Véio ê ê ê
Vamo brinca um poco no Terrero mo'fio?
Um-hum!
Cadê cachimba de Preto Véio?
Preto Véio qué fumá!
Preto Véio vai dançar na lei de umbanda!

J. B. de Carvalho e Yolanda Ozório/Zaira de Oliveira cantando

É na lei de umbanda
Que a mina malê que a mina manda
É na lei de umbanda
Que a mina malê que a mina manda

J. B. de Carvalho cantando

Preto Velho vira a mão
Trabalhando na curimba!

J. B. de Carvalho e Yolanda Ozório/Zaira de Oliveira cantando

É na lei de umbanda
Que a mina malê que a mina manda
É na lei de umbanda
Que a mina malê que a mina manda

J. B. de Carvalho cantando

Preto velho é respeitado
Só por causa da mandinga!

J. B. de Carvalho e Yolanda Ozório/Zaira de Oliveira cantando

É na lei de umbanda
Que mina malê que a mina manda.
É na lei de umbanda
Que a mina malê que a mina manda

Yolanda Ozório/Zaira de Oliveira cantando

Ore ô
Obá lá ó jé iró
Aunmjé, aunjé-ô
Aunmjé, umjé-ô

J. B. de Carvalho cantando

Aunmjé, aunjé-ô

Veremos mais a frente no próximo capítulo sobre a gravação de “No Terreiro de Alibibi”, que fora utilizada por Mário de Andrade como exemplo de música hipnótica em sua palestra sobre Música de Feitiçaria. Tal canção mescla uma letra em ioruba e outra em português no estilo “dialeto brasileiro”, como diria J. B. de Carvalho, além de contar com um trecho entre as cantigas com a interpretação de um Preto Velho, executada por J. B.

Reginaldo Prandi, como havíamos dito, nos ajuda a compreender a letra dessa canção, que trata de alimento, música e feitiço, três elementos muito caros à prática religiosa dos fiéis dos Terreiros:

(...) “No Terreiro de Alibibi” vocês vão escutar numa sequência três diferentes cantigas de religião. A primeira é uma cantiga cantada em ioruba que diz “vamos comer, vamos comer que a comida é boa e faz bem”, que é o que se canta para trazer a comida depois da festa para o povo comer, quer dizer, é uma cantiga que abençoa a comida, que vai ser servida numa espécie de banquete ritual. Depois uma cantiga em que se saúda os tocadores, agradecendo aos tocadores pela festa, pois foram eles que tocaram o tempo inteiro, e finalmente uma terceira cantiga que já é cantada em português mostrando essa transição entre as cantigas de “nação” para essas cantigas de macumba, que eram cantadas em [língua] vernácula.¹⁷²

De início, seguindo a interpretação do professor Prandi, percebemos que a composição da dupla Gastão Viana e Pixinguinha difere das canções compostas por J. B. de Carvalho, principalmente no que diz respeito a sua letra. Em “No Terreiro de Alibibi” nota-se a existência de cânticos e expressões de *candomblé keto*, chamadas de “cantigas de nação” por Reginaldo Prandi, incomuns no repertório do Conjunto Tupy. Já os trechos em português se aproximam dos demais fonogramas dos Tupys, narrando a festa do Terreiro do Preto Velho, interpretado por J. B. de Carvalho.

Outra característica recorrente dessas canções, o feitiço, ressurge nos versos sobre o trabalho do Preto Velho com as *mandingas*, o que ajuda a caracterizar tal gênero musical. Da mesma forma, tanto o refrão quanto as estrofes do meio parecem poder ser usadas como *Pontos de Macumba* em rituais de Terreiros, de *candomblé* ou *umbanda*.

Uma coisa que nos chama muito a atenção é o uso, nas canções do Conjunto Tupy que já analisamos, das expressões *macumba*, *candomblé* e *umbanda* como sinônimos. Enquanto “No Terreiro de Alibibi” se fala “na lei de umbanda”, em “Fica no Mocó” fala-se sobre o orgulho de “ser da macumba”, e em “Nêgo do Pé Espaiado” o “Nêgo é bom no *candomblé*”. O que poderia nos sugerir que para o Conjunto Tupy em 1931-32 *macumba*, *candomblé* e *umbanda* fossem um tipo de religiosidade só, a religiosidade dos Terreiros, não havendo grandes distinções e delimitações entre elas.

Em “No Terreiro de Alibibi” observamos uma *umbanda* que tinha lei e que deveria ser respeitada, tanto pelo trabalho na “*curimba*”, quanto nas eficácias de seus “feitiços”.

¹⁷² PRANDI, Reginaldo. *Roda de escutas de discos com Reginaldo Prandi*. Arquivo de áudio (1:12:53 horas). O áudio editado pode ser acessado consultando a página do Centro de Investigações <http://www.goma-laca.com/portfolio/roda-de-escuta-com-reginaldo-prandi/> acessado em maio de 2015.

Essa noção de umbanda como uma expressão religiosa de Terreiro que deveria ser respeitada, também surge na canção que acompanha “No Terreiro de Alibibi” em seu disco: “Mironga de Moça Branca”¹⁷³ de Gastão Viana e J. B. de Carvalho. Nesse fonograma apresenta-se uma umbanda que tem “*mironga*”, ou seja, que tem feitiço, e que logo, deveria ser respeitada.

O tema ‘feitiço de amor’ estaria presente nas três últimas canções listadas na nossa tabela de canções encontradas: a *Macumba* “Melodia Africana” é interpretada pela dupla J. B. de Carvalho e Odete Amaral – (1917-1984)¹⁷⁴ com acompanhamento do Conjunto Tupy; “Meia Noite”¹⁷⁵ um *Ponto de Macumba* de Antenor Borges¹⁷⁶ e Príncipe Pretinho, interpretado por J. B. de Carvalho com conjunto não nomeado; e “Ponto do Caboclo Rompe Mato”¹⁷⁷, de J. B. de Carvalho e Nelson Trigueiro – (1913)¹⁷⁸ – *Macumba* interpretada por J. B. e Eladyr Porto - Eladir Maria da Silva Porto (1917)¹⁷⁹ – com acompanhamento do Conjunto Odeon. Vejamos então apenas “Meia Noite” como forma de exemplo:

Meia Noite

Locutor

Precisamente meia noite, nesse momento quando os gritos luminosos dos cartazes da avenida vão um por um se apagando, quando os primeiros boêmios iniciam sua ronda lírica, e os sonhos lindos surgem em caravana para a alma sentimental da cidade, lá no morro, no Terreiro de Pai Xangô, um filho de orixá desvairado por uma paixão incontida, implora encarecidamente a Ogum à volta de sua amada. J. B. de Carvalho, o batuqueiro famoso, evoca os espíritos de além que baixam sobre as ordens de Xangô, Ogum, Oxalá, Iansã e outros orixás, para realizar o esperado milagre. E a macumba começa forte e ritmada, apresentada em todos os seus detalhes.

¹⁷³ CARVALHO, J. B. de; VIANA, Gastão. *Mironga de Moça Branca*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.586, (3:39minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

¹⁷⁴ Para saber mais sobre Odete Amaral poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/odete-amaral>, acessado em maio de 2015.

¹⁷⁵ BORGES, Antenor; PRETINHO, Príncipe. *Meia Noite*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1939. Lado A. 78 RPM, número 34.491, (3:13minutos). Canção disponibilizada para nossa audição por Marcelo Bonavides, que nos enviou o áudio de seu arquivo pessoal.

¹⁷⁶ Sobre Antenor não encontramos muitas informações, sabemos, porém, que construiu uma extensa carreira de compositor de sambas entre 1939 até 1960. A canção gravada por J. B. seria a segunda música gravada de Antenor Borges.

¹⁷⁷ CARVALHO, J. B. de; TRIGUEIRO, Nelson. *Ponto do Caboclo Rompe Mato*. J. B. de Carvalho, Eladyr Porto e Conjunto Odeon (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1941. Lado A. 78 RPM, número 12.021, (3:04minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Luciano Hortêncio sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=MyhLiefpZXk> consultado em junho de 2015.

¹⁷⁸ Para saber mais sobre Nelson Trigueiro poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/nelson-trigueiro>, acessado em maio de 2015.

¹⁷⁹ Para saber mais sobre Eladyr Porto poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/eladir-porto>, acessado em maio de 2015.

Coro interpretando os filhos de santo

A benção meu pai!

J. B. de Carvalho interpretando o Pai Xangô faz a consulta

Êh, êh, Deus abençoe meus fios!

Voz masculina interpretando um Filho de Santo

Meu pai, eu vou abrir uma garrafinha de marafo pro senhor.

J. B. de Carvalho interpretando o Pai Xangô faz a consulta

Êh, êh, se abra meu fio.

Sonoplastia da garrafa sendo aberta e dos goles de Pai Xangô

J. B. de Carvalho interpretando o Pai Xangô faz a consulta

Humhum, Essa é de boa meu fio!

Voz masculina interpretando um Filho de Santo

É sim meu pai.

J. B. de Carvalho interpretando o Pai Xangô faz a consulta

Vamos embuquinçá!

J. B. de Carvalho cantando

Quando bateu meia noite

Na encruzilhada eu cheguei

Pra colocar um despacho

Pra mulher que eu mais amei

Xangô

Xangô

Meu Pai Xangô

Coro de vozes masculinas e femininas cantando

Foi ela quem me deixou

Foi ela quem me enganou

Foi ela que foi se embora

E sozinho me deixou

Foi ela quem me deixou

Foi ela quem me enganou

Foi ela que foi se embora

E sozinho me deixou

Foi ela quem me deixou

Foi ela quem me enganou

Foi ela que foi se embora

E sozinho me deixou

Foi ela quem me deixou

Foi ela quem me enganou

Foi ela que foi se embora

E sozinho me deixou

J. B. de Carvalho cantando

Xangô, meu Pai Xangô

Faz voltar o meu amor.

Aquele amor que bonito sambava

Nas noites que a lua no céu nos brilhava

Aquele amor que bonito sambava

Nas noites que a lua no céu nos brilhava.

Essas últimas três canções, todas da virada dos anos 1930 para os anos 1940, trazem à tona o tema “feitiço de amor”, esse novo nas interpretações da carreira de J. B. de Carvalho. Temos que ressaltar, porém, que esses anos foram muito produtivos para J. B. no campo das gravações fonográficas. Nunca ele havia gravado tanto, e a maioria de

suas interpretações era de *Marchas Carnavalescas* e *Sambas de Amor*. Talvez imerso na sonoridade desses sambas, as suas *Macumbas* desses anos tenham adquirido novas características temáticas.

Nas três canções J. B. de Carvalho interpreta entidades que dão consulta aos seus fiéis, e em duas delas, o Pai Xangô e o Pai Véio recebem uma garrafa de “*marafô*” como paga para a realização do feitiço de amor. Nelas também temos também uma participação mais efetiva do coro, que hora cantam, hora interpretam os fiéis do Terreiro.

A “Meia Noite”, por exemplo, um *Ponto de Macumba* que é muito mais *Samba* que *Macumba*, é dirigido a Xangô, que estaria recebendo um despacho na encruzilhada para trazer de volta a morena amada do interlocutor interpretado por J. B. de Carvalho. A grande novidade, porém, é a narração inicial da gravação, quando um locutor de rádio explica e ambientaliza o enredo, que ocorreria depois da “Meia-Noite” num Terreiro num morro da cidade.

Essas foram algumas das vinte e três canções de *Macumbas* gravadas por J. B. de Carvalho, seja compondo o Conjunto Tupy, ou interpretando-as em carreira solo, nos anos 1930, que conseguimos encontrar. Observando-as constatamos que elas não apenas descrevem os rituais das religiosidades de Terreiro, como também servem como instrumentos para a construção de uma identidade religiosa negra.

Das interpretações que se utilizam da máscara cômica e caricata dos *Black Faces* àquelas que afirmam com convicção o orgulho de ser “macumbeiro”, vimos que a necessidade de se afirmar como um forte feiticeiro, ou como um indivíduo influente no mundo espiritual, era algo muito importante naquele momento.

Já para o público essas interpretações poderiam ter significados diferentes. Para o ouvinte que tinha intimidade com a vivência nos Terreiros os trechos mais interessantes poderiam ser os versos e estrofes que poderiam indicar um cântico que poderia ser utilizado durante o ritual. Contudo, para o ouvinte que nada conhecia dos Terreiros, os trechos de interpretação de J. B. de Carvalho, nos quais se reafirmam estereótipos, poderiam ser os mais interessantes, muito por despertar o riso, e por parecerem aceitar se enquadrar nos pré-conceitos da sociedade.

Para J. B. de Carvalho era muito importante se afirmar como grande macumbeiro em suas canções, pois, enquanto os descrentes podiam achar tudo muito engraçado e cômico, aqueles ouvintes que frequentavam os Terreiros poderiam identificar em J. B. a imagem de um sacerdote poderoso e respeitável. Dessa forma, J. B. de Carvalho, com suas interpretações de Pai Véio, se recobria de legitimidade: diante os turistas do baile no

casino, diante dos seus espectadores que frequentavam os Terreiros, e até mesmo diante de Mário de Andrade.

Resta-nos apenas uma pergunta. Quem era J. B. de Carvalho?

VI – Sons de um Brasil Feiticeiro – Audições de Mário de Andrade.

Em agosto de 1932 a RCA Victor Talking Machine Company, importante gravadora e distribuidora de fonogramas americana, lança aos ouvintes brasileiros mais uma das suas produções musicais em fonograma de 78 RPM, a *Macumba* ou *Cena Africana* “No Terreiro de Alibibi”, gravada em 10 de junho de 1932 pelo Conjunto Tupy, que no mesmo ano já havia emplacado o *Batuque* de sucesso “Cadê Viramundo” como uma das trilhas sonoras dos bailes carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro.

“No Terreiro de Alibibi” foi mais uma das canções com temática baseada no cotidiano e realidade dos frequentadores e fieis dos Terreiros de umbanda, macumba ou candomblé da cidade e de seu Recôncavo, gravada por J. B. de Carvalho nos seus 48 anos de carreira, e pelo Conjunto Tupy. Composta por Gastão Viana e Pixinguinha a canção que mesclava cânticos do candomblé em ioruba e cânticos de umbanda em português, era harmonizada e ritmada por violões, piano, chocalho, agogô e percussão, e interpretada por J. B. de Carvalho e uma de suas cantoras acompanhantes, possivelmente Zaíra de Oliveira. E foi assim descrita por Mário de Andrade em sua palestra intitulada “Música

de Feitiçaria no Brasil”¹⁸⁰, proferida em outubro de 1933 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, quando argumentava sobre a escala pentafônica ser uma característica musical dos cânticos religiosos afro-brasileiros:

Outro exemplo característico é o disco *No Terreiro de Alibibi, verdadeira vitória da gravação Victor, talvez, como disco, a obra mais perfeita da gravação nacional. Não me furto ao prazer de citar essa maravilha*. A melodia solista, duma incrível pureza, enunciada primeiro pela mulher e repetida depois pelo homem, é construída na escala em semitons. Já o movimento coral que continua, e que emprega outra melodia, está num mi bemol maior e completo, que **sambiza o ambiente**. Completo, falo, virtualmente, pois que a tônica está evitada como é de costume nacional corrente, e no agudo, a sensível cede para nossa clássica sétima abaixada. (Grifos da organizadora em itálico, grifos meus em negrito).

O autor de “Ensaio sobre a Música Brasileira” (1928)¹⁸¹, o modernista Mário de Andrade dedicou seus estudos sobre música à definição do que seria a autêntica expressão de uma musicalidade brasileira, baseada “na fusão de raças [europeia, indígena e negra] e culturas [eruditas e populares], de diferentes experiências e tradições sonoras”¹⁸², e que estava sendo, segundo ele, gestada durante as décadas de 1920 e 1930, em um novo Brasil, menos regionalista e mais nacionalista. E se para ele os anos 1930 seriam a década da construção de uma identidade musical genuinamente brasileira – periodização essa aceita por uma boa parte da historiografia sobre a música popular brasileira e sobre o samba – a canção de Gastão Viana e Pixinguinha citada aqui, lançada por J. B. de Carvalho e pelos Tupys em 1932, seria a obra prima da fusão de gêneros e tradições musicais, populares e eruditas do Brasil, seria então “a obra mais perfeita da gravação nacional”, de certo uma “maravilha”¹⁸³.

Grande vitória essa dos compositores Pixinguinha e Gastão Viana, o primeiro era desde 1929 arranjador e maestro da RCA Victor, dirigindo diversas orquestras da companhia – que cada vez mais ganhavam espaço no início da era da gravação elétrica – , mas que desde 1919 já fazia grande sucesso na capital da república junto a na famosa orquestra típica Os Oito Batutas, que esteve ativa até 1928, tendo excursionado a Paris e

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963.

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

¹⁸² ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Mário de Andrade, música e identidade nacional. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Festas e batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 88-90.

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.54.

a Buenos Aires nesse meio tempo¹⁸⁴. De Gastão Viana pouco sabemos¹⁸⁵, músico e compositor negro filho de Juca Kallut, um dos principais representantes do choro carioca, compôs com Pixinguinha algumas canções com temática afro-brasileira, como o *Lundu* “Yaou Africano”¹⁸⁶, gravado originalmente por Patrício Teixeira – (1893-1973)¹⁸⁷ – em 1938, o *Lundu* “Uma Festa de Nanam”¹⁸⁸ gravado também por Patrício em 1941, e o também *Lundu* “Benguelê”¹⁸⁹ gravado pelos Anjos do Inferno em 1946¹⁹⁰. Gastão também compôs com J. B. de Carvalho a *Macumba* “Mironga de Moça Branca”¹⁹¹ gravada no mesmo fonograma de “No Terreiro de Alibibi” em 1932. Além disso é de Gastão Viana a composição do *Samba/Macumba* “Meus Orixás”¹⁹² gravado em 1933 e lançado em 1935 por Francisco Sena com o acompanhamento da cantora Yolanda Osório e do grupo Diabos do Céu¹⁹³.

¹⁸⁴Para saber mais sobre os 8 Batutas consultar a tese de Luiza Mara Braga Martins. MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*. Niterói: UFF, 2009.

¹⁸⁵O que sabemos foi nos informado pelo Jornal O Globo em 09 de julho de 1959, quando noticiado de seu falecimento um dia antes. *FALECEU repentinamente o compositor Gastão Viana*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 09 de julho de 1959. P.03.

¹⁸⁶PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Yaou Africano*. Patrício Teixeira (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado A. 78 RPM, número 34.346, (3:25 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁸⁷ Para saber mais sobre Patrício Teixeira poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/patricio-teixeira>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁸⁸ PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Uma festa de Nanam*. Patrício Teixeira (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1941. Lado B. 78 RPM, número 34.753.

¹⁸⁹ PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Benguelê*. Anjos do Inferno (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1946. Lado B. 78 RPM, número 800408. (2:24 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁹⁰ Para saber mais sobre os Anjos do Inferno, poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁹¹ CARVALHO, J. B. de; VIANA, Gastão. *Mironga de moça branca*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.586. (3:39 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁹² VIANA, Gastão. *Meus Orixás*. Francisco Sena, Yolanda Osório e Diabos do Céu (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.953. (2:35 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁹³ Os Diabos do Céu foi um dos grupos de orquestra formados pela dupla Pixinguinha e Donga entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, ao lado, por exemplo, do Grupo da Guarda Velha. Para saber mais sobre os Diabos do Céu verificar a página 155 da tese de Virgínia de Almeida Bessa. BESSA. *Op. Cit.* P.155.

22. Fotografia publicada pelo jornal *O Globo* no dia 9 de julho de 1959 para ilustrar a notícia sobre a morte de Gastão Viana, ocorrida no dia anterior.



Gastão Viana

Voltando a Mário de Andrade, ele, em sua palestra sobre as músicas de feitiçaria buscava mostrar as características principais dessa variante musical existente no Brasil, percorrendo tanto sobre canções colhidas por ele em Terreiros de catimbó do nordeste brasileiro, quanto de canções gravadas por grandes gravadoras da região sudeste e que tinham por tema as diversas formas do viver religioso afro-brasileiro. Para Mário “feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra”¹⁹⁴, e em um país musical como o Brasil a feitiçaria se espalharia de norte a sul recebendo nomes distintos em cada área em que estaria estabelecida. Sobre o Rio de Janeiro de Pixinguinha, Gastão Viana e J. B. de Carvalho, Mário destaca que “a feitiçaria dominante é a macumba”¹⁹⁵, essa descrita como um ritual específico dos africanos que se estendia do Rio à Bahia, onde passaria a receber o nome de Candomblé. E enquanto ele dissertava sobre as cantigas dos diversos rituais de feitiçaria e dos seus efeitos hipnóticos nos dançantes fieis dos mestres feiteiros, surgem em sua fala citações sobre diversas canções populares gravadas no Rio de Janeiro, e que circulavam não apenas em discos como também nos palcos cariocas.

¹⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.25.

¹⁹⁵ *Idem*. P.26.

Por exemplo, o “Ponto de Ogum”¹⁹⁶, *Macumba* popular dos Terreiros cariocas gravada por Mano Elói e por Amor – Getúlio Marinho – com o acompanhamento do Conjunto Africano¹⁹⁷, lançada em 1930 pela Odeon foi utilizada como exemplo de música de feitiçaria com extrema força hipnótica derivada de sua rítmica e indecisão melódica também tão comum “nos congados, moçambiques, e sambas de negros rurais ou já de caipiras de São Paulo”¹⁹⁸. Para Mário, essa variação rítmica e melódica presente no “Ponto de Ogum” de Mano Elói, Amor e do Conjunto Africano, é característica não apenas nas hipnóticas cantigas de feitiçaria, mas nas cantigas profanas do que ele considerava ser a música popular brasileira, como podemos observar nessa sua fala:

Na realidade a impressão que se tem é que existe um tema, exclusivamente virtual que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em que tons, desafinações voluntárias, nasalizações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portamentos de voz. Tudo isso pela sua pobreza deixa cantador e ouvinte numa indecisão pasmosa, completamente desnordeado e tonto: porque esse é realmente o processo de tornar mais forte, mais eficaz, o poder hipnótico da música. Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. [...] Assim deverá se observar neste Ponto de Ogum que tudo não passa duma só frase melódica, ritmicamente indecisa, ora entoada pelo solista cada vez com um texto novo, e repetida responsorialmente pelo coro sempre com o mesmo texto refrão “ôh êh Umbanda cagira-gira angulá”. [...] É possível que num disco mal gravado e com maus cantores esta peça não pareça bonita no sentido *e-lucevan-le-stelle* da boniteza musical, mas este **Ponto de Ogum é realmente um documento precioso, uma obra-prima como originalidade, caráter afro-brasileiro e ainda como protótipo da música de magia.** (Grifos da organizadora em itálico, grifos meus em negrito).

Mas é com a canção de Pixinguinha e Gastão Viana, interpretada por J. B. de Carvalho com o Conjunto Tupy, que Mário se debruça a falar da escala pentafônica, que segundo ele seria uma das principais características da sonoridade afro-brasileira¹⁹⁹, e de

¹⁹⁶ PÚBLICO, Domínio. *Ponto de Ogum*. Conjunto Africano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Lado B. 78 RPM, número 10.679. (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

¹⁹⁷ Durante todo esse capítulo falaremos sobre o Conjunto Africano.

¹⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.44.

¹⁹⁹ Falando sobre um cântico dedicado ao mestre Antônio Caboclinho que segundo ele foi escrito numa escala “pentafônica legítima”: “Esse me parece ainda um dos caracteres da nossa música de feitiçaria de origem africana. Pelo menos a escala pentafônica frequenta singularmente a feitiçaria afro-brasileira”.

como cada vez mais essa escala foi perdendo espaço para sonoridades mais comuns aos ouvidos do brasileiro urbano dentro dos rituais de feitiçaria. Mário relata que na grande maioria dos cânticos colhidos por ele nos catimbós da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, a escala pentafônica já havia desaparecido, distanciando-se assim cada vez mais do componente africano em sua musicalidade, e dando vez à sonoridades mais urbanas e ecléticas, provenientes das canções popularizadas nas rádios e nas festas profanas populares, mostrando, em suma, que a música negra, observada aqui por ele como música de feitiçaria, também estava em transformação.

Mário continua dizendo que nas macumbas cariocas ainda se mantinham a escala pentafônica, justamente porque cada pai de santo ou chefe feiticeiro, assim como cada divindade ou orixá, delimitavam uma forma rítmica e melódica muito característica para suas canções, e que por isso mesmo seria muito difícil que ocorresse uma universalização da forma de se cantar e dançar as músicas hipnóticas dos Terreiros. O que não nos poderia causar a ilusão de que “as melodias da feitiçaria nacional [seriam] o que cientificamente a gente chama de tradicional e folclórico, mesmo as que de mais perto cheiram a africanismo e de mais perto nos pareçam a nós características”²⁰⁰, ou seja, as músicas dos Terreiros não estavam impassíveis de serem alteradas e reconstruídas. De fato, a composição de Gastão Viana com a harmonização do maestro Pixinguinha e interpretada com performance teatralizada de J. B. de Carvalho, com trechos cantados em português, mesmo resguardando a característica africana da escala pentafônica, e podendo ser reconhecida como uma música negra, não era ela uma canção tradicional africana, mas sim uma singular criação da mescla das sonoridades disponíveis no cenário musical brasileiro, inserido por sua vez num circuito internacional da música e do espetáculo.

E para Mário, quanto menos africanizado, e quão mais familiarizado às sonoridades globais facilmente conhecidas pelos brasileiros (os brasileiros membros das feitiçarias e os não-membros), mais fácil seria a disseminação da canção e mais fácil seria sua popularização e “tradicionalização”, tanto no circuito dos terreiros de feitiçaria, quanto nos palcos e rádios do país. E sobre esse tema, já encerrando sua palestra, ele completa:

Ora se mestre Carlos é realmente popularizadíssimo no Nordeste, não menos populares são os deuses iorubanos Xangô, Ogum, Iemanjá e etc., nas regiões de candomblé, macumba e pajelança. Por que então as melodias deles divergem tanto até dentro da mesma cidade? **Minha**

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P. 53.

²⁰⁰ *Idem*. P.55.

opinião é que são melodias excessivamente africanas ainda, com textos que não satisfazem a normalidade popular que exige música cantada e compreensível para que a gente possa cantar. Se o texto incompreensível na boca do pajé, do catimbozeiro ou da mãe de santo tem efeito decisivo de encantação e hipnose no povo: o povo para cantar exige maior ou menor, mas sempre alguma compreensibilidade de texto. E não apenas isso: exige ainda compreensibilidade musical, melódica harmônica e rítmica, arabescos sonoros enfim que ele reconheça, possa memoriar facilmente e lhe sejam por tudo isso familiares. Tal estrofe do Guarani, de foxtrote, tango ou canção napolitana, tem mais probabilidade de se familiarizar no povo brasileiro e ser reconhecida e tradicionalizada por ele que o canto de Xangô ou o pentafônico Mofi-la-dofê. É que o Guarani e a foxtrotagem do mundo têm as mesmas escalas do nosso povo, o mesmo dó maior e os mesmos ritmos europeus ou já americanos de que somos formados e nos movem. **As nossas melodias realmente tradicionais podem ser lindas, mas, porém, são lindas à europeia ou à brasileira.**²⁰¹ (Grifos da organizadora em itálico, grifos meus em negrito).

Os *Pontos* de macumba e candomblé, ritmados e hipnóticos, construídos em escala pentafônica, cantados nos Terreiros e/ou gravados nos discos, assim como o “No Terreiro de Alibibi” do Conjunto Tupy, e o “Ponto de Ogum” do Conjunto Africano, eram considerados por Mário verdadeiros exemplares da sonoridade afro-brasileira gravadas em discos, verdadeiros documentos sonoros, curiosidades dos Terreiros, emanados de força inebriante e potencializadores de contatos com o sagrado africano estabelecido no Brasil. Nos restaria apenas o cuidado para não crer que tais cantigas seriam exemplos de uma sonoridade africana sobrevivente sem qualquer alteração em seu curso, visto que para serem popularizadas necessitavam estar alinhadas minimamente a um formato compreensível para a comunidade ouvinte, sendo ela a comunidade religiosa dos Terreiros ou a comunidade dos ouvintes dos discos.

Mas os ritmos e melodias das *Macumbas* gravadas em discos por Conjuntos como o Tupy e o Africano, compreensíveis para os macumbeiros, ávidos feiticeiros frequentadores dos Terreiros cariocas, eram também compreensíveis para o público dos teatros, das festas e bailes da cidade, e dos ouvintes das rádios? Obviamente que não! Haviam aqueles competentes a entender o que diziam tais canções e seus versos, e aqueles que nada compreendiam, e que ouviam a tudo – letra, melodia, ritmo – como uma curiosidade, sendo uma forma de olhar e/ou rir do outro, o exótico, que nesse caso é negro. “No Terreiro de Alibibi”, considerada por Mário de Andrade como uma obra ímpar de grandeza e vulto, segundo os dados que temos dos jornais da época não estourou nas

²⁰¹ *Idem*. P.56.

rádios e nem foi sucesso nas apresentações do Conjunto Tupy como foram o *Batuque* “Cadê Vira-Mundo” ou o *Jongo* “São Benedito é oro só”. Por quê? Será que tal canção não era compreendida pelos ouvintes, espectadores ou brincantes? Será que não divertia? Será que não passava um “ar” de autenticidade? Era muito “africana”? Essas questões poderemos responder mais à frente depois de esmiuçarmos um pouco como era o cenário da gravação e distribuição musical das *Macumbas* no Rio de Janeiro, e quando compararmos as canções/vozes do Conjunto Tupy e de J. B. de Carvalho.

Novamente, é seguindo as indicações de Mário de Andrade que nos debruçamos sobre uma vasta obra musical dos macumbeiros nas décadas de 1920 e 1930. Para ele, Mário, tais canções das feitiçarias afro-brasileiras (as *Macumbas* no Rio de Janeiro) serviam como documentos sonoros para aquele que buscava compreender a musicalidade brasileira em seus diversos matizes, não se reconhecendo assim, ele, um feiticeiro ou crente nas divindades afro-indígenas que baixavam nos Terreiros do Brasil, senão um cientista e intelectual com ouvido técnico e crítico sobre o que tocava em sua vitrola. E com esse olhar imbuído da responsabilidade de documentar e interpretar os sons do Brasil, que ele, Mário colecionou durante sua vida uma ampla discografia na qual as sonoridades negras ganham destaque. “No Terreiro de Alibibi” e “Ponto de Ogum” foram as canções utilizadas por ele para ilustrar – como trilhas sonoras – sua palestra. Porém, Mário criou uma lista na organização de seus rascunhos com as canções de feitiçaria gravadas em disco que mais lhe chamavam a atenção naquele momento, lista essa presente na introdução escrita pela organizadora Oneyda Alvarenga ao livro que reunia não apenas a palestra “Música de Feitiçaria do Brasil”, mas suas notas, correções, fichas e anotações construídas no processo de escrita da mesma.²⁰²

São onze as canções apresentadas por Mário nessa lista, compostas e interpretadas em sua maioria por compositores e músicos negros. A primeira da lista é “Guriatã de Coqueiro”²⁰³, composta e interpretada por Ratinho - Severino Rangel de Carvalho (1896-1972)²⁰⁴ – com acompanhamento da banda Batutas do Norte²⁰⁵, sendo uma *Cantiga* do folclore nordestino em disco Odeon em 1930. Essa canção, considerada pelo autor como

²⁰² ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.17.

²⁰³ RATINHO. *Guriatã de coqueiro*. Ratinho e Batutas do Norte (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Lado A. 78 RPM, número 10.656. (2:52 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁰⁴ Para saber mais sobre Ratinho poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/ratinho>, acessado em janeiro de 2015.

²⁰⁵ Não encontramos em pesquisa nenhuma informação pelo grupo que acompanhou Ratinho nessa gravação, os Batutas do Norte.

um “dos mais bonitos discos populares que possuímos”²⁰⁶, é citada nessa lista e na palestra pois segundo Mário de Andrade algumas frases populares do culto ao Mestre Carlos, saudosa entidade do catimbó nordestino pesquisado por ele, surgem em meio a essa gravação de Ratinho, possivelmente composta a partir de temas populares já existentes. Essa seria a única canção lançada em disco, listada por Mário como uma gravação da feitiçaria brasileira, inspirada no catimbó nordestino, diferente das demais que virão a seguir, todas inspiradas nas macumbas e candomblés, principalmente do Rio de Janeiro.

O *Batuque* ou *Toada* “Na Gruta do Feiticeiro”²⁰⁷ composta por Almirante - Henrique Foréis Domingues (1908-1980)²⁰⁸ –, Candoca da Anunciação – Homero Dornelas (1901-1990)²⁰⁹ – e Edmundo Vidal²¹⁰, lançado em 1932 pela Victor, sendo interpretada por Almirante, não era exatamente uma *Macumba*, e nem seus compositores e intérpretes eram macumbeiros, mas figurava na lista criada por Mário de Andrade muito mais por curiosidade do pesquisador do que pelo seu caráter religioso/hipnótico. Mário aponta: “não esquecer o caso de “Na Gruta do Feiticeiro”, que apesar da pretensão, e das imitações cromáticas do macabro europeu, é muito curioso, e até agradável”²¹¹. A canção reproduz muito mais, como sabiamente percebeu Mário de Andrade, o “macabro europeu”, ou seja, o imaginário europeu sobre feitiçaria e sobre o negro e sua religiosidade, do que os próprios rituais de feitiçaria e magia do Rio de Janeiro. A canção é acompanhada de orquestra sinfônica de violinos, instrumentos de sopro, e apenas um instrumento de percussão quase inaudível, e mesmo a temática do feitiço e da macumba estando presente, com certeza essa não é uma obra construída e interpretada pelos músicos macumbeiros da cidade.

²⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.56

²⁰⁷ ALMIRANTE; ANUNCIAÇÃO, Candoca da; VIDAL, Edmundo. *Na gruta do feiticeiro*. Almirante (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.572. (2:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁰⁸ Para saber mais sobre o músico e radialista Almirante consultar a dissertação de Giuliana Souza de Lima “Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)”. LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*”. São Paulo: USP, 2012.

²⁰⁹ Para saber mais sobre Candoca da Anunciação poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/homero-dornelas>, acessado em janeiro de 2015.

²¹⁰ Não foi encontrado em pesquisas em jornais e na bibliografia do texto nenhuma informação sobre o compositor de “Na Gruta do Feiticeiro” conhecido por Edmundo Vidal.

²¹¹ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963. P.17.

Almirante que havia feito parte do Bando de Tangarás²¹² junto à Noel Rosa, Braguinha e Henrique Brito, havia lançado, ainda fazendo parte desse grupo, outra canção muito conhecida por falar de macumbas e candomblés em tom jocoso, o *Samba* dele e de Homero Dornelas “Na Pavuna”²¹³, que foi lançado em disco Odeon em 1930. Tal canção ficou mais amplamente conhecida por introduzir a batucada na gravação dos discos, em pleno início da gravação elétrica. Almirante, como os outros membros do Bando de Tangarás faziam parte, segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, “de uma nova geração de artistas, rapidamente convertida à linguagem do samba, que era oriunda de uma classe média sediada no bairro de Vila Isabel”²¹⁴, e que subiam os morros da cidade para se inspirar e construir novas formas de fazer samba. Sobre Homero Dornelas sabemos que além de ajudar a compor “Na Gruta do Feiticeiro” e “Na Pavuna”, era pianista, violoncelista, arranjador e mantinha uma carreira paralela com a música clássica. Os dois compositores, como também E. Vidal, do qual desconhecemos a trajetória, não possuíam o escopo dos rituais de macumba e candomblé que J. B. de Carvalho, Pixinguinha, João da Baiana ou Gastão Viana possuíam, gravando assim, obras muito mais baseadas em pré-conceitos do que em vivências pessoais nos rituais de feitiçaria²¹⁵, e sobre Almirante e Homero Dornelas podemos afirmar que, diferente dos macumbeiros aqui citados, eram homens brancos. Talvez “Na Gruta do Feiticeiro” tenha sido escolhida por Mário justamente por apresentar a visão que a classe média branca carioca possuía sobre as macumbas e os macumbeiros, valendo então aqui a reprodução da mesma:

Almirante com acompanhante

É meia-noite, minha gente, tá na hora
Zabumba o congo que o Tinhoso assobiou
A manicaca já sortô e foi-se embora
E lá distante galo preto já cantou
Lá longe o fogo do cachimbo do saci
Tá parecendo com o olhar do Caboré
E o cão preto tá rodando por aqui

²¹² Para saber mais sobre o Bando de Tangarás poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/dando-de-tangaras>, acessado em janeiro de 2015.

²¹³ ALMIRANTE; ANUNCIAÇÃO, Candoca da. *Na Pavuna*. Almirante com Bando de Tangarás (intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Lado A. 78 RPM, número 13.089 (2:39 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²¹⁴ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. Volume 20, número 39, páginas 167-189. São Paulo: 2000. P. 171.

²¹⁵ Vale a leitura do capítulo “O Preto e o Branco” da dissertação de Giuliana de Souza Lima “Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da História da Música Popular Brasileira” defendida no PPGHS da USP, para saber um pouco mais da relação entre Almirante e a cultura e a música negra. LIMA, Giuliana de Souza. *O Preto e o Branco*. In: Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da História da Música Popular Brasileira. PPGHS, USP. São Paulo: 2012. P 121-134.

Pois tá na hora de fazer o Candomblé
 Zumbi, lê-lê, zabumba. Zabumba, zumbi, lê-lê
 Vamos assoprando as brasas
 Pros incensos se acender
 Zumbi, lê-lê, zabumba. Zabumba, zumbi, lê-lê
 Vamos assoprando as brasas
 Pros incensos se acender
 E o saci que virou Besta de careta
 Já tá danado, tá um Cão, tá um perigo
 Não vá ninguém ficar zombando do Capeta
 Que cria chifre, nasce rabo por castigo
 O nêgo mina pra fazer sua mandinga
 Só quer enxofre, quer farofa, quer cachaça
 Quer três vintém, quer galo morto com catinga
 Vela de sebo que acendendo traz desgraça
 Zumbi, lê-lê, zabumba. Zabumba, zumbi, lê-lê
 Vamos assoprando as brasas
 Pros incensos se acender
 Zumbi, lê-lê, zabumba. Zabumba, zumbi, lê-lê
 Vamos assoprando as brasas
 Pros incensos se acender.²¹⁶

Nessa canção que melodicamente transparece um ar soturno, Almirante, Homero Dornelas e E. Vidal, mostram as religiões afro-brasileiras como um ritual macabro e ao mesmo tempo folclórico, ao inserir o Capeta e o Saci²¹⁷, figura folclórica já muito conhecida no Brasil naquela época, como entidades que baixavam no terreiro do “Nêgo Mina”. Todas as personagens de tal canção parecem ser assustadoras, como em um conto de terror, no qual os que clamam a vinda do capeta são negros, num ritual negro ocorrido para lá da meia-noite. O Capeta também tem cor, afinal ele recebeu, durante a canção, as alcunhas de “Cão Preto” e “Saci”. Tal obra musical, tratada como menor dentre as demais pelo próprio Mário de Andrade, refletia como determinado grupo social, os dos não frequentadores dos Terreiros de macumba, poderiam enxergar tais rituais naquela época. E como era possível compor uma canção como essa num cenário musical repleto de outros exemplos do que poderia ser uma macumba.

²¹⁶ ALMIRANTE; ANUNCIAÇÃO, Candoca da; VIDAL, Edmundo. *Na gruta do feiticeiro*. Almirante (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.572. (2:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²¹⁷ O Saci que à época já era figura folclórica conhecida dos brasileiros. Sobre ele Heitor Villa-Lobos havia escrito a Marcha “Saci” em 1912; e em 1921 Monteiro Lobato lançou seu primeiro livro “O Saci-Pererê: Resultado de um inquérito”. Ambas obras inspiradas na famosa personagem do folclore nacional.

Um outro *Samba* de Almirante, esse interpretado por Jararaca – José Luis Rodrigues Calazans (1896-1977)²¹⁸ –, foi “Macumba de Mangueira”²¹⁹, lançado pela Columbia em 1930, que conta a história de um pobre homem crente que sobe o morro da Mangueira atrás do Pai de Santo e de sua entidade protetora para a realização de um feitiço de amor, feitiço esse pago pelo esperançoso religioso. A *mironga* dá certo e o homem tem seu sonho realizado, porém, logo se arrepende, pois tal amor alcançado com feitiço só lhe trouxe desgraças, busca então voltar ao morro da Mangueira e garante que vai dar todo o seu dinheiro ao Pai de Santo para que tudo volte a ser como era antes.

Tais obras refletem bem o imaginário que tal grupo de compositores brancos possuíam sobre as religiões negras na cidade. Imagens essas corroboradas num dos mais clássicos sambas já lançados até hoje, o “Feitiço da Vila”²²⁰, composto pelos também compositores brancos Noel Rosa – Noel de Medeiros Rosa (1910-1937)²²¹ – e Vadico – Osvaldo Gogliano (1910-1962)²²² – e interpretada pelo também músico branco João Petra de Barros – (1914-1948)²²³. “Feitiço da Vila” lançado pela Odeon em 1934, expressa as transformações do samba, que em Vila Isabel, bairro de classe média com nome de princesa, tornou-se um “feitiço decente que prende a gente”, sem a necessidade da farofa, da vela e do vintém utilizadas pelo feiticeiro de “Na Gruta do Feiticeiro”:

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço descente
Que prende a gente

Nesse sentido a obra dos músicos negros e “macumbeiros” tem uma importância de afirmação de sua cultura e raça, exprimindo suas realidades e crenças, cantando para seus orixás e transformando o público, mostrando aos ouvintes ou espectadores obras

²¹⁸Para saber mais sobre Jararaca (da dupla Jararaca e Ratinho) poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/jararaca>, acessado em janeiro de 2015.

²¹⁹ ALMIRANTE. *Macumba de Mangueira*. Jararaca (intérprete). Rio de Janeiro: Columbia, 1930. Lado A. 78 RPM, número 5.188, (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²²⁰ ROSA, Noel; VADICO. *Feitiço da Vila*. João Petra de Barros (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1934, Lado A. 78 RPM, número 11.175. (2:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²²¹ Para saber mais sobre Noel Rosa poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/noel-rosa>, acessado em janeiro de 2015.

²²² Para saber mais sobre Vadico poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/vadico>, acessado em janeiro de 2015.

²²³ Para saber mais sobre João Petra de Barros poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/joaopetra-de-barros>, acessado em janeiro de 2015.

musicais realmente baseadas em cânticos de Terreiros ou neles inspirados. Mário de Andrade, intelectual preocupado com a questão, soube diferir o que realmente retratava um Terreiro e o que não retratava a musicalidade dos Terreiros. Mas, e os ouvintes comuns que não possuíam os ouvidos treinados de Mário, será que eles saberiam diferir o que poderia ser uma *Macumba* harmonizada para gravações ou uma canção realmente inspirada no ritual dos Terreiros, e uma obra musical como o “Na Gruta do Feiticeiro”, obviamente eivada de personagens e cenários construídos com base num imaginário branco/europeu sobre as religiões afro-brasileiras e os seus frequentadores?

Como não temos acesso às vozes dos homens e mulheres comuns daquela época, que ouviam os sambas de Almirante e Noel, como também os *Sambas* e *Macumbas* de Pixinguinha e J. B. de Carvalho, não saberemos até que ponto como os diversos grupos e atores sociais de então interpretavam esse conjunto de canções populares com temática inspirada nos Terreiros. Pode ser que “Na Gruta do Feiticeiro” e “No Terreiro de Alibibi”, ambas canções sobre os rituais das religiões afro-brasileiras, causassem o riso ou a chacota de quem as ouvia, quem sabe também as duas pudessem despertar o medo dos mais crentes de que tais religiosidades pudessem representar o mal. Essas são apenas hipóteses trazidas à tona quando recordamos o que foi analisado sobre os espetáculos humorísticos dos quais os Tupys participavam nessa década.

A vida do negro e do “macumbeiro”, crente realizador de feitiços, realmente poderia fazer a plateia descrente, rir. Mas os macumbeiros, diferente dos rapazes brancos de Vila Isabel, não compunham e interpretavam suas *Macumbas* nos discos e palcos apenas com o objetivo de fazer rir. Suas canções contam sobre suas religiosidades, sobre seus medos e sua fé. E Mário de Andrade percebeu isso quando organizou sua pequena lista, na qual excluída a obra de Almirante, reúnem-se obras musicais realmente referenciadas numa vivência religiosa dos Terreiros. É hora de ouvir os sons do passado e conhecermos, com a ajuda de Mário, os “macumbeiros” e grupos musicais que naquela época cantavam os Terreiros em fonogramas. Observamos as canções negras como fontes com o intuito de responder as seguintes questões: Que *Macumba* era essa cantada pelos músicos macumbeiros de início da década de 1930? Sobre o que elas tratavam? Elas tinham apenas um caráter para fazer rir? Essas gravações eram apenas entretenimentos e curiosidades, ou possuíam toda uma questão de fé em seu caráter?

Começaremos então ouvindo os sons de Felipe Nery da Conceição, músico muito pouco conhecido do qual temos pouquíssimas referências²²⁴, mas que no raiar do ano de 1931, junto com seu grupo musical Filhos de Nagô, lançou em um único disco da Parlophon um conjunto de cânticos e toques de candomblé keto em honra a orixás como Exu, Ogum e Oxaguiã. Talvez, analisando essas gravações, que Mário de Andrade tenha pensado em falar sobre os resquícios de africanismos que fazem com que as letras de algumas canções não sejam compreendidas.

Foram quatro cânticos registrados por Felipe no disco de *Macumbas e Candomblés* de número 13.254. No lado A a gravação “Candomblé – Odurê; Eriúá”²²⁵, no lado B a gravação “Candomblé – Canto de Echú; Canto de Ogum”²²⁶. Ambas as canções haviam sido gravadas entre 1928 e 1929, e apenas lançadas no ano de 1931, pouco tempo depois do lançamento do primeiro disco do Conjunto Africano pela Odeon – grupo liderado por Amor e Mano Eloy – e do lançamento também do primeiro disco do Conjunto Tupy pela Victor. Ao que parece a Parlophon correu atrás do prejuízo lançando gravações de candomblés realizadas anos antes em seus estúdios, depois que Odeon e Victor respectivamente lançaram no mercado discos com toques de macumbas.

O que surpreende nas gravações de Felipe e de seus Filhos de Nagô é a autenticidade das cantigas de candomblé, pois, ao que tudo indica, as gravações foram realizadas realmente por candomblecistas de algum Terreiro, que em estúdio levaram seus atabaques, vozes e palmas, para o registro dos toques tradicionais de sua fé. Por exemplo, as canções de Felipe – que registra os cânticos tradicionais como se fosse o compositor – não recebem o acompanhamento da orquestração sinfônica, desta forma, ao som exclusivo dos atabaques, uma voz feminina que possivelmente poderia ser a de uma senhora Ialorixá – não identificada –, puxa quatro pontos, divididos nas duas já citadas faixas.

²²⁴ Por exemplo, não há nada sobre Felipe em dicionários ou enciclopédias especializadas em músicos e na música brasileira, como o clássico Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Como também sobre ele nada foi encontrado na bibliografia lida para essa pesquisa. Nem mesmo na internet, que hoje conta com blogs de colecionadores e memorialistas da música brasileira e das canções de terreiros, foram encontrados dados sobre Felipe e seu grupo os “Filhos de Nagô”. Não sabemos, por exemplo, onde ou quando nasceu, e nem a sua cor, e se era algum líder religioso ou não.

²²⁵ CONCEIÇÃO, Felipe Nery. *Candomblé – Odurê; Eriúá*. Filhos de Nagô (intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1931, Lado A. 78 RPM, número 13.254. (1:38 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²²⁶ CONCEIÇÃO, Felipe Nery. *Candomblé – Canto de Echú; Canto de Ogum*. Filhos de Nagô (intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1931, Lado B. 78RPM, número 13.254. (1:26 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

Na primeira faixa gravam-se dois cânticos “Odurê” e “Eriuá”. Sobre o primeiro podemos supor que seja um cântico dedicado ao orixá Oxaguiã, o Oxalá jovem dos rituais ketos:

Yalorixá
Odurê-ô, Odurê
Ailalá é mamanjô de Oxaguiã
Filhos de santo em resposta
Odurê-ô, Odurê
Ailalá é mamanjô de Oxaguiã
Yalorixá
É mamanjô de Aliã
Filhos de santo em resposta
É mamanjô de Aliã

Tal canção é interpretada pela senhora, acompanhada pelas palmas e vozes de seu séquito em um canto responsorial, transportando para dentro dos estúdios da gravadora um verdadeiro candomblé. Evidenciando que tal cantiga seja tradicional do culto de Oxaguiã dos ketos, ela reaparece no *Long-Play* “Viva Bahia nº2” na primeira faixa do disco intitulada “Candomblé de kêtô”, que reunia pontos tradicionais de candomblés baianos, recolhidos e adaptados pela pesquisadora Maria Rosita Salgado Góes²²⁷.

Sobre o ponto “Eriuá” não tivemos tanta sorte em identificar para que orixá ele é dedicado, pode-se apenas supor que seria em honra de Euá, um dos orixás femininos do ritual dos ketos. Já “Canto de Echú” e “Canto de Ogum” descrevem em seus títulos para que orixás são dedicadas. As duas canções foram várias vezes regravadas por outros músicos, nacionais e internacionais, durante as décadas que se seguiram. Vejamos inicialmente o “Canto de Echú”:

Yalorixá
Embarabô bebe Tirirí Lonã,
Filhos de Santo em resposta
Exú Tirirí,
Embarabô bebe Tirirí Lonã
Exú Tirirí
Yalorixá
Embarabô bebe Tirirí Lonã,
Filhos de Santo em resposta
Exú Tirirí,
Embarabô bebe Tirirí Lonã
Exú Tirirí

²²⁷ Tal disco fora lançado pela Philips em 1968, a partir de gravação realizada com o Conjunto Folclórico da Bahia no Teatro Carlos Gomes. PÚBLICO, Domínio. *Candomblé de Kêto*. Conjunto Folclórico Viva a Bahia (intérprete). Salvador: Phillips, 1968, Lado A, Faixa 1. LP, número P 632.923 L. (21:27 minutos). Disponível para audição e consulta na página do colecionador de fonogramas e pesquisador Tônico Maciel no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MNCc0daDv4E>, consultado em janeiro de 2015.

A cantiga para chamar Exú surge, por exemplo, em coletânea de cânticos gravados por Melville J. Herskovits e Frances S. Herskovits em trabalho de pesquisa e documentação em terreiros soteropolitanos, nesse caso, a faixa “Ketu for Eshu” está presente no álbum Afro-Bahian Religious Song, disponível no acervo da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso norte-americano²²⁸. Em 1961 a mesma cantiga faz parte da trilha sonora da personagem de Antônio Pitanga no filme Barravento de Glauber Rocha de 1962²²⁹, e em 2004, a partir de pesquisas de documentação sonora do Museu Nacional/ UFRJ, o cântico de Exú gravado por Felipe foi novamente regravado, agora por Mãe Meninazinha de Oxum, Ialorixá do Ilê Omolu Oxum²³⁰. O projeto de documentação do Museu Nacional junto ao Ilê Omolu Oxum deu origem ao CD com toques e cantigas da casa, e o Canto de Exú é logo a terceira faixa. As gravações realizadas por Felipe e Mãe Meninazinha são muito semelhantes, foram realizadas da mesma forma, com a Ialorixá puxando o ponto, acompanhada da resposta do seu coro de fiéis e pela batucada da percussão do Terreiro.

Sobre o “Canto de Ogum” podemos afirmar que segue a linha dos demais três cantos, com a canção sendo puxada pela voz feminina, e acompanhada pelo coro com auxílio de palmas e percussão.

Yalorixá

Ogundê, arerê.

Irê, irê, Ogun-Já.

Akorodeô, Arerê.

Irêê, Ogunja-ô.

Filhos de Santo em resposta

Ogundê, arerê.

²²⁸ PÚBLICO, Domínio. *Ketu for Eshu*. Intérpretes desconhecidos. Melville J. Herskovits e Frances S. Herskovits (editores). Salvador/Washington: The Library of Congress Recording Laboratory Music Division, 1941/42 e lançado em 1947, Lado A, Faixa 1. LP “Afro-Bahian Religious Song”, AAFS 61 - 65 (4:21 minutos). Disponível para audição e consulta na página do colecionador de fonogramas e pesquisador Roberto Luis Castro no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=tIxidTvZRgY>, consultado em janeiro de 2015.

²²⁹ *BARRAVENTO*. Glauber Rocha (direção); Iglu Filmes (produção). Salvador: Iglu filmes, 1992. 78 minutos. Preto e branco, mono, 33mm.

²³⁰ PÚBLICO, Domínio. *Canto de Exu – n°3*. Mãe Meninazinha de Oxum e Ilê Omolu Oxum (intérpretes). Rio de Janeiro: Laboratório de pesquisas em etnicidade, cultura e desenvolvimento (LACED-UFRJ), 2004, Faixa 3. CD “Ilê Omolu Oxum – cantigas e toques para os orixás” (0:58 minutos). Disponível para download em <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/> consultado em fevereiro de 2015. O Ilê Omolu Oxum é um tradicional candomblé de São João de Meriti (RJ), famoso por ser herdeiro dos assentamentos e dos axés do Omolu de João Alabá, e da Oxum de Iá Davina – Davina Maria Pereira (1880-1964). O primeiro é uma das grandes referências na história do candomblé e do samba no Rio de Janeiro, e a segunda uma das principais matriarcas do candomblé fluminense, responsável nas décadas de 1940 a 1960 por dar continuidade ao Terreiro de João Alabá no então distrito iguaçuano de Mesquita. Ambos os líderes religiosos auxiliaram muitos migrantes baianos a estabelecerem seus candomblés na região metropolitana do Rio de Janeiro.

Irê, irê, Ogun-Já.
Akorodeô, Arerê.
Irêrê, Ogunja-ô.

Vale ressaltar que também essa gravação fora várias vezes regravada, por exemplo, pela cantora lírica brasileira Bidu Sayão – (1902-1999)²³¹ – em gravação de voz e violão harmonizada por Ernani Braga – (1888-1948)²³² – em 1947²³³. Baseado na gravação de Bidu, John William Coltrane – (1926-1967)²³⁴ –, importante saxofonista do jazz norte-americano, lançou em 1967 a canção instrumental “Ogundê”²³⁵, sendo a primeira faixa de seu último *Long-Play* “*Impressions*”. Em 1973 foi a vez do grupo Os Ticoãs²³⁶ regravarem o ponto tradicional dos Terreiros em *Long-Play* intitulado “Os Tingoãs”²³⁷ lançando pela Odeon. Tanto o “Canto de Echú” quanto o “Canto de Ogum” dos Filhos de Nagô foram readaptadas e regravadas em 2014 por iniciativa dos pesquisadores paulistanos Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista para o projeto “Goma-Laca: Afrobrasilidades em 78RPM”, que sediados na discoteca Oneida Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo, organizaram e digitalizaram um amplo acervo de canções afro-brasileiras das primeiras décadas do século XX. As duas canções originalmente gravadas por Felipe Nery da Conceição foram lançadas em CD dirigido musicalmente pelo maestro Letieres Leite, e interpretados por jovens músicos do cenário paulistano. A cantora Juçara Marçal foi a responsável por interpretar as duas canções, respectivamente a primeira e a sétima faixa do álbum lançado pela Manacá

²³¹ Para saber mais sobre Bidu Sayão poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/bidu-sayao>, acessado em janeiro de 2015.

²³² Para saber mais sobre Ernani Braga poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/ernani-braga>, acessado em janeiro de 2015.

²³³ A canção “Ogundê Varere” fora interpretada por Bidu Sayão e com o acompanhamento do piano de Milne Charnley para a gravação do Long-Play “Folk Songs of Brazil” lançado nos Estados Unidos em 1947. PÚBLICO, Domínio. *Ogundê Varere*. Bidu Sayão e Milne Charnley (intérpretes). Nova Iorque: Columbia, 1949, Lado B, Faixa 8. LP “Folk songs of Brazil”, número ML 4154. (2:38 minutos). Disponível para audição e consulta na página do colecionador de fonogramas e pesquisador David Hertzberg no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz7ts7ZVrsk>, consultado em janeiro de 2015.

²³⁴ Para saber mais sobre John Coltrane poderá consultar seu site <http://www.johncoltrane.com/> acessado em março de 2015.

²³⁵ PÚBLICO, Domínio. *Ogundê*. John Coltrane (intérprete). Nova Iorque: Impulse!, 1961-63, Lado A, Faixa 1. LP “Impressions”, número A-9120. (3:40 minutos). Disponível para audição e consulta na página do youtube Praguédive: <https://www.youtube.com/watch?v=tLiheGJOU-A>, consultado em março de 2015.

²³⁶ Na época o trio musical baiano Os Ticoãs era formado por Heraldo, Dadinho e Mateus Aleluia. Para saber mais sobre Os Ticoãs poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/os-ticoas>, acessado em janeiro de 2015.

²³⁷ O disco em que se encontra a gravação de “Ogundê” foi o primeiro com temática afro do grupo, temática essa que viria caracterizar os mesmos. PÚBLICO, Domínio. *Ogundê*. Os Ticoãs (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1973, Lado A, Faixa 4. LP “Os Tingoãs”, número SMOFB3792. (2:23 minutos). Disponível para audição e consulta na página do youtube de André Maganha: <https://www.youtube.com/watch?v=uVpfwZ4iGa8>, consultado em março de 2015.

RadioEstúdio²³⁸. Tais regravações demonstram que tais cantigas são tradicionais e comuns a muitos candomblés do Brasil, e foram relidas por diversos artistas em diferentes linguagens musicais datadas de diferentes épocas. Interessante, na verdade, é se questionar sobre o valor comercial dessas cantigas em 1931.

A Parlophon não estava de certo vendendo algo “novo”, já havia gravações de *Macumbas* disponíveis no mercado fonográfico, e a gravadora estava acompanhando as novas tendências do mercado musical naquele alvorecer dos anos 1930. De fato, as vendas do disco de Felipe aparentemente não fez muito sucesso, sendo escassas as notas nos jornais, fazendo assim com que os Filhos de Nagô lançassem apenas um disco, que paro o público deveria ter ares de curiosidade e exotismo. Não eram canções compreensíveis para aqueles que não frequentavam os candomblés, não foram feitas para dançar fora da roda dos orixás, eram assim legítimos cânticos litúrgicos sem muito apelo comercial.

Quem iniciou a gravação sistemática de *Macumbas* nos fonogramas foi o Conjunto Africano, que antes mesmo do lançamento dos Filhos de Nagô, já havia lançado três discos no final de 1930 pela gravadora Odeon. O Conjunto era liderado pela dupla de compositores Getúlio Marinho, o Amor, e por Elói Antero Dias, o Mano Elói, ambos negros nascidos no alvorecer de um Brasil sem escravidão, o primeiro em novembro de 1889, e o outro em maio de 1888. Os dois foram responsáveis por alguns dos mais importantes registros musicais dos rituais dos Terreiros de macumba, incluindo as *Macumbas* “Canto de Ogum”²³⁹ e “Canto de Exu”²⁴⁰ do fonograma 10.690, as também *Macumbas* “Ponto de Inhassan”²⁴¹ e “Ponto de Ogum”²⁴² do fonograma 10.679, e o *Samba* “Não vai no candomblé”²⁴³ do fonograma 10.719, sendo as quatro primeiras

²³⁸ PÚBLICO, Domínio. *Exu*. Juçara Marçal (intérprete). Letieres Leite (arranjador). São Paulo: Manacá RadioEstúdio, 2014, Faixa 1. LP “Afrobrasilidades em 78 RPM”. (5:38 minutos). PÚBLICO, Domínio. *Ogum*. Juçara Marçal (intérprete). Letieres Leite (arranjador). São Paulo: Manacá RadioEstúdio, 2014, Faixa 7. LP “Afrobrasilidades em 78 RPM”. (6:04 minutos). Disponíveis para audição e consulta na página do projeto Goma-laca <http://www.goma-laca.com/portfolio/disco/>, consultado em março de 2015.

²³⁹ MARINHO, Getúlio. *Canto de Ogum*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa B. 78 RPM, número 10.690. (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁴⁰ MARINHO, Getúlio. *Canto de Exu*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.690. (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁴¹ MARINHO, Getúlio. *Ponto de Inhassan*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.679. (2:52 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁴² MARINHO, Getúlio. *Ponto de Ogum*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa B. 78 RPM, número 10.679. (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁴³ DIAS, Elói Antero. *Não vai no candomblé*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.719.

cantigas tradicionais dos Terreiros, registradas como de autoria de Getúlio Marinho. Todas essas canções também fazem parte da lista organizada por Mário de Andrade para a construção da palestra sobre a música de feitiçaria, inclusive, pudemos ver aqui que o “Ponto de Ogum” foi uma das duas canções – ao lado de “No Terreiro de Alibibi” – utilizadas para ilustrar a palestra, mostrando aos ouvintes as características básicas do que seria uma música hipnótica.

Aparentemente essas canções gravadas por Mano Elói, Amor e o Conjunto Africano foram aprendidas e vivenciadas – e não apenas coletadas – nos Terreiros frequentados pelos dois. Em suas adaptações para a linguagem dos fonogramas não há instrumentos de corda e de sopro, e os batucques dos instrumentos de percussão – atabaques e chocalhos – e das palmas somam-se ao acompanhamento do coro, que como composto por súditas e súditos do pai de santo, responde aos versos dados pelos intérpretes. Há ainda na performance do grupo saudações, gritos e brados em homenagem e reverência às entidades, repetindo assim, em estúdio, sons e traquejos pertencentes unicamente ao ritual dos Terreiros, talvez por isso, todas essas cinco canções do grupo tenham sido citadas por Mário de Andrade em sua palestra. Por exemplo, na canção “Ponto de Inhassan” Mano Elói inicia a canção interpretando a própria Iansã, enquanto o segundo intérprete, que talvez seja Getúlio Marinho, e o coro batem palmas e repetem os versos puxados pelo orixá, e ao que tudo indica, os alabês – os percussionistas do candomblé – dão gritos espontâneos saudando a rainha dos ventos nas macumbas cariocas: “Eparrei!”

Mano Elói cumprimentando o coro

Louvado seja o Nosso Senhor Jesus Cristo!

Getúlio Marinho respondendo

Para sempre seja louvado!

Mano Elói

Quem é de boa noite, boa noite! Quem é de a benção, a benção!

Getúlio e coro, seguido pelo toque dos atabaques

A benção minha mãe!

Mano Elói

Sua mãe que lhes abençoe meus filhos!

Vamos salvar a nossa mãe Inhassan!

Mano Elói inicia a cantoria

Macumbembê, macumba arirá

Viva a rosa macumbembê

Macumbembê, macumba arirá

Viva a rosa abome

Os três primeiros versos são repetidos por mais quinze vezes pelos dois intérpretes acompanhados pelo coro, suas palmas e pela percussão, sendo apenas o quarto verso

mudado a cada repetição e cantado apenas por Mano Elói que dá voz à Iansã. Enquanto isso, parecendo partir de algum dos músicos responsáveis pela percussão, ecoam repetidamente brados de saudação à divindade, o som então, aparentemente, é revestido de magia enquanto nos transporta virtualmente para dentro de um Terreiro de macumba. Tal efeito de magia, e de aparente transporte para dentro do Terreiro através do fonograma é o mesmo identificado na gravação dos Filhos de Nagô.

O Jornal O Correio da Manhã em sua área de divulgação das novidades musicais anuncia o disco do Conjunto Africano em 24 de agosto de 1930, informando-nos que os membros do Conjunto Africano, assim como Mano Eloy e Amor, faziam parte de comunidades de Terreiro. Além disso nos informa também para que público era direcionada essa produção musical, “para os estudiosos (...) [e] para os apreciadores da verdadeira música popular”²⁴⁴:

Nas estranhas cerimônias dessa perturbadora religião do elemento negro do nosso povo, na qual a base é uma mistura de credices africanas com superstições do catolicismo deturpado, encontra-se uma infinidade de assuntos de natureza musical que são dignos de observação para os estudiosos e constituem ótimo prazer para os apreciadores da verdadeira música popular. Uma vez por outra aparece um disco nesse gênero, sempre recebido justamente com agrado, como não há muito a esplêndida chapa, também da Odeon, que traz “Orobô” cantado por Gusmão Lobo e conjunto. Nenhum, porém, faz jus a tão grande sucesso quanto “Macumba”, ora editado pela Odeon, pois nesta chapa há o que de mais sugestivo existe neste gênero e, ainda para mais, os intérpretes são os verdadeiros, os elementos que compõem um dos mais famosos agrupamentos da misteriosa religião. É a gente que no terreiro se entrega aos numerosos detalhes do esquisito rito, com o espírito agitado por uma espécie de alucinação coletiva. Aqui estão eles, ora na melopeia do ponto de Inhanssan, ora no soturno ponto de Ogun. A Odeon apresenta com esse disco trabalho fonográfico primoroso que constitui um dos maiores acontecimentos do ano corrente, tanto mais porque ela é surpreendente revelação que não se esquece. (grifos da edição)

²⁴⁴ ODEON. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 24 de agosto de 1930. P.5.



Successo Sensacional

« MACUMBA »

ODEON

1ª parte — Ponto de Inhassam
2ª parte — Ponto de Ogum

**Pela 1ª vez grava-se em disco uma “MACUMBA AUTHENTICA”,
com todos os rituaes cantados num mixto de portuguez e africano.**

Peça em qualquer casa do ramo o disco ODEON n.º. 10.679

E' um disco que agradará a todos

(17722)

23. Anúncio da Odeon apresentando a “Macumba Authentica” do Conjunto Africano, no jornal *Correio da Manhã*, publicado em 17 de agosto de 1930, em sua sétima página.

Jota Efegê – João Ferreira Gomes (1902-1987)²⁴⁵ – conhecido memorialista do samba e da música popular carioca escreveu para o jornal *O Globo* em 27 de fevereiro de 1974 uma reportagem sobre Mano Elói em virtude de seu falecimento, revelando não apenas muitos dados de sua carreira de compositor e sambista, mas relatando como se deu a gravação das cantigas de terreiro na Odeon pelo Conjunto Africano²⁴⁶:

Eloy Antero Dias, que a escola de samba Império Serrano - continuação da Escola de Samba Prazer da Serrinha - consagrou como seu "presidente de honra", não frequentou apenas as rodas de samba da "pedra lisa" e do "buraco quente" no morro da Favela, e do alto do morro do Santo Antônio, nas quais o tratavam como "Mano Elói". Foi, ao mesmo tempo, frequentador dos terreiros de candomblé, ou de macumba na conceituação genérica. E justamente no terreiro do *babalaô* Luiz Cândido Jonas, onde ele, Eloy, era *ogan*, é que Getúlio Marinho, o *Amor*, foi busca-lo com um convite bastante sedutor: "arruma um pessoal para gente botar uma macumba num disco". Tal convite não era para ser rejeitado, Mano Elói topou-o, rápida e prontamente.

²⁴⁵ Para saber mais sobre Jota Efegê poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/jota-efege>, acessado em janeiro de 2015.

²⁴⁶ EFEGÊ, Jota. *Mano Elói levou as “macumbas” dos terreiros para rádios*. In: *O Globo*. 27 de fevereiro de 1974. P.24.

Então, já no estúdio da tradicional Casa Edison, de Fred Figner, na Rua Sete de Setembro, montado para a gravação das chapas fonográficas da etiqueta Odeon - que, na época, tinham a orientação artística de Eduardo Souto -, improvisou-se o suposto terreiro. Lá estavam Eloy, que puxaria os pontos, duas filhas de santo (Maria e Rosa) formando o coro, enquanto o Mistura batendo o atabaque asseguraria com sua maestria a força e a fidelidade do ritmo. Bastou um ligeiro ensaio de afinação, aprovado pelos entendidos da técnica, e logo era feita a gravação do disco, que no catálogo veio a ter o número 10.679 e é, hoje bastante raro e procurado pelos discófilos.

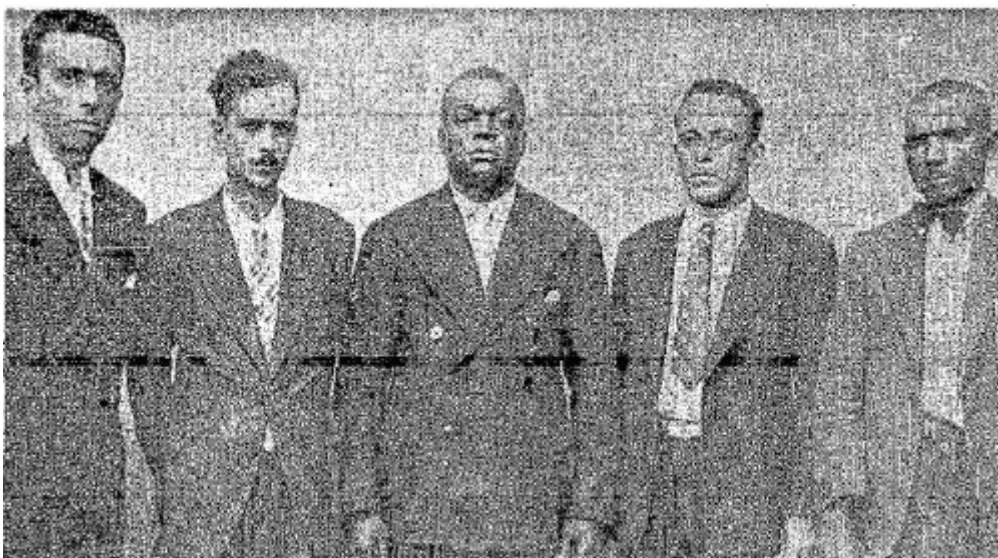
O sucesso abriu o caminho!

Transportando para a fonografia de maneira bem convincente o modo de entoar os cânticos nos terreiros de candomblé, vulgarmente conhecidos como macumbas, o disco registrou amplo sucesso. Todas as casas que o vendiam punham-no em suas vitrolas procurando atrair a freguesia com os refrãos *Macumbembê, macumba girá, abre a roda macumbembá...* (do *Ponto de Inhanssan*), e o *Ieu mechame cumandam doai ê...* (do *Ponto de Ogum*). Os ouvintes - os de passagem, ou os que se amontoavam à porta - não deixavam de comprar o disco pelo que ele representava de curioso e inusitado como música e ritmo. Afora, é claro, os adeptos e interessados pelas religiões e seitas africanas, ou pseudo-africanas.

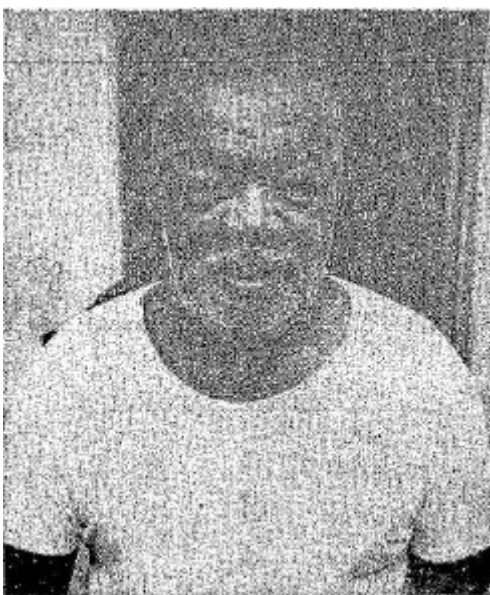
Pouco depois, e antes também, pois já haviam sido gravadas várias chapas com pontos e corimás que não despertaram nenhum interesse, algumas com cânticos recolhidos verdadeiramente em terreiros, outras com adaptações que visavam boa vendagem, não só na etiqueta Odeon, mas, igualmente, nas similares, surgiram no mercado do ramo muitos discos de macumba.

De início, seguindo os dados dessa fonte, podemos corroborar que Mano Elói, Amor, e que os músicos que os acompanhavam faziam parte de algum Terreiro de religiões de matrizes afro-brasileiras, e que por isso, o Conjunto Africano, aglutinado por Getúlio Marinho a pedido do diretor artístico Eduardo Souto - (1882-1942)²⁴⁷ -, tenha sido o primeiro grupo responsável por levar para o estúdio reproduções fieis das macumbas apresentadas nos terreiros, gravações essas adquiridas por consumidores curiosos diante àquela novidade sonora transmutada dos barracões dos candomblés para o disco. Questiona-se, porém, o sucesso alardeado por Jota Efegê. Se fez todo esse sucesso, e se despertou tanta curiosidade, por que o Conjunto Africano lançou apenas dois discos de macumba?

²⁴⁷ Para saber mais sobre Eduardo Souto poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-souto>, acessado em janeiro de 2015.



Em 1936, ao centro, tendo à sua direita o cronista carnavalesco "Enfiado" (Luiz Nunes da Silva) e em companhia de diretores da Escola de Samba Deixa Malhar



Mano Elói (Eloy Anthero Dias) numa de suas últimas fotos mostrando o vigor de sambista "oitentão"

24 e 25. Fotografias de Mano Elói, uma dos anos 1930, e outra dos anos 1970, em noticiário sobre seu falecimento escrito por Jota Efegê no jornal *O Globo* em 27 de fevereiro de 1974, página 24.

Da mesma forma que ocorreu com o Filhos de Nagô, o Conjunto Africano também teve uma carreira bem curta, os três discos foram lançados praticamente juntos no final de 1930, bem é verdade que o terceiro disco com numeração de registro um pouco mais distante dos dois primeiros, apresenta dois *Sambas*, um com motivo afro-religioso “Não Vai no Candomblé” de autoria de Mano Elói, e outro com motivos românticos “Não quero teu amor”, uma composição de Amor. Ao que parece os dois grupos não alcançaram um modelo de *Macumbas* para mantê-los em destaque no cenário comercial da música naquele momento. Será que eram autênticos demais? Será que só interessavam aos curiosos e pesquisadores? Será que a falta de instrumentos de sopro e corda deixaram as gravações não agradáveis para o público consumidor desses fonogramas?

É bem provável que a resposta para todas essas canções seja “sim”, o que não justifica pensar que naquele momento as *Macumbas* e canções baseadas em temas dos Terreiros fossem um completo fracasso de público e vendas. Vimos e veremos mais à frente que diversos outros músicos dedicaram-se vez ou outra a gravar cantigas de Terreiros, ou imagens da vida dos que frequentam os Terreiros, o que mostra que essa temática despertava algum interesse no público ouvinte, que naqueles anos da virada dos anos 1920-1930 podiam estar mais abertos a ouvir os sons negros, seja pela curiosidade daquele que apenas escuta os sons dos tambores com espanto, seja pelo entretenimento daqueles que podiam se divertir ouvindo as frenéticas batucadas. E nesse cenário tanto Felipe Nery da Conceição, quanto Elói Antero Dias e Getúlio Marinho se destacaram pelo que levaram até o público, não à toa as canções dos Filhos de Nagô e do Conjunto Africano são frequentemente citadas na palestra de Mário de Andrade.

Outra informação que essa fonte nos suscita é sobre a importância do diretor artístico da Odeon naquele momento: Eduardo Souto. Negro, pianista e regente, Eduardo já era compositor de temas populares e marchas carnavalescas antes de assumir a direção artística da gravadora, dentre elas muitas com temática afro-brasileira. Para Bahiano – Manoel Pedro dos Santos (1870-1944)²⁴⁸ – por exemplo, entregou o *Cateretê* “Nego Véio”²⁴⁹, e o *Samba* “Farofa Amarela”²⁵⁰, gravados em discos Odeon em 1923; a já citada Zaira de Oliveira também gravou um *Cateretê* de Eduardo Souto, esse chamado “Caboclo Véio”²⁵¹ em disco Odeon de 1925; em 1926 o intérprete Frederico Rocha²⁵² gravou a *Cantiga de Negro* “Saruê”²⁵³ de Eduardo em disco Odeon; em 1931 o “Rei da Voz”, como era conhecido Francisco Alves – (1898-1852)²⁵⁴ – gravou a *Cena de Escravidão* “Mandinga de Nêgo”²⁵⁵ também de Eduardo em disco Odeon; e com Getúlio

²⁴⁸ Para saber mais sobre Bahiano poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/baiano>, acessado em janeiro de 2015.

²⁴⁹ SOUTO, Eduardo. *Nêgo Véio*. Bahiano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1923. 78 RPM, número 122.339.

²⁵⁰ SOUTO, Eduardo. *Farofa Amarela*. Bahiano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1923. 78 RPM, número 122.345.

²⁵¹ SOUTO, Eduardo. *Caboclo Véio*. Zaira de Oliveira (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1925. 78 RPM, número 122.802.

²⁵² Para saber mais sobre Frederico Rocha poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/frederico-rocha>, acessado em janeiro de 2015.

²⁵³ SOUTO, Eduardo. *Saruê*. Frederico Rocha e Orquestra Odeon (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1926. 78 RPM, número 123.235. (3:13 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁵⁴ Para saber mais sobre Francisco Alves poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/francisco-alves>, acessado em janeiro de 2015

²⁵⁵ SOUTO, Eduardo. *Mandinga de Nêgo*. Francisco Alves (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1931. Lado A, 78 RPM, número 10.833.

Marinho, o Amor, também compôs uma *Marchinha* em 1932, interpretada por Jayme Vogeler – (1906-1966)²⁵⁶ –, e que nada tinha a ver com as *Macumbas* ou rituais de Terreiros, mas serve para ilustrar a relação entre Eduardo e Amor, tal canção chamava-se “Gegê”²⁵⁷, e versava sobre Getúlio Vargas.



Eduardo Souto, fundador do bloco

26. Fotografia de Eduardo Souto em matéria de Jota Efege para o jornal *O Globo* de 08 de fevereiro de 1972, página 8. O artigo versava sobre a fundação do bloco carnavalesco “O tatu subiu no pau”, fundado por Eduardo e Lamartine Babo.

A presença de Eduardo Souto como diretor artístico da Odeon é uma das peças chave desse quebra-cabeças que era a relação desses músicos macumbeiros com as gravadoras. Ele mesmo compositor de músicas negras, convidou Getúlio Marinho, seu parceiro de composições, para gravar *Macumbas* originais em disco. Getúlio que frequentava os Terreiros da cidade convidou Mano Elói, e assim constroem o Conjunto Africano. Wander Nunes Frota, autor de “Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural”, escreve sobre a gravação das *Macumbas* nos fonogramas na virada dos anos 1920 para 1930 com a ajuda de Eduardo Souto²⁵⁸:

Para demonstrar isso, relembro aqui os quatro "pontos de macumba" pioneiros gravados em dois discos Odeon; o primeiro, já em setembro

²⁵⁶ Para saber mais sobre Jayme Vogeler poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/jayme-vogeler>, acessado em janeiro de 2015.

²⁵⁷ MARINHO, Getúlio; SOUTO, Eduardo. *Gegê*. Getúlio Vogeler (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1932. Lado A, 78 RPM, número 10.876. (3:01 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

²⁵⁸ FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003. P. 176-177. *Apud FIGURAS de nossa música*: Eduardo Souto. In: Phono Arte, ano 2, número 46. Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1930. p.38.

de 1930, por Eloy Anthero Dias, o "Mano Eloy"; e o segundo, no mês seguinte, por Mano Eloy e por Getulio Marinho, o "Amor", ambos já integrando o "Conjuncto Africano". Isso ocorreu exatamente após o maestro Eduardo Souto assumir a "direcção artística" da Casa Edison - substituindo o "technico e musicista" estrangeiro Arthur Roeder, "a quem", aliás "os discos Odeon dev[iam] (...) a grande popularidade que desfructa[va]m na época". A gravação desses "pontos de macumba". Na Odeon ensejou a quase imediata inclusão da Parlophon na mesma onda "comercial". O problema que essa onda comercial não teve, não gozou de uma dimensão consumista correspondente; ou seja, não havia demanda, público ouvinte com condições financeiras para essas gravações. [...] Tive a oportunidade de ouvir essas gravações nas residências de colecionadores (e/ou "pesquisadores", que é enfim como preferem ser chamados); pude aí constatar que - mesmo musicalmente - essas gravações pouco ou nada têm a ver com a acentuação e o "progresso" rítmicos "mais modernos" ostentados poucos anos depois pelo êxito comercial da "orquestração brasileira" pelas mãos de Pixinguinha e dos maestros que, de dentro do campo da produção cultural e artística da música popular ascenderam à aquele "estrelato relativo" durante os anos 20 e 30.

Wander Nunes Frota concorda com as nossas hipóteses de que essas *Macumbas*, da Odeon e da Parlophon, não gozaram de sucesso comercial, e ele indica que não lograram o êxito esperado pois eram apenas curiosidades que não tinham grande apelo com o público, de certa maneira não eram canções com orquestração para a dança e o divertimento daqueles que não frequentavam as macumbas e os candomblés, e de fato não possuíam uma harmonização como as feitas por Pixinguinha por exemplo.

O Conjunto Africano não ter alcançado o sucesso no concorrido mercado fonográfico da capital da república não diminui a importância dos dois sambistas responsáveis pelo grupo no cenário musical da cidade. Mano Elói, como vimos, desempenhou durante sua vida importante função como sambista no G.R.E.S Império Serrano, e Getúlio Marinho, elo entre os “macumbeiros” da Serrinha e os estúdios Odeon, descobriu e lançou diversos outros músicos e intérpretes, entre eles J. B. de Carvalho, o desconhecido João Quilombô, e o “Mulatinho” Moreira da Silva – Antônio Moreira da Silva (1902-2000)²⁵⁹ -, os três dedicaram-se no início dos anos 1930 a gravar *Macumbas* e *Toques* dos Terreiros

“Amor” era o apelido que Getúlio Marinho havia recebido ainda quando criança logo que chegara de Salvador no Rio de Janeiro. Migrante da comunidade baiana na cidade, cresceu cercado por “lendas” da narrativa oficial do surgimento do Samba, entre elas Hilário Jovino – (1873-1933) – com quem aprendeu o ofício de Mestre Sala, e a tia

²⁵⁹ Para saber mais sobre Moreira da Silva poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/moreira-da-silva>, acessado em janeiro de 2015.

Ciata – Hilária Batista de Almeida (1854-1933)²⁶⁰ – famosa pela organização de candomblés e batucadas em seu terreiro. Mestre-sala, Amor bailou em ranchos carnavalescos como o Flor do Abacate, e durante toda a vida dedicou-se à composição musical inspirada na vivência dos Terreiros. Foi ele que em 1931 levou J. B. de Carvalho aos estúdios Victor para gravar ao lado do Conjunto Tupy o *Batuque* “Cadê Vira-Mundo”. Em entrevista à revista “Carioca” J. B. de Carvalho narra esse acontecimento em 15 de janeiro de 1938 quando questionado sobre o início de sua carreira:

Como lhe ia dizendo, em 1932, Getúlio Marinho apresentou-me na Victor. Eu era absolutamente desconhecido no meio. Gravei o primeiro disco: “Cadê Vira-mundo, Pemba”, macumba de Getúlio Marinho. Teve sucesso, aliás como quase todas as músicas do Marinho. Depois gravei “Macumba Girá” do mesmo autor. Outro sucesso. Desde aí começou minha carreira. Estou lhe citando apenas os sucessos...²⁶¹

Apesar da *Macumba* – “Cadê Vira-mundo” – maior sucesso de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy, ter sido registrada em seu nome, o próprio músico admite anos depois, que a canção era de Getúlio Marinho, e que o próprio compositor teria levado ele ao estúdio da Victor para interpretá-la. Oras, J. B. de Carvalho era um músico desconhecido até então, e nessa mesma entrevista – a qual iremos analisar com mais cuidado no próximo capítulo – ele afirma que nunca havia cantado nas rádios antes da gravação desse sucesso²⁶². Precisamos ressaltar que essa reportagem possui algumas incongruências que poderiam ser justificadas por algum erro da memória de J. B. ou da transcrição do “repórter”²⁶³, por exemplo, as duas canções foram citadas de forma errada, “Macumba Girá” na verdade é o *Jongo* de sucesso “Pomba Girá”²⁶⁴, lançado em 1936 pela Victor, e “Cadê Vira-mundo, Pemba” foi registrada apenas como “Cadê Vira-mundo”, lançada em 1931 e não em 1932, ano em que fez sucesso no carnaval. Porém a canção “Pomba Girá” também foi registrada no nome de J. B. de Carvalho em parceria com o compositor Jorge

²⁶⁰ Para conhecer mais sobre a vida de Hilária Batista e Hilário Jovino poderá consultar, entre muitas obras sobre o samba, o livro de Roberto Moura “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

²⁶¹ OS DOIS apitos de J. B. In: Carioca. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1938. P.48.

²⁶² O que também pode ser questionado, pois J. B. de Carvalho tem outro disco de Macumbas com número de registro anterior ao que foi lançado o sucesso “Cadê Vira-mundo”. Em 12 de abril de 1931 é publicado no Correio da Manhã anúncio dos discos Odeon em que J. B. de Carvalho é apresentado como intérprete de dois *Batuques* “E vem o sol” e “Na minha Terrera”. Nos dois ele é acompanhado por Conjunto Typico. *VICTOR*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1931. P.4.

²⁶³ A edição da revista indica que J. B. de Carvalho fora entrevistado pelo “repórter” da mesma, sem indicar o nome deste.

²⁶⁴ CARVALHO, J. B. NÓBREGA, Jorge. *Pomba Girá*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1936. Lado A. 78 RPM, número 34.075, (3:22minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

Nóbrega²⁶⁵, que compôs muitas canções junto à J. B. “Pomba Girá” acompanhava no disco uma canção que essa sim fora registrada como sendo de Getúlio Marinho, o também *Jongo “Ê Timbetá”*²⁶⁶.

São muitos os questionamentos sobre a relação entre Getúlio Marinho e J. B. de Carvalho suscitadas por essa declaração: Por que “Cadê Viramundo” e “Pomba Girá” não foram registradas como sendo de Getúlio? Qual era a intenção de Getúlio ao levar jovens músicos para gravar *Macumbas* em grandes gravadoras da época? Sabemos que foi a convite de Eduardo Souto que Getúlio guiou Mano Elói até os estúdios da Odeon, mas o que fez com que Getúlio levasse J. B. à Victor? Afinal, Odeon e Victor estavam naquela época disputando um mercado consumidor!



27. Fotografia de Getúlio Marinho, o Amor, em notícia sobre o sucesso de suas Macumbas no carnaval de 1932, publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 9 de fevereiro (página 14). O artigo do crítico Carlos Santos tinha como título “A victoria da nostalgia africana... os nossos salões vibram aos sons ritmados de Angola” que falava sobre os sucessos das músicas de “Angola” e “Congo” nos salões e bailes naquele ano.

Ao que parece, Amor atuou diretamente no lançamento dos dois Conjuntos, o Africano e o Tupy. O primeiro lançado em meados de 1931 na Odeon mas sem alcançar tanto êxito de vendas, e o segundo lançado no final de 1931 na Victor, esse com uma sonoridade mais “abrasileirada” alcançou o sucesso no carnaval de 1932, e o Conjunto Tupy se manteve por um bom tempo no mercado do entretenimento carioca. Será que os

²⁶⁵ Sobre Jorge da Nóbrega nada foi achado na bibliografia consultada.

²⁶⁶ Além de “Ê Timbetá”, outras canções com temática inspirada na vivência dos Terreiros gravadas por J. B. de Carvalho durante os anos 1930 foram compostas por Getúlio Marinho. Por exemplo, em 1937 a Victor lançou em disco 34.158 as macumbas de Getúlio interpretadas por J. B. “Caboclo do Mato” e “No fundo do Mar”. MARINHO, Getúlio. *Ê Timbetá*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1936. Lado B. 78 RPM, número 34.075, (2:58 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

membros do Conjunto Africano e do Conjunto Tupy em sua primeira gravação eram as mesmas pessoas, sendo apenas substituída a voz de Mano Elói pela de J. B. de Carvalho? Será que, visto o fracasso de vendas na Odeon, Getúlio tenha levado o mesmo grupo musical, com novo intérprete, novo nome e nova sonoridade para a Victor? Tais questões, para serem respondidas, necessitariam que fosse realizada uma pesquisa paralela dedicada somente ao Getúlio Marinho, por sorte, está sendo desenvolvida pela pesquisadora Fernanda Soares uma dissertação sobre a obra de Getúlio, o Amor, que será defendida em breve. Esses questionamentos que nos afligem quem sabe poderão ser mais aprofundados pela historiadora²⁶⁷.

Em outra entrevista concedida à mesma revista, porém em 09 de março de 1940, J. B. mais uma vez afirma que “Cadê Viramundo” e “Pomba Girá” são suas canções de maior sucesso, ambas compostas por Getúlio. Porém também afirma que em 1929 o clarinetista apenas identificado por ele como “Louro” do “Grupo do Moringa”²⁶⁸, após ouvir-lhe tocar serenatas, convidou-o para gravar discos em São Paulo, não dizendo na ocasião que tipo de função ele executava nessas gravações. Possivelmente ele era instrumentista de conjuntos paulistanos, isso porque na frase seguinte J. B. declara:

O meu primeiro disco foi “Cadê Viramundo”, toada de Getúlio Marinho, um dos maiores sucessos já assinalados em gravações, no Brasil.²⁶⁹

Tal declaração corrobora a ideia de que J. B. de Carvalho teve sua carreira alavancada por esforços de Getúlio. E nesse caso, ao lado de Eduardo Souto, o macumbeiro Amor também deve ser lembrado pela sua grande importância na carreira de músicos negros no início dos anos 1930, e na execução de *Macumbas* nos discos da época. Os dois, Eduardo e Getúlio possuíam seus interesses em ver as macumbas lançadas ao grande público num momento em que o samba já saía da marginalidade e passava a se tornar símbolo nacional²⁷⁰, e o corpo do artista negro já fazia sucesso no centro do palco. Levar as *Macumbas* para o disco e para o palco poderia ser mais uma forma de construção e de expressão de uma identidade negra naquele momento, com clara valorização dos

²⁶⁷ Nos referimos à dissertação em execução de Fernanda Soares pelo PPGH-UFF com título provisório 'Exu, ê, Exu, ê! Dá licença Exu de louvar pra vos suncê?' Getúlio Marinho da Silva: Religiões afro-brasileiras e protagonismo negro no pós-abolição carioca (1915-1960)''.

²⁶⁸ Pouco sabemos sobre esse Grupo, conferindo a listagem de suas gravações no IMMUB vemos que gravaram algumas dezenas de fonogramas na Odeon, entre 1920 e 1922, interpretando algumas canções de Eduardo Souto.

²⁶⁹ *ESTIVADOR, Chauffeur, pugilista*. In: Carioca. Rio de Janeiro, 9 de março de 1940. P.38-39

²⁷⁰ Conferir a tese de Hermano Vianna para o sucesso do Samba como símbolo da nação. VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1995.

cânticos e sonoridades negros mais desconhecidos do grande público: os *Pontos de Macumba*, ou simplesmente as *Macumbas*.

Foi necessário, é claro, o rompimento com as formas tradicionais de execução dessas sonoridades. Assim como o *Samba*, as *Macumbas* também saíram do espaço tradicional e coletivo das rodas – os xirês, as festas do candomblé – para o espaço individualista da gravação sonora e do mundo do entretenimento. Getúlio e os demais “macumbeiros”, como continuaremos vendo, estavam muito comprometidos em operar essa transposição sonora e cultural.

Para além dos músicos e Conjunto citados aqui, Mário de Andrade ainda listou duas canções que possuem acompanhamento da orquestra do Grupo da Guarda Velha, a *Macumba* “Quê Querê”²⁷¹ composta por Donga, João da Baiana e Pixinguinha, e interpretada por Zaíra de Oliveira, com acompanhamento de Francisco Sena. E a *Macumba* “Xou Kuringa”^{272 273}, também composição de Donga, João da Baiana e Pixinguinha, e nesse caso, interpretada por Francisco Sena, acompanhado por Zaíra de Oliveira.

Essas duas canções fazem parte de uma série de composições do trio de compositores formado por Pixinguinha, Donga e João da Baiana, sobre o universo afro-religioso do Brasil. Os três músicos, nascidos e criados ao redor da Praça XI, entre os Terreiros e batucadas das tias baianas, construíram um vasto repertório musical de *Macumbas*, e canções cujo o tema era o feitiço, vimos por exemplo, um pouco acima, algumas composições e interpretações de João da Baiana nos anos 1930, mas, voltaremos agora um pouco mais no tempo para pincelar um pouco da trajetória das composições desse trio, principalmente as assinadas por Donga.

²⁷¹ BAIANA, João da; DONGA; PIXINGUINHA. *Que Querê*. Zaíra de Oliveira, Francisco Sena e Grupo da Guarda Velha (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.509. (3:09 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

²⁷² BAIANA, João da; DONGA; PIXINGUINHA. *Xou Kuringa*. Francisco Sena, Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.573 (3:23 minutos). Disponível para audição na plataforma de compartilhamentos de vídeo youtube, na página do colecionador Sandor Buys <https://www.youtube.com/watch?v=8nFBQSSUrp4>, consultado em maio de 2015.

²⁷³ Mário de Andrade anota em sua lista a grafia *Xou Xuringa*, e Oneyda Alvarenga a reproduz no livro “Música e Feitiçaria no Brasil” dessa maneira. Porém, a grafia correta da segunda palavra seria *Kuringa* e não *Xuringa*, assim como pode ser visto em dois documentos: na partitura manuscrita por Pixinguinha arquivada no Instituto Moreira Salles, em que a grafia é *Xô Kuringa*; e na grafia impressa no disco já citado, que é a grafia que estamos utilizando, *Xou Kuringa*. De fato, ao ouvir o áudio, que parece contar com a participação de João da Baiana, a sonoridade da palavra está muito mais próxima de *Xuringa* que de *Kuringa*, o que nos leva a perguntar se não seria realmente *Xuringa*, e que os responsáveis pela grafia do disco tenham trocado o X pelo K. BAIANA, João da; DONGA; PIXINGUINHA. *Xô kuringa*. s.l.: s.n., s.d. Avulsa 12.190, código 64.651. (18 páginas).

A primeira, “Quê Querê”, fora gravada por Zaíra de Oliveira, esposa de Donga e possível membro do Conjunto Tupy, com o acompanhamento de Francisco Sena, que também fora membro do Conjunto Tupy, inclusive aparecendo nas notícias dos jornais referentes aos Tupys em 1932. A *Macumba* “Que Querê”, aparentemente, é uma cantiga tradicional de Terreiro recolhida pelo trio, sendo muito parecida às gravações dos Filhos de Nagô e do Conjunto Africano. Nela a palavra macumba adquire outro sentido, não sendo mais um feitiço, mas o local de culto ou próprio culto, aproximando-se assim, como sinônimo, às palavras candomblé e umbanda.

A orquestração com metais e pianos, que seria típica da Guarda Velha, se segue nessa interpretação, como também na *Macumba* “Xou Kuringa”, interpretada por Francisco Sena, Zaíra de Oliveira e João da Baiana, que nessa canção assume o papel de “Pai Véio” dando consulta ao “adoentado” Francisco Sena. A única alteração musical percebida, a grosso modo, é a participação de um instrumento de percussão não identificado em “Xou Kuringa”, que nesse caso viria a formar o cenário sonoro em que se passa a “consulta”. Vejamos a letra:

João da Baiana interpretando o Pai Véio saudando

Louvido seja o Nosso Senhor Jesus Cristo!

Cliente

Para sempre seja louvado!

João da Baiana interpretando o Pai Véio consulta o seu cliente

Deus te abençoe meu filho!

Como vai vassuncê? Tá bom?

Cliente

Tô muito doente meu Pai!

Pai Véio

Você vai na casa de Pai Véio

Pai Véio vai arrumar um troço

Pra dar um jeito em sua vida, meu fio!

Cliente

Onde é que o senhor mora meu Pai?

Pai Véio continuando a conversa

Você toma o bonde que passa num [incompreensível]

Como chama meu fio? Esse Rua?

Cliente

Ah! Senador Eusébio!

Pai Véio responde

Eh-eh! Que Eusébio que nada, meu fio!

Esse bonde que passa na Rua do Sabão

Como chama meu fio?

Cliente

Ah! Visconde de Itaúna, não é meu Pai?

Pai Véio impaciente responde

Não, não meu fio!

Esse bonde que passa na [incompreensível]

Largo do Machatoco,

Como é que chama, meu fio?

Cliente finalmente

Ah! Já sei!

Rua Machado Coelho!

Pai Véio satisfeito responde

É isso mesmo meu fio!

Rua Coelho Machado, 33

Você vai lá pra Pai Véio dá um jeito na sua vida!

Pai Véio vai cantá Macumba de xuringa no Gongá,

Ouviu meu fio?

Cliente

Sim senhor meu pai!

[Pai Véio faz então saudações aos orixás incompreensíveis pela qualidade da gravação!]

Francisco Sena e coro iniciam a parte cantada da Macumba

Xou Xou Xou Xuringa no Gongá

Francisco Sena agora interpretando o Pai Véio canta

Oi mucamba, oi mucamba, Cambinda só!

Oi Cambinda, Cambinda no jocotó!

Francisco Sena e coro

Xou Xou Xou Xuringa no Gongá

Francisco Sena interpretando Pai Véio canta

Pombagira comi mio no Gongá

Oi mucamba, mucamba da Banda de lá!

Francisco Sena e coro

Xou Xou Xou Xuringa no Gongá

Francisco Sena interpretando Pai Véio canta

Omajê quetê mimba coní onã

Ô-ori laré mucamba!

Francisco Sena e coro

Xou Xou Xou Xuringa no Gongá

A primeira coisa que notamos é que a canção tem duas partes. A primeira uma cena em que um “Pai Véio” – João da Baiana – tenta ajudar um cliente – Francisco Sena – com seu problema de saúde, indicando-lhe um Terreiro. A segunda parte, a canção propriamente dita, é muito semelhante em estrutura e temática à *Macumba* “Que Querê”, parecendo uma cantiga tradicional executada em rituais cotidianos do Terreiro. Há de se notar que a canção é bem alegre, como se fosse realmente uma cantiga paa limpeza espiritual, ou de solução de problemas.

O que surpreende de fato é a conversa articulada entre João da Baiana e Francisco Sena. Surpreende porque Francisco não conversa com o “Pai Véio” em seu Terreiro! O “Pai Véio” está em outro lugar que não seu Terreiro, quando encontrar o homem desesperado, para o qual tenta passar sem muito sucesso o seu endereço. Fato é que o endereço existe! A Rua do Sabão, por exemplo, é a Avenida Presidente Vargas; as Rua Senador Eusébio e Visconde Itaúna, realmente cortadas por bondes, ficavam em frente à Praça Onze, reduto carioca do *Samba* e dos santos que baixavam nos Terreiros das Tias

Baianas; e a Rua Machado Coelho é a atual Rua Beatriz Larragoitti Lucas, sendo a Rua lateral da atual sede da prefeitura do Rio de Janeiro, na Cidade Nova/Estácio. Roberto Moura nos exemplifica essa geografia com uma foto²⁷⁴:



Praça Onze; lateral da rua Senador Eusébio para a rua Visconde de Itaúna, c.1920. Arquivo Francisco Duarte/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

28. Em seu livro *“Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro”*, Roberto Moura nos leva a conhecer o reduto onde viviam os migrantes baianos na zona central do Rio de Janeiro. Em volta da Praça Onze, por exemplo, é que se instala o candomblé de Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna! Segundo Roberto Moura, é Tia Ciata que conduz o carnaval dos baianos para a Praça Onze.

João da Baiana, de certa maneira, utiliza seu espaço no fonograma para indicar o endereço de seu Terreiro, fazendo propaganda de sua macumba através do disco. Podemos então sugerir que a personagem denominada por mim como “cliente”, nada mais é que um ouvinte do fonograma: como se a conversa se desse entre o espírito incorporado no disco, e o ouvinte que escuta a canção. O “Pai Véio” então sugere o nome do logradouro e com isso informa ao ouvinte do disco ou da rádio onde há uma boa macumba para curar doenças. Assim, o espaço das gravações musicais não seria apenas utilizado para ascender socialmente, buscava-se também o respeito às religiões de Terreiro com certas dosagens de proselitismo.

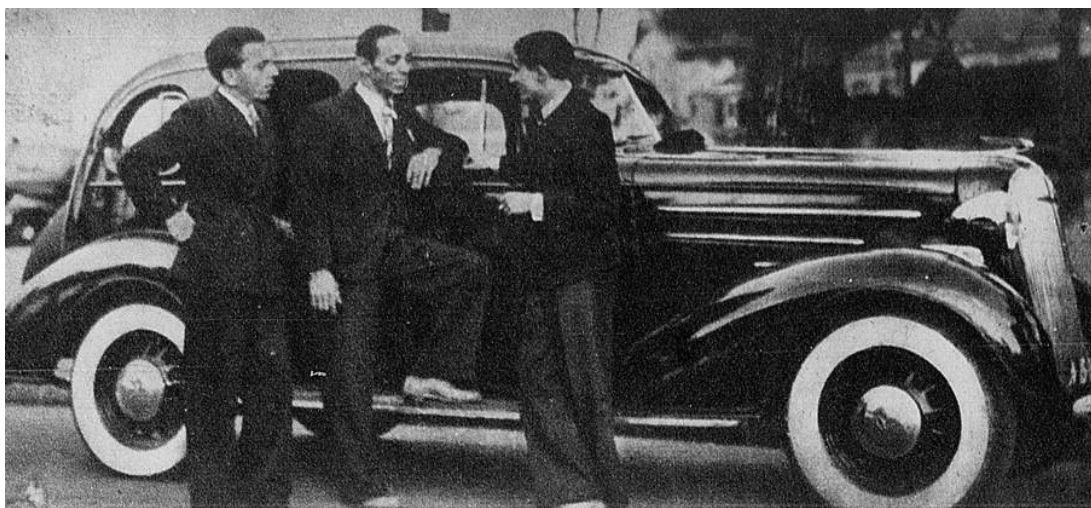
²⁷⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. P.100.

As *Macumbas* do pessoal da Guarda Velha indicam que o Terreiro poderia ser um local para fazer ou se livrar de feitiços, sejam eles de amor ou de vingança, da mesma forma era um espaço de cura e saúde, seja através das plantas curativas, ou dos despachos e limpezas espirituais feitos pelos guias espirituais. Os músicos feiticeiros ocupavam a cena fonográfica e as *Macumbas* passariam a se tornar mais frequentes a partir de então.

Fato é que passeando pelas sugestões de Mário de Andrade, pudemos construir uma extensa rede de amizades e parcerias que vinculavam uma série de artistas e músicos negros e brancos, que no começo dos anos 1930 se identificavam como compositores e intérpretes de *Macumbas*, *Jongos*, *Maracatus* e outros gêneros musicais negros, diretamente ligados à prática da vivência nos Terreiros. De Donga à J. B. de Carvalho, passando por Eduardo Souto, Gastão Viana, Pixinguinha, Zaíra de Oliveira, Mano Elói, João da Baiana, Francisco Sena, Stefana de Macedo, Felipe Nery da Conceição e Getúlio Marinho, muitos foram os fonogramas pensados, criados e distribuídos para um grande público, nos discos e nas rádios, repletos de sonoridades negras.

Sonoridades essas, que além de ser a expressão musical de um grupo de negros que vivenciavam a urbanidade da capital da República no pós-abolição, conquistando direitos e ampliando a cidadania de seus semelhantes, eram também observadas por intelectuais como Mário de Andrade, como modelos musicais instigantes para se pensar uma nação moderna, no qual o negro não era apenas um corpo exótico, e a arte negra não era apenas um folclorismo, mas eram ambos, corpo negro e arte negra, bases fundamentais para a construção de um novo Brasil.

VII – À Título de Conclusão: “Estivador, *Chauffeur*, Pugilista”, Radialista, Piloto, Sambista e Macumbeiro – o Moderno Negro J. B. de Carvalho.



275

31. Fotografia de J. B. de Carvalho, acompanhado por M. Robledo (um dos parceiros de composição de sambas de J. B.) e o “Reporter” da revista Carioca. Na ocasião, todos posam em frente à “Limousine” de modelo ‘Cadillac V16’ de J. B. de Carvalho. No texto da matéria intitulada “O dois apitos de J. B.” que dizia sobre a dupla carreira de J. B. de Carvalho, como cantor e chofer de praça, o “Reporter” ainda informa que J. B. de Carvalho trabalhava na dirigindo um “Chevrolet”, que deveria ser exatamente esse mesmo carro, já que Limousine, Chevrolet e Cadillac eram (e ainda são) todas fabricadas pela General Motors.

Entre 1938 e 1940 a revista semanal “Carioca”, famoso semanário ilustrado do grupo de comunicações “A Noite”²⁷⁶, publicou duas entrevistas feitas com J. B. de Carvalho, e em ambas foram destacadas as características de homem com múltiplas profissões e qualidades que era J. B. Tal linha argumentativa das duas entrevistas estava posta de forma clara nos dois títulos e subtítulos das mesmas. A primeira, de 15 de janeiro de 1938, fora realizada pelo “Repórter” da revista e se intitulava “Os dois apitos de J. B.

²⁷⁵ O DOIS apitos de J. B. In: Carioca. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1938. P.48 e 56.

²⁷⁶ Já tratamos nesse texto sobre a Revista Carioca, ela fora fundada por Vasco Lima em 1935, e com a direção de Raimundo Magalhães deu novo fôlego às publicações do grupo “A Noite”, tendo chegado a vender 150 mil cópias por edição/semana. FERREIRA, Marieta de Moraes. *A Noite*. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

– J. B. de Carvalho, as macumbas e os sambas – “Maciste”, o cantor de rádio – o que ele diz do carnaval”. E a segunda, publicada em 09 de março de 1940 e realizada por C. Milton tinha como título “Estivador, “Chauffeur”, Pugilista”.

Essas duas entrevistas nos ajudam muito a completar nossa compreensão sobre quem era J. B. de Carvalho. Pelo que vimos até aqui ele era um músico negro, levado por Getúlio Marinho para a Victor onde compôs e gravou uma série de *Macumbas*, *Jongos*, *Batuques* e *Sambas* junto com o Conjunto Tupy, dedicando-se a realização dos mais diversos espetáculos pela cidade, sempre travestido de Pai de Santo e Caboclo, e realizando performances de orixás e demais entidades das macumbas, como os Pretos Velhos e os já citados Caboclos.

Para além dessas informações que dizem respeito à carreira musical de J. B. de Carvalho, a história de vida do homem João Paulo Baptista de Carvalho, nascido em 26 de abril de 1901 no Rio de Janeiro e falecido com 78 anos em 24 de agosto de 1979, na mesma cidade, está recoberta em espessa névoa a qual tentaremos superar, pelo menos em parte, observando essas duas entrevistas do final da sua primeira década de carreira, mais uma série de outras notícias sobre J. B. de Carvalho publicadas nos jornais nesse período compreendido entre 1931 e 1941.

A grande imagem que ilustra a primeira entrevista de J. B. à Carioca o mostra junto com um dos seus amigos compositores, M. Robledo, em pé ao lado de seu *Cadillac* azul de trabalho, também chamado de “*Limousine*” e “*Chevrolet*” durante a matéria. Porém, quem o acompanhava na entrevista não era M. Robledo, e sim Pedrinho Teixeira, diretor artístico de programas de samba das rádios Educadora e Guanabara.

Segundo o “Repórter” da Carioca a entrevista foi um furo jornalístico feito em tom descontraído dentro do “*Chevrolet*” azul numa madrugada fria na Praça Tiradentes. O “Repórter” passava pela Praça quando ouviu um samba vindo de dentro do carro, decidiu ver quem eram os sambistas, e chegando lá era J. B. e o seu amigo Pedrinho. J. B. de Carvalho, que segundo a matéria era avesso a dar entrevistas (e talvez seja por isso que foram tão poucas durante a sua carreira), topou o bate-papo informal com o “Repórter” que se abrigara da chuva que caía, dentro do carro. Eram duas horas da madrugada.

A conversa começa pelos anúncios do carnaval que estava chegando, e J. B. afirma que o carnaval pode durar o ano todo se a pessoa tiver disposição para brinca-lo, o que não era o caso dele, visto que mesmo sendo um compositor e intérprete de sucesso do carnaval carioca, ele ainda trabalhava como motorista durante todo o resto do ano, e

completa dizendo “olhe, como você sabe eu ainda moro no bairro que me viu nascer, na Saúde. Na vizinhança...”.

J. B. de Carvalho deixa-nos claro então que vivera sempre na Saúde, bairro carioca da região nomeada por Heitor dos Prazeres como “Pequena África”, local onde nas primeiras décadas daquele século floresceram os principais blocos e ranchos do carnaval da cidade, e ponto de encontro não apenas das Tias Baianas, como de seus sobrinhos e filhos sambistas e macumbeiros. J. B. de Carvalho desta feita se incluía geograficamente na região da cidade de onde vieram alguns dos mais renomados sambistas da época.



32. A outra fotografia da primeira reportagem da Carioca, realizada pelo "Repórter" em 1938. Nela vemos J. B. de Carvalho, então com 36 anos e o seu parceiro de composições, Jorge Nóbrega.

Também ficou nos claro que a carreira de J. B. de Carvalho como músico, com sua extensa produção fonográfica na Victor como compositor e intérprete, além de sua atuação como radialista, e dos shows e apresentações que realizava nas rádios e festas da cidade, não garantia a ele a estabilidade financeira desejada. Valia à pena então ter uma

segunda profissão. E quando perguntado qual seria a sua profissão de verdade, se “sambista” ou “motorista”, J. B. respondeu certo²⁷⁷:

As duas. Ambas cooperam para minha existência se prolongar relativamente. Tenho minha filosofia: um sujeito tendo uma profissão segura e podendo cantar para afugentar as mágoas... é um sujeito feliz. Entre os *chauffeurs* sou conhecido como “Maciste”, o cantor de rádio...

J. B. de Carvalho então mantinha uma profissão segura, que o ampararia caso sua carreira como músico não fosse bem, o que nos mostra que ser músico naquela época não era lá uma profissão muito rentável, pelo menos não para o J. B. E voltando ao assunto musical, o “Repórter” o questiona sobre o início de sua carreira no rádio, ao passo que J. B. revela:

Bem, eu não me iniciei propriamente no rádio. Foi logo na gravação. Comecei pelo fim, por assim dizer. Foi "chance" de minha parte. Em 1932. (...) Como lhe ia dizendo, em 1932, Getúlio Marinho apresentou-me na Victor. Eu era absolutamente desconhecido no meio.

E completa logo em seguinte:

Comecei com o Conjunto Tupy na Rádio Sociedade. Cantei em quase todas as estações cariocas, menos na Sociedade Rádio Nacional, Radio Tupy, Rádio Jornal do Brasil e Rádio Cruzeiro do Sul. O meu Conjunto, que é o mesmo com que gravo meus discos, está sempre afinado e os rapazes são dos bons. Só tenho elogios para eles.

Essas duas falas dizem muito sobre o início da carreira de J. B.: o apoio e produção de Getúlio, a estreia na Victor que no caso ocorreu em 1931, a formação do Conjunto Tupy e a sua existência como grupo musical do J. B. para além de 1935, e a consequente estreia nas rádios, pelas quais não cantou em apenas quatro. J. B. então continua falando dos seus sucessos nas *Macumbas* e nos *Sambas* carnavalescos, diz sobre o que está para ser lançado em disco e as novas composições que irá gravar, e termina dizendo sobre a importância da relação entre o intérprete da canção e a música cantada:

Eu guardo uma convicção sobre as músicas de Carnaval e os cantores, sabe? E queria que você me dissesse se não está de acordo. Por que é que algumas músicas desenxabidas "pegam" e outras, lindíssimas, vão para o rol das coisas esquecidas? Por causa do cantor. O cantor é que faz a música e, por isso, acho que todo o cantor deve ser consciencioso e escolher meticulosamente as suas gravações, as gravações que mais se adaptem à sua voz. Ou não é? Você já pensou, por exemplo, na bobagem que resultaria se Chico Alves cantasse a "mamãe eu quero" de Jararaca e Vicente Paiva? Você não acha que essa marcha não "pegaria" como "pegou"? Pois eu me guio por essa convicção e tenho acertado.

²⁷⁷ O DOIS apitos de J. B. In: Carioca. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1938. P.48

Tal fala demonstra o quão J. B. estava afinado com o mercado fonográfico, e o cenário das interpretações musicais. Para ele, o cantor faria a música, dando-lhe a legitimidade que necessitaria para “pegar” na boca do povo. Oras, Chico Alves, o “Rei da Voz”, um cantor de *Sambas* românticos, não poderia cantar a *Marcha* divertida e desatinada interpretada pelo cômico Jararaca. Neste sentido, J. B. de Carvalho, famoso hora pelas *Macumbas* e *Jongos*, hora pelos *Sambas* divertidos e *Marchinhas* de Momo, criou para seu público uma representação de si, hora como feiticeiro e pai de santo, hora como um eterno brincante do carnaval.

Como vimos nas suas interpretações musicais havia o espaço para o soturno e o misterioso, assim como o para o cômico e caricato. E J. B. de Carvalho assumia sem medo as personagens da macumba e do carnaval, e ainda mais, misturava os dois territórios, fazia da macumba um baile carnavalesco, e do divertido baile uma gira de Terreiro. Todo o seu repertório durante aquela década segue essa linha da comicidade, seja nos discos de *Samba* ou de *Macumbas*.

Mas foi na entrevista concedida por J. B. de Carvalho à C. Milton para a Carioca em 1940, em que podemos observar com mais detalhes informações sobre sua vida pessoal desde a infância, além de outros dados de sua carreira, como músico e “*chauffeur*”²⁷⁸. Vejamos então como a entrevista foi introduzida:

Foi no Catete, à Rua Silveira Martins, que nasceu J. B. de Carvalho. Ainda na primeira infância, foi ele morar no morro. Na Saúde. Tinha já seis anos. Ali escutou os primeiros compassos do batuque. Gostou. Na sua alma de criança foi se desenvolvendo o interesse, uma predileção especial por essa modalidade de música. Depois J. B. visitou a Favela. Parou por lá, também. Sentiu, de perto, toda a sonora influência dos cantores do morro. Bebeu lhes, em noites cheias de lua, o mistério rítmico de suas melodias típicas. E desceu, então. Desceu, trazendo nos ouvidos esse ruído buliçoso, de que ele havia de ser o mais legítimo intérprete, na cidade. E hoje J. B. de Carvalho é o “Batuqueiro Famoso” que todo mundo conhece.

Nascido no Catete, morador da Saúde e visitante da Favela, J. B. de Carvalho então teria uma história de vida similar à de outros sambistas famosos daquela época. Nesse caso, mesmo tendo nascido na Rua sede do Palácio da República, havia se mudado ainda muito criança para a Saúde, onde possivelmente teria conhecido e brincado nas rodas de Terreiro da região, assim como nos blocos e ranchos daquele bairro, e talvez lá,

²⁷⁸ MILTON, C. *Estivador, “Chauffeur”, Pugilista*. In: Carioca. Rio de Janeiro: 09 de março de 1940. P. 38-39.

nos sambas e batucadas da Pequena África tenha feito sua amizade com Getúlio Marinho, e conhecido alguns dos membros do Conjunto Tupy.



33. “O batuqueiro cantando ao microfone, e em poses de estúdio que distribui aos fãs”, essa era a descrição de uma das fotografias que acompanhava a matéria de C. Milton para a Carioca em 1940. O vaidoso J. B. de Carvalho nas suas fotos de divulgação não se vestia de Caboclo ou Pai de Santo, ao contrário, se portava como um homem negro bem sucedido, sempre com o terno muito bem alinhado.

Logo após essa introdução feita pelo redator da matéria começa a entrevista propriamente dita, e J. B. iniciou falando sobre suas atividades e profissões antes de se tornar o “Batuqueiro Famoso”. Disse sobre o tempo em que foi estivador, de quando dirigiu em linha de transporte interestadual, e sobre os esportes que praticou, no qual se destacou no boxe. Somos então apresentados a dois outros apelidos do Batuqueiro: “Volante de Ouro” e “Maciste”.

Volante de Ouro

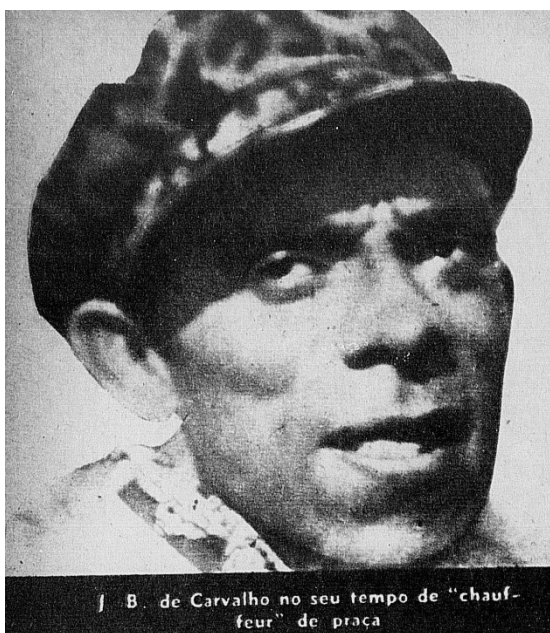
Iniciei minha vida na estiva – diz nos – onde trabalhei cerca de dois anos. Depois, comecei a aprender mecânica. Dentro em pouco era oficial-mecânico, tirando carteira de *chauffeur* profissional em 1923. Entreguei-me, inteiramente, a esse novo *mistér*, tendo inaugurado quase todas as empresas de ônibus e servido em carros particulares e de praça,

bem como nas estradas Rio-Petrópolis, Rio-São Paulo e Rio-Minas. Adquiri muita perícia na minha profissão. Tanto assim que era conhecido, entre grande parte dos meus colegas de então, por "Volante de Ouro".

"Maciste", o lutador

Nessa época, para distrair-me um pouco, me dediquei ao esporte, praticando, animadamente, a natação, a luta romana, e o boxe, etc. Mas nunca fiz exposições públicas. As minhas lutas eram todas por esporte mesmo. Cheguei a enfrentar alguns adversários fortes, que me deram trabalho... Daí me batizarem, os meus companheiros, com o título de "Maciste", porque passei a ser conhecido. E também fiz honra a esse título, por muito tempo.

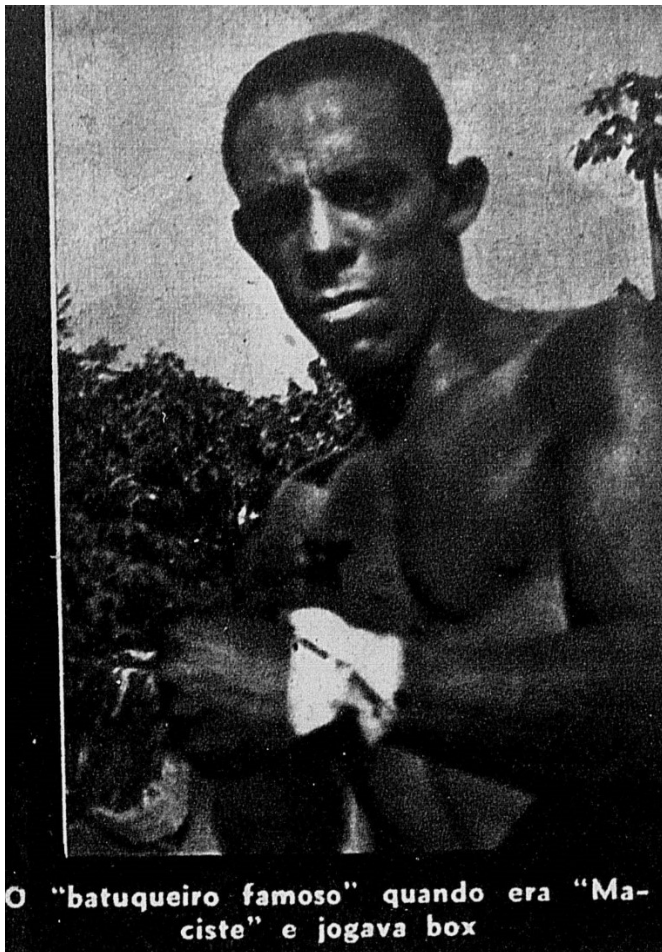
O jovem J. B. de Carvalho, morador do porto iniciou sua vida profissional como muitos homens negros cariocas da Pequena África no pós-abolição, na estiva. De trabalhador do porto, aprendeu uma profissão que poderia alça-lo socialmente, foi mecânico e dessa atividade passou a ser motorista, profissão que manteria como principal em sua vida mesmo depois do sucesso. Nas horas vagas ele cantava, ia às macumbas, e praticava esportes, lutava e nadava, possivelmente no mar. Tornou-se assim "Maciste", que naquela época era uma gíria tirada do cinema italiano e que significava algo como "homem muito forte".



J. B. de Carvalho no seu tempo de "chauffeur" de praça

34. O "Volante de Ouro" em fotografia usando chapéu de motorista. Essa imagem também ilustrou a entrevista de J. B. à Carioca em 1940.

35. O “Maciste”. Outra foto que ilustrou a mesma entrevista mostra o jovem João Paulo Baptista de Carvalho em posição de luta de boxe e cara de mau.



Para além das fotografias em que J. B. de Carvalho se apresentava como cantor e distribuía aos fãs, essas duas outras imagens ilustravam a matéria, mostrando duas outras faces desse mesmo J. B. de Carvalho, a de trabalhador com uma profissão comum, e a de atleta. E todas as imagens traduziam a história de vida de um homem negro nascido no pós-abolição, respeitável, que muito trabalhou até ali e que congregava para além da grandiosa carreira de cantor, outras experiências e conhecimentos laborais.

Seguindo com a matéria, o entrevistador inicia o assunto sobre a participação de J. B. de Carvalho nos programas radiofônicos dos estúdios existentes no período, e de suas atuações nos palcos do Rio de Janeiro. J. B. então mostra que ele era um artista de muitas mídias, e que muito circulou pelos espaços da indústria musical na cidade:

Foi na rádio Sociedade, a primeira emissora em que eu cantei, no Rio de Janeiro. Depois de algum tempo, obtive o meu primeiro contrato em estações de rádio. Foi na Mayrink Veiga, logo que para lá chegou o Cesar Ladeira. Até agora, somente na Tupi e na Nacional não trabalhei ainda. No momento, estou em via de reformar o meu contrato na Transmissora, caso as coisas se acertem.

(...)

Também no palco eu me tenho exibido inúmeras vezes (...) desde trinta e três [1933] até aqui. Não só com o Conjunto Tupy, grupo musical organizado por mim em 1930 e com o qual tenho feito a maioria das minhas gravações, mas também sem ele, vários foram os contratos que cumpri em casas de espetáculo de Niterói e em empresas daqui, como no antigo Casino Beira-Mar, na Empresa Serrador, na Companhia Alda Garrido, com Augusto Annibal, etc. E até mesmo para o nosso cinema já tive convite, mas não encontrei vantagem.

Nessa fala, J. B. tratou, entre outras coisas, sobre sua experiência nas rádios. E realmente J. B. de Carvalho foi pioneiro em organizar programas de transmissão regular de *Macumbas*. Pelo menos desde 1938 o “Rei da Macumba” havia deixado de ser apenas cantor, para ser produtor e *speaker* de um programa de rádio. Em recortes da Gazeta de Notícias de outubro de 1938, por exemplo, vemos a publicidade de seu programa “A Voz do Outro Mundo”²⁷⁹, dirigido em companhia do seu amigo compositor Jorge Nóbrega²⁸⁰.

²⁷⁹ “A Voz de Outro Mundo” era o nome em português de um filme americano de 1935, e que estreou no Brasil alguns meses depois, tendo ampla divulgação nos jornais. Aparentemente J. B. “pegou” o famoso título do filme para nomear seu programa.

²⁸⁰ *A VOZ do outro Mundo*. In: Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 11 de outubro de 1938. P.9.

A voz do outro mundo
na P. R. D - 2 — Radio
Cruzeiro do Sul

Ouçam, às terças, quintas e sábados, das 14 às 15 horas, a Radio Cruzeiro do Sul, P. R. D. - 2, a estação mais popular, onde J. B. de Carvalho, a voz do morro, organizou, com J. B. Carvalho Jorge Nobrega e Santos, um programma diferente, sob sua artistica direcção.

Humorismo! Sambas! Marchas! Macumbas! Batuques! Canções e surpresas notaveis!
Com o Conjunto **TUPY** e varios elementos do Broadcasting.



36. Na grade da Rádio Cruzeiro do Sul, o programa “A Voz do Outro Mundo”, iria ao ar em três tardes da semana, incluindo nos sábados. “A estação mais popular” recebia “a voz do morro” como organizador de um programa que reunia Humorismo, Sambas, Marchas, Macumbas, Batuques e Canções.

Não temos muitas informações sobre o “A Voz do Outro Mundo” apresentado na Cruzeiro do Sul, mas conhecemos um pouco mais do programa – que possivelmente tinha o mesmo nome, e seguia a mesma linha de conteúdo – apresentado por J. B. de Carvalho na Rádio Transmissora em 1939. Em uma matéria do jornal O Globo, publicado na sessão “O Globo no T.S.F.”²⁸¹, discorreu-se um pouco mais sobre o conteúdo de seu projeto como apresentador de rádio:

J. B. de Carvalho, o mais famoso *Terreiro* do Rio está realizando uma audição diária de suas macumbas no estúdio da Transmissora. Embora a hora impropria, pela manhã, para a manifestação dos *orixás*, J. B. de Carvalho, **feiticeiro do ritmo**, de notável voz negra e ritual interpretação tem tido um largo auditório, servindo o seu programa, também, para os estudiosos do assunto, tanto musical como social. (grifos em itálico do autor da matéria; grifo meu em negrito)

J. B. de Carvalho como radialista apresentava na Transmissora um programa matutino diário sobre a manifestação de orixás, desafiando as convenções de que horário

²⁸¹ A sessão “O Globo no T.S.F.” foi publicada regularmente no jornal entre as décadas de 1920 e 1940. Nela se apresentava a grade de conteúdo das rádios, criticavam-se os programas radiofônicos, e se falava de outros assuntos do mundo dos entretenimentos. *VÁRIAS*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 23 de agosto de 1939. P.5.

de macumba era à noite. Podemos perceber que esse programa diário apresentado por J. B. de Carvalho em muito poderia diferir daquele que vimos ainda no primeiro capítulo, organizado pelo Diário de Notícias e pela Rádio Tupi, com a ajuda de Heitor dos Prazeres, que levou para o estúdio os Terreiros de Pai Alufá e Pai Obé.

Esse programa do J. B. de Carvalho – que poderia ser “A Voz de Outro Mundo” – não era um programa feito para apresentar “exotismos” para uma plateia curiosa. Era sim um programa diário, que sem muita pompa de anúncios em jornais, atendia a demanda de um público que existia, e que apreciava ouvir *Macumbas*. E talvez nesse programa J. B. tenha cantado inúmeras outras composições suas que nunca tenham sido gravadas, ou que foram gravadas em disco somente duas ou três décadas depois.

Sobre suas participações nos programas radiofônicos lemos ainda uma outra passagem de sua carreira no verbete “J. B. de Carvalho” observado na “Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular” de 1977, editada por Marco Antônio Marcondes²⁸²:

O Conjunto Tupi foi um dos primeiros a ter programa de umbanda em rádio, durante muitos anos, além de realizar inúmeras gravações na Odeon. O grupo apresentou-se na maior parte das emissoras cariocas, sendo frequentemente interrompidos pela polícia, que invadia os auditórios de seus programas, quando as pessoas entravam em transe ao ouvir os pontos de macumba e orações. Foi preso inúmeras vezes, sempre dizendo que saía livre graças à sua amizade com Getúlio Vargas.

Tal passagem da carreira de J. B. de Carvalho descrita na “Enciclopédia” pôde ser confirmada em parte. Sabemos que J. B. de Carvalho e o Conjunto Tupy realmente apresentavam *Macumbas* nas muitas rádios cariocas, nos mais diversos horários, cativando o seu público, que muitas vezes poderia ser formado por crentes sacerdotes dos Terreiros. Mas não conseguimos confirmar tal “boato” de que J. B. de Carvalho era preso em batidas policiais nas rádios cariocas. De fato, não encontramos nenhuma notícia em nossas pesquisas do tipo “estação de rádio varejada pela polícia”. Da mesma forma que não podemos corroborar sua possível amizade com o Presidente.

²⁸² A construção dessa Enciclopédia contou com a coordenação de três grandes pesquisadores do cenário musical nacional: Régis Duprat na sessão de música erudita; Oneyda Alvarenga na sessão de músicas folclóricas; e José Eduardo Homem de Melo na sessão de música popular. O verbete J. B. de Carvalho pode ser encontrado na sessão de música popular, na qual um dos consultores é José Ramos Tinhorão. Na página 165 encontramos o verbete que começa por apresentar J. B. de Carvalho como cantor e compositor, nascido no Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 1901. Quando lançada a Enciclopédia J. B. de Carvalho ainda estava vivo e cantando. MARCONDES, Marcos Antônio (editor). J. B. de Carvalho. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora LTDA, 1977. P.165.

Se com o Presidente não temos nenhuma indicação mais congruente de relacionamento, para a primeira dama, a Senhora Darcy Vargas, J. B. de Carvalho esboçou uma maneira de fazer boa vista. Vamos então acompanhar a última fala de J. B. na entrevista à Carioca em 1940, em que ele diz de seu desejo de correr profissionalmente como piloto:

O "Batuqueiro Famoso" na Gávea de 40

Agora vou dar-lhe um "furo", para sua revista. Deixei para o fim, porque é a coisa mais séria dessa palestra. É o meu comparecimento no páreo deste ano, no *Trampolim do Diabo*. Já comecei a tratar do assunto. Para isto, pretendo adquirir um carro de classe, afim de não fazer figura feia. E pode acrescentar que eu não vou passear na pista, mas sim para correr, *no duro*, disposto a ganhar ou também a morrer! (grifos do autor da matéria).

J. B. de Carvalho durante todo o ano de 1940 apareceu diversas vezes na imprensa, principalmente no jornal O Globo, para falar da organização de sua participação na corrida da Gávea, também conhecida como “Trampolim do Diabo” como de suas expectativas acerca do carro importado, e da sua contrapartida, que seria doar uma grande parte do valor do carro e do possível prêmio recebido no torneio para projetos de caridade da primeira dama. Em específico, para os recém-fundados “Casa do Pequeno Jornaleiro” e “Cidade das Moças”.

J. B. esperava percorrer o circuito – existente na cidade desde 1933 – com um legítimo carro de corridas italiano, ou um “*Masseratti*” ou um “*Alfa Romeo*”, e para isso precisava contar com a ajuda dos jornais, dos amigos e dos fãs para arrecadar o capital e proceder a compra do veículo. Em 29 de março de 1940 o jornal O Globo anunciou uma conversa que J. B. de Carvalho teve com um “companheiro” do jornal sobre sua animação pela corrida que estava por vir, e sobre os preparativos para a compra do automóvel²⁸³:

O Automóvel Club do Brasil já oficiou ao Automóvel Clube da Itália, solicitando informações sobre os carros à venda. Pretendo apresentar-me com uma máquina possante, igual às melhores dos estrangeiros que vieram participar na Gávea.

E completou quando perguntado se acreditava que teria chances de vencer:

Se acredito? Piamente. Devo lembrar ao meu caro amigo que sou volante há dezessete anos. Tenho prática, muita prática, e audácia. Não é o cantor que abandonou o rádio pelo volante; é o volante que se tornou cantor por força das circunstâncias e agora volta à pista para ganhar. Porque tenho certeza de vencer. Quem viver, verá!

²⁸³ UM CANTOR na pista da Gávea. In: O Globo. Rio de Janeiro: 29 de março de 1940. P.10.



J. B. de Carvalho e um amigo quando palestravam com o nosso companheiro

UM CANTOR NA PISTA DA GAVEA

J. B. DE CARVALHO PRETENDE ADQUIRIR
NA ITALIA UMA "ALFA-ROMEO" PARA EN-
FRENTER O "TRAMPOLIM DO DIABO"

37. J. B. de Carvalho acompanhado de um amigo conversando com o "companheiro" do jornal O Globo sobre suas expectativas quanto à compra do carro para o Trampolim do Diabo.

Assim foi que em 11 de setembro de 1940 J. B. de Carvalho reapareceu na redação do jornal O Globo, acompanhado do irmão, do amigo compositor Nelson Teixeira, e de outro amigo, com um "livro de ouro" para começar a campanha para a compra do carro, que já estava escolhido, seria um "Masseratti". E como fez na redação do O Globo, J. B. de Carvalho deve ter feito nas redações de outros jornais, como nas gravadoras e estúdios de rádio. A matéria publicada no dia seguinte à visita à redação do jornal – 12 de setembro de 1940 – expressava em grandes letras "Representante do Rádio no *Trampolim do Diabo*"²⁸⁴, e trazia em seu texto a intenção de J. B. de Carvalho de doar o dinheiro da venda do carro após a corrida e cinquenta por cento do que recebesse em premiação para as instituições de Dona Darcy Vargas.

Mas para comprar o carro seria necessário mais que o dinheiro arrecadado com o "livro de ouro". Dessa forma volta J. B. de Carvalho à redação do O Globo para informar que no dia 05 de outubro, sob comando de Francisco Alves, realizar-se-ia no campo do América Futebol Clube um festival de música com os maiores nomes do "broadcasting

²⁸⁴ REPRESENTANTE do Rádio no *Trampolim do Diabo*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1940. P.8.

nacional”²⁸⁵. Na matéria intitulada como “Desfile de Astros em benefício do Cantor-Volante” ainda trazia a notícia de que J. B. de Carvalho já havia iniciado treinos no circuito com um carro de corridas, e que durante o festival de música, faria uma breve apresentação ao público a bordo do carro de treinos.

No dia 04 de outubro, um dia antes da apresentação do “*broadcasting nacional*” no campo do América, o jornal O Globo voltou a anunciar o grande espetáculo²⁸⁶. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) já havia instalado a iluminação especial no campo de futebol e tudo estava pronto para o grande espetáculo que contaria para além de Francisco Alves, com a presença de Cyro Monteiro – o marido de Odete Amaral –, Moreira da Silva – o “Mulatinho” lançado por Getúlio Marinho ainda no início da década anterior –, a dupla Joel e Gaúcho – Joel de Almeida (1913-1993) e Francisco de Paula Brandão Rangel (1911-1970)²⁸⁷ –, Orlando Silva – Orlando Garcia da Silva (1915-1970)²⁸⁸ –, Sílvio Caldas – Sílvio Narciso de Figueiredo Caldas (1908-1998)²⁸⁹ – e o português Manuel Monteiro – (1909-1990)²⁹⁰. O show haveria de ser um sucesso!

Porém, choveu! E o mau tempo impediu a realização do espetáculo.

No dia 27 de dezembro, alguns dias antes do “Trampolim do Diabo” J. B. de Carvalho voltou à redação do Globo com o “livro de ouro” nas mãos para justificar a sua não participação no circuito da Gávea. Disse ele que alguns “inimigos” espalharam o boato de que ele havia fugido com o dinheiro do espetáculo e do livro de ouro. Pois logo tratou de se justificar. Explicou que não houve a apresentação, da mesma forma, o valor das premiações do circuito que somadas seriam 200 contos de réis, havia caído para apenas 25 contos. E ainda que não recebeu o dinheiro das assinaturas inscritas no seu livro²⁹¹.

O baixo valor da premiação impossibilitou a corrida, disse ele. Afinal, deveria ele ainda ter muitos gastos, com propaganda, por exemplo. E com o dinheiro insuficiente

²⁸⁵ *DESFILES de Astros em benefício do Cantor-Volante*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 26 de setembro de 1940. P.8.

²⁸⁶ *NO TRAMPOLIM do Diabo, o broadcasting nacional*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 04 de outubro de 1940. P.8.

²⁸⁷ Para saber mais sobre a dupla Joel e Gaúcho poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/joel-e-gaúcho>, acessado em junho de 2015.

²⁸⁸ Para saber mais sobre Orlando Silva poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/orlando-silva>, acessado em junho de 2015.

²⁸⁹ Para saber mais sobre Sílvio Caldas poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/silvio-caldas>, acessado em junho de 2015.

²⁹⁰ Para saber mais sobre Manuel Monteiro poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/manuel-monteiro>, acessado em junho de 2015.

²⁹¹ *O BROADCASTING Nacional no Trampolim do Diabo*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 28 de dezembro de 1940. P.8.

para a compra do carro, ele quebraria se corresse. Apressou-se então a se explicar na delegacia, afinal, o “livro de ouro” antes de correr as redações, havia sido aprovado e certificado pela polícia. E estava ele naquele dia pedindo desculpas a seus fãs, e acalmando-os informava que ainda mantinha o sonho de correr, e que talvez esse anseio se realizasse em 1941. Pedia, contudo, para todos que apreciavam o seu trabalho e que por algum motivo tinham se deixado levar pelos boatos, não esquecerem suas canções, principalmente os sucessos de carnaval.

Logo J. B. de Carvalho voltaria a aparecer na imprensa apenas para divulgar seus novos sucessos, afinal, o carnaval de 1941 já estava batendo a porta!

O que nos chama a atenção nessas matérias – as entrevistas da Carioca e os muitos textos sobre o sonho de J. B. de Carvalho em correr a Gávea – é aquilo que nelas aparenta faltar: não há falas do J. B. e nem fotos que o associe a um Terreiro específico, e nem que discorra sobre suas experiências religiosas.

Tudo o que sabemos a esse respeito apreendemos de toda a sua vasta obra musical gravada, que começou em 1931, mas que só teve um ponto final poucos meses antes de sua morte em 1979. E, enquanto no período que pesquisamos observamos uma série de músicas não vinculadas à temática dos Terreiros, sua obra musical e seus shows, a partir da década de 1950, se voltou exclusivamente para esse público religioso dos Terreiros. A partir da audição dessas canções, de algumas matérias de jornal dos anos 1950 e 1960, além da entrevista já citada em capítulo anterior para a TV Rio, sabemos que ele desenvolvia um papel de destaque no cenário religioso das macumbas do Rio de Janeiro e do Brasil, principalmente por ser um dos mais influentes divulgadores das canções de Terreiros.

Mas nas poucas entrevistas que temos de J. B. de Carvalho, e nas poucas vezes em que ele aparece com destaque nos jornais na década entre 1931 e 1941, nada é falado sobre sua experiência religiosa. Sabemos então, por exemplo, de seu contato desde cedo com a música, de suas vivências profissionais e seus *hobbies* e esportes, mas nada da sua relação com algum Terreiro específico.

Uma das poucas vezes em que em um jornal J. B. de Carvalho fora identificado como um “rezador dos Terreiros”, foi também a primeira vez em que ele foi chamado de “Rei da Macumba”. Isso ocorreu na edição de primeiro de março de 1939 do jornal O

Globo, na sessão fixa “O Globo no T.S.F.”, e que tinha por temática naquela data o sambista e macumbeiro J. B. de Carvalho²⁹²:

Por exemplo, esta a que fomos levados, do encontro do *samba puro* de J. B. de Carvalho, já celebrado pelas suas *macumbas*, em que é, talvez, o mais completo e mais autêntico *rezador*. De fato, através alguns discos antigos que tivemos ensejo de ouvir, com J. B. de Carvalho e sua escola de samba, admiramos os valores de autenticidade, a riqueza de ritmo e de coloridos dos sambas do *Rei da Macumba*, criador desses inesquecíveis sucessos que são, entre outros, "Cadê Viramundo", "Bagé", "Suará", "Pomba-girá", etc. O samba de J. B. de Carvalho não tem nada dessas *preseçadas* e floreios do samba carnavalesco manipulado pelos sambistas da Cinelândia e das calçadas do Nice...

São sambas *no duro* com que o compositor desce do morro, de inspiração e de ritmo autenticamente malandros negroides, carregados de dramas e de cuícas... Aí estão "Sossega Leão", "Vaca Preta", "O Relógio bateu 5 horas"... Aí está o famoso e notabilíssimo "Juro", com todos os seus *surdos* de acompanhamento.

(...)

J. B. de Carvalho, chauffeur de praça, conceituado macumbeiro, sambista insigne, intérprete das melodias do morro e *rezador dos terreiros* cariocas precisa ser descoberto a miúdo pelos nossos *broadcasters*... E enquanto isto, deve ser definitivamente catalogado com os mais expressivos valores de vossa música popular, da verdadeira música popular - aquela que o povo - o povo dos morros e dos subúrbios, do Querosene e do Estácio - canta e sente de camisa listrada, de camisa amarela, ou sem camisa nenhuma, entre o fungar quase humano, sensual, das cuícas e a batida soturna dos caxambus, nas longas noites carregadas de mistério e de *despachos*, pelas encostas mal alumeadas da Cidade Maravilhosa. (grifos em itálico do autor do texto).

O fato de ser *chauffeur* de praça não foi esquecido nesse elogioso texto à obra musical de J. B. de Carvalho, porém, sua vida como “Volante de Ouro” não era o foco do redator dessa sessão no jornal O Globo. Tal matéria queria elogiar J. B. de Carvalho pela “autenticidade” de suas canções apresentadas nos palcos, estúdios de rádio e discos. Canções essas – “verdadeira música popular” – que vinda dos morros e Terreiros, possuíam “ritmo autenticamente malandro negroide”. Eram então “canções negras”, feitas por um homem negro, residente de um bairro de maioria negra, e grande conhecedor das comunidades religiosas dos negros da cidade. Sua obra seria elogiada pela legitimidade de suas características.

No entanto, nas entrevistas da Revista Carioca, nada é tratado sobre sua cor negra, ou sobre a “autenticidade” de suas canções de Terreiro, ou mesmo sobre sua filiação religiosa, por exemplo. Para a Carioca J. B. de Carvalho é o “Batuqueiro Famoso”, o “Volante de Ouro”, o “Maciste”, mas não o “Rei da Macumba”.

²⁹² J. B. DE CARVALHO. In: O Globo. Rio de Janeiro: 01 de março de 1939. P. 5.

Não sabemos, no entanto, se J. B. de Carvalho não fora indagado sobre sua vivência religiosa nessas duas entrevistas que concedeu para a Carioca, ou se ele falou sobre esse tema, mas não publicaram. Com isso, não podemos dizer se a ausência desse assunto nas entrevistas são um silenciamento do J. B. de Carvalho, que queria transparecer a imagem, fora dos palcos, de um homem negro moderno, afastado das “primitivas” macumbas, ou se esse foi um silenciamento da revista, que não achava interessante tratar das formas religiosas dos negros nas suas páginas.

Sabemos, porém, que em nenhuma fotografia de divulgação que encontramos de J. B. de Carvalho ele – ou qualquer outro músico negro naquela década – se apresentava vestido ou paramentado como macumbeiro. As fotografias desses músicos negros, das quais vimos muitas nos capítulos anteriores, apresentavam-nos geralmente como homens bem vestidos à moda europeia e bem-sucedidos, estando ausente qualquer traço de “primitivismo” que poderiam ser representados em indumentária.

Porém, do Conjunto Tupy, grupo musical com repertório típico e muitas vezes visto como “folclórico”, encontramos duas fotografias em que todo o grupo está paramentado com o figurino que se apresentavam em seus espetáculos. Uma dessas imagens nós vimos no primeiro capítulo, a outra veremos a seguir.



"Conjunto Tupi", formado em 1931 por J. B. de Carvalho (em pé). A esquerda, de camiseta, Herivelto Martins.

293

38. O Conjunto Tupy com nove integrantes, possivelmente em 1932. Observamos J. B. de Carvalho, aparentemente de máscara branca, de pé. Todos vestiam camisas listradas ou quadriculadas, menos Herivelto que estava de camiseta lisa preta. Todos calçavam sandálias, e na cabeça de todos, cocares. Observamos a presença de uma cantora, que lembra muito Yolanda Osório. Nas mãos dos outros músicos: dois banjos, dois violões, um tambor (caixa) e um pandeiro. Não conseguimos identificar com precisão que instrumento segurava Herivelto Martins, mas aparentava ser um agogô ou chocalho. Tal fotografia fora publicada para ilustrar matéria sobre plágio das Macumbas de J. B. em 1977 no jornal O Globo.

Dessa maneira, corroboramos nossa visão sobre as múltiplas faces de J. B. de Carvalho, uma pintada e travestida nos palcos, observada quando ele se apresentava junto com o Conjunto Tupy e interpretava pais de santo, Caboclos, Pretos Velhos e outras entidades das macumbas, e outra limpa e asseada, vista nas suas fotografias de divulgação, assim como transparente nas suas falas em entrevistas, nas quais se distanciava do seu perfil “Rei da Macumba” para se aproximar mais das suas outras competências que o identificavam: “estivador, *chauffeur*, pugilista”.

Enquanto nos palcos havia espaço para a caricatura do “outro” e do “exótico”, na “vida real” J. B. de Carvalho se apresentava como um homem que adotava todos os ícones do mundo moderno, e que se permitia posar em pé ao lado de seu carro azul último tipo, ou um forte candidato para orgulhar o Brasil desfilando coragem numa corrida perigosa ante pilotos internacionais. Isso em muito lembra a carreira de Josephine Baker na Paris

²⁹³ CARVALHO, Maria Angélica. *Milhares de discos vendidos, brigas pelas autorias dos “pontos”*. In: O Globo. Rio de Janeiro: 13 de março de 1977. P.3.

dos anos 1920 e de como ela era representada pela imprensa da época: como uma mulher que for dos palcos detinha todos os hábitos da “civilidade” à europeia!

A dançarina negra Josephine tinha saído de Saint Louis para ganhar os palcos da Europa, deslumbrando os brancos europeus e se transformando na “Vênus Negra”, uma verdadeira celebridade que a todos encantava com suas danças “primitivas”. E “o êxito do espetáculo e de sua estrela está relacionado à conjuntura de valorização dos símbolos e artefatos artístico-culturais afro-diaspóricos”²⁹⁴, como bem disse Petrônio Domingues em texto sobre Josephine.

Era a chamada *negrofilia*, um movimento de interesse da vanguarda artística parisiense pela arte e estética negra que à época era vista como uma corrente inovadora no cenário da arte moderna. Josephine Baker se apresentava com uma dança repleta de improvisos, saltos e requebros, contorcia o corpo e revirava os olhos, apresentando assim um exótico corpo negro, aquele que as plateias desejavam ver na Paris dos anos 1920. E Petrônio Domingues completa o cenário²⁹⁵:

Para o *show business*, o corpo negro era fundamentalmente uma essência, um fetiche, uma caricatura, que devia ser explorado pela perspectiva do exótico, do pitoresco e do espetacular. O entusiasmo, neste sentido, não era apenas pela arte, mas antes pela raça, pela potencialidade que essa nova mercadoria tinha na emergente indústria cultural. Apesar das limitações, ambiguidades e contradições, os símbolos e artefatos artístico-culturais afro-diaspóricos foram ressignificados pelos escritores e pintores modernistas, entrando em pauta no panorama europeu e adquirindo visibilidade sem precedentes na Paris dos anos 20.

Da visibilidade e destaque que a arte e o corpo negro alcançaram em Paris, na França, para a visibilidade e destaque que a arte e o corpo negro alcançaram no Rio, no Brasil, naquelas mesmas décadas – 1920-1930 –, podemos traçar uma interação transatlântica quanto aos desejos estéticos construídos pela modernidade, e quanto à possibilidade de realização desses desejos dada pela indústria cultural de massas. Paris e Rio, e os artistas negros de lá e de cá, estavam de certo conectados pelo novo movimento. Mas eis que devemos ressaltar que França, na Europa, era – e ainda é – muito diferente do Brasil, que era um país com enorme contingente de cidadãos negros, e que havia a apenas poucas décadas abolido a escravidão dos homens e mulheres negros. As conjunturas de fato eram distintas.

²⁹⁴ DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. In: *Estudos Históricos*. Volume 23, número 45, páginas 95-124. Rio de Janeiro: janeiro-junho de 2010. P.101.

²⁹⁵ *Idem*. P.103.

No Brasil, apesar de J. B. de Carvalho realizar um espetáculo muito similar ao de Josephine Baker – principalmente ao ressaltar em forma de caricatura o corpo e a cultura dos negros – as plateias brasileiras não viam tais espetáculos como meros “exotismos” ou coisas curiosas. Aquela cultura e aquele corpo negros faziam parte da realidade social daquele Brasil do pós-abolição. O corpo negro estava maciçamente nas calçadas e avenidas; a música feita pelos homens e mulheres negros já invadia há muito tempo os salões e bailes de todas as classes sociais; e as formas religiosas trazidas pelos negros da África, tomava forma ao ocupar sem constrangimentos as encruzilhadas da Cidade.

No Brasil, os espetáculos de J. B. de Carvalho, como vimos, não possuíam apenas o significado do “exótico”, eles ajudavam a pensar e a construir um novo país em que os negros seriam vistos cada vez mais como cidadãos, e que a cultura dos negros, incluindo sua cultura religiosa, seria cada vez mais respeitada e identificada como cultura brasileira.

Excluindo essa importante diferença conjuntural entre França e Brasil, podemos vislumbrar um paralelo entre os dois artistas, que como falamos, apresentavam caricaturas nos palcos, e que fora deles se comportavam como cidadãos “modernos” e “civilizados”. Em outra passagem do texto de Petrônio Domingues, ele fala sobre a forma que a imprensa imaginava e apresentava Josephine, e a saída que ela construiu para não ser confundida com as personagens que interpretava nos palcos²⁹⁶:

Josephine Baker achou hilariante todo aquele alvoroço. Lia os recortes de jornais e percebia como a imaginação dos brancos era fértil. Eles achavam que ela vinha da selva, era bruta e primitiva. Evitando que as pessoas confundissem a personagem com a dançarina na vida real, ela ostentava um estilo de vida “civilizado”, aprendendo o francês, frequentando festas refinadas e usando vestidos da última tendência da moda. Tudo com muito *glamour*. (grifo em itálico do autor).

Vimos, por exemplo, na matéria do O Globo de 1939, como a imprensa poderia tratar J. B. de Carvalho como um “autêntico rezador dos Terreiros cariocas” apenas por aquilo que se via de suas apresentações nos palcos e estúdios de rádio. J. B. de Carvalho, em suas apresentações públicas, vestido de Caboclo, e fazendo vozes de Pretos Velhos nas gravações, até hoje nos leva a acreditar que ele realmente era um sacerdote de Terreiro, e de certa forma, concordamos com essa hipótese. Mas naquela década não encontramos nenhuma declaração dele próprio em que ele dizia sobre sua relação com os Terreiros ou com algum pai de santo.

²⁹⁶ *Idem*. P.99.

Ao contrário, J. B. de Carvalho apresentava para imprensa, quando teve a oportunidade de fazê-lo, suas outras faces. A de homem trabalhador que foi estivador, mecânico e que até aquele momento ainda era motorista; a de atleta; e a de músico de sucesso, cantador de *Macumbas*, mas também grande ás dos *Sambas* e *Marchas* carnavalescas.

J. B. de Carvalho, todavia, também buscava apresentar ter aquela legitimidade – da qual ele falou na entrevista à Carioca em 1938 – de cantor de *Macumbas* e *Sambas*. Ou seja, ele precisava se apresentar como negro, que havia morado no morro da Saúde e frequentado a Favela, pois só assim, ele poderia ser enxergado como autêntico, um verdadeiro compositor e voz do *Samba* “puro”²⁹⁷.

E assim João Paulo Baptista de Carvalho, um negro homem brasileiro, nascido à 26 de abril de 1901, um pouco mais de uma década após a abolição da escravatura em terras brasileiras, tornou-se através de sua voz musicada, de suas gargalhadas, de sua inventividade nos palcos, e de suas impactantes interpretações, o “Cantor Victorioso”, o “Volante de Ouro”, o “Maciste”, o “Batuqueiro Famoso”, o “Feiticeiro do Ritmo” e o “Rei da Macumba”.

²⁹⁷ J. B. DE CARVALHO. In: O Globo. Rio de Janeiro: 01 de março de 1939. P. 5.

O REI DA MACUMBA

J.B. DE CARVALHO




SOM LIVRE

39. O abraço de J. B. de Carvalho, o Rei da Macumba, na capa de seu último disco, um compacto lançado pela Som Livre em 1978, registrado sob o número 402.6056.

Bibliografia:

ABREU, Martha. *Cultura Popular – um conceito e várias histórias*. In: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel (Orgs.) “Ensino de História – conceitos, temáticas e metodologia”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. P. 84-85.

ABREU, Martha. História musicais da primeira República. Uberlândia: *ArtCultura*, v.13, n.22, jan-jun 2001. p.71-83.

ABREU, Martha. Participação Política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*. Volume 11, número 20. Rio de Janeiro: UFF, jan-jun 2010.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. 2ª edição. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª edição. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Mário de Andrade, música e identidade nacional. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Festas e batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 88-90.

ARRUDA, Ana; BOMFIM, Maria C. de Mesquita e; CASTRO, Sylvia; KAZ, Leonel, et.al. *Mulheres em Revista – O jornalismo feminino no Brasil*. In: Cadernos da Comunicação: Série Memória. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.

BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*” – trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGHS-USP, 2005.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. Uberlândia: *ArtCultura*, v.13, n.22, jan-jun 2011. p.85-102.

DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. In: *Estudos Históricos*. Volume 23, número 45, páginas 95-124. Rio de Janeiro: janeiro-junho de 2010. P.101.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo – Ilustrado – 1º volume*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 111.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A Batalha. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A Noite*. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Diário de Notícias*. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003. P. 176-177.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro friulano perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Negros e Brancos*. In: “Cobra de Vidro”. São Paulo: Perspectiva. 1978. p.13.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>.

LEAL, Carlos Eduardo. Gazeta de Notícias. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>.

LIMA, Giuliana Souza de. “Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)”. São Paulo: USP, 2012.

LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, mulata!* In: Revista Tempo. Volume 13, número 26. Niterói: janeiro, 2009.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. p. 496.

MALHO, O. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Sem data. Para acessar o dicionário consultar o site do CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

MARCONDES, Marcos Antônio (editor). J. B. de Carvalho. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora LTDA, 1977. P.165.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*. Niterói: UFF, 2009.

MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. In: *Scripta*. Volume 11, número 20, p.127-135. Belo Horizonte: PUC-Minas, 1º semestre de 2007.

MONTEIRO, Bianca M C. *Sinhô: a poesia do Rei do samba*. Niterói: UFF, 2010.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RIO, João do. *As Religiões do Rio*. Sem local: Editora Nova Aguilar, Coleção Biblioteca Manancial nº47, 1976. Disponível no site do Domínio Público, consultado em julho de 2014: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf>.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *Pai Quilombo, o chefe das macumbas no Rio de Janeiro imperial*. In: Tempo/Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. – Vol.6, nº11, Jan. – Jun. 2001 - Rio de Janeiro: Departamento de História da UFF, 2001.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. *A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos*. In: Comunicação & Educação – Revista do departamento de comunicações e artes de ECA/USP. Volume 13, número 2. São Paulo: maio-agosto, 2008. P. 24.

THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum - Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1995.

Outras Referências:

BARRAVENTO. Glauber Rocha (direção); Iglu Filmes (produção). Salvador: Iglu filmes, 1992. 78 minutos. Preto e branco, mono, 33mm.

CARVALHO, J. B. de. Entrevista de J. B. de Carvalho à Átila Nunes Filho. *Programa Caminhos da Magia*. Rio de Janeiro: TV Rio, 1977. (arquivo de áudio do acervo pessoal de Átila Nunes Filho: 44:29 minutos).

GUEDES, Henrique. *Caboclo Giramundo, Casa de Ogum*. Vídeo online publicado no youtube (0:34 segundos). <https://www.youtube.com/watch?v=rWuQEf-rZEc> consultado em junho de 2015.

MARTINS, Herivelto. *Programa Ensaio – Herivelto Martins*. Entrevistador: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1990. Distribuído pela gravadora Biscoito Fino (DVD) em 2008.

PRANDI, Reginaldo. *Roda de escutas de discos com Reginaldo Prandi*. Arquivo de áudio (1:12:53 horas). O áudio editado pode ser acessado consultando a página do Centro de Investigações <http://www.goma-laca.com/portfolio/roda-de-escuta-com-reginaldo-prandi/> acessado em maio de 2015.

Fontes da imprensa:

A FESTA do Leque. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1932, p.14.

ALDA Garrido vae reaparecer, no Eldorado. Rio de Janeiro: A Batalha, 6 de agosto de 1932. p.4.

ALMA do Brasil. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 6 de agosto de 1932. p.8.

A MACUMBA foi varejada. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1932. p. 5.

A NOITE Negra no microfone da Rádio Tupi. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1936. P.1.

AQUELA que seria nossa Marian Anderson. In: O Globo, 13 de agosto de 1952. P.15.

A SEGUNDA macumba nos estúdios da rádio Tupi. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro: 14 de março de 1936. P.1.

A VOZ do outro Mundo. In: Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 11 de outubro de 1938. P.9.

BARROSO, Gustavo. *Sambas e Macumbas.* In: Fon-Fon. 12ª edição de 1937. Rio de Janeiro: 21 de março de 1937. P. 2.

CARVALHO, Maria Angélica. *Milhares de discos vendidos, brigas pelas autorias dos "pontos".* In: O Globo. Rio de Janeiro: 13 de março de 1977. P.3.

CASINO Beira-Mar. Rio de Janeiro: O Globo, 21 de outubro de 1932. p.6

CASINO Beira-Mar. Rio de Janeiro: O Globo, 26 de outubro de 1932. p.6.

DEMOCRATICOS – um punhado de excelentes festas esse mês. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1931. P.6.

DESFILES de Astros em benefício do Cantor-Volante. In: O Globo. Rio de Janeiro: 26 de setembro de 1940. P.8.

DISCOS Victor: Novidades. In: O Globo. Rio de Janeiro: 27 de outubro de 1931. p.5

DISCOS Victor – Carnaval 1932. In: O Tico-Tico. Rio de Janeiro: 27 de janeiro de 1932. P. 4.

ELEGÊ, Jota. *Mano Elói levou as “macumbas” dos terreiros para rádios.* In: O Globo. 27 de fevereiro de 1974. P.24.

“*EH! Cadê Vira-Mundo?*”. Rio de Janeiro: O Malho, 13 de novembro de 1932. p.37.

ESTIVADOR, Chauffeur, pugilista. In: Carioca. Rio de Janeiro, 9 de março de 1940. P.38-39.

FALECEU repentinamente o compositor Gastão Viana. In: O Globo. Rio de Janeiro: 09 de julho de 1959. P.03.

GRANDIOSA Matinée Infantil. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 01 de março de 1931. P.16.

GUARANY. *Vovô Índio.* In: Fon-Fon, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1932, p. 20.

HORTENCIO, Luciano. *Relembrando Odete Amaral.* In: Jornal GGN. Tal matéria pode ser lida no endereço <http://jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/relembrando-odete-amaral> acessado em junho de 2015.

ÍNDIA do Brasil e o Conjunto Tupy – no Odeon. In: *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1932, p.3.

INVASÃO de Bárbaros. In: Fon-Fon. 12ª edição de 1936. Rio de Janeiro: 21 de março de 1936. P.44.

J. B. DE CARVALHO. In: O Globo. Rio de Janeiro: 01 de março de 1939. P. 5.

MARIZA. *A música popular brasileira – VI – Congadas – Batuques – Macumbas – Maracatus*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 03 de janeiro de 1937. p. 13.

MILTON, C. *Estivador, “Chauffeur”, Pugilista*. In: Carioca. Rio de Janeiro: 09 de março de 1940. P. 38-39.

NO LAR e na Sociedade. In: Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 17 de março de 1932. p. 8.

NO TRAMPOLIM do Diabo, o broadcasting nacional. In: O Globo. Rio de Janeiro: 04 de outubro de 1940. P.8.

O BAILE dos Artistas. In: A Noite. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1932, p.6.

O BAILE dos Artistas. In: Correio da Manhã, 28 de janeiro de 1932. P.2.

O BROADCASTING Nacional no Trampolim do Diabo. In: O Globo. Rio de Janeiro: 28 de dezembro de 1940. P.8.

O CANTOR Victorioso nas temporadas de carnaval. In: Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 28 de outubro de 1937. P.8.

O CONJUNTO Tupy vae aparecer no palco do Odeon. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 16 de setembro de 1932. p.2.

ODEON. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 24 de agosto de 1930. P.5.

O GLOBO no TSF – o que será irradiado hoje. In: O Globo. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1933. p.06.

O GRUPO do Corpo Fechado em visita ao Castelo dos Democráticos. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1933. p.9

O GRUPO do corpo fechado homenageia o povo e a imprensa carioca. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1931. p.10.

O RIO Vibra. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1932. p.28.

OS DOIS apitos de J. B. In: Carioca. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1938. P.48.

OS NOVOS números no palco do Eldorado. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 9 de agosto de 1932. p. 8.

PARA o álbum do radio-fan – Eladyr Porto. In: Carioca. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1937. p.36.

PARLOPHON. In: Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 28 de março de 1932. P.4.

QUERIA marca-la na face. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 de março de 1932. P. 6.

REBÊLO, Marques. Discoteca. In: Diretrizes. Rio de Janeiro: 21 de agosto de 1941. p.27

REPRESENTANTE do Rádio no Trampolim do Diabo. In: O Globo. Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1940. P.8.

ROBERTO, Paulo. Um Sucesso da “Macumba”. In: Jornal das Moças. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1939, p. 16.

SEM Fio. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 14 de junho de 1931. p.11.

SERÁ novamente irradiada a macumba de Pai Alufá. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 04 de março de 1936. P.4.

SEXTA-FEIRA, dia 13. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 11 de março de 1936. P.1.

THEATRO Republica. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 23 de janeiro de 1932. P.12.

UMA macumba autentica no palco do Eldorado. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 10 de agosto de 1932.p.7.

UM CANTOR na pista da Gávea. In: O Globo. Rio de Janeiro: 29 de março de 1940. P.10.

UM ESPETÁCULO inédito. In: Diário da Noite. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1936. P. 1.

VÁRIAS. In: O Globo. Rio de Janeiro: 23 de agosto de 1939. P.5.

VICTOR. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1931, p.4.

Canções Citadas:

ALMIRANTE; ANUNCIAÇÃO, Candoca da; VIDAL, Edmundo. *Na gruta do feiticeiro*. Almirante (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.572. (2:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

ALMIRANTE. *Macumba de Mangueira*. Jararaca (intérprete). Rio de Janeiro: Columbia, 1930. Lado A. 78 RPM, número 5.188, (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

AYROSA, Ilka; CARVALHO, J. B. de; FERNANDES, Durval. *Melodia Africana*. J. B. de Carvalho, Odete Amaral e Conjunto Tupy (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado B. 78 RPM, número 33.368, (2:36 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *HÁ Hu Lahô*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.492 (3:15 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Luciano Hortêncio sob o endereço https://www.youtube.com/watch?v=owvm1g1R_lw consultado em novembro de 2014.

BAIANA, João. *Vi o pombo gemê*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.573 (3:02 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Sandor Buys sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=toCS-ECAIW0> consultado em novembro de 2014.

BAIANA, João. *Xou Kuringa*. Francisco Sena (intérprete), acompanhado por Zaíra de Oliveira e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.573 (3:20 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do Sandor Buys sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=8nFBQSSUrp4> consultado em novembro de 2014.

BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *Já andei*. Zaíra de Oliveira (intérprete), acompanhada por Francisco Sena e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.509 (3:18 minutos). Disponível para audição e consulta na

base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

BAIANA, João; DONGA; PIXINGUINHA. *Que querê*. Zaíra de Oliveira (intérprete), acompanhada por Francisco Sena e Grupo da Guarda Velha. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.509 (3:09 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

BAIANA, João da; MARINHO, Getúlio. *Caboclo do Mato*. J. B. de Carvalho e Conjunto Gente de Casa (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1937. Lado A. 78 RPM, número 34.158, (3:21 minutos). Disponível para audição no áudio editado da roda de escutas de discos de 78 RPM com músicas negras promovido pelo Centro de Investigações Goma-Laca, realizada em 23 de agosto de 2014. O áudio editado pode ser acessado consultando a página do Centro de Investigações <http://www.goma-laca.com/portfolio/roda-de-escuta-com-reginaldo-prandi/> acessado em maio de 2015.

BARROS, Josué de. *Babaô Miloquê*. Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1930. Lado A. 78 RPM, número 33.253, (2:55 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

BORGES, Antenor; PRETINHO, Príncipe. *Meia Noite*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1939. Lado A. 78 RPM, número 34.491, (3:13 minutos). Canção disponibilizada para nossa audição por Marcelo Bonavides, que nos enviou o áudio de seu arquivo pessoal.

CARVALHO, J. B. de. *Rei Coroado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado B. 78 RPM, número 33.683.

CARVALHO, J. B. de. *Lá vem o sol*. J. B. de Carvalho e grupo típico (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.420.

CARVALHO, J. B. de. *Na minha Terrera*. J. B. de Carvalho e grupo típico (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado B. 78 RPM, número 33.420.

CARVALHO, J. B. de. *Cadê Viramundo*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.459, (3:21 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

CARVALHO, J. B. de. *Cadê Viramundo*. Grupo da Guarda Velha (intérprete). Rio de Janeiro, Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.507.

CARVALHO, J. B. de. *Fica no Mocó*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.516, (3:20 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

CARVALHO, J. B. *Palavra de Cabôco*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.530. (3:19 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

CARVALHO, J. B. de. *Nêgo do Pé Espaiado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.482, (2:48 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em dezembro de 2014.

CARVALHO, J. B. de. *Lá no Horizonte*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.683, (2:22 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=alqjdxisXYE> consultado em maio de 2015.

CARVALHO, J. B. de; NASCIMENTO, P. *Bambaia*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1931. Lado A. 78 RPM, número 33.459, (2:43 minutos). Disponível

para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

CARVALHO, J. B. de. *Boiadeiro*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado B. 78 RPM, número 33.718, (2:49minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CARVALHO, J. B. de. *Quando o Sol Sair*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1934. Lado A. 78 RPM, número 33.784, (2:20minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CARVALHO, J. B. de; PIEDADE, J. *Meia Noite*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1935. Lado A. 78 RPM, número 33.966, (3:15minutos). Canção disponibilizada para nossa audição por Marcelo Bonavides, que nos enviou o áudio de seu arquivo pessoal.

CARVALHO, J. B. de. *A palavra adeus*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1935. Lado A. 78 RPM, número 33.921. Essa canção não foi localizada para escuta.

CARVALHO, J. B. de; NÓBREGA, Jorge. *Pomba Girá*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1936. Lado A. 78 RPM, número 34.075, (3:22minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CARVALHO, J. B. de; PIEDADE, J. *No Fundo do Mar* J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1937. Lado A. 78 RPM, número 34.158, (3:03minutos). Canção que pode ser acessada na página do colecionador e pesquisador Willian de Oliveira <http://acervotambor.blogspot.com.br/2014/09/jb-de-carvalho-c-conjunto-gente-de.html> acessado em maio de 2015.

CARVALHO, J. B. de; NÓBREGA, Jorge. *Suará*. J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado B. 78 RPM, número 34.312, (2:31 minutos). Canção disponibilizada para nossa audição por Marcelo Bonavides, que nos enviou o áudio de seu arquivo pessoal.

CARVALHO, J. B de; NASCIMENTO, Pedro. *Ogum Sete Ondas*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Todamérica, 1960. Lado A. 78 RPM, número TA-5.889.

CARVALHO, J. B de; MARTINS, Herivelto. *Da cor do meu violão*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.599, (2:27 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

CARVALHO, J. B. de; VIANA, Gastão. *Mironga de moça branca*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78 RPM, número 33.586. (3:39 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CARVALHO, J. B. NÓBREGA, Jorge. *Pomba Girá*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1936. Lado A. 78 RPM, número 34.075, (3:22 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CARVALHO, J. B. de; TRIGUEIRO, Nelson. *Ponto do Caboclo Rompe Mato*. J. B. de Carvalho, Eladyr Porto e Conjunto Odeon (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1941. Lado A. 78 RPM, número 12.021, (3:04 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Luciano Hortêncio sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=MyhLiefpZXk> consultado em junho de 2015.

CARVALHO, Odilon; FERREIRA, Raimundo. *Bagé*. J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado B. 78 RPM, número 33.336, (3:03 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

CONCEIÇÃO, Felipe Nery. *Candomblé – Odurê; Eriuá*. Filhos de Nagô (intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1931, Lado A. 78 RPM, número 13.254. (1:38 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

CONCEIÇÃO, Felipe Nery. *Candomblé – Canto de Echú; Canto de Ogum*. Filhos de Nagô (intérprete). Rio de Janeiro: Parlophon, 1931, Lado B. 78RPM, número 13.254. (1:26 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

COSTA, Maximiniano F da. *Anduê, Anduá*. André Filho e Marolino Silva (intérpretes). Rio de Janeiro: Parlophon, 1932. Lado A. 78 RPM, número 13.382, (2:56minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em maio de 2015.

DIAS, Elói Antero. *Não vai no candomblé*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.719.

GRANY, Atilio. *Aguenta Calunga*. Atilio Grany (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78RPM, número 33.597 (2:20 minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento youtube.com na página do pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=iCR3J9M6fjg> consultado em novembro de 2014.

JUNIOR. J. B.; NASCIMENTO, Pedro. *Espada de Ouro*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Philips, 1961. Lado A. 78 RPM, número P-61.093-H.

MARINHO, Getúlio. *Canto de Ogum*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa B. 78 RPM, número 10.690. (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARINHO, Getúlio. *Canto de Exu*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.690. (2:45 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARINHO, Getúlio. *Ponto de Inhassan*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa A. 78 RPM, número 10.679. (2:52 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARINHO, Getúlio. *Ponto de Ogum*. Mano Elói e Conjunto Africano (intérpretes). Rio de Janeiro, Odeon, 1930, Faixa B. 78 RPM, número 10.679. (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARINHO, Getúlio; SOUTO, Eduardo. *Gegê*. Getúlio Vogeler (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1932. Lado A, 78 RPM, número 10.876. (3:01 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARINHO, Getúlio. *Ê Timbetá*. J. B. de Carvalho (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1936. Lado B. 78 RPM, número 34.075, (2:58 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

MARTINS, Herivelto; MOREIRA, Euclides José. *O terço de Zé Faustino*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.640.

MOTA, Mota da. *São Benedito é ôro só*. Mota da Mota (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1930. Lado B. 78 RPM, número 33.380. (2:22 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

NEVES, Abelardo. *O galo enfezado*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado B. 78RPM, número 33.597.

PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Benguelê*. Anjos do Inferno (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1946. Lado B. 78 RPM, número 800408. (2:24 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *No Terreiro de Alibibi*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.586. (3:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Uma festa de Nanam*. Patrício Teixeira (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1941. Lado B. 78 RPM, número 34.753.

PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Yaou Africano*. Patrício Teixeira (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado A. 78 RPM, número 34.346, (3:25 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

PORTO, Humberto. *Pomba Serena*. Odete Amaral e Cyro Monteiro (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1938. Lado B. 78 RPM, número 34.369, (3:08 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em junho de 2015. E, para saber mais sobre Humberto Porto poderá consultar <http://www.dicionariompb.com.br/humberto-porto>, acessado em junho de 2015.

PRETINHO, Príncipe. *Mata virgem*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1935. Lado B. 78 RPM, número 33.921. Essa canção não foi localizada para escuta.

PRETINHO, Príncipe. *Me dá me dá*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1932. Lado A. 78 RPM, número 33.599, (3:12 minutos). Disponível para audição e

consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

PÚBLICO, Domínio. *Ponto de Ogum*. Conjunto Africano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Lado B. 78 RPM, número 10.679. (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Ketu for Eshu*. Intérpretes desconhecidos. Melville J. Herskovits e Frances S. Herskovits (editores). Salvador/Washington: The Library of Congress Recording Laboratory Music Division, 1941/42 e lançado em 1947, Lado A, Faixa 1. LP “Afro-Bahian Religious Song”, AAFS 61 - 65 (4:21 minutos). Disponível para audição e consulta na página do colecionador de fonogramas e pesquisador Roberto Luis Castro no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=tIxiDTvZRgY>, consultado em janeiro de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Canto de Exu – n°3*. Mãe Meninazinha de Oxum e Ilê Omolu Oxum (intérpretes). Rio de Janeiro: Laboratório de pesquisas em etnicidade, cultura e desenvolvimento (LACED-UFRJ), 2004, Faixa 3. CD “Ilê Omolu Oxum – cantigas e toques para os orixás” (0:58 minutos). Disponível para download em <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/> consultado em fevereiro de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Ogundê Varere*. Bidu Sayão e Milne Charnley (intérpretes). Nova Iorque: Columbia, 1949, Lado B, Faixa 8. LP “Folk songs of Brazil”, número ML 4154. (2:38 minutos). Disponível para audição e consulta na página do colecionador de fonogramas e pesquisador David Hertzberg no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz7ts7ZVrsk>, consultado em janeiro de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Ogundê*. John Coltrane (intérprete). Nova Iorque: Impulse!, 1961-63, Lado A, Faixa 1. LP “Impressions”, número A-9120. (3:40 minutos). Disponível para audição e consulta na página do youtube Praguedive: <https://www.youtube.com/watch?v=tLiheGJ0U-A>, consultado em março de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Ogundê*. Os Ticoãs (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1973, Lado A, Faixa 4. LP “Os Ticoãs”, número SMOFB3792. (2:23 minutos). Disponível para audição e consulta na página do youtube de André Maganha: <https://www.youtube.com/watch?v=uVpfwZ4iGa8>, consultado em março de 2015.

PÚBLICO, Domínio. *Exu*. Juçara Marçal (intérprete). Letieres Leite (arranjador). São Paulo: Manacá RadioEstúdio, 2014, Faixa 1. LP “Afrobrasilidades em 78 RPM”. (5:38 minutos). PÚBLICO, Domínio. *Ogum*. Juçara Marçal (intérprete). Letieres Leite (arranjador). São Paulo: Manacá RadioEstúdio, 2014, Faixa 7. LP “Afrobrasilidades em 78 RPM”. (6:04 minutos). Disponíveis para audição e consulta na página do projeto Goma-laca <http://www.goma-laca.com/portfolio/disco/>, consultado em março de 2015.

RATINHO. *Guriatã de coqueiro*. Ratinho e Batutas do Norte (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Lado A. 78 RPM, número 10.656. (2:52 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

ROSA, Noel; VADICO. *Feitiço da Vila*. João Petra de Barros (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1934, Lado A. 78 RPM, número 11.175. (2:33 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

SILVA, José Corrêa da. *Veio aqui me procurar*. Conjunto Tupy (intérprete). Rio de Janeiro: Victor, 1934. Lado A. 78 RPM, número 33.815, (2:49 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em setembro de 2014.

SOUTO, Eduardo. *Nêgo Véio*. Bahiano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1923. 78 RPM, número 122.339.

SOUTO, Eduardo. *Farofa Amarela*. Bahiano (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1923. 78 RPM, número 122.345.

SOUTO, Eduardo. *Caboclo Véio*. Zaira de Oliveira (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1925. 78 RPM, número 122.802.

SOUTO, Eduardo. *Saruê*. Frederico Rocha e Orquestra Odeon (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1926. 78 RPM, número 123.235. (3:13 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

SOUTO, Eduardo. *Mandinga de Nêgo*. Francisco Alves (intérprete). Rio de Janeiro: Odeon, 1931. Lado A, 78 RPM, número 10.833.

TRADICIONAL. *Mironga de Moça Branca*. Gente da Antiga – Clementina de Jesus, João da Baiana e Pixinguinha (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Faixa 07, Lado B. LP, número MOFB 3527, (2:50minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento *youtube* de Rodrigo Castro Miranda sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=aZKPtWfONFA> consultado em junho de 2015.

VIANA, Gastão. *Meus Orixás*. Francisco Sena, Yolanda Osório e Diabos do Céu (intérpretes). Rio de Janeiro: Victor, 1933. Lado A. 78 RPM, número 33.953. (2:35 minutos). Disponível para audição e consulta na base de dados do Instituto Moreira Salles <http://www.acervo.ims.com.br> consultado em janeiro de 2015.

VIANA, Gastão. *Mironga de Moça Branca*. Trio de Ouro (intérprete). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1954. Lado A. 78 RPM, número 80-1321, (2:50minutos). Encontrada para audição na página de compartilhamento *youtube* de Richard Caminha sob o endereço <https://www.youtube.com/watch?v=DwpnoWJOKNg> consultado em junho de 2015.