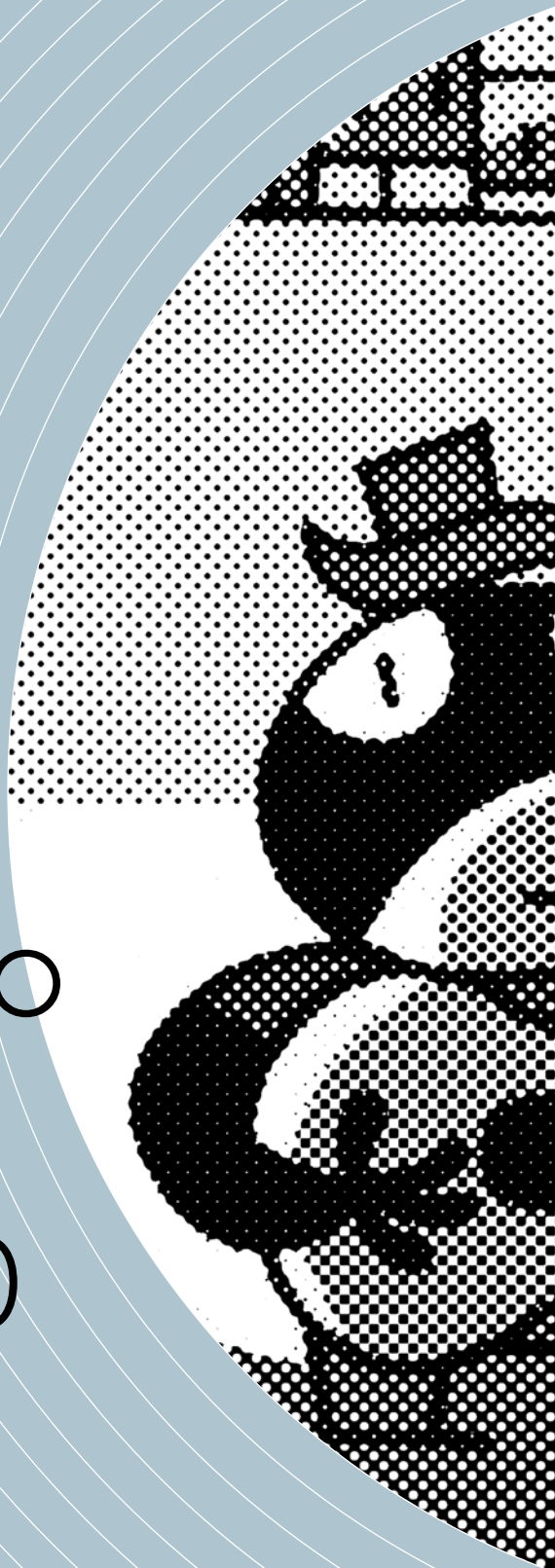


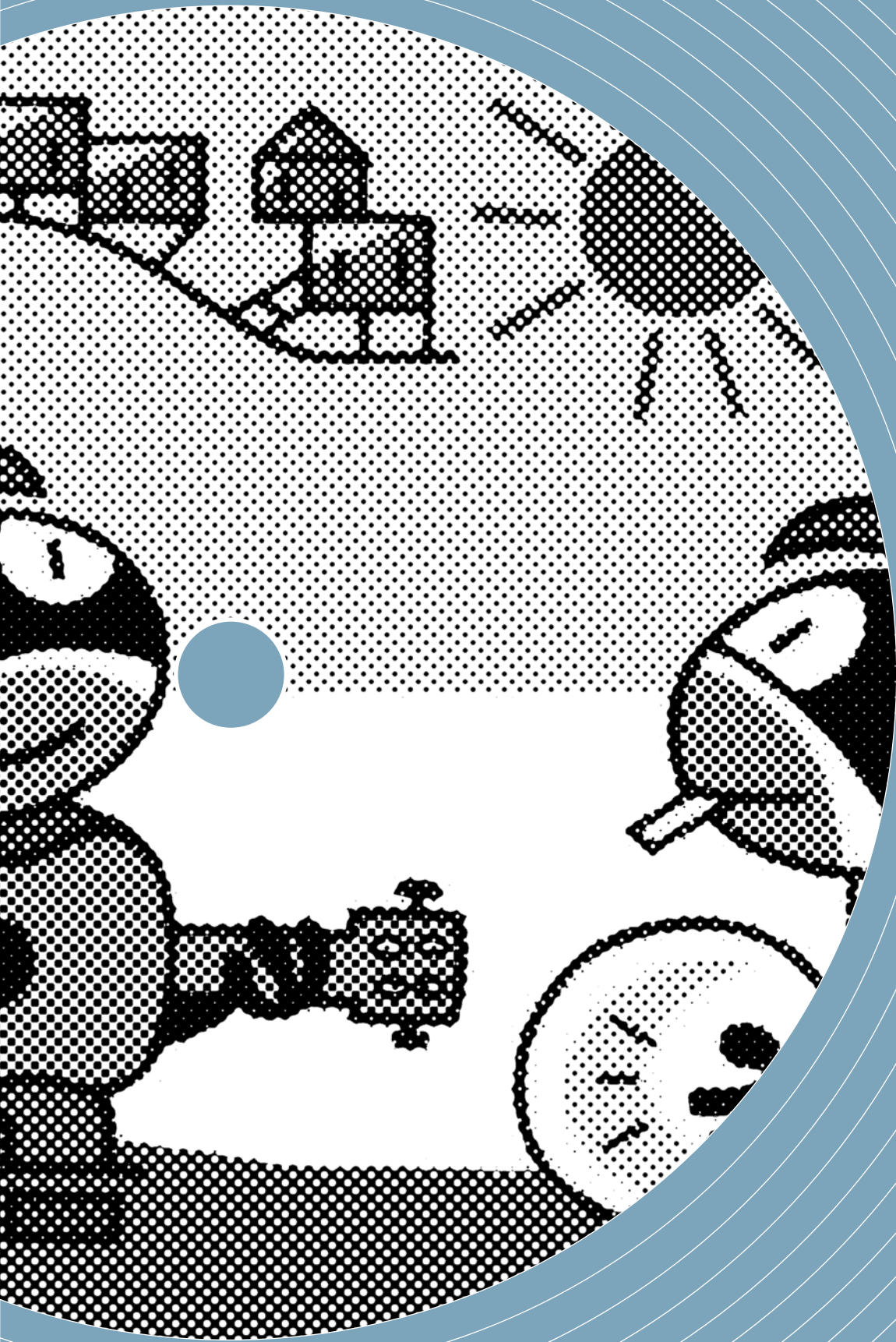
CARLOS SANDRONI

Categories  
racial  
and genres  
musical  
recorded in  
Rio de Janeiro  
of the years  
1930 and 1940

**CARLOS SANDRONI**

é professor  
do Departamento  
de Música da  
Universidade Federal  
de Pernambuco.





## RESUMO

O samba, tal como se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1920, veio a ser o emblema sonoro de uma concepção de “cultura brasileira” em que a valorização positiva da ideia de “mestiçagem” desempenhou grande papel. Por isso, as relações do samba com a ideia de “raça” foram permeadas pela ambiguidade. O reconhecimento do gênero como expressão “afro-brasileira”, sem deixar de estar presente, foi como subsumido por sua capacidade de traduzir em música um Brasil pensado como constitutivamente híbrido. No início do século XXI, a expressão de visões alternativas da “questão racial” no país leva alguns a reconsiderar suas relações para com a herança do samba carioca no que se refere a esse ponto fundamental. O estudo de alguns gêneros musicais pouco conhecidos, gravados no Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940, como “macumba”, “jongo” e “batuque”, ajuda a rediscutir as relações entre samba, “raças” e as imagens do “mestiço” na música popular.

**Palavras-chave:** samba, mestiçagem, música afro-brasileira.

## ABSTRACT

*The shape samba took from the end of the 1920s on came to represent the musical symbol of a certain “Brazilian culture”, in which the positive valuation of the idea of blood mixing played a key role. The relationship between samba and race has been, therefore, permeated by ambiguity: the recognition of this genre as “African-Brazilian” has been subsumed because of its capacity to represent a hybrid musical Brazilianity. In the 21st century, new visions of “race issue” in Brazil have led some to suggest new approaches to the study of its relations with the samba heritage from Rio de Janeiro. Listening to less well known genres such as “macumba”, “jongo” and “batuque”, recorded in Rio de Janeiro in the 1930s and 1940s, helps us to discuss samba, “race” and the images of the “mestizos” in Brazilian popular music.*

**Keywords:** samba, blood mixing, African-Brazilian music.

## SAMBA E MISTIÇAGEM

**A**

ideia de que o Brasil é um país demográfica e/ou culturalmente mestiço desempenhou, em diferentes momentos, papéis importantes no imaginário nacional. No final do século XIX, a mestiçagem foi predominantemente considerada como negativa, como responsável por uma situação de “atraso” do país. Mais tarde, em torno da década de 1930, ela veio a ser predominantemente considerada, ao contrário, como algo benéfico. Desde as últimas décadas do século XX, visões críticas do significado da mestiçagem voltaram a ganhar destaque no Brasil.

O período de formação do samba como emblema sonoro brasileiro coincide com o momento em que a visão positiva da mestiçagem tornou-se vitoriosa no país, isto é, dos anos 1920 aos anos 1940 aproximadamente. Não é mera coincidência, pois o samba daquele período esteve francamente comprometido com a valorização da mestiçagem, mesmo se não necessariamente da mesma maneira e pelas mesmas razões que levaram diferentes políticos e pensadores sociais a valorizá-la.

Críticas recentes à valorização da mestiçagem ligam-se a que esta passou a ser vista por muitos como uma espécie de “falsa consciência”, como ideologia encobridora de conflitos raciais. Daí o

título, de inspiração bachelardiana, usado em um artigo pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira: “O Mulato, um Obstáculo Epistemológico” (Oliveira, 1974). Esse texto precursor apresenta um ponto de vista que desde então conquistou crescentes adeptos no Brasil: a valorização do mulato seria nociva por impedir a visão da realidade do país, que seria na verdade muito mais racialmente contrastada do que a apresentam, entre outros, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Noel Rosa e Ataulfo Alves.

Com a mestiçagem em baixa, passou a ser questionada a capacidade do samba continuar exprimindo, mesmo que de maneira menos exclusiva, valores culturais relevantes. A própria valorização feita retrospectivamente, desde o final dos anos 1950, em relação ao samba dos anos 1930 e 1940, e a seus compositores e intérpretes, pode vir a ficar, se já não está em parte, comprometida.

Talvez o historiador norte-americano Darién Davis (2009, p. ix) não exagere ao afirmar que o uso da palavra “mulato” “está rapidamente tornando-se obsoleto no Brasil”. Mas se palavras como “mulato” e “mulata”, além de obsoletas, forem estigmatizadas por falta de *political correctness*, talvez possamos perguntar se será ainda possível continuar cantando todo um repertório musical em que essas palavras ocorrem constantemente e num contexto de alta valorização. Essa questão, que tem certa repercussão em termos de práticas e cânones musicais, pode ser vista como pano de fundo do que se segue.

## GÊNEROS MÚSICAIS ASSOCIADOS AO “NEGRO”

É incontestável que o período em que a predominância do samba se torna cada vez mais completa – a partir do início dos anos 1930 – é também, na música popular, um período de afirmação explícita do mulato e da mulata. É verdade que o lundu, gênero musical do século XIX que precedeu o sam-

ba na apresentação de afro-brasileirismos, já foi identificado por Mário de Andrade (1944) como dotado de uma obsessão sexual pela mulata, assediada pelo seu senhor ou pelo filho deste, o “sinhô moço”. Mas a produção fonográfica entre os anos 1930 e 1940 apresenta personagens negros e mulatos de algumas maneiras bastante inovadoras em relação aos padrões do lundu, maneiras cujas peculiaridades não foram até agora, salvo engano, assinaladas.

A primeira coisa que gostaria de notar é que no período em exame existe tendência a usar outros designativos de gênero que não “samba”, quando as palavras “negro” ou “negra” aparecem na letra ou no título. Identifiquei dois tipos de canção em que isso acontece. No primeiro, o uso da palavra “negro” ou “negra” faz referência a religiões afro-brasileiras. Um exemplo é “Lamento Negro”, de Constantino Silva e Humberto Porto, gravada pelo Trio de Ouro em 1941. A letra menciona diversos orixás e outras palavras associadas a religiões afro-brasileiras, como “saravá”. A designação de gênero adotada na etiqueta do disco é “batuque”\*.

Outra designação de gênero que aparece com frequência é “macumba”. Entre composições assim classificadas podemos mencionar: “Sereia”, de Getúlio Marinho e João da Baiana, gravada por João da Baiana em 1938; “Ponto de Ogum” e “Ponto de Inhansã”, gravadas por Getúlio Marinho em 1937, como sendo de sua autoria; “Meus Orixás”, de Gastão Viana, gravada por Francisco Sena com acompanhamento da orquestra dirigida por Pixinguinha, “Diabos do Céu”, em 1933; e “Que Querê”, de Donga, João da Baiana e Pixinguinha, gravada pelo mesmo Francisco Sena com acompanhamento do “Grupo da Guarda Velha”, também dirigido por Pixinguinha, em 1931.

“Jongo” é outro designativo de gênero usado no período quando a letra faz referência a religiões afro-brasileiras. Essa palavra, assim como “samba”, antes de ser usada no mercado de discos foi amplamente empregada (e aliás ainda é) no contexto de festividades tradicionais afro-

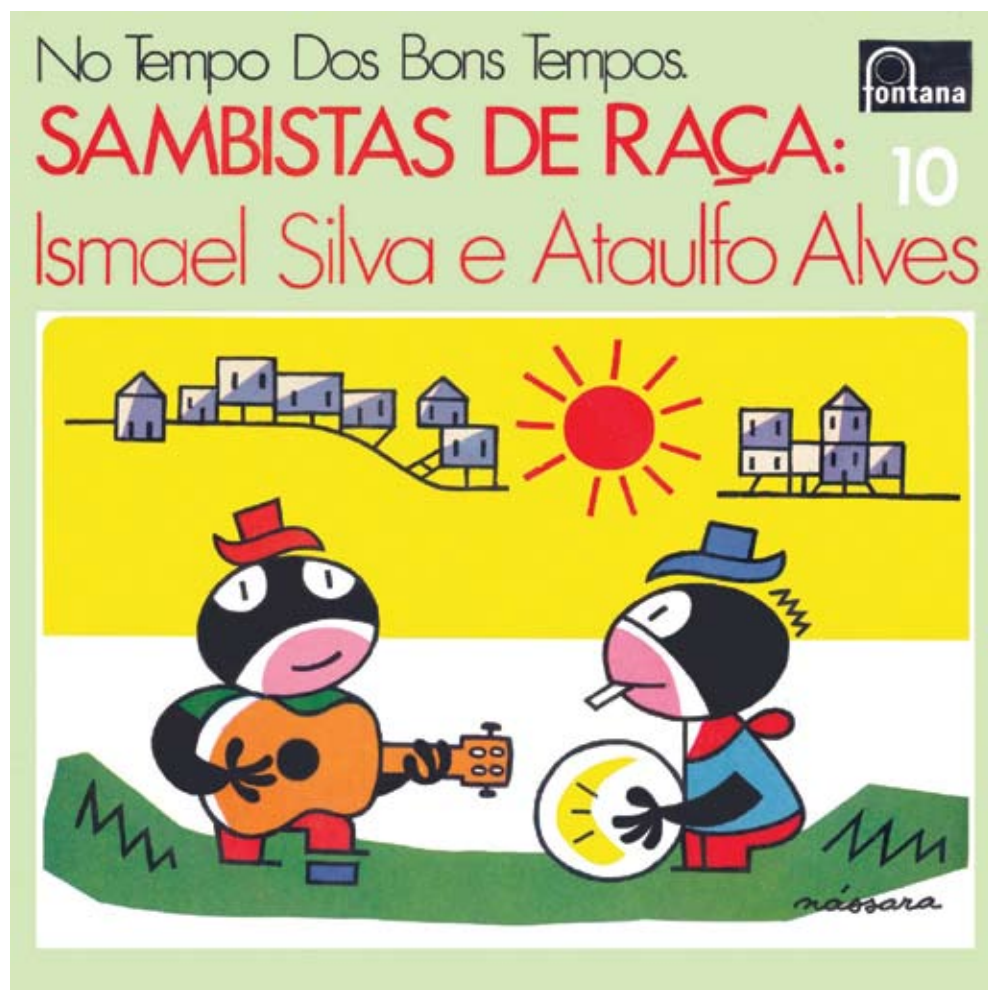
\* A pesquisa referente às gravações, na qual se baseia este artigo, foi inteiramente realizada por Internet, no banco de dados *on-line* do Instituto Moreira Salles. O campo “gênero” desse banco de dados tem como fonte as etiquetas dos respectivos discos.

brasileiras incluindo música e dança. Em discos comerciais desde o final dos anos 1920, no entanto, a palavra aparece, diferentemente de “samba”, como associada a religiões afro-brasileiras. Alguns exemplos do uso fonográfico de jongo são “Pai de Santo”, de Paraguassu, interpretado pelo autor em 1933, e “Ogum Nilê”, de João da Baiana e Raul Carrazato, gravada pelos Trigêmeos Vocalistas em 1950. “Sai Exu”, de Donga, gravada por Benício Barbosa e H. Chaves em 1928, com acompanhamento dos Oito Batutas, tem como gênero “jongo africano”.

Existe pois um certo número de gravações realizadas no período em exame, que tem como tema principal o universo das religiões afro-brasileiras. Não encontrei nenhuma cuja designação de gênero fosse “samba”. Essas gravações envolveram personagens de destaque do mundo do

samba, como Pixinguinha, Donga e João da Baiana, pessoas que são geralmente classificadas no Brasil como negros ou mulatos escuros. Nessas gravações as designações de gênero escolhidas são batuque, macumba e jongo, mas não samba. Isso acontece apesar do fato de que, no que se refere à música, numa primeira abordagem parece haver bastante semelhança entre essas gravações e os sambas gravados no mesmo período (este ponto sugere a necessidade de um aprofundamento da pesquisa). Demarca-se assim um domínio fonográfico em que a associação com certo “africanismo” é mais intensa, como sendo diferente do domínio do samba.

Outro caso em que a palavra “negro” aparece nas gravações desse período é o das referências à escravidão, ao sofrimento dos negros e à sua subordinação aos senhores, geralmente chamados, nesse caso, de “si-



**No Tempo dos Bons Tempos vol. 10, Fontana, 1972**

## No Tempo Dos Bons Tempos. 12



João da Bohiana Heitor dos Prazeres

Ataulfo Alves Jorge Fernandes

## EM TEMPO DE MACUMBA



**No Tempo  
dos Bons  
Tempos vol. 12,  
Fontana, 1972**

nhô” e “sinhá”. Podemos citar “Acalanto Negro”, de Roberto de Andrade, gravada por Paraguassu e Roberto de Andrade em 1936. O designativo de gênero é “canção”. Diz a letra: “Sofre, negro, é tua sina/ Sinhô branco quer assim”, etc. Veja-se também “Negro Está Sambando”, de Hervê Cordovil e Humberto Porto, gravada por Dalva de Oliveira e a Dupla Preto e Branco em 1939, cuja letra afirma:

“A ânsia do negro é ainda esquecer  
A dor que amargou ainda mais o seu viver  
Loucura extravagante ele sonhou  
Beijou a sinhá branca”.

O gênero consignado é “jongo”.

Outro exemplo é “Geme Negro”, de Ataulfo Alves e Sinval Silva, gravada por Ataulfo em 1946. A letra diz:

“Geme negro, geme negro  
Geme negro na viola  
Recordando negro velho  
Que veio escravo de Angola [...]  
Negro sempre foi martirizado, coitado  
E não podia reclamar”, etc.

Finalmente, a música mais conhecida desta pequena amostra é “Terra Seca”, de Ary Barroso, gravada pela primeira vez em 1943 pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa. A letra famosa diz:

“Trabalha, trabalha, negro  
O negro tá molhado de suor  
Trabalha, trabalha, negro  
As mão do negro tá que é calo só”, etc.

No caso de “Geme Negro” e de “Terra Seca”, o gênero indicado é “samba”.

Nem sempre é fácil saber se os autores dessas canções se consideravam negros, brancos, mestiços ou o quê. Paraguassu era o pseudônimo (tupi) de um filho de imigrantes italianos. Ary Barroso e Hervê Cordovil são geralmente classificados como brancos. De Humberto Porto e Roberto de Andrade nada consegui saber. Ataulfo Alves e Sinval Silva são geralmente classificados como negros.

## A LOUVAÇÃO EM SAMBA DO MULATO E DO MORENO

Em completo contraste com essas evocações dos sofrimentos da escravidão, muitas canções populares dos anos 1930 e 1940, em que se fala de mulatas e mulatos, revelam um tom afirmativo e alegre. Essas canções, que podemos imaginar terem contribuído para a mudança valorativa em relação à mestiçagem, são incluídas principalmente em dois gêneros: a marchinha de carnaval e o samba. Para efeito deste texto, vou me ater apenas aos sambas.

Mesmo se nós nos limitássemos aos títulos de canções desse período, já obteríamos uma variada louvação ao mulato: “Mulato Bamba”, “Mulato de Qualidade”, “Mulato Bonito”, “Mulato Patriota”, “Bom Mulato”. As letras prosseguem no mesmo tom: o mulato é “forte”, é “um colosso”, é “uma revelação”, ele ama e é amado, mesmo se também se revela esquivo e vai embora, ameaçando matar de saudade sua namorada.

A palavra “moreno” também é farramente representada nos sambas dos anos 1930. “Moreno Cor de Bronze”, de Custódio Mesquita, gravado em 1934 por Aurora Miranda, é eloquente:

“Não há nada, moreno  
Que se compare a você  
Seu amor é mais gostoso  
É melhor o seu querer  
Tua cor é maravilha  
E vale mais que um tesouro  
Por tua causa, moreno  
O bronze vale mais que o ouro”.

Também “Moreno”, de Sinval Silva, gravado por Aurora Miranda em 1936:

“Moreno, tu nasceste para ser o meu amor  
Moreno, tu foste tocado pelas mãos de  
[Deus”.

Mas, entre os sambas que encontrei, o mais sensual em sua louvação ao homem mestiço é “Moreno Batuqueiro”, de Germano Augusto e Kid Pepe, gravado por Carmen Miranda em 1939:

“Gosto de um moreno batuqueiro  
Que frequenta o terreiro em lindas noites  
[de luar [...]  
E quantas vezes fico triste acabrunhada  
Porque vem de madrugada aumentar a  
[minha dor [...]  
Eu não descanso e vou deitar com fome  
E seguro o travesseiro soletando o seu  
[nome [...]  
(Falado:) Eu gosto, gosto, eu gosto  
[muito...”.

Nessas canções, o apreço pelo mulato acontece de modo direto e quase físico – o que se exprime insuperavelmente na voz de Carmen Miranda.

Um contraste a isso é oferecido pelas canções em que o mulato é louvado em tom patriótico. O exemplo clássico é, obviamente, “Aquarela do Brasil”, composta por Ary Barroso em 1939. Sua letra começa definindo o “Brasil Brasileiro” como um “mulato inzoneiro”. Quando a melodia

volta ao início, há uma nova “definição” do Brasil: “Terra boa e gostosa da morena sestrosa”. Os versos finais, mais uma vez, definem o “Brasil brasileiro” como “lindo e trigueiro [...] terra de samba e pandeiro”. O mulato e a morena formam, no contexto da canção, o casal mestiço que define a identidade do país trigueiro (que é outro sinônimo de mestiço). Outros casais étnicos são apresentados na canção: o casal negro, constituído pela “mãe preta” e o “rei congo”, na terceira estrofe; e o casal branco, formado pelo “trovador” e pela “Sá Dona”, na quarta estrofe. Mas esses não aparecem na canção, como aparece o casal mestiço, associados à própria definição do país.

Finalmente, em alguns sambas o mulato é louvado num tom que sugiro chamar de “conflitivo”. Nesses sambas, há inegável simpatia pelo personagem do mulato, mas essa simpatia não se liga ao amor e nem à representatividade nacional. Um exemplo maravilhoso é “Mulato Calado”, de Wilson Batista, gravado por Aracy de Almeida em 1947:

“Você está vendo aquele mulato calado  
Com um violão do lado  
Já matou um, já matou um  
Numa noite de sexta feira  
Defendendo a sua companheira  
A polícia procura o matador  
Mas em Mangueira não existe delator  
Me dou com ele, é o Zé da Conceição  
O outro atirou primeiro, não houve traição  
Quando a lua sumiu, terminou a batucada  
Jazia um corpo no chão, mas ninguém  
[sabe de nada”.

O que gostaria de destacar na letra desse samba é a representação de uma solidariedade de grupo em torno do mulato e contra a polícia. É interessante notar que tal solidariedade é tanto mais forte quando os próprios ouvintes são incluídos nela. De fato, o narrador do samba nos transmite o segredo em torno do qual essa solidariedade é construída, ao apontar seu dedo para o matador, nos dois primeiros versos: “Você está vendo *aquele* mulato calado/ Com um violão do lado”. A palavra “aquele” é um dêitico demonstrativo,



elemento da linguagem que, como mostrou brilhantemente Luiz Tatit (1986), é usado sistematicamente em canções populares com o objetivo de trazer a narrativa para o “aqui e agora”, como que forçando o ouvinte a interagir com ela. No caso, o narrador mostra, cantando, o “mulato calado” – aquele que não deve ser denunciado à polícia – ao ouvinte. Prova assim confiar nele, tornando-o no mesmo gesto mais um integrante da comunidade de Mangueira, onde não existe delator. A confiança ainda vai mais longe quando o narrador, no oitavo verso, pronuncia o próprio nome do matador (Zé da Conceição).

A solidariedade construída pelo samba entre seus ouvintes, o “mulato calado” e a comunidade de Mangueira (que bem pode ser tomada aqui como um representante metonímico de certo “povo brasileiro”) convive, porém, com a descrição de um conflito violento. Zé da Conceição atirou depois, a vítima atirou primeiro, a polícia atiraria se achasse o matador, e talvez mesmo sem achar atirasse também. Sambas “conflitivos” como esse existem em certa quantidade no período que nos ocupa (ainda não tenho estatísticas a oferecer). O próprio Noel Rosa, que, como se sabe, polemizou em música com Wilson Batista sobre temas também relacionados a conflito e solidariedade, tem pelo menos dois sambas muito semelhantes a “Mulato Calado”: “Triste Cuíca”, de 1935, e “Século do Progresso”, de 1937, ambos gravados pela mesma Aracy de Almeida (dificilmente sambas com essas características seriam associados à voz sempre bem-humorada de Carmen Miranda).

Entre os três tipos de samba em torno do personagem do mulato que esbocei aqui, os sambas patrióticos são os que mais facilmente respaldam a ideia de que a valorização do mulato estaria inevitavelmente associada ao projeto hegemônico dos brancos, como pretendem, além do já citado Oliveira (1974), Thomas Skidmore (1976) e Liv Solvik (2010), entre outros. Na minha opinião, tanto os sambas amorosos quanto os sambas conflitivos em torno do mulato introduzem notas dissonantes nessa

avaliação, clamando por mais pesquisas em torno das diferentes representações musicais do mulato e do negro.

## PARA CONCLUIR

Os diferentes censos brasileiros têm indicado que o país possui cada vez menos brancos e negros, e cada vez mais “pardos”, ou mestiços. Mas o antropólogo Livio Sansone observou, em seu livro *Negritude Sem Etnicidade* (2007), que as mesmas pessoas que se declaram “pardas” aos institutos de pesquisa, podem se identificar como “negras” por seus padrões de consumo, por suas práticas culturais e, eventualmente, até mesmo por suas posições políticas (esta última, como ele também observa, tende a ser a parte mais difícil). Já se notou inúmeras vezes que no Brasil as identidades étnicas são em parte definidas por variáveis econômicas (pessoas mais ricas se veem e são vistas como mais brancas, pessoas mais pobres se veem e são vistas como mais negras). Sansone (2007, p. 77) afirma, num *insight* que me parece bastante sugestivo, que essa contextualização da identidade étnica teria um alcance ainda maior. Assim, no Brasil, seria possível “ser ‘negro’ durante o carnaval [...], ‘escuro’ para seus colegas de trabalho, ‘moreno’ ou ‘negão’ para seus parceiros de copo, ‘neguinho’ para a namorada, ‘preto’ para as estatísticas oficiais e ‘pardo’ na certidão de nascimento”. Idade, nível de instrução e nível de intimidade do contexto seriam alguns dos fatores intervenientes nessas classificações.

Adotando esse ponto de vista, seria possível ver o Brasil do futuro como um país ao mesmo tempo mais mestiço (demograficamente), e mais negro (cultural e/ou politicamente). Mas se aplicarmos tais ideias sobre “identidade étnica contextual” à música, de modo retrospectivo, talvez possamos sugerir que a expressão de uma identidade mulata nas letras de sambas não seria contraditória com a expressão de formas de identidade negra em outros domínios, incluindo letras de canções populares

pertencentes a gêneros musicais bem menos considerados na historiografia da MPB. Donga podia ser mulato ao compor “Pelo Telefone”, e negro quando viajava a Paris com o conjunto Oito Batutas; Pixinguinha podia ser mulato ao compor “Carinhoso” e ao tocar saxofone com o flautista branco Benedito Lacerda, e negro ao compor “Yaô” (cujo gênero não é samba, mas lundu), e ao frequentar, como filho de Ogum, o candomblé de Tia Ciata. Esta linha de pensamento nos levaria a acompanhar Sansone e outros antropólogos, como Peter Fry (2005) e Robin Sheriff (2002, p. 236), que não veem na valorização da mestiçagem uma

mera ideologia imposta pelos brancos para assegurar sua dominação, mas também uma estratégia de combate ao racismo adotada em certas circunstâncias e momentos por parcelas da população.

Em todo caso, o que ficou dito sugere que, evitando os ciclos alternados de exaltação e estigmatização da mestiçagem, a pesquisa musical poderia contribuir para a compreensão de como identidades negras e mestiças se combinaram ao longo da história no Brasil, e quem sabe se em outros países também; e para a especulação sobre se e como, eventualmente, poderiam continuar a se combinar.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o Lundu”, in *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 20. n.º 2. Autumn-Winter, 1999, pp. 215-33.
- DAVIS, Darién. *White Face, Black Mask*. East Lansing (MI), Michigan State University Press, 2009.
- FRY, Peter. *A Persistência da Raça: Ensaios Antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- INSTITUTO Moreira Salles. Banco de Dados sobre Gravações Musicais Brasileiras em 78 RPM (disponível em: [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br), consultado em janeiro de 2010).
- OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. “O Mulato: um Obstáculo Epistemológico”, in *Argumento*, janeiro de 1974, p. 7.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade: o Local e o Global nas Relações Raciais e na Produção Cultural Negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro, EdUFBA/Pallas, 2004.
- SHERIFF, Robin. “Como os Senhores Chamavam os Escravos: Discursos sobre Cor, Raça e Racismo num Morro Carioca”, in Y. Maggie e C. B. Rezende, *Raça como Retórica: a Construção da Diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, pp. 215-43.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SOVIK, Liv. *Aqui Ninguém É Branco*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.
- TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo, Atual, 1986.
-