

Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)



Empire Theatre em Buenos Aires (1932) Fotografia.

Luís Fernando Hering Coelho

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
Professor dos Departamentos de Música da Universidade do Vale do Itajaí (Univali) e
da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). heringcoelho@gmail.com

Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)

Luís Fernando Hering Coelho

RESUMO

O célebre grupo de músicos populares Oito Batutas, formado na cidade do Rio de Janeiro em 1919 e que atuou, com diferentes formações, até aproximadamente inícios dos anos 1930, tornou-se um importante protagonista na história da música brasileira popular. A trajetória e atuação do grupo tem polarizado e, de certo modo, sintetizado simbolicamente o constante debate em torno do qual esta própria história se constrói. Entre várias viagens artísticas, que incluem uma temporada na França em 1922 e diversas excursões pelo Brasil em diferentes momentos desde o ano de sua formação, os Oito Batutas estiveram na Argentina entre fins de 1922 e os primeiros meses de 1923, numa temporada permeada de acontecimentos — como a realização de gravações fonográficas para a Victor — e incidentes — como o espetáculo do enterramento vivo de um de seus integrantes. O presente texto, baseado na pesquisa em fontes primárias, busca descrever sinteticamente o itinerário da viagem, trazendo alguns dados novos sobre fatos que a marcaram.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular; Oito Batutas; Argentina.

ABSTRACT

The famous group of popular musicians Oito Batutas, formed in the city of Rio de Janeiro in 1919 and who worked, with different formations, until approximately the early 1930s, has become a major player in the history of Brazilian popular music. The trajectory of the group has polarized and, somehow, symbolically summarized the ongoing debate on which that history itself is constructed. Among various artistic journeys, including a tour in France in 1922 and several trips in Brazil at different times since the year of its formation, the Oito Batutas were in Argentina between late 1922 and early months of 1923, in a season filled with events — such as making phonograph records for the Victor — and incidents — like the spectacle of live burial of one of its members. This text, based on research in primary sources, seeks to describe briefly the itinerary of the trip, bringing some new data about events that have marked it.

KEYWORDS: Popular Music; Oito Batutas; Argentine.



No período que vai de inícios de dezembro de 1922 a algum momento entre os meses de março e abril de 1923, um grupo de músicos brasileiros, chamado Oito Batutas, realizou uma turnê na Argentina. Naquele

tempo, o conjunto já tinha renome no Brasil, sobretudo em sua cidade de origem, o Rio de Janeiro, e acabava de voltar de uma temporada artística relativamente longa na França. De lá para cá, no constante recontar-se da história da música popular brasileira, o nome Oito Batutas ganhou lugar de destaque em diversas narrativas que constróem as origens míticas de uma tradição e tem sido foco de pesquisas e debates de diferentes escopos, fora e dentro da academia.

Tributário de uma pesquisa de doutorado concluída em 2009¹, o presente artigo intenta dar notícia da referida viagem, apresentando sinteticamente dados obtidos em fontes primárias, sobretudo jornais, com vistas a contribuir para um conhecimento mais preciso, na medida do possível, dos fatos relativos àquela jornada. O foco aqui será numa descrição cronológica do itinerário e modo de atuação do grupo, desde o momento em que chega à Argentina até quando, meses depois, notícias sobre sua volta começam a aparecer no Rio de Janeiro. Devido à limitação de espaço, considerações adicionais sobre algumas das questões aqui apontadas, bem como um diálogo de maior fôlego com a bibliografia já existente sobre os Oito Batutas, ficam reservadas para uma publicação futura, em preparação.

Os integrantes

De acordo com os arquivos do Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA), de Buenos Aires — entre os doze brasileiros que desembarcaram no porto da capital argentina no dia 07 de dezembro de 1922, provenientes da cidade do Rio de Janeiro no navio italiano *Duca Di Aosta*, dez pessoas declararam a profissão de “músico” ou “artista”. Seus nomes e idades declaradas constam assim: Antonio Gonçalves (33), Sofia Gonçalves (26), Antonio Rivas (35), Aristides de Oliveira (25), Octavio Littleton (35), Ernesto dos Santos (36), João de Oliveira (24), Jose Bargas de Barros (34), Nelson Santos Alves (37), Alfredo da Rocha Viana (24). Obedeço aqui a grafia dos nomes tal como consta nos “Certificados de Arribo à América”² emitidos pelo CEMLA, mantendo os eventuais erros de ortografia dos registros originais. Entre os nomes citados, três são de músicos que ficaram mais conhecidos por seus apelidos no universo da música popular brasileira. São eles: China (Otávio Lipleçon Vianna), Donga (Ernesto dos Santos Alves) e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Dos dez nomes listados pode-se afirmar com relativa segurança que os dois primeiros — Antonio e Sofia Gonçalves — são dos integrantes de uma dupla de dançarinos chamada *Les Zuts*. Os outros oito correspondem à formação dos Oito Batutas. A composição do grupo de músicos baseada nos arquivos do CEMLA não coincide completamente com aquela apresentada por outras fontes para esta mesma turnê. Segundo Cabral³ e Silva e Oliveira Filho⁴, a formação teria sido a seguinte: Pixinguinha (flauta e saxofone), J. Tomás (bateria), Donga (violão e banjo), China (violão e voz), Nélsion Alves (cavaquinho e cavaquinho-banjo), José Alves (bandolim e ganzá), J. Ribas (piano) e Josué de Barros (violão).

A comparação entre os registros do CEMLA e a formação dada pelos autores citados pode ser mais bem visualizada no quadro seguinte:

¹ COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2009. Na tese o leitor encontrará a transcrição *in extenso* de grande parte do material jornalístico pesquisado. Muitas pessoas e instituições colaboraram com a pesquisa que está na base deste artigo e seria demasiadamente extenso citá-las todas aqui. Alguns agradecimentos, contudo, se fazem indispensáveis. Ao CNPq, agradeço pela bolsa de doutorado sanduíche que financiou um período de pesquisa na Argentina de fevereiro a dezembro de 2007. Muito obrigado também a Rafael José de Menezes Bastos, Edgardo Carrizo, Carlos Mayol Laferrere, Ruben Orqueda, Enrique Binda, Efraín U. Bischoff, Alejandro Balazote, Samuel Araújo, Pedro Aragão, Humberto Francheschi, Alexandre Hering Coelho, Leon Barg (*in memoriam*), Anthony Seeger, John Cowley, Oscar Calávia Sáez e Alícia Castels.

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

³ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, p. 103.

⁴ SILVA, Marília T. Barbosa da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p. 76.

⁵ Cf. o verbete “J. Thomaz” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=J.+Thomaz&tabela=TFORM_A&qdetalhe=art>. Acesso em 13 ago. 2009.

⁶ CABRAL, *op. cit.*, p. 108.

⁷ Agradeço ao Sr. José Luiz Barros de Miranda, que gentilmente localizou nos arquivos da instituição as referidas cartas, facultando-me acesso ao seu conteúdo. Os textos completos estão reproduzidos em COELHO, *op. cit.*, p. 16-18.

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

Para os cinco nomes marcados com asterisco na coluna da esquerda, a concordância entre as duas listas parece imediatamente evidente, considerando-se pequenas omissões e equívocos na escrita, de ocorrência provável no momento do registro quando da entrada dos músicos na Argentina. Com relação ao nome registrado pela imigração (CEMLA) como Antonio Rivas, deve-se notar que o “v” na pronúncia espanhola de “Rivas” soa muito parecido com o “b” da pronúncia portuguesa de “Ribas”, podendo-se supor que se trata da mesma pessoa, com a possível omissão de alguma parte do nome, como aconteceu com outros integrantes. Não disponho de outros dados sobre Antonio Rivas/J. Ribas. Sobre aquele que consta na coluna do CEMLA como João de Oliveira, trata-se, com toda probabilidade, de João Thomaz de Oliveira⁵.

O ponto mais problemático na comparação entre as duas listas é a disparidade entre o que aparece como Aristides de Oliveira na lista do CEMLA e José Alves na coluna da direita. O nome de José Alves, citado também como José Alves de Lima, aparece, de fato, em diferentes fontes como integrante da formação original dos Oito Batutas. Como vimos, ninguém declarou este nome ao desembarcar do navio que levou os músicos à Argentina. Em seu lugar, consta o nome de Aristides de Oliveira, quem, de acordo com Cabral⁶, teria se incorporado ao grupo durante a temporada, regressando depois ao Brasil junto de Donga, Nelson Alves e J. Tomás (sic). Com isto, e o necessário adendo de que Aristides Júlio de Oliveira não se incorporou ao grupo durante a temporada, mas chegou a Buenos Aires junto com os demais, temos como mais provável a seguinte composição dos Oito Batutas em sua temporada argentina: Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), Otávio Liplecpon Vianna (China), Ernesto dos Santos Alves (Donga), Josué de Barros, Nelson Santos Alves, João Thomaz de Oliveira, J. Ribas/Antonio Rivas (admitindo que os dois nomes se refiram à mesma pessoa) e Aristides Júlio de Oliveira. Este último, de alcunha o Moleque Diabo, era banjoísta.

O início da turnê em Buenos Aires

De acordo com o *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires 1915/1923*, a população total da capital argentina em 1923 era de 1.793.776 habitantes. O movimento contabilizado em salas de espetáculos da cidade — incluídas aí as categorias teatros, cinematógrafos e circos — é, apenas naquele ano, de 26.020.607 espectadores, representando um produto bruto de \$22.206.794,26 pesos. A cidade é, naquele momento, um grande e

importante centro urbano, com um mundo do espetáculo rico e variado e um público ávido por divertir-se, numa época em que a televisão é, no máximo, um sonho distante, o rádio ensaia seus primeiros passos, o cinema — que permanecerá mudo por mais alguns anos — já é uma indústria internacional que movimenta grandes somas de dinheiro e seduz o público com suas estrelas, e a indústria fonográfica cresce vigorosa. Em Buenos Aires, os teatros e cinematógrafos contam-se então às dezenas, espalhados pela região central e também pelos bairros, oferecendo uma variedade caleidoscópica de filmes e espetáculos que vão de óperas encenadas por grandes companhias de reputação internacional ao chamado gênero ínfimo do teatro de variedades e das revistas cênicas, passando por gêneros como a zarzuela, a opereta e o teatro por horas, ou gênero chico, com sainetes, dramas e comédias de curta duração. Vale notar que, nos cinematógrafos, a exibição de filmes era geralmente intercalada com uma ou mais atrações “ao vivo” no palco — os números de variedades, ou *varietés* — que poderiam ser dançarinos(as), cantores(as), malabristas, mímicos, adestradores, etc. O público era tão internacional quanto as atrações, considerando-se que a Argentina foi um dos países do mundo que mais acolheu imigrantes de além-mar na passagem entre os séculos XIX e XX.

No momento em que os artistas brasileiros desembarcam do Duca Di Aosta, jornais da capital já vinham anunciando há alguns dias, exatamente para aquela quinta-feira, 07 de dezembro de 1922, o que seria o *debut* de uma nova e interessante atração no teatro Empire (ou “Empire Theatre”), um dos inúmeros teatros com cinematógrafo localizados no centro da cidade. No dia 03, por exemplo, *La Nación* faz constar o seguinte, na entrada dedicada ao Empire em sua seção “Teatros y Espectáculos”: “Reserve su localidad para el jueves 7, gran debut de Los 8 batutas y Los Zuts, famosa orquesta y pareja de bailes típicos brasileños”. O jornal *Última Hora* deste mesmo dia, fazendo alguma confusão com os nomes, anuncia: “La famosa orquesta típica brasileña, ‘Les Zuts’ se presentará el jueves en el Empire Theatre, donde con seguridad llevará mucho público”. Conforme vai se aproximando a data da estréia, a expectativa é aumentada pela ênfase cada vez maior na espetacularidade da atração esperada. Até o dia da estréia, repetem-se anúncios de semelhante conteúdo.

Um par de cartas trocadas em abril de 1923 entre José Segreto — empresário artístico então estabelecido no Rio de Janeiro e, naquele momento, agenciador dos assuntos profissionais dos Oito Batutas — e Alcino Santos Silva — cônsul do Brasil em Buenos Aires, atualmente conservadas no Escritório de Representação do Ministério das Relações Exteriores⁷, no Rio de Janeiro — permite saber que os Oito Batutas e os dançarinos Les Zuts partiram do Brasil com um contrato firmado diretamente entre os músicos e o empresário argentino Humberto Cairo para atuar no teatro Empire. A casa ficava no centro de Buenos Aires, no cruzamento das ruas Corrientes e Maipú, tendo sido inaugurada em 1912 e demolida em 1932. Segundo alguns autores, teria sido uma sala aristocrática e elegante, estando entre as “catedrais” do teatro de variedades na época em que os Oito Batutas por lá passaram⁸. Os Oito Batutas atuaram no palco do Empire entre 07 e 17 de dezembro de 1922. A estrutura típica do gênero de espetáculo no qual ali se inseriram pode ser vislumbrada em um dos anúncios publicados pelos jornais:

⁷ Ver RAGUCCI, Leandro Hipólito. *La arquitectura teatral en Buenos Aires (1783-1991)*. Buenos Aires: Ediciones FUNCUN, 1992; LLANES, Ricardo M. *Teatros de Buenos Aire: Referencias Historiales*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura y Accion Social, 1968; SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las Varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

⁹ *La Nación*, 07 dez. 1922.

¹⁰ SOSA CORDERO, *op. cit.*, p. 45. Sobre o encontro entre os grupos na Argentina, conforme também CABRAL, *op. cit.*, p. 104 e 105.

*Empire Theatre — Corrientes y Maipú. U. T. 204, Avenida.- Hoy, en la selecta, a las 18.30, y noche a las 23, el gran debut: Los 8 batutas y Les Zuts, famosa orquesta y pareja de bailes procedentes de los principales teatros de Paris, Londres y Brasil; a las 16.30 y 21.30: Miss Du Pont en Ensueños Desvanecidos; a las 17:30 y 22:20, estreno Vitagraph: Flor de Irlanda, por Pauline Starke; a las 18.30 y 22.20, estreno Universal: La revoltosa, Los 8 batutas y Les Zuts*⁹.

Nota-se que o conjunto brasileiro era uma atração — naquele momento a principal — de um espetáculo, em sessão dupla, que era composto também pela exibição de filmes e que tipicamente poderia contar com mais de um número de variedades na mesma sessão. É importante também frisar que um anúncio como este reproduzido acima ocupava, via de regra, um lugar discreto numa página inteira de uma vasta programação de espetáculos. Alguns anúncios pagos com destaque relativamente maior também foram publicados. A partir de 13 de dezembro incorpora-se ao número dos Oito Batutas e Les Zuts uma trupe de dançarinos chamada Los Guanabarinós. Com relação a esta última, pode-se saber que já era nome conhecido do público argentino quando os Batutas desembarcam por lá, designando uma companhia de música e dança que atuava, com relativo sucesso, sob o signo da tipicidade brasileira, com destaque para a performance do maxixe¹⁰.



O Empire Theatre em Buenos Aires, local de estréia dos Oito Batutas na cidade, que seria demolido em 1932. Não há data na foto original, mas o cartaz cinematográfico, anunciando o filme *The Sheik's Wife*, com Rodolfo Valentino, indica que se trata precisamente do ano de 1923, conforme se pôde verificar na programação anunciada nos jornais. Fonte: Archivo General de La Nación, Buenos Aires. Reproduzida sob permissão.

A partir de 18 de dezembro a *troupe*, já fora de cartaz no Empire, passa a apresentar-se no teatro Maipo, a poucas quadras daquele e também administrado, na época, por Humberto Cairo. O Maipo, ainda hoje em funcionamento no mesmo endereço, estaria destinado a se tornar em pouco tempo o local mais célebre do teatro de revistas de Buenos Aires. Quando a casa passa a se chamar Maipo, em 14 de agosto de 1922, o endereço Calle Esmeralda 443 já era amplamente associado ao mundo do espetáculo: ali funcionaram o Scala, inaugurado em 07 de maio de 1908 e fechado em dezembro de 1912, e o Esmeralda, inaugurado em 1º de outubro de 1915 e fechado em 13 de agosto de 1922, para renascer, no dia seguinte, sob a direção de Humberto Cairo, com o nome que leva até hoje. Contribui para a aura “mítica” do lugar o fato de que foi ali, quando a sala ainda se chamava Esmeralda, que se deu o *debut* formal do duo Gardel-Razzano, acompanhado pelo violonista José Ricardo, em 16 de setembro de 1916. Em 14 de outubro de 1917 o duo daria, naquele mesmo palco, a primeira audição do tango “Lita”, que depois, com o título de “Mi noche triste”, passaria a ser considerado o primeiro tango-canção. A sala, que desde novembro de 1915 contava com cinematógrafo¹¹, tinha uma capacidade de 692 lugares e sofreu, desde então, dois incêndios, em 1928 e 1943¹².

A partir de 26 de dezembro de 1922 os artistas brasileiros deixam de ser anunciados na programação do Maipo. Há indícios — entre eles, o conteúdo das cartas trocadas entre o empresário e o cônsul acima mencionadas — de que tenha de fato havido uma querela entre os músicos e Cairo, resultando aparentemente no rompimento do contrato. De qualquer modo, a última menção que encontrei nos jornais portenhos aos Oito Batutas naquele mês dá conta de sua atuação num evento comemorativo do dia de inocentes¹³, promovido pelo Círculo de La Prensa de Buenos Aires, na noite do dia 28, no teatro Coliseo¹⁴. Naquela noite, a orquestra dos Oito Batutas, anunciada nos jornais como *jazz-band*, dividiu o palco com a orquestra típica (dedicada sobretudo à execução de tangos) de Augusto Pedro Berto¹⁵. Percebe-se que nesta atuação, como em outras que se seguirão na Argentina, a ênfase na “tipicidade brasileira” dos Oito Batutas, enfatizada antes no Empire e no Maipo, dá lugar ao desempenho como uma orquestra de baile que devia também oferecer ao público gêneros dançantes internacionais então em voga. Depois disto, os músicos brasileiros seguirão em direção ao interior da Argentina.

Pelo interior

Na cidade de Rosario¹⁶, o grupo se apresentou no local chamado Eden Park de 04 a 11 de janeiro de 1923 e no Cine San Martín, entre os dias 12 e 14. O Eden Park, inaugurado em 1918, ficava na Avenida Pellegrini 1251 e era um local de diversões ao ar livre onde se ofereciam espetáculos teatrais, de variedades e musicais, aparentemente muito em moda e bastante freqüentado quando da passagem dos Oito Batutas por lá¹⁷. Tudo leva a crer que era um tipo de ambiente mais próximo do circo do que da ópera, conforme o modelo de polarização social do consumo artístico da época em Buenos Aires — provavelmente pertinente também para outras grandes cidades argentinas —, proposto por Pasolini¹⁸. Note-se que, em casos como sua passagem pelo Coliseo em Buenos Aires, mencionada acima, os Oito Batutas aproximavam-se mais da geografia do segundo pólo. Sobre

¹⁴ O Teatro Coliseo Argentino, inaugurado em 1905, foi projetado pelo arquiteto Carlos Nordmann com a intenção inicial de servir a espetáculos circenses, sendo que seu uso acabou se direcionando mais para o teatro e a ópera. A sala, com capacidade para 2550 pessoas, se celebrou pela ótima acústica e por ter sido o lugar de onde pela primeira vez se transmitiu por rádio uma ópera completa: *Parsifal*, de Richard Wagner, em 27 de agosto de 1920. O teatro ficava em frente à Plaza Libertad, na rua Charcas 1125 (LLANES, Ricardo M. *Teatros de Buenos Aires: Referencias Historiales*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura y Acción Social, 1968: 51-52). O Coliseo existe hoje no mesmo local, em prédio novo, no endereço da atual rua Marcelo T. de Alvear 1125.

¹⁵ Augusto Pedro Berto (1889-1953), compositor, bandoneonista e diretor da mencionada orquestra típica, contava naquela época com uma larga carreira no mundo musical de Buenos Aires, tendo sua orquestra uma importante reputação, sobretudo ligada ao teatro e também à gravação de discos.

¹⁶ Situada a 300 Km a noroeste de Buenos Aires, subindo o curso do rio Paraná, Rosario é, já na época em questão, um importante centro portuário, a maior cidade da província de Santa Fé e — excetuando-se Buenos Aires, cuja centralidade já não tem paralelos no país — uma das mais importantes da Argentina. Segundo o Censo Nacional de 1914, Rosario contava então com uma população de 222.592 hab, quando em Buenos Aires se contabilizavam 1.575.814 almas (INDEC – Instituto Nacional de Estadística y Censos. *Historia Demografica Argentina 1869 – 1914* [CD Rom]. Buenos Aires, SD.

¹⁷ ZINNI, Hector Nicolás. *Rosario era un espectáculo*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1996, p. 07 e 08.

¹⁸ PASOLINI, Ricardo O. La Ópera y el Circo en el Buenos Aires de Fin de Siglo. *Consumos Teatrales y Lenguajes Sociales*. In: DEVOTO, Fernando & MADERO, Marta (orgs.). *Historia de la vida privada en la Argentina – Tomo 2*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1999.

¹⁹ ZINNI, *op.cit.*, p. 14.

²⁰ Capital da província homônima e situada a aproximadamente 700 Km de Buenos Aires, Córdoba é também uma importante cidade da Argentina. Sua importância histórica como centro universitário está relacionada à presença de ordens religiosas como a Companhia de Jesus. Ali foi criada a primeira universidade da Argentina, em 1613. O Censo Nacional de 1914 registra na cidade uma população total de 134.935 hab (INDEC, *op. cit.*).

²¹ Agradeço ao Prof. Ulrich F. Bischoff, autoridade sobre a história de Córdoba, que muito gentilmente me ofereceu estas informações em comunicação pessoal.

²² Em comparação com aquelas por onde os Batutas já haviam passado na Argentina, Río Cuarto, situada 260 Km ao sul da cidade de Córdoba, e apesar de ser já naquela época a segunda maior cidade da província, aproximava-se mais de uma pequena cidade do interior. Sua população, segundo o Censo Nacional de 1914, era de 29.574 hab (INDEC, *op. cit.*).

²³ *Justicia*, 15 fev. 1923.

o Cine San Martín de Rosario, cito na íntegra uma das poucas referências que pude encontrar: “(...) ubicado en la calle San Martín 681, es un gran café con cinematógrafo que tiene funciones todas las noches y matinee todos los días. Según sus empresarios es ‘el salón más amplio de Sud América y en condiciones de absoluta seguridad e higiene’, poseyendo, además, ‘instalaciones frigoríficas y luz eléctrica propias’”¹⁹.

Desde Rosário, a *troupe*, ainda composta pelos Oito Batutas e Les Zuts, tomará imediatamente o rumo nordeste, avançando cerca de 400 Km até a cidade de Córdoba²⁰, onde se apresentará no Café El Plata de 19 a 23 de janeiro. Este estabelecimento era uma espécie de confeitaria que oferecia também ao público atrações de cinematógrafo e números de variedades. Muito freqüentado na época, chegou a ser intitulado “o melhor salão de Córdoba”. Incendiou-se da década de 1930, tendo sido reinaugurado em 6 de dezembro de 1946²¹.

Da capital cordobesa, o grupo seguirá para o interior da província, fazendo-se anunciar na cidade de Río Cuarto²² como atração do Teatro Cine El Plata a partir de primeiro de fevereiro, desaparecendo da programação daquela sala apenas dois dias depois. Notícias da permanência do grupo musical na cidade serão reencontradas no momento em que os jornais locais derem conta de sua atuação na animação de bailes de carnaval no Teatro Municipal entre os dias 10 e 14 (aproximadamente) de fevereiro. Como veremos adiante, em 17 de fevereiro os Oito Batutas já estarão de volta à Capital Federal. Em Río Cuarto, contudo, um dos integrantes permanecerá por mais alguns dias, atraindo as atenções dos jornais da pequena cidade.

Josué de Barros enterrado vivo

Com efeito, no dia 15 de fevereiro de 1923, os dois principais jornais diários de Río Cuarto publicam as seguintes notícias:

Uno que se entierra vivo — No es ninguna novedad eso de enterrarse vivo, permanecer varios meses bajo tierra, y levantarse después como quien sale de tomarse un helado en cualquier confitería.

Pero sí es novedad, que ese fenómeno lo veamos en Río Cuarto.

El profesor de ciencias y autosugestión hignóticas [sic], José Borges Barros, se halla en nuestra ciudad, dispuesto a realizar un experimento.

El señor José Borges Barros, está enterrado, hasta quince días, no tomando alimento alguno.

*Oportunamente daremos a conocer mayores detalles sobre este experimento*²³.

Espectáculo sensacional — quince días enterrado vivo — El señor Josué Borges Barros, profesor de ciencias y autosugestión hipnóticas, se encuentra entre nosotros, dispuesto a efectuar uno de sus más sensacionales experimentos, consistente en permanecer enterrado bajo tierra durante 15 días, a dos metros de profundidad, sin tomar absolutamente ningún alimento líquido, sólido ni de clase alguna.

Este profesor, ha sido el único entre sus connacionales brasileños, que ha podido resistir los quince días de entierro, aunque por razones fáciles de comprender, entre nosotros reducirá la duración a menos días.

De veras que quisiéramos que nos enseñara los secretos de tan estupendo experimento, ya que con ello quedaría resuelto uno de los problemas más difíciles de solucionar: el de las subsistencias.

Pasarse quince días sin comer ni trabajar, es algo que sobrepasa a todos los paraísos naturales y artificiales.

Oportunamente daremos la fecha y el local donde se llevará a cabo tan notable prueba²⁴.

O enterramento vivo de Josué de Barros — caracterizado como uma atração de natureza “científica” — será farta e atentamente coberto pelos jornais de Rio Cuarto, desde seus preparativos até seu desfecho. Resumidamente, os jornais permitem saber que se passou o seguinte: entre 15 e 20 de fevereiro a preparação da façanha do enterrado vivo é coberta quase que diariamente, com notícias sobre as providências para se encontrar um local adequado e até mesmo o registro de visitas do próprio Josué à redação de um dos diários para falar de detalhes do projeto. No dia 21 os jornais anunciam o enterro, após desfile do féretro pela cidade, com grande pompa. Segue abaixo na íntegra o texto publicado por Justicia no dia seguinte ao do enterro, que permite formar uma saborosa imagem do ocorrido.

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

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

El público ávido de ver un espectáculo tan asombroso no faltó a la hora de la cita. El profesor Borges de Barros después de dar un paseo en coche por varias calles de nuestra ciudad, se dirigió al lugar donde se efectuará el entierro; allí un numeroso público estaba estacionado en la calzada.

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

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

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

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

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

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

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

Del pueblo depende la estadía del profesor en su encierro.

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

²⁴ El Pueblo, 15 fev. 1923.

²⁵ *Justicia*, 22 fev. 1923.

²⁶ A biografia de Josué de Barros merece um estudo aprofundado que ainda está por ser feito, mas uma breve consideração sobre ela permitirá saber desde já que este tipo de “experimento” não era, afinal, algo inusitado em sua trajetória. Segundo CASTRO, Ruy. *Carmen: uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 42 e 43, em 1912 Josué – baiano de nascença e que ficaria célebre como descobridor e professor de música de Carmen Miranda no fim dos anos 20 – já havia viajado à capital francesa como acompanhador, ao violão, do cantor Arthur Castro Budd, incentivados pelo célebre bailarino Duque. Na volta da viagem, que teria acabado frustrada, o violonista teria passado uma temporada na Alemanha, onde teria realizado gravações fonográficas. Ainda sem fazer parte dos Batutas, quando estes viajam para Paris em 1922, Josué de Barros está, no Rio de Janeiro, ocupado com coisas como o projeto – que por pouco não levou a cabo – de saltar de um avião amparado por um guarda-chuva gigante. No ano seguinte, convidado por Pixinguinha, parte para Buenos Aires como integrante dos Oito Batutas. Segundo Castro, ele teria permanecido no país trabalhando como faquir, na companhia de sua mulher, após volta dos demais músicos ao Brasil, dado que não pude averiguar. O desfecho da proeza em Rio Cuarto, conforme vimos, não coincide com aquele descrito por Castro: “Josué pretendia bater o recorde do faquirismo local, chegando a dez dias dentro da garrafa [o ataúde seria uma garrafa de vidro gigante]. Quando estava a ponto de igualar a marca, a mulher do chefe de polícia fez com que o libertassem – não por compaixão, mas porque o recorde pertencia a um argentino” (CASTRO, *op. cit.*). Não sei se de fato, como afirmou El Pueblo, o número já havia sido apresentado no Brasil, mas, seguindo a nota biográfica dada por Castro, Josué e sua esposa teriam, depois da Argentina, realizado performance semelhante em São Paulo, Bahia, Pernambuco e Ceará. Em 1933 uma vez mais Josué parte para Buenos Aires, agora acompanhando a já famosíssima

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

Se siente completamente bien y espera que el público será consecuente con él y en lugar de 7 le obligará a quedarse 15 días²⁵.

Mas, torturado pelo calor e desenganado pelo fracasso na venda de ingressos para vê-lo, Josué de Barros interromperá logo o experimento, fazendo-se desenterrar no dia 24 de fevereiro. É somente então, ao noticiar sua “ressurreição”, que os jornais mencionam o fato de que se tratava de um dos integrantes dos Oito Batutas – como vimos, o restante do grupo já havia deixado a cidade há dias – numa tentativa desesperada de reverter e compensar o que teria sido o desastre financeiro da temporada dos músicos na cidade. Imediatamente após estes sucessos, o nome de Josué de Barros desaparece dos jornais. Não encontrei qualquer dado que permitisse saber o que lhe aconteceu depois de 24 de fevereiro, como, por exemplo, se voltou ou não a se juntar aos colegas brasileiros ainda na Argentina ou em que momento e condições regressou ao Brasil²⁶.

Como disse acima, enquanto em Rio Cuarto Josué de Barros se esmerava nos preparativos de seu enterro, os demais Batutas estavam a centenas de quilômetros, de volta à cidade de Buenos Aires, atuando como orquestra de baile nas comemorações de carnaval do Teatro Buenos Aires nas noites de 17 e 18 de fevereiro. Os músicos transeuntes, contudo, logo deixariam novamente a Capital Federal, seguindo para a cidade de La Plata. Conforme os jornais da capital da Província de Buenos Aires vinham anunciando com destaque pelo menos desde o dia 15, os Oito Batutas estiveram em cartaz nos teatros Ideal e Avenida Hall de 21 a 25 de fevereiro, aparentemente com relativo sucesso de público.

Ao desaparecimento dos Oito Batutas dos cartazes de La Plata, mais ou menos simultâneo ao sumiço de Josué de Barros dos jornais de Río Cuarto, segue-se um período de aproximadamente um mês – entre 27 de fevereiro e 27 de março de 1923 – para o qual perdi todo e qualquer rastro jornalístico dos artistas brasileiros na Argentina. A busca extensiva e exaustiva nos jornais de Buenos Aires deste período não revelou qualquer indício dos Oito Batutas. Busquei também na imprensa de Mar del Plata – uma importante cidade balneária no litoral sul da província de Buenos Aires, para onde convergiam muitos músicos e outros artistas em busca de público na temporada de verão – também sem resultados.

Discos Victor 73.826 a 73.835

Em terras argentinas o grupo de músicos brasileiros realizou uma série de gravações – ao todo, 20 músicas, em 10 discos de 78 r.p.m.²⁷ – para o selo Victor, fato que é bastante mencionado na literatura sobre o grupo. Em Buenos Aires não logrei encontrar qualquer informação nova sobre estas gravações. Contudo, pude ter acesso aos conteúdos das fichas originais de gravação daqueles discos, que fazem parte de material, então ainda inédito, reunido e organizado pelo projeto *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*, conduzido por uma equipe sediada na Universidade da Califórnia com o objetivo de formar uma base de dados eletrônica das gravações feitas pela Victor Talking Machine Company desde 1900²⁸. Com isto, foi possível saber as datas das gravações e também ter uma indicação

bastante consistente de que este episódio envolveu novamente uma relação entre os Oito Batutas e o bandoneonista e diretor de orquestra Augusto Pedro Berto, com quem, como vimos acima, tinham dividido o palco do Coliseo em 28 de dezembro de 1922. Neste sentido, duas informações são de especial interesse: as datas das gravações e o fato de que consta, nas fichas de gravação, o nome “A. Berto” como *publisher* para todas as faixas. Segundo as datas registradas, pode-se saber que as sessões de gravação foram realizadas nos dias 2, 5, 7 e 8 de março de 1923, ou seja, dentro do período em que os Oito Batutas “desaparecem” dos jornais.

É muito provável que o nome “A. Berto” que aparece nas fichas de gravação refira-se a Augusto Pedro Berto. Além deste indício, deve ser levado em conta o contato inicial entre Berto e os Batutas mais de dois meses antes, no já referido baile de inocentes, e o fato de que Berto, meses depois, gravaria com sua própria orquestra quatro maxixes, no que parece ser uma “herança” de seu encontro com os Batutas. Logo iremos a estes maxixes, mas antes uma breve consideração sobre o que o papel de *publisher* pode nos indicar sobre a relação entre Berto, os Oito Batutas e a Victor argentina em torno daquelas gravações. Originalmente, o termo aponta, desde o século XIX, para a pessoa encarregada da distribuição e administração dos direitos autorais referentes à produção e comercialização de partituras, ou seja, uma espécie de intermediário entre compositores e o mercado. No caso das gravações dos Oito Batutas em 1923, o mais provável é que Berto tenha atuado na organização das sessões de gravação — papel então também designado pelo termo *publisher* —, recebendo para isto um pagamento. Esta era uma prática comum nas empresas gravadoras na época, sobretudo quando se tratava de gravações por músicos ainda não estabelecidos no mercado fonográfico em questão, como seria o caso dos Oito Batutas na Argentina²⁹. Berto já tinha então um contato profissional de alguns anos com a Victor argentina, tendo gravado discos para a companhia entre 1917 e 1920 e, depois, entre 1922 e 1924³⁰. Assim, parece verossímil que a intermediação de Berto tenha vindo ao encontro de diferentes interesses, fazendo-os convergir na produção daqueles discos: o seu próprio, com os rendimentos garantidos pela atuação como *publisher*, o da companhia Victor, com a possibilidade de contar com um repertório novo e interessante em seu catálogo no contexto de um mercado fonográfico dinâmico e ávido por novidades, e o dos Oito Batutas, que certamente também receberam seu quinhão. Não tenho informações sobre quanto cada uma das partes envolvidas lucrou com o negócio.

Na discografia de Augusto Pedro Berto³¹, composta, em sua maior parte, de tangos, mas que contém também gêneros como polca-marcha, mazurca, valsa e two-step, constam estas quatro “maxixas”:

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

Victor 77.183 — A: “Meu passarinho” (Obdulio Vianna)
B: “Foi ella que deixou” (L. M. Sampaio)

Os dados das fichas de gravação originais, todas datadas de 16 de julho de 1923, são os seguintes³²:

BA 153-2³³ Victor 77.104 — A: “Yayá! Fructa de conde” (maxixe)
BA 154-2 B: “Papagaio come milho” (samba maxixe)

Carmen Miranda numa de suas diversas temporadas portenhas e, de novo, não volta ao Brasil após o término da turnê, ficando para trabalhar, agora não como faquir, mas sim como músico, aceitando um convite para integrar um conjunto de brasileiros que tocava em rádios e na boate Embassy, na *calle* Florida. Mandou então chamar sua família e ficou na capital argentina pelos seis anos seguintes, retornando ao Brasil em 1939 (CASTRO, *op.cit.*, p. 101).

²⁷ Estas gravações foram disponibilizadas comercialmente no Brasil em CDs.

²⁸ Cf. <<http://victor.library.ucsb.edu>>. Acesso em 16 jan. 2011. Atualmente, os dados sobre as gravações dos Oito Batutas já estão disponíveis na base *online* em <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/3781/Oito_Batutas_Musical_group>. Acesso em 16 jan. 2011. Agradeço muito a John Cowley, cuja generosa colaboração indicou a existência e disponibilizou o acesso a estes dados.

²⁹ Devo também a John Cowley o esclarecimento a este respeito.

³⁰ ZUCCHI, Oscar. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Tomo 1. Buenos Aires: Corregidor, 1998, p. 300.

³¹ ZUCCHI, *op. cit.*, p. 300-305.

³² Devo ainda ao Dr. Cowley estes dados.

³³ Esta coluna corresponde aos números das matrizes, não fornecidos por Zucchi, *op. cit.*

³⁴ LEFCOVITCH, S. Nicolas. *Estudio de la discografía de Roberto Firpo*. Buenos Aires: Edição do Autor, 1997.

³⁵ A população da cidade de Chivilcoy, segundo o Censo Nacional de 1914, era de 12.438 hab. Assim, ela teria sido a menor cidade em que os Oito Batutas se apresentaram na Argentina (INDEC, *op.cit.*).

BA 335-2 Victor 77.183 — A: “Meu passarinho” (samba maxixe)
BA 336-2 B: “Foi ella que deixou” (samba maxixe)

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

Surge, assim, como hipotética “explicação” da realização das gravações dos Oito Batutas na Argentina a possibilidade de compreendê-la como uma confluência de interesses das três partes — Oito Batutas, Victor Company, Augusto Pedro Berto — cuja concretização foi ao mesmo tempo motivada e possibilitada por uma conjuntura específica. Nesta conjuntura, dir-se-ia que: os Oito Batutas precisavam de dinheiro, a Victor Company precisava manter um catálogo interessante e constantemente alimentado com “novidades”, Augusto Pedro Berto uniu as duas pontas, levando seu quinhão. Meses depois, ele mesmo “tempera”, por assim dizer, seu repertório emulando aquela musicalidade tão... brasileira. É importante marcar, por fim, que Berto não foi de modo algum um pioneiro na gravação de gêneros brasileiros por orquestras argentinas, podendo-se citar como exemplos de gravações anteriores às suas as versões da orquestra de Roberto Firpo para “O matuto”, maxixe de Marcelo Tupynambá, em 1918 (disco Odeon 615) e de “Pelo telefone”, célebre samba registrado por Donga no Rio em 1917, em 1920 (disco Odeon 622)³⁴.

O fim do caminho

A pista dos Oito Batutas reaparece, neste rastreamento, em 25 de março de 1923, na pequena cidade de Chivilcoy³⁵, distante 164 Km a sudoeste da Capital Federal, na província de Buenos Aires. Naquele dia, dois dos diários da cidade dão conta da estréia do grupo, prevista para dali a dois dias mais, no Teatro Español, conforme cito a seguir na íntegra:

Los Batutas — El martes debutará en el Teatro Español el grupo orquestal y coreográfico así titulado, compuesto de cinco músicos, tres bailarinas y dos bailarines. Esta troupe brasileña, con su misma composición, salvo una o dos figuras, ha recorrido este continente y el de Europa, cosechando triunfos por donde quiera que ha pasado.

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

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

Ejecutan con pasión y saben conmover siempre la sensibilidad del oyente.

En los puntos de Europa en que se desconocen las modalidades del pueblo americano, han causado sensación, más que por su exotismo, por la profunda emotividad de un

arte que parece surgido de las fibras del corazón sin pasar por el tamiz de una idea metódica.

Causará una impresión honda en nuestro público al presentarse el martes en la escena. La empresa del Español realiza un esfuerzo loable al proporcionarnos ese número de arte y debemos reconocerlo de antemano³⁶.

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

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

‘Los 8 batutas’, como su nombre lo indica, está formado por directores de compañías semejantes, eximios interpretes todos ellos de instrumentos populares, cuya actuación de conjunta resulta así insuperable. Su instrumental está formado por flauta, mandolín y guitarra, para el repertorio típico de música brasileira del norte, y de una jazz band para el repertorio internacional. Su elenco viene integrado por 3 mujeres y dos hombres, del cuerpo de baile y coro. Entre sus músicos, viene un flautista que, según las referencias, es una maravilla imitativa del trino de los pájaros. El repertorio está constituido por fados, zambas, catereles [sic], maxixas, fox trots, tangos, etc., entre estos los más modernos, como ‘Melenita de oro’³⁷ y ‘El huérfano’³⁸ que se cantarán en el debut. Los números de música brasileña los ejecutan con trajes característicos del norte carioca, y los de música internacional con trajes de salón. Es este conjunto algo semejante al del profesor Chazarreta, que nos visitó el año pasado, pero con la novedad de que lo agreste ha sido teatralizado, aumentando así su atracción. El ‘Libro de oro’ que ‘Los 8 batutas’ llevan consigo, y que hemos tenido a la vista, contiene juicios autógrafos, llenos de elogio, firmados por personalidades como Allonso Costa, Aimone di Savoia, Bernardes, Desdato, Carniero, D’Aragao, d’Oliveira, Dempsey, Mendes d’Almeida, la princesa Andressy, dos Santos, etc. etc.

No dudamos que su actuación en Chivilcoy ha de señalar una espectacular novedad, al cuyo alto valer artístico responderá nuestro público³⁹.

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

O repertório é anunciado de modo bipartido em “típico de música brasileira del norte”, instrumentado por “flauta, mandolín y guitarra” e “internacional”, que conta com uma “jazz band”⁴⁰, o primeiro executado com “trajes característicos”, o segundo com “trajes de salón”. Tangos (argentinos) “dos mais modernos” — de fato, composições lançadas naquele mesmo ano

³⁶ *El Hombre Libre*, 25 mar. 1923.

³⁷ Tango de Carlos Vicente Geroni Flores, gravado por sua orquestra em disco Victor 73.516-B, no ano de 1923.

³⁸ Tango de Anselmo Aieta, gravado pela orquestra de Roberto Firpo em disco Odeon 6151-A, no ano de 1922.

³⁹ *El Tribuno*, 25 mar. 1923.

⁴⁰ Note-se que, naquele contexto, o termo “jazz-band” poderia indicar tanto um conjunto instrumental quanto apenas o instrumento tido como seu maior diacrítico: a bateria.

⁴¹ Andrés Chazarreta (Santiago del Estero, 1876–1960), músico, compositor, pesquisador, professor, considerado o “patriarca do folclore argentino”. Entre 1911 e 1936 percorreu o país com seu *Conjunto de Arte Nativo*, integrado por bailarinos, cantores e instrumentistas, divulgando gêneros da música folclórica do país. O grupo obteve grande sucesso apresentando-se no Teatro Politeama, na Capital Federal, em 1921. Cf. <<http://www.andreschazarreta.com.ar/home.html>>. Acesso em 29 ago. 2009.

⁴² Cf. Cabral, *op. cit.*, p. 106-108.

ou no anterior no mercado fonográfico argentino — não ficam de fora.

El Tribuno, seguramente referindo-se a Pixinguinha, assinala ainda a virtuosidade — imitativa de cantos de pássaros — do flautista, e compara a trupe à de Andrés Chazarreta⁴¹, já conhecida do público de Chivilcoy, com a diferença de que, no caso dos Batutas, “el agreste ha sido teatralizado”, provavelmente desejando-se indicar uma maior elaboração dos “costumes populares” na sua adaptação artística para o palco.

Estes dois últimos indícios que pude recolher em fontes primárias sobre os Oito Batutas na Argentina encontram-se em jornais consultados no Arquivo Histórico de Chivilcoy. Cabral indica que os Oito Batutas teriam de fato agradado o público da cidade. O autor reproduz outras citações — as quais eu mesmo não pude localizar no arquivo da cidade — dos mesmos *El Tribuno* e *El Hombre Libre*, além de um terceiro jornal chamado *La Razón* e um quarto chamado *La Tarde*, que testemunham o que parece ter sido um sucesso da trupe naquela cidade⁴², com lôas tecidas ao flautista (citando-se, agora sim, seu nome: Alfredo Viana) e referências à lotação da sala nas apresentações. Infelizmente, Cabral não cita as datas dos trechos reproduzidos. Afirma o autor que a temporada no Español deveria terminar em 02 de abril. Considerando-se que a data dos trechos jornalísticos acima transcritos — 25 de março de 1923 — caiu num domingo e que, conforme anunciado, o grupo debutaria na terça-feira seguinte (dia 27) devendo seguir em cartaz por toda a semana, a data prevista para o encerramento, dia 02 de abril (uma segunda-feira), conforme Cabral, parece verossímil. Ainda seguindo Cabral, devido ao sucesso do grupo, uma função adicional foi realizada no dia 03, marcando o fim da jornada argentina dos Oito Batutas. Para este autor, foi então que teria acontecido um desentendimento no seio do grupo, resultando na volta imediata ao Brasil de parte dos músicos, sendo que outra parte teria permanecido na Argentina, enfrentando dificuldades até finalmente conseguir voltar para casa — através de uma suposta intervenção do Consulado Brasileiro em Buenos Aires, da qual não encontrei evidências — depois de alguns dias. Tanto em Cabral quanto em algumas outras referências que tratam do tema, teria sido neste momento que Josué de Barros, numa tentativa desesperada de levantar fundos para a viagem, enterrou-se vivo em Rio Cuarto. Sem poder resolver definitivamente estas questões, podemos talvez, mudar um pouco seu arranjo, situando-as à luz dos dados considerados neste trabalho.

Como vimos, Josué de Barros não se enterrou em Rio Cuarto (que dista centenas de quilômetros tanto de Chivilcoy quanto de Buenos Aires) ao final da temporada, mas aproximadamente em sua metade. O motivo de seu enterramento, habilmente agenciado e preparado com dias de antecedência, não teria sido o de levantar fundos para a viagem de volta ao Brasil, mas sim o de honrar dívidas contraídas pelo grupo na cidade do interior cordobês. Ademais, enquanto o violonista se enterrava em Rio Cuarto, os Batutas se apresentavam em La Plata, a mais de 700 Km de distancia, ou seja, tudo leva a crer que o enterramento foi um empreendimento que não contou com a companhia dos demais músicos. Finalmente, os textos que reproduzi dos jornais de Chivilcoy de 25 mar. 1923 permitem inferir que a esta altura o grupo já não contava com alguns de seus membros. Ficamos, enfim, sem saber a maneira exata pela qual se deu o desfecho, a forma e motivações do tão comentado desentendimento e as datas em que cada um dos artistas deixou a Argentina.



O prédio do Teatro Español, em Chivilcoy, província de Buenos Aires, derradeiro palco dos Oito Batutas na Argentina. A sala hoje abriga um cinema. Foto do autor, 2007.

De volta ao Rio

Em inícios de abril de 1923, a imprensa carioca dá conta da volta dos Oito Batutas — de alguns deles, ao menos — ao cenário musical do Rio de Janeiro, registrando suas rápidas providências para a retomada das atividades na cidade. Apresento a seguir alguns textos jornalísticos que permitem ter uma idéia das intenções e projetos daqueles músicos depois de sua volta da Argentina.

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

A musica popular

Já noticiamos que, tendo-se dissolvido, na Argentina, o popular grupo de musicistas brasileiros denominado 'Oito batutas', quatro delles regressaram ao Rio e aquí se reuniram a quatro novos companheiros, formando um outro grupo. Este, querendo apresentar-se ao público carioca, solicitou ao Círculo de Imprensa o seu patrocínio nesse sentido.

Acquiescendo, a directoria do Circulo obteve obsequiosamente o salão do Centro Paulista, onde os oito músicos darão amanhã, ás 5 horas da tarde, uma audição a imprensa. Por essa ocasião, o novo grupo receberá o nome com que vae ser baptizado.

Os aggremiados do Círculo e os jornalistas em geral podem comparecer com suas familias á interessante audição⁴³.

⁴³ *Gazeta de Notícias*, 05 abr. 1923.

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

Os novos '8 batutas' reapareceram hontem — Uma audição para a imprensa, no Centro Paulista

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

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

Litigaram, dissolveram-se, afinal.

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

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

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

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

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

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

A musica desses '8 batutas' tornou-se tão suggestiva, que alguns convidados de sexo opposto não resistiram à tentação de dar umas pernadas ao rhytmo do Fox-trot⁴⁴.

Vemos, nestes dois trechos, o registro, sem menção de datas precisas pelos jornais, da volta de parte do grupo, empenhado em rapidamente compor uma *jazz-band*, “batizar-se” e lançar-se ao público. A *Gazeta de Notícias*, mencionando a dissolução do grupo na Argentina, fala do retorno de quatro integrantes, enquanto que o *Correio da Manhã* noticia que somente “uns dois ou três” puseram-se de acordo para formar o novo conjunto. Este último jornal, apesar de qualificar a temporada em Buenos Aires (desconsiderando, assim, as apresentações pelo interior da Argentina) como tendo sido de “retumbante successo”, trata com certa ironia o episódio da dissolução, sem dar maiores detalhes sobre o acontecido e limitando-se a naturalizar os músicos em geral como especialmente propensos a “entrar em desavença”. Chama a atenção também, no texto do *Correio da Manhã*, as reticências na caracterização dos Oito Batutas como popularizadores da música americana. Esta proposital hesitação na maneira de colocar a qualificação parece assumir a presença da música “americana” no repertó-

rio do grupo como uma possibilidade em face de (no mínimo) uma outra (que seria a brasileira): parece-me que fica subentendida aí a capacidade do grupo de transitar entre estes registros, apropriando-se de diferentes repertórios, o que é evidente desde antes da viagem à Argentina, especialmente no intervalo entre esta e a anterior temporada em Paris, de onde o grupo voltou equipado de saxofone e “jazz-band” (bateria)⁴⁵. Assim, a “nova” jazz-band, francamente empenhada em lograr adequada formação instrumental, não é novidade absoluta, mas sucessora da “outra”.

Conforme os nomes dos integrantes dados pelo *Correio da Manhã*, daqueles que haviam ido à Argentina participavam deste novo grupo apenas Donga (banjo), João Thomaz de Oliveira (bateria) e Nelson⁴⁶ dos Santos Alves (banjo), sendo a formação completada por José Monteiro (canto), José Ciryno (piston), Euclides Galdino (trombone), J. B. Paraíso (saxofone) e Fausto Mozart Corrêa (piano)⁴⁷. No repertório, gêneros “brasileiros” e “estrangeiros”, mas o destaque do autor da nota vai para o fox-trot, marcador de uma “sugestividade” musical adquirida pelo grupo, diante da qual o *sexo oposto* não resistiu a “dar umas pernadas”.

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

Musicas populares

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

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

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

O novo grupo pediu que o Círculo de Imprensa o baptisasse, e os socios desse gremio, que se achavam presentes, resolveram dar-lhe a denominação de ‘Oito Cotubas’⁴⁸.

Com isto, fica indicada a origem do nome de Oito Cotubas para este grupo “dissidente” dos Oito Batutas. Menezes Bastos⁴⁹ resalta a origem tupi do termo *cotuba*, cujo significado é “corajoso”, indicando uma provável relação entre a escolha deste nome — que, como vimos, não teria sido feita pelos próprios músicos, mas pelos sócios do Círculo de Imprensa do Rio de Janeiro — e o *ethos* da facção formada por Donga e os demais em face dos acontecimentos na Argentina. Deve-se notar que o termo parecia ser corrente na época, talvez especialmente com relação à atividade musical. Isto se pode inferir de sua utilização nas exclamações e comentários feitas por locutores nas gravações de música popular nas primeiras décadas do século XX, onde expressões como “Entra, cotubas!” aparecem como que incitando o início da performance, após o anúncio do título da música e do nome da casa gravadora, como era de praxe⁵⁰. Segundo Cabral⁵¹, os Oito Cotubas obtiveram logo um contrato muito bem pago com o Cabaré Fênix, na Capital.

⁴⁵ Conforme, entre outros, CABRAL, *op. cit.*, p. 101-102 e MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, 2005, p. 179 e 180.

⁴⁶ Equivocadamente grafado “Nestor” pelo jornal.

⁴⁷ Esta formação coincide com aquela dada por CABRAL, *op. cit.*, p. 111 para os Oito Cotubas, que é como logo iria se chamar este novo grupo.

⁴⁸ *Gazeta de Notícias*, 07 abr. 1923.

⁴⁹ MENEZES BASTOS, Rafael José, *op.cit.*, p. 188, nota 14.

⁵⁰ Pode-se verificar isto, por exemplo, em gravações feitas no Rio de Janeiro pela Casa Edison, de Federico Figner.

⁵¹ CABRAL, *op. cit.*, p. 112.

⁵² SILVA E OLIVEIRA FILHO, *op. cit.*, p. 75 dão a data do visto de saída do Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires constante do passaporte de Pixinguinha: 06 de abril de 1923.

⁵³ *Jornal do Brasil*, 31 mai. 1923 *apud* CABRAL, *op. cit.*, p. 112.

É digna de nota ainda a data em que os Oito Cotubas estreiam no Rio de Janeiro: 05 de abril de 1923, ou seja, apenas dois dias depois daquela que teria sido a última apresentação dos Batutas na Argentina, no Teatro Español de Chivilcoy. Se considerarmos o tempo da viagem e, uma vez no Brasil, o prazo necessário para arregimentar os novos integrantes, preparar o repertório e providenciar a estréia junto ao Círculo de Imprensa, torna-se, de fato, altamente improvável que Donga, João Thomaz de Oliveira e Nelson dos Santos Alves ainda estivessem junto dos Oito Batutas em suas derradeiras apresentações na Argentina.

Como vimos acima, os jornais de Chivilcoy anunciavam, no fim daquela temporada, uma formação de *jazz-band* para o repertório internacional. Se o grupo remanescente já não contava em seus quadros com a bateria de João Thomaz de Oliveria — quem, por hipótese já estaria no Rio participando da formação dos Oito Cotubas — provavelmente contou com um substituto local. Seja como for, parece-me que o ponto mais interessante neste cenário é notar que: se o desdobramento Oito Cotubas, uma vez de volta ao Rio, rapidamente tomou as providências necessárias para constituir-se e explicitamente anunciar-se e apresentar-se como *jazz-band* — que não excluía de seu repertório, por exemplo, as emboladas do norte — os Oito Batutas remanescentes na Argentina adotavam, em suas últimas apresentações, a forma de uma orquestra dupla, com trajes e instrumentação específicos para o repertório típico e para o repertório internacional, que não excluía os últimos tangos de moda. Não há evidências, portanto, que apontem para a possibilidade de que qualquer um dos dois grupos estivesse, naquele momento, na Argentina ou no Brasil, orientando sua prática em função de alguma bandeira nacionalista que se poderia traduzir em restrições com relação ao repertório ou à instrumentação.

Sobre aqueles que, nesta história, se demoraram mais em terras estrangeiras, aparecem indícios na imprensa carioca em torno de dois meses mais tarde do que a estréia dos Oito Cotubas, em 05 de abril. Não disponho de dados sobre as datas exatas da volta dos músicos, seja de um grupo ou de outro, para o Brasil⁵², e nem encontrei, nos jornais consultados, detalhes sobre a formação dos “novos” Oito Batutas, apenas estes indícios de sua efetiva atuação no Rio ao longo do segundo semestre de 1923:

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

Segundo Cabral, com base no *Jornal do Brasil*, a primeira notícia sobre a presença de Pixinguinha no Rio depois da ida à Argentina já havia circulado em 31 de maio de 1923, dando conta de que “os Oito Batutas, reorganizados sob a direção de Pixinguinha, China e Palmieri, vão reaparecer breve ao público carioca”⁵³. Este mesmo autor dá, para a apresentação no Trianon em 05 de junho, acima citada, a seguinte formação: Pixinguinha (flauta e sax), Palmieri (bandolim), China (voz e violão), J. Ribas (piano), Bonfiglio de Oliveira (piston), Euclides Galdino (trombone), Eugênio de Almeida Gomes, o Submarino (bateria) e Luís Americano (sax). Ou seja, daqueles músicos dos quais possuímos o registro de desembarque em Buenos Aires

em 07 de dezembro de 1922, restam aqui Pixinguinha, China e J. Ribas. É notável a semelhança da formação instrumental entre estes novos Oito Batutas e os Oito Cotubas. De fato, Cabral remarca a intenção manifesta, também de Pixinguinha, de que a banda se caracterizasse efetivamente como uma jazz-band. Os novos Oito Batutas, além de atuações em eventos como os acima indicados, teriam logo obtido um contrato para tocar no cabaré Assírio, no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A cisão, no entanto, durou pouco. Em agosto de 1923 vinha a público a notícia da reunião de alguns dos antigos membros dos Oito Batutas numa formação agora chamada Bi-Orquestra Os Batutas. O fato era anunciado numa reportagem do jornal *A Notícia*, intitulada “A música barulhenta – Domínio da *jazz-band*”, que incluía entrevistas de diversos músicos em torno do fenômeno da intensificação da “onda do jazz” na cidade, que por então estaria sendo notado, no que seria uma mudança de estilo das orquestras brasileiras, “há pouco mais de um ano”⁵⁴. O fenômeno incluía, portanto, outras orquestras além daquela dos Batutas. Entre os músicos entrevistados por *A Notícia* estava China, que falou justamente sobre a formação da Bi-Orquestra, declarando que “se tratava, ao mesmo tempo, de uma jazz-band e de um conjunto capaz de tocar choros, sambas etc”⁵⁵. A primeira apresentação da Bi-Orquestra os Batutas é datada de 24 de agosto de 1923, num festival promovido pelo jornal *A Noite* no Teatro Lírico⁵⁶.

O arranjo bi-orquestral, sobretudo na animação de bailes, mas também em restaurantes e outros ambientes, era muito comum em Buenos Aires⁵⁷ na época em que os Oito Batutas passaram por lá, indicando já uma tendência de especialização das orquestras de tango e/ou de jazz em termos daquilo que Sérgio Pujol denomina “el bilingüismo musical argentino”⁵⁸. O autor argentino mapeia este “bilingüismo”, de início, na própria incorporação criativa de elementos do *jazz*⁵⁹ por orquestras de tango, como a de Roberto Firpo e mesmo a de Osvaldo Fresedo, numa relação de “cordialidad entre géneros de música popular”⁶⁰ que alguns anos depois (entrada a década de 1930) seria colocada em questão por parte da “gente do tango”, que cerraria fileiras diante do que passaria a ser compreendido como uma invasão de ritmos estrangeiros. Assim, nos anos 1920, o trânsito entre as duas linguagens poderia tanto ser feito por uma única orquestra, quanto materializar-se na atuação de orquestras especializadas em cada uma delas. Esta é uma das faces do ambiente musical que os Oito Batutas encontram na Argentina.

Como vimos, vinte dias depois de iniciar sua atuação na capital do país, o grupo brasileiro assume a “forma jazz-band” para animar um baile ao lado da típica de Augusto Pedro Berto. No final da turnê, sua efetiva bi-orquestralidade é testemunhada pelos anúncios da imprensa de Chivilcoy. Neste sentido, parece que a Bi-Orquestra os Batutas que se anuncia no Rio de Janeiro em agosto de 1923 resulta de um processo que tem um início bastante marcado com a viagem dos músicos a Paris⁶¹ e, de certa forma, amadurece em terras argentinas. Notável é a reversibilidade desta identidade orquestral e a convivência aparentemente não dilemática — ou, no mínimo, possível e efetiva, tanto do ponto de vista dos músicos quanto de seu público —, em seu interior, da música típica nacional e do repertório internacional.



Artigo recebido em agosto de 2011. Aprovado em novembro de 2011.

⁵⁴ *A Notícia*, agosto de 1923, apud CABRAL, *op. cit.*: 113-115. Nas diferentes edições do livro citado, aparecem duas datas distintas para a publicação desta reportagem, da qual o autor cita diversos trechos. Na primeira edição, de 1978, a reportagem é datada de 26 de outubro de 1923. Na segunda (1997) e terceira (CABRAL, *op. cit.*) edições, a data fornecida é de agosto de 1923 (sem especificação do dia).

⁵⁵ CABRAL, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁶ CABRAL, *op. cit.*, 117.

⁵⁷ Refiro-me especificamente a esta cidade por ser aquela com cujo ambiente musical da época mais tive contato através da leitura dos jornais.

⁵⁸ PUJOL, Sergio. *Jazz al sur*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 55.

⁵⁹ PUJOL, Sergio, *op. cit.*, remarca que, nos anos 1930 – e creio que possamos também pensar nestes termos para os anos 1920 –, a idéia de *jazz* que tinham os diretores de orquestras argentinos se aproximava mais do *jazz sinfônico* de Paul Whiteman do que da música feita por orquestras como a de King Oliver.

⁶⁰ *Idem, ibidem*.

⁶¹ Cf. MENEZES BASTOS, *op. cit.*