



As cópias rejeitadas de Josué de Barros da vitrola de Mário de Andrade

COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-4. MÚSICA POPULAR

Eduardo Fonseca de Brito Lyra
UFRJ – lyra@alternex.com.br

Prof^ª. D^ª. Andrea Albuquerque Adour da Camara
UFRJ – andreadour@musica.ufrj.br

Resumo. Nesse artigo, investigamos duas cópias de discos pertencentes à coleção que Mário de Andrade reuniu e que foram objetos de sua análise. Os dois discos rejeitados são relativos ao disco n.33253 da RCA Victor, lançado em janeiro de 1930, que tem o batuque africano *Babaô Miloquê* de Josué de Barros em seu lado A. Através de documentação disponível analisamos os dados referentes a esses discos e refizemos os caminhos feitos por Andrade para debater sobre os agentes e possíveis motivos que levaram um dos fonogramas a ser rejeitado. Somado a esta análise também foi incorporado o testemunho de integrante de religião de matriz africana, fundamental para a compreensão do texto e da função simbólica e linguística das canções analisadas.

Palavras-chave. Josué de Barros. Mário de Andrade. *Babaô Miloquê*. *Congo Malabá*. Batuque.

Title. The Rejected Copies of Josué de Barros from Mario de Andrade's Record Player.

Abstract. In this article, we investigate two copies of records belonging to the collection that Mário de Andrade gathered and which were objects of his analysis. The two rejected discs are related to disc n.33253 by RCA Victor, released in January 1930, which has the African *batuque* *Babaô Miloquê* de Josué de Barros on its A side. Through available documentation, we analyzed the data referring to these records and remade the paths taken by Andrade to discuss the agents and possible reasons that led one of the phonograms to be rejected. Added to this analysis, the testimony of a member of an African-based religion was also incorporated, which is fundamental for understanding the text and the symbolic and linguistic function of the songs analyzed.

Keywords. Josué de Barros. Mário de Andrade. *Babaô Miloquê*. *Congo Malabá*. Batuque.

1. Gravação Nacional

O disco Victor n. 33253 com *Babaô Miloquê* e *História de um capitão africano*, lançado em janeiro de 1930, contém uma história que é contada por Mário de Andrade em seu artigo intitulado *Gravação Nacional*, de 10/08/1930 (TONI, 2009, p. 275-278), sobre a existência de uma cópia rejeitada de um disco, cujo título da canção é *Congo Malabá*, canção esta que teria sido a primeira ideia elaborada pelo compositor Josué de Barros que, depois, resultou na composição *Babaô Miloquê*.

No artigo de Mário de Andrade, quando discorre a respeito de algumas gravações nacionais da época, ele comenta sobre “duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter” [*Babaô Miloquê*, de Josué de Barros, lançada pela RCA Victor e *Guriatã de coqueiro*, de Severino Rangel (Ratinho), pela Odeon], e afirma:

[...] a história do primeiro nos dá uma lição. *A primeira gravação da melodia* era banal, não escapava da sonoridade normal das orquestras maxixeiras do Rio. *Foi recusada* por isso. O autor, Josué de Barros, se viu na contingência de fazer coisa “nova”. Mas o novo pro indivíduo folclorizado é muito relativo e as mais das vezes se confina (felizmente) em desencavar passados que guardou de sua própria vida, ou lhe deram por tradição. Toda a originalidade de *Babaô Miloquê* está nisso. Uma orquestração interessantíssima que, excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos brutalidade no ruído, a sonoridade de percussão dos Maracatus do Nordeste (ANDRADE, 1930 *apud* TONI, 2009, p.103, grifo nosso).

Esta afirmação leva a crer que antes da gravação de *Babaô Miloquê*, na “primeira gravação da melodia”, o disco “não escapava da sonoridade normal das orquestras maxixeiras do Rio”, se referindo à cópia do fonograma *Congo Malabá*. Tanto é que, na cópia deste disco, ele escreve no selo à lápis: “Prova reprovada que resultou o *Babaô Miloquê*. ‘*Congo Malabá*’” (Figura 1).

Mário de Andrade teve uma coleção de discos que hoje faz parte de um dos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)¹. Sua coleção possui três discos relativos a *Babaô Miloquê*: a versão comercial lançada, com lado A e lado B, respectivamente *Babaô Miloquê* e *História de um capitão africano* (TONI, 2009, p.103); e mais dois discos que não foram lançados, com apenas um lado gravado, como cópias rejeitadas de *Babaô Miloquê* (TONI, 2009, p. 105-106).

Como Andrade comenta, apesar de Josué de Barros se ter visto na “contingência de fazer coisa nova”, foi, de fato, para substituir a cópia rejeitada e intitulada *Congo Malabá*. E esta não fora uma canção que se tornou *Babaô Miloquê*. Josué de Barros teve que compor outra canção (*História de um capitão...*) para preencher o lado B daquele disco, uma vez que *Babaô Miloquê* já tinha sido produzida, com sua melodia gravada e arranjada um dia antes de *Congo Malabá*, ser rejeitada, conforme veremos.



Figura 1. “50117 1. Prova reprovada que resultou o *Babaô Miloquê*. ‘*Congo Malabá*’”. Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-DMBP024.

2. Fontes documentais

O disco *Congo Malabá* não consta no catálogo *Discografia Brasileira 1902 a 1964* (NIREZ *et al.*, 1982) porque ele foi rejeitado e, portanto, não teve nem edição nem lançamento. Contudo, a imagem do disco (Figura 1) revela seu número de matriz: “50117 1”, um dado importante. Através do catálogo citado sabemos que o número da matriz de *Babaô Miloquê* é 50113, e do lado B do disco, *História de um Capitão Africano* é 50139. Em princípio, a data da gravação de *Congo Malabá* não está disponível, mas as datas das gravações dos fonogramas do disco lançado constam no catálogo: 22 de novembro de 1929 e 9 de dezembro de 1929, respectivamente (NIREZ *et al.*, 1982, p.150).

Na página 149 da *Discografia Brasileira* (*ibid.*, p.149), dois discos possuem as informações que nos capacitam a identificar a data de gravação do fonograma rejeitado (*Congo Malabá*), utilizando como método a identificação da numeração de outras matrizes pela ordem que foram gravadas, dados que Mário de Andrade provavelmente não teve acesso.

O disco Victor n. 33243, que tem no lado A, a música *Brincando*, interpretada por Ratinho e também gravada no mesmo dia que *Babaô Miloquê*, dia 22/11/1929, sua matriz é de número 50111; no lado B, a música *Aguenta seu Fulgêncio*, de Pixinguinha, também gravada dia 22/11/1929, tem o número de matriz 50115. O segundo disco com as informações que precisamos é o disco Victor n. 33246, cujo lado A tem a música *Lula*, interpretada por Ratinho, e no lado B, *Segura ele*, de Pixinguinha. Esse disco teve o lado A gravado dia 22/11/1929 com o número de matriz 50112, e o lado B gravado no dia seguinte, dia 23/11/1929, que ficou com o número de matriz 50116.

A partir das páginas 149 e 150 da *Discografia Brasileira* (NIREZ *et al.*, 1982, p. 149 e 150) pode-se verificar os fonogramas pela ordem dos números de suas matrizes, de 50111 a 50118, mais 50139, e suas respectivas datas de gravação.

Ao observarmos a página 150 da *Discografia Brasileira*, encontramos o fonograma com o número de matriz 50118, gravado no dia 23/11/1929: *Ninguém me fez amor*, samba de Pascoal Barros e André Filho, interpretado por Elpídio Dias “Bilu”, disco Victor 33252-b; e que possui matriz n. 50118, gravada em 23/11/1929.

Esses são os dados recolhidos. Não sabemos qual foi o título da matriz de n. 50114 que não consta nas páginas da *Discografia Brasileira*, assim como a matriz 50117 (*Congo Malabá*), naturalmente, porque não foram lançadas.

Esses dados são suficientes para obtermos a sequência de gravação das matrizes Victor, de 50111 a 50118, nos dois dias em que foram gravadas, 22 e 23 de novembro de 1929, para concluirmos que a canção *Congo Malabá* foi gravada no dia 23, um dia após *Babaô Miloquê*, entre as gravações das matrizes 50116 e 50118, as duas gravadas em 23/11/1929. Portanto, apesar de rejeitada, a melodia de *Congo Malabá* não foi a primeira “melodia da gravação” de *Babaô Miloquê* e depois vertida no fonograma lançado no lado A do disco. Provavelmente, sua gravação no dia seguinte indica que o fonograma seria produzido para o lado B do disco, conforme podemos observar também na produção dos outros discos citados, que obedecem a uma ordem de gravação a partir dos lados A.

O fonograma *Congo Malabá* seria rejeitado após a gravação de *Babaô Miloquê* que teve “orquestração interessantíssima”, deixando espaço para a gravação de outra canção de Josué de Barros 17 dias depois, dia 9 de dezembro, que entrasse no lado B do disco a tempo de ser lançado ainda em janeiro de 1930.



Figura 2. “50113 3. *Babaô Miloquê*. J. Barros. Prova vinda depois do *Congo Malabá*, e como esta, rejeitada.”
Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-DMBP025.

3. Cópias rejeitadas

A Discoteca de Mário de Andrade, além do disco comercial lançado, possui outras duas cópias dadas como rejeitadas. Além de *Congo Malabá*, um outro disco possui uma cópia de *Babaô Miloquê*² (TONI, 2009, p.105); uma versão cheia de ruído, com a orquestra ainda insegura, sem qualquer dinâmica, cópia esta que termina em *fade out*³, mais curta que a cópia lançada (a rejeitada com 2:13 min. de duração; e a lançada, com 2:55 min.). No selo do disco (Figura 2), Andrade escreve que este havia chegado depois da cópia de *Congo Malabá*, “e como esta, rejeitada”. Teria sido por esse motivo, a ordem da chegada dessas cópias em sua coleção, que fez com que Mário acreditasse numa sequência de tentativas para a produção do fonograma *Babaô Miloquê*, na qual a cópia rejeitada de *Congo Malabá* seria sua primeira tentativa?

Na escuta da cópia de *Congo Malabá* temos a certeza de se tratar de outra canção, e que, apesar de suas semelhanças composicionais, as canções em nada correspondem em estrutura e forma, aspectos que vamos analisar.

Mário de Andrade poderia constatar também que a numeração das duas cópias rejeitadas, possuem números diferentes, indicando número de matrizes e produções de fonogramas diferentes. Através da numeração das matrizes, observando a cópia rejeitada de *Babaô Miloquê*, grafada [matriz] “50113” (com acréscimo do “3”, que deve indicar ser a terceira tomada), Mário poderia constatar que era o mesmo número de matriz do lado A da cópia lançada e que *Congo Malabá* tinha outro número.

Desta forma, uma vez que a escuta de Andrade tenha avaliado o fonograma *Congo Malabá* como uma “melodia [que] era banal, [e que] não escapava da sonoridade normal das orquestras maxixeiras do Rio”, e por isso havia sido rejeitada; será que Mário faria a mesma avaliação se constatasse que *Congo Malabá* fora rejeitada para a entrada de *História de um Capitão africano* no lado B do disco, um “batuque humorístico”, no lugar de um “batuque africano”?

Acreditamos que a rejeição do fonograma foi de responsabilidade da gravadora, onde talvez tenha pesado nessa decisão o fato de serem dois arranjos orquestrais cujo gênero não era comum na nossa fonografia àquela época, “batuque africano”, porque além da gravadora custear a produção de uma nova faixa para o lado B de *Babaô Miloquê*, optou por uma faixa de humor, típica de teatro de revista de finais do século XIX.

Na escuta da cópia rejeitada *Congo Malabá*, matriz n. 50117-1⁴, buscamos entender o que de fato levou o fonograma, ou a composição à sua rejeição. Na gravação, percebe-se uma formação orquestral igual a que gravou *Babaô Malabá* no dia anterior. Naquela época o aspecto da performance nas gravações é um dado muito importante para ser levado em conta e debatido. Cada tomada de gravação era feita de uma vez, onde todos os músicos tinham que executar suas partes da forma mais acurada e clara possível, de preferência sem erros, pois senão qualquer erro seria reproduzido cada vez que o disco tocasse, uma vez que a edição e o *overdubbing*⁵ ainda não eram possíveis.

Na escuta da versão de *Congo Malabá* não percebemos qualquer erro que invalidasse seu lançamento, mesmo que uma segunda tomada fosse necessária para algum ajuste. Então, por que antes mesmo de possíveis questões técnicas a cópia já teria sido rejeitada? Não gostaram da composição?! Venderia menos?!

4. *Congo Malabá*

Na introdução (Exemplos 1 (a) e (b)) e na coda de *Congo Malabá* encontramos aspectos que podem ser comparados com arranjos de maxixe tocados pelas orquestras de então, conforme a crítica de Andrade:

Josué de Barros
Pixinguinha



Exemplo 1 (a). Introdução de *Congo Malabá*, seus 5 primeiros compassos.



Exemplo 1 (b). Introdução e início de canto de *Congo Malabá*. Compassos 6 a 11.

Por outro lado, encontramos outras passagens da música que entendemos como trechos de um arranjo que o aproxima da gravação de *Babaô Miloquê* e que em nada tem a ver com as “orquestras maxixeiras do Rio”, ao contrário, apresentam ousadia musical para a época ao buscar uma linguagem orquestral em que se expressa o “batuque africano”. Destacamos no Exemplo 2 a seguinte passagem da música que se repete três vezes na canção:



Exemplo 2. *Congo Malabá*, “virada da bateria”, compassos de 25 a 32; sistema apenas com agogô, puita, prato e faca e bateria.

A seguir a transcrição da letra de *Congo Malabá*:

CONGO MALABÁ

Congo ê Malabá
 Congo ê Malabá
 Oguntá ô jarê
 Rei de Congo ê Malabá

Alê angô
 Ê matu ê
 Ô ê Xangô
 Ari u ê

Olê olê
 Patapatá
 Ê matu ê
 Alibabá

Ogum pa lelê pa orê paô jarê (bis)

Em gongá em gongá
 Mandei voá mandei voá
 Oxalá oxalá
 Macuê ê macuá
 Macuê ê macuá

[Narração - Preto Velho]

-Ah, ân!... coman tam bom... toca prá vê meu fio... ripite, ripite, que branco tá gostando de icuitá preto sambá, ripite meu fio, mas ripite tudo pra vê!

Verificamos a partir do testemunho de um integrante da religião candomblé nagô-queto, o professor de música Jonas Maia⁶, se haveria algum tipo de sentido na letra da canção,

mesmo que simbólico, posto que possui palavras em línguas africanas (grupo banto e iorubá) que podem receber em cantos ritualísticos outros significados.

Após a escuta de *Congo Malabá*, Jonas Maia apresentou uma cantiga dedicada ao Orixá Ogum, cuja letra é “*Ogum pa lelê pa Ogum pa ó jarê*”, que é cantada pelo ogã e repetida por todos de forma responsorial em rito nagô-queto. O significado dessa cantiga, segundo seu testemunho, diz: “Ogum mata, Ogum estingue, com violência ou com razão, e destrói completamente”. A melodia dessa cantiga é tal qual a melodia usada por Josué no trecho em que *Congo Malabá* muda para o compasso ternário (Exemplo 2) após “virada da bateria”, e revela um ponto importante em nossas análises, visto que nos coloca diante de uma explícita “música de feitiçaria” inserida por Josué neste fonograma.

Se juntarmos esses dados, o testemunho de Jonas Maia e a leitura da escuta que fizemos, vamos ver que *Congo Malabá* possui sentido engenhoso com um cântico para Ogum inserido, onde o Rei do Congo é um chefe reverenciado como o mais velho. Josué de Barros desencava o passado que “guardou de sua própria vida, ou lhe deram por tradição”, o que mostra além de sua originalidade, para usar a própria argumentação de Andrade ao defender a rejeição à mesma canção, muito mais conhecimento do que supomos sobre o compositor e os ritos de religiões de matriz africana.

5. *Babaô Miloquê*

Ao escutarmos as duas versões que temos de *Babaô Miloquê*, a cópia da tomada três rejeitada e a lançada, algumas considerações se fazem necessárias antes mesmo das análises e exemplos musicais que vamos apresentar. O fato de a canção ter sido produzida ao menos após quatro tomadas de gravação já chama atenção. Muito provavelmente, havia um investimento em torno da versão que estava sendo produzida com a Orquestra Víctor para a reprodução de um “batuque africano”. O arranjo de Pixinguinha não é fácil e a própria estrutura da música exige dos músicos muita acurácia.

A versão da tomada três que foi rejeitada possui ao menos três pontos a considerar que, ao compararmos com a versão lançada, não deixam dúvidas sobre sua rejeição ainda enquanto se gravava a tomada. Ouve-se um ruído aos 2:07 min. e 2:09 min. que supomos seja um aviso de que irão parar a gravação enquanto a orquestra tocava, o que de fato acontece em seguida com a diminuição do sinal de áudio até o fim desta cópia aos 2:12 min., 43 segundos antes da duração do fonograma lançado (2:55 min.).

Outra consideração a ser feita sobre a rejeição da cópia da tomada três é sobre a falta de precisão entre a base, constituída pelos instrumentos de percussão e cordas (principalmente, agogô, tambor, bateria, violão e banjo) e o naipe de sopros, que executa um arranjo bastante movimentado, com glissandos, intervenções diversas, além de funcionarem como melodia, contracanto e harmonia, imprecisão que se dá principalmente após a narração do “preto velho”, onde parece haver uma intervenção inesperada (uma saudação a algum orixá?), que cria um claro ruído na fala do “preto velho”. A outra consideração está justamente nesse ruído que “suja” a gravação em 1:28 min. da cópia rejeitada, mas que em todo esse trecho ocorre com graus diferentes de intensidade, o que pode ter levado a orquestra a perder a convicção de que tudo estava saindo bem, e por isso, ao voltar, se mostra insegura. Na sequência, as imperfeições ficam mais claras, até que escutamos as duas chamadas (aos 2:07 e 2:09 min.), ou intervenções, que parecem avisar que aquela tomada chegava ao fim e logo a música terminaria em *fadeout*. De um modo geral, a cópia não está bem equilibrada em comparação à cópia lançada onde ouvimos melhor todos os instrumentos do arranjo, o que pode ser atribuído por falta de finalização dessa cópia.

Pixinguinha reunia todos os atributos musicais e técnicos, inclusive com enorme experiência em estúdios na década de 1920, quando a gravação ainda era mecânica. As participações de Pixinguinha em diversos discos, produzindo composições com sonoridades diferentes, muitos deles sucessos de vendas e público na época, atestam-nos dizer que Pixinguinha não só exercia a função de produtor musical, como a fazia com maestria. Outros maestros, como Eduardo Souto e Simon Boutman também exerceram a função de “diretor artístico”, contudo, Pixinguinha se destacava ao colocar um selo de qualidade em suas produções, onde clareza e sonoridade estavam sempre à frente.

Quando *Babaô Miloquê* foi lançada o que se escutou foi um arranjo ousado e coeso, onde a brilhante Orquestra Victor Brasileira cria uma base rítmica cujo acento em contratempo produz uma sensação de *dejá vu*, como se ouvíssemos o toque de ijexá dos candomblés nagô-queto e dos blocos de afoxés de rua. Se Pixinguinha buscou isso de forma consciente em seu arranjo não temos como saber, mas muito provavelmente foi essa sua inspiração. O que reside sendo uma das riquezas desse fonograma.

Josué de Barros
 Pixinguinha

♩ = 92



Voz

Clarinete

Sax Tenor

Trompete

Trombone

Tuba

Agogô

Puita

Prato & Faca

Bateria

Exemplo 3 (a). Compassos 16 a 20 de *Babaô Miloquê*, com início de melodia instrumental (Ijexá).

21



Flauta

Clarinete

Sax Tenor

Trompete

Trombone

Violão

Agogô

Puica

Prato & Faca

Atabaque

Bateria

Exemplo 3 (b). Compassos de 21 a 25 de *Babaô Miloquê*.

A seguir a transcrição da letra de *BABAÔ MILOQUÊ*

[Orquestra]

[Narração – Preto Velho]

- Ah, ah!...
- Deixa eu dizê, meu fio... vão dizê tá tudo bom... uh!
- Ami niqúi ba ô
- olê olê patapatá...
- Iamansã,
- Ô... Iamanjá,
- Uh! Uh!
- Oxalá...
- Ah, ah!

Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô
Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô

Tava no mato
Tava num dendê cô
Tava brincando
Tava no mato
Tava num dendê cô
Tava sambando
Tava no mato
Tava num dendê cô
Tava espiando
Tava no mato
Tava num dendê cô
Meu pai Xangô

Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô
Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô

Ouvi Obá, ô jarê
Santo vai baixá pra nós vê
Oi acaçá acarajé
Oi santo de candomblé

Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô
Ô Mamá Maimô, Babá
Babaô Miloquê, Jocô

[Narração – Preto Velho]

- Ah, ah!... Não vá liubora!
- Oxalá fica com ocê tê tudo.

[Coda final orquestra]

A partir novamente do testemunho de Jonas Maia, ao escutar a canção *Babaô Miloquê*, ele reconhece o fonograma como um ijexá e sugere que o título *Babaô* (ao separar

“baba” de “ô”), pode estar se referindo a “babá”, de “papai”, e que o grande pai do candomblé é o orixá Oxalá para o qual se toca também esse ritmo, nas palavras de Maia “Oxalá é o grande Babá”. De pronto, Maia nos relata que a melodia do refrão está em sua memória, porém cantada com letra modificada, e que, muitas vezes, uma mesma canção é cantada de forma diferente em diferentes terreiros, “cada casa com suas particularidades”. A letra a qual Jonas Maia se refere está também no refrão da canção “Patuscada de Gandhi”⁷, de Gilberto Gil, com a mesma melodia que encontramos em *Babaô Miloquê*, cantada da seguinte forma: “Ô mori moriô, babá/ babá ô quiloxê, jocô”. Onde vemos o sentido citado pelo testemunho de Maia com “babá” e “ô” separados, conferindo sentido de “papai” para a palavra “babá”.

Para o termo “patapatá”, Maia nos informa que pode ser saudação a Ogum, que o termo está ligado a Ogum. E sobre a fala “Iamansã” e “Iamanjá”, que parece ser um erro, pode ser na verdade pelo tratamento que se dá aos orixás femininos com o termo “Ia” antes de seu nome para designação de “mãe”, que aparece de forma clara quando o “preto velho” saúda “Ia+Iemanjá=Iamanjá”, Mãe Iemanjá.

O trecho seguinte ao primeiro refrão da música, que começa com a frase “tava no mato” e termina com saudação a Xangô, remeteu nosso colega a uma cantiga de caboclo de Umbanda: “tava no mato, tava no mato, tava bem escondidinho/ele tava no mato, tava no mato, caçando seu passarinho”, com grande semelhança melódica. No mesmo testemunho, Jonas Maia diz que “obá” pode ter significado diferente de acordo com o som do “o”; quando fechado como em “ôbá”, significa rei, quando aberto como “óbá”, significa a terceira esposa de Xangô. Sobre a presença dos pratos de santo, acaçá e acarajé, Maia relata que assim como o acaçá é feito para Oxalá, o acarajé é oferecido para Iansã, Xangô e Obá, todos orixás citados na música, e que, normalmente, estão também relacionados a festas públicas do candomblé, quando os convidados também podem provar essas iguarias.

Por trás da sonora letra, o compositor apresenta bastante conhecimento dos falares africanos das línguas dos povos de santo. Quase duas semanas depois da gravação de *Babaô Miloquê*, é enfim gravado o lado B do disco, a história do capitão africano contada por Josué de Barros.

6. História de um capitão africano

Quando comparamos a música *Congo Malabá* com a música que efetivamente ocupou o lado B de *Babaô Miloquê*, podemos pensar que a escolha não só não fugiu das

orquestras antigas, como faz uso dela para contar uma história que remete aos antigos cantos “*blackfaces*” e piadas sobre a “condição inferior do negro no Brasil”.⁸

O tipo de performance do *cakewalk*⁹, marcado pela paródia, pela irreverência e pelo humor, foi facilmente incorporado nos famosos *blackface minstrel shows*, com suas *Ethiopian Melodies e Coon Shows* (gênero com representações estereotipadas da população negra e escrava), que faziam sucesso, desde meados do século XIX, nos Estados Unidos a partir da comicidade de menestrelis brancos pintados de preto. (ABREU, Martha. Da senzala ao palco. Locais 650-653. Editora da Unicamp. Edição Eletrônica)

A seguir sua transcrição:

HISTÓRIA DE UM CAPITÃO AFRICANO

[Diálogo]

[mensageiro]- Dá licença, seu Capitão?!

[Capitão]- Pode entrar...

[m]- Tão procurando vossa senhoria.

[C]- Ahn, ahn! Eu tá borecido, uh. Hoje não recebe ninguém.

[m]- Mas... seu Capitão... é uma mulatinha que...

[C]- Ahn, ahn! Mande entrá, uh. Deseja o que, mia fia? Quê que você quê?

[Mulatinha]- Seu Capitão, minha senhora manda dizê... que só esse muleque, solta ele, sim, neguinho?!

[C]- Ahn, ahn. Diz sinhá que eu não solta moleque. Muleque tá muito retroca, muleque chega ni frente de bataião pega às vezes a cabeça de barril... aí fica a caixa ô, adicum fefré, adicum fereré, adicum fefré, adicum fereré. Eu fiquei borecido, mas eu predei muleque. Ahn, ahn. Muleque é tão sem vergonha que tá no xadrez e tá sempre cantando pa mi burecê...

[Inicia orquestra]

[Capitão]- Óia! Tá escutando? Música já tá tocando... muleque vai cantá,... péra, mia fia, péra, que você vai icutá... ah,... ah muleque sem vergonha. Eu manda dá um sura nesse muleque, ahn, ahn... manda dá um sura nele, na [*europa praguê*].

[Canto]

Nego nagô quando morre vai na tumba do pandê

Os parenti vão dizê orubu tem que comê

Acu babá, acu djarê

Nego nagô vai virá sariguê

Nego nagô quando morre vai na tumba do pandê

Os parentes vão dizê orubu tem que comê

Acu djarê, acu babá

Nego nagô tem catanga de gambá

Acu babá, acu djarê

Nego tão feio nunca vi como você

[Acaba música, retorna diálogo]

[Capitão]- Tá vendo, mia fia. Tá escutando, ahn?! Muleque como tá sem vergonha.

[Mulatinha]- Que que tem? Solta ele, sim, neguinho.

[C]- Ahn... tá bom, ah, ah. Você vai divinhá qui [*piriripira qui mi piri*] qui trazê clareza pa muleque... Ah... Vai meu Deus, vê dom de Deus. Oxalá companhe ocê. Ê, ê...

Soldado, abre o xadrez. Tira muleque... saí daqui em mi presença, uh, uh...
Moleque sem vergonha... eu não roga praga a ocê... mas eu vai vê sim di ocê... você
tem que casá... tu muié vai dá luz os dos, e si di ocê fô homi, mãe d'água comi ele.
Si fô muié, ah, ah... gavião saiu pa dá [*digoidisgosto*] tocê... ah! Aí eu fica zangado...
Vai moleque, vai timbora.
Oxum tapaia vida di ocê.

[Coda final da orquestra]

Na sua história, Josué de Barros interpreta um capitão africano que mantém preso um “moleque sem vergonha”, que caçoa dele e lhe falta com respeito. Uma “mulatinha”, interpretada por Carmen Miranda, vem conversar com o capitão para soltar o moleque, sendo este um pedido de sua Sinhá. No final, o capitão o solta, mas antes mostra como este caçoa dele, mostrada pela música que o moleque canta, interpretada por Josué, com uma letra, onde, dentre outras atribuições, chama o capitão de feio e malcheiroso, fazendo piada sobre supostos maus hábitos africanos.

7. Considerações finais

Ao apresentarmos essa história a partir de um disco produzido, gravado e não lançado, queremos lançar luz sobre uma prática sistemática feita pelas gravadoras no primeiro período das gravações elétricas no Brasil. Isso é facilmente verificável ao analisarmos outras sequências de matrizes de discos em todo o catálogo que nos serviu como referência (Nirez *et al.*, 1982).

Nos interessa verificar se as canções compostas foram reaproveitadas em outro momento pelos compositores. No caso específico de *Congo Malabá* não conseguimos localizar se o fonograma foi lançado anos depois, ou que a música tenha sido regravada. Nos parece que após sua rejeição pela gravadora, o próprio Josué de Barros descarta *Congo Malabá* de seu repertório. Ainda bem que o disco foi guardado por Mário de Andrade em sua discoteca.

Também nos interessa levantar as razões pelas quais alguns discos/canções foram descartados após terem sido produzidos e gravados. O caso aqui apresentado nos mostra ao menos quem decidiu e arcou com essa decisão, a própria gravadora RCA Victor. Suas razões podem estar relacionadas à alguma lógica de mercado da época, o que pode ser observado pela mudança de gênero que foi feita para substituir a canção rejeitada. De toda forma, ao menos *Babaô Miloquê* foi lançado e soa até hoje com o arranjo de Pixinguinha.

Nosso interesse particular por esse tema nos leva a um futuro estudo de doutoramento para estudar e verificar como a função do produtor musical ou fonográfico era

exercida nessa época da nossa fonografia. Quais os vetores para as escolhas que eram feitas entre o artista ou compositor, a gravadora e aquele que seria responsável pela orquestração e instrumentação, assim como, muitas vezes, pelo arranjo e sonoridade daquele fonograma? Esses estudos podem verificar também quantos e quais os fonogramas que foram rejeitados nesse mesmo período. Afinal, quem tinha a palavra final sobre essas escolhas? Onde estariam esses discos?

Desta forma, deixamos aqui essa contribuição, sabendo que muito ainda deve se esconder atrás de cópias rejeitadas, identificáveis pelas sequências dos números das matrizes de discos, com canções que podem ter sido esquecidas, mas que guardam muito da história da nossa música.

Referências

ABREU, Marta. *Da senzala ao palco. Canções escravas e racismo nas Américas: 1870-1930*. Editora Unicamp. SP, 2017 (Edição eletrônica).

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. (Um vocabulário afro-brasileiro). Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, Topbooks, 2001.

NIREZ, M.A. de Azevedo, BARBALHO, Grácio, SANTOS, Alcino e SEVERIANO, Jairo, Org. *Discografia Brasileira, 1902 a 1964*, v.2. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1982.

TONI, Flávia Camargo (texto pesquisado e comentado por). *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

Notas

¹ INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB). Sítio da internet. Disponível em:

< <http://www.ieb.usp.br/>>. Acesso em 31/10/2020.

² Arquivo IEB – USP. Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-DMBP025-A1.

³ *Fade out*; técnica de engenharia de áudio que consiste na diminuição gradual do sinal de áudio até sua interrupção completa.

⁴ Arquivo IEB – USP. Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-DMBP024-A1. Cf. TONI, 2009, p.106.

⁵ *Overdubbing*: Técnica usada na gravação de áudio onde se reproduz uma base pré-gravada ao mesmo tempo em que se inclui outros instrumentos na mesma gravação.

⁶ Jonas dos Santos Maia é professor de canto e trabalhou no Conservatório Brasileiro de Música e FAETEC. Desempenhou a função de professor de Música na Rede Municipal de Ensino e de Artes na Estadual. Diretor Geral do Grupo Chão de Folhas é integrante do Grupo de Pesquisa Africanias – UFRJ. Foi iniciado e suspenso ogã em 1980, e confirmado com o nome de *Olusami* em 1998 com confirmação de *Oye de Baba Atebola* (cargo na casa de Oxalá) e acompanhou essa comunidade (*Axé Atala Magba*) até o falecimento em 2016 de sua zeladora Ialorixá Gisele Omindarewá Cossard.

⁷ GIL, Gilberto e Afoxé Filhos de Gandhi. *Patuscada de Gandhi*. Warner Music, selo Phonogram, faixa 10, 1977.

⁸ Cf. ABREU, Marta. *Da senzala ao palco. Canções escravas e racismo nas Américas: 1870-1930*. Editora Unicamp. SP, 2017 (Edição eletrônica).



⁹ Estilo de dança afro-americana criada pelos escravizados do Sul dos EUA que parodia danças tradicionais europeias.