

**TENSÕES E DISPUTAS ENTRE CARIOCAS E
BAIANOS NO UNIVERSO SAMBISTA DO RIO
DE JANEIRO (1920-1950)**

TESE DE DOUTORADO

**GUSTAVO GOBBI NOVAES
DOUTORADO EM HISTÓRIA**



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Salvador | 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUSTAVO GOBBI NOVAES

**TENSÕES E DISPUTAS
ENTRE CARIOCAS E BAIANOS NO UNIVERSO
SAMBISTA DO RIO DE JANEIRO (1920-1950)**

Salvador, Bahia
2022

GUSTAVO GOBBI NOVAES

**TENSÕES E DISPUTAS
ENTRE CARIOCAS E BAIANOS NO UNIVERSO
SAMBISTA DO RIO DE JANEIRO (1920-1950)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Salvador/BA
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Novaes, Gustavo Gobbi

G574 Tensões e disputas entre cariocas e baianos no universo sambista do Rio de Janeiro (1920-1950) / Gustavo Gobbi Novaes. – 2022.

282 f.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.

1. Cultura. 2. Música popular. 3. Samba – Rio de Janeiro. 4. Samba – Bahia. I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 306.4

GUSTAVO GOBBI NOVAES

**TENSÕES E DISPUTAS
ENTRE CARIOCAS E BAIANOS NO UNIVERSO
SAMBISTA DO RIO DE JANEIRO (1920-1950)**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História, Programa de Pós-graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, ____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Milton Araújo Moura - Orientador

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia

Marilda de Santana Silva

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

Carlos Sandroni

Doutor em Musicologia pela Universidade François Rabelais de Tours, França

Marcelo Pereira Lima

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense

Michael Yanaga

Doutorem Music and Latin American Studies pelo College of William and Mary, Virginia, EUA



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Gustavo Gobbi Novaes		218122834	Doutorado
TÍTULO DO TRABALHO			
Tensões e disputas entre sambistas cariocas e baianos no Rio de Janeiro (1920-1950)			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Milton Araújo Moura (UFBA) - Orientador		11273275500	
Carlos Sandroni (UFPE)		70228175704	
Marcelo Pereira Lima (UFBA)		03732705773	
Marilda de Santana Silva (UFBA)		08510091587	
Michael Zenryu Iyanaga (College of William and Mary, EUA)		70258427108	

ATA

Às 11 hs dos 20 dias do mês de maio do ano de 2022, via videoconferência, foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por **Gustavo Gobbi Novaes**, do curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social do Brasil da Universidade Federal da Bahia. Após a abertura da sessão, o Professor Milton Araújo Moura, Orientador e Presidente da Banca Julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra ao Autor, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da Banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas do Examinando. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVAR o Aluno. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

A Banca dá como aprovada a Tese, considerando a originalidade da construção do objeto, a consistência da argumentação e o cuidado no trato com as fontes. Recomenda que, na versão final, o texto seja acrescido de algumas precisões terminológicas. Ressalta a relevância da discussão aos efeitos de compreender a complexidade da configuração cultural brasileira e chama a atenção para a necessidade de reconhecer a importância da participação feminina na história do Samba.

Salvador, 20/05/2022. Assinatura do Aluno:

Salvador, 20/05/2022. Assinatura do Orientador:

À minha mãe, Maria de Fátima,
por estar sempre ao meu lado, apesar da longa distância que nos separa,
e à Juliana Socorro Casqueiro,
por ter trilhado comigo todos os passos alegres e doídos desta caminhada...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família por acreditar em mim, dando-me força para esta longa caminhada;

Ao meu orientador, Milton Araújo Moura, que, como grande mestre, sempre esteve presente, diante de desafio de tamanha dimensão;

Ao meu programa de Pós-graduação, sempre solícito e detentor de tão estimados nomes para o pensamento brasileiro;

À FAPESB, que, como instituição de fomento à pesquisa, é imprescindível à trajetória de tantos pesquisadores/as;

Aos meus queridos sogros, que propiciaram tantos momentos de amparo e alegria e, por fim;

À minha querida namorada, Juliana Socorro Casqueiro, por ter acreditado em mim, me amparado nos momentos difíceis! Uma companheira que eu jamais imaginaria florescer em minha vida...

RESUMO

Neste trabalho, trago à apreciação do/a caro/a leitor/a um esforço de investigação, a fim de observar a natureza de embates discursivos, entre agentes do universo do samba baiano e carioca, na chamada era do rádio (1920-1950). Ao tratar da natureza de querelas, polêmicas e embates, entre sambistas, jornalistas, literatos, folcloristas e acadêmicos, procurei visualizar mais detidamente o campo das diferentes concepções e posições discursivas, acerca da origem do samba, se na Bahia ou no Rio de Janeiro, arengas e provocações musicadas, envolvendo sambistas baianos e cariocas, e tensões e ressentimentos nativos, dados a partir da ascensão de um Rio de Janeiro central e moderno, em detrimento da situação periférica da Bahia, sua capital e a região do Recôncavo, no contexto da construção sociocultural de uma identidade de povo e nação brasileira. Observou-se que tais embates e tensões discursivas colocaram-se a partir de lealdades identitárias próprias, construções de tradições e discursos de exaltação e defesa de lugares de origem. Estes processos foram identificados diante de elementos conceituais e explicativos relacionados aos estudos sobre construção de identidades, em que as concepções de autores, como Stuart Hall (2006; 2009), Kathryn Woodward (2009) e Tomaz Tadeu da Silva (2009), constituem os principais aportes teóricos. O conjunto de fontes utilizadas, compreendendo jornais, revistas, letras de sambas, depoimentos, entrevistas, filmes, documentários, programas de televisão, obras literárias e acadêmicas, sob o prisma da Análise Crítica do Discurso, de Norman Fairclough (2001; 2003) e Teun A. van Dijk (2018), revelou muito de um universo combativo, eivado de disputas, que buscaram hegemonizar narrativas, tradições e posições nativas, musicais, técnicas e estéticas, levando a uma melhor visualização dos embates ocorridos, entre sujeitos baianos e cariocas envolvidos no contexto sambista da época.

Palavras chave: samba; embates culturais; baianos; cariocas; música popular.

RESUMÉ

Ce travail met à l'appréciation du lecteur un effort d'investigation afin d'observer la nature des confrontations discursives, parmi des agents de l'univers de la samba des états de la Bahia et du Rio de Janeiro, au Brésil, dans l'appelée époque du radio (1920-1950). Pour aborder la nature de ces confrontations, polémiques et querelles, parmi des musiciens, journalistes, lettrés, folkloristes et académiciens, j'ai me mis à visualiser plus systématiquement le champ des différentes conceptions et positions discursives sur les origines de la samba, si Bahia ou Rio, des intrigues et des provocations dans l'œuvres musicales, concernant des musiciens bahianais et cariocas, au-delà des tensions et ressentiments natives, car la situation central du Rio de Janeiro, en préjudice de la situation périphérique de la Bahia, la ville de Salvador et la région du Recôncavo. Ceci dans le contexte de la construction socioculturel d'une identité de peuple et pays brésilien. Dans l'étude, il a été observé que telles polémiques et tensions discursives s'ont mis en place dès allégeances d'identités natives, constructions des traditions et discours d'exaltation et défense des lieux d'origine. Ces processus ont été identifiés devant des éléments conceptuels et explicatifs concernant aux études sur la construction des identités, où les conceptions des auteurs comme Stuart Hall (2006; 2009), Kathryn Woodward (2009) et Tomaz Tadeu da Silva (2009), composent les principaux fondements théoriques. Le conjoint des documents utilisés – journaux, magazines, œuvres musicales, témoignages, entretiens, films, documentaires, programmes de télévision, œuvres littéraires et académiques – sous la perspective de l'Analyse Critique du Discours, de Norman Fairclough (2001; 2003) et Teun A. van Dijk (2018), révélé plus d'univers combatif, marqué par des disputes qu'ont a cherché construire hégémonies narratives, traditions et positions natives, musicaux, techniques et esthétiques en aidant à une meilleur considération des polémiques et querelles de l'entourage sambiste et d'autres agents de l'univers de la samba.

Mots-clés: samba; polémiques culturelles; bahianais; cariocas; musique populaire.

ABSTRACT

In the present thesis, I bring for appreciation of the reader, an effort of investigation in order to watch the nature of discursive clashes between agents of the samba universe bahian and carioca, in the so-called radio age (1920-1950). About these controversies and clashes, between samba players, journalists, writers, folklorists, and scholars, I searched watch more closely the field of different conceptions and discursive positions, about the origin of samba, whether in Bahia or Rio, musical provocations involving samba players and native tensions and resentments. All this within the context of the rise central and modern Rio de Janeiro, to the detriment of the peripheral situation of Bahia, your capital and the region of Recôncavo, in the context of the construction sociocultural of an identity of the brazilian people and nation. It was observed that such clashes and discursive tensions were based on their own identity loyalties, constructions of traditions and discourses of exaltation and defense of places of origin. These processes were identified in view of conceptual and explanatory elements related to studies on the construction of identities, in which the conceptions of authors such as Stuart Hall (2006; 2009), Kathryn Woodward (2009) and Tomaz Tadeu da Silva (2009), constitute the main theoretical contributions. Under the prism of Critical Discourse Analysis, by Norman Fairclough (2001; 2003) and Teun A. van Dijk (2018), the set of documents used – newspapers, magazines, samba lyrics, testimonials, interviews, films, documentaries, television programs, literary and academic works – revealed much of a combative universe, full of disputes, that sought to hegemoize narratives, traditions and native, musical, technical and aesthetic positions, leading to a better visualization of the clashes that occurred between bahian and carioca subjects involved the samba in context of radio age.

Keywords: samba; cultural clashes; bahians; cariocas; folk music.

LISTA DE IMAGENS

Gravura 1	Entrudo.....	41
Fotografia 1	Ari Barroso.....	54
Fotografia 2	Daguerreótipo.....	66
Gravura 2	Vítor Meireles de Lima: Estudo para panorama do Rio de Janeiro.....	67
Fotografia 3	Samba de roda.....	81
Fotografia 4	Dorival Caymmi.....	88
Fotografia 5	Assis Valente.....	91
Fotografia 6	Carmem Miranda em <i>Banana da Terra</i> , 1939.....	93
Fotografia 7	Carmem Miranda.....	98
Fotografia 8	Riachão.....	102
Fotografia 9	Batatinha.....	104
Fotografia 10	Sinhô.....	108
Fotografia 11	Hilário Jovino.....	112
Fotografia 12	Pixinguinha.....	128
Fotografia 13	João da Baiana.....	133
Fotografia 14	Donga.....	136
Fotografia 15	Edil Pacheco.....	141
Fotografia 16	Orestes Barbosa.....	151
Fotografia 17	Vagalume.....	155
Fotografia 18	Almirante.....	157
Fotografia 19	Ismael Silva.....	161
Fotografia 20	Edison Carneiro.....	169
Fotografia 21	Lúcio Rangel.....	175
Fotografia 22	Mariza Lira.....	183
Fotografia 23	Jota Efegê.....	189
Imagem 1	Capa da Carta do Samba.....	221
Fotografia 24	Samba de Dona Rita da Barquinha.....	226
Fotografia 25	Jorge Amado.....	239

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I RIO E BAHIA: CENTRO E PERIFERIA	41
1.1 O Rio em festa: o texto e o contexto da capital, o samba e o carnaval.....	41
1.2 As rádios: trampolim para sambistas / instrumento do projeto nacional.....	48
1.3 Os periódicos cariocas como espaços de autoexaltação.....	52
1.4 O brilho criado e cultivado do Rio de Janeiro.....	65
1.5 A Baianidade, a Bahia de Dorival Caymmi e outros baianos que fizeram “o desacato” na capital do Brasil.....	76
1.6 O ponto de vista da mídia baiana: de olho nos “Nossos Compositores”	87
1.7 Dorival Caymmi, Carmem Miranda e o reforço d’O que é que a baiana tem....	93
1.8 Os sambistas que não foram: Riachão e Batatinha, dois notáveis do samba baiano	100
II POLÊMICAS, EMBATES E TENSÕES	108
2.1 Sinhô e suas querelas no universo do samba urbano carioca.....	108
2.2 Pixinguinha, João da Baiana e Donga: o samba “saiu da Bahia”	128
2.3 Os baianos que ficaram não duvidam de que o samba “nasceu na Bahia”.....	138
2.4 Outras oposições reinantes.....	145
2.5 A Turma do Estácio defende a sua posição: “O samba é carioca”.....	148
2.6 O Estácio reforça: “por que daqui é que saem os professores”.....	161
III OS FOLCLORISTAS: SUAS AFEIÇÕES E PREDILECÇÕES	167
3.1 A epistemologia folclorista dos anos 1950: essencialismo e defesa do autêntico.....	167
3.2 Edison Carneiro: o samba de roda da Bahia comunica seu ritmo ao Rio de Janeiro.....	169
3.3 Ary Vasconcelos: depois das formas “primitivas”, 1928 inaugura a “idade de ouro” do samba carioca.....	172
3.4 Lúcio Rangel - o samba carioca: “música mais bela do Brasil”.....	174

3.5	<i>A Revista da Música Popular: em defesa da música popular brasileira/carioca.....</i>	177
3.6	Mariza Lira - Rio de Janeiro: “eterna fascinação” para o resto do país.....	182
3.7	Oneyda Alvarenga aponta os morros como nascedouro do samba.....	185
3.8	Hildegardes Vianna e a riqueza cotidiana da Bahia popular.....	186
3.9	A velha guarda baiana em repouso: figuras e coisas de Jota Efegê.....	187
IV	A TRADIÇÃO COMO VALOR NO UNIVERSO DO SAMBA.....	197
4.1	O Rio de Janeiro inventa a sua tradição.....	197
4.2	Sobre o uso da tradição por folcloristas/jornalistas: em prol da verve cultural carioca.....	214
4.3	Origens, intergeracionalidade e tradição no samba baiano.....	223
4.4	Dimensão institucional de defesa de um samba que não pode morrer.....	229
V	DA BAHIA À BRASILIDADE NA LITERATURA DE JORGE AMADO.....	236
5.1	Um Jorge Amado mestiço: a baianidade tornada brasilidade.....	236
5.2	Alguns personagens sambistas e malandros das obras <i>Capitães da areia</i> e <i>Jubiabá</i>	244
VI	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
	REFERÊNCIAS.....	266

INTRODUÇÃO

O simples fato de estarmos presentes em uma dada cidade pode desencadear uma ideia, ou o surgimento de um tema para uma pesquisa, pois a trajetória de um pesquisador costuma passar por sua experiência aí vivida. Uma vez inserido nessa cotidianidade específica, os fluxos culturais vão aos poucos expondo-se e, com eles, as nuances das condutas e da expressão cultural nativa. Ao viver na cidade de Salvador, tenho presenciado muito dessas nuances. Características culturais mais profundas se revelaram, pois, olhando mais de perto, além da forte presença da *axé music*, expressão pujante do fazer festivo do povo baiano, percebi que Salvador pode ser compreendida como uma cidade de samba! E, assim como o povo carioca, o povo baiano tem gerado historicamente o seu próprio discurso acerca do samba do seu lugar, como se pode perceber a partir da atenção aos seus intérpretes.

Decerto não foi somente uma vez que escutei o cidadão comum sustentando o orgulho diante de que o samba teria nascido na Bahia: a cultura transforma-se, mas também se repete. Tal discurso despertou minha atenção, diante de tal defesa intransigente, fruto de um diálogo antigo com a tradição sambista do Recôncavo Baiano. O *insight* para empreender esta pesquisa veio, afinal, quando percebi que um número considerável de baianos e cariocas defende, ainda hoje, versões diferentes e contrastantes sobre a história do samba, gerando um embate de caráter discursivo que se tem revelado nas músicas, nas falas e nos textos dos sambistas, há mais de um século. Assim, observando a riqueza dessa especificidade da cultura baiana, contrastada com a fala do sambista carioca, senti a necessidade de entender melhor os meandros dessa questão.

Estudo as relações discursivas, caracterizadas por tensões entre narrativas, envolvendo agentes do universo do samba carioca e baiano. Nesse sentido, considera-se a produção discursiva de sambistas, jornalistas, acadêmicos, literatos e folcloristas urbanos¹, que, em algum momento de seu envolvimento com o samba, no contexto da construção da brasilidade, engajaram-se em disputas ou geraram tensões discursivas a respeito de questões como: a origem social do samba, se na Bahia ou no Rio de Janeiro; arengas musicais e provocações

¹ Estes grupos são conjuntos dos agentes de que falo, no entanto, o/a leitor/a verá que, ao longo da pesquisa houve sambistas que atuaram como jornalistas, pois, além de serem sujeitos inseridos na vida boêmia, também trabalhavam em redações de jornais. Houve também jornalistas que escreveram obras preocupadas com o lugar folclórico do samba urbano, num momento áureo de exaltação e defesa do samba. Assim, serão observados alguns casos, em que dado agente pode ter sido sambista e jornalista, jornalista e folclorista, dentre outros arranjos possíveis, entre funções diversas.

envolvendo sambistas baianos e cariocas, que buscavam pôr à prova a competência musical e a autenticidade uns dos outros; além de tensões geradas no contexto histórico de ascensão de um Rio de Janeiro central e moderno, em detrimento da situação periférica e exótica da Bahia, sua capital e a região do Recôncavo. Essas tensões se colocaram a partir de lealdades identitárias próprias, construções de tradições e discursos de exaltação e defesa de lugares de origem.

Entretanto, esta história começa ainda no século XIX, pois seu crepúsculo trouxe transformações radicais no cenário histórico brasileiro. Desde a longa desestruturação do sistema monárquico, do fim do escravismo e da ascensão da República, levas de baianos, em busca de melhores condições de vida, migravam para o Rio de Janeiro, capital desde a segunda metade do século XVIII. A cidade passava por processos de modernização. Houve, desde o XIX, um sentimento crescente em parte significativa da elite intelectual brasileira em descobrir as raízes da identidade nacional, antes ofuscada pelo desejo de europeizar-se a qualquer custo. Getúlio Vargas ascende ao poder nos anos 1930 e o samba, bastante popular à época, passou a ser visto como instrumento midiático da promoção da nova identidade brasileira, fundamentada na valorização do mestiço e da sua arte, antes preterida e considerada incivilizada.

Os tempos eram outros, na medida em que o carnaval do povo triunfara, finalmente, sobre o desejo elitista do estabelecimento de uma festa popular nos moldes venezianos e franceses. Se o Rio de Janeiro havia sido o palco dos últimos acontecimentos políticos definidores dos rumos da nação, agora, tomara para si o protagonismo da criação cultural nacional, hasteando a bandeira de uma vanguarda criativa e moderna.

O momento era de efervescência cultural. Os baianos há muito estabelecidos na capital formavam uma constelação em torno das casas das famosas Tias baianas, assim nomeadas por serem matriarcas administradoras de tabuleiros de quitutes, vendidos no centro da cidade, e promotoras de eventos festivos e religiosos (NETO, 2017). Surgiram, a partir da constituição das casas dessas “Tias”, figuras como Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Hilário Jovino, Cícero de Almeida e Sinhô, dentre outros. Foram reconhecidos como grandes artistas e se tornaram importantes no meio musical carioca. Dentre as casas das matriarcas, uma das consideradas mais famosas foi a da Tia Ciata. Constituíram-se em lugares onde foram “reafirmados valores e símbolos da comunidade negra baiana” (LIMA, s/d., p. 6). O samba dessa geração de músicos baianos estava profunda e esteticamente vinculado às tradições trazidas do Recôncavo e às festividades religiosas do Candomblé. Tratava-se de uma prática

criadora, cujas obras eram na maior parte das vezes destituídas de autoria, sendo desaguadouros de processos coletivos de participação. A produção sambista desse período contribuiu significativamente para o samba urbano e moderno que se gestava no Rio de Janeiro, desde o início do século XX.

Com o surgimento da tecnologia da radiofonia e das gravadoras de discos, como a RCA, Casa Edison, Parlophon, Columbia, dentre outras, observou-se a abertura para o reconhecimento daqueles sambistas negros e pobres, até então distantes da possibilidade de ascensão artística (LEAL, 2016). Foi em 1917 que Donga, cujo nome de nascimento era Ernesto dos Santos, ultrapassou os limites da criação musical anônima e registrou o samba *Pelo telefone*, desencadeando os ciúmes e desavenças entre os sambistas, por algo que antes não era valorizado: a questão das autorias. Além do rádio e das gravadoras, mais um passo havia sido dado no processo de profissionalização do meio sambista da época.

Diante das tecnologias nascentes, diferentes posturas profissionais foram surgindo e uma “identidade musical não totalmente compartilhada” (CUNHA, 2005, p. 558) foi promovendo cisões estéticas. Lançavam-se na busca por legitimidade e sucesso para os seus sambas, muitas vezes, desqualificando a competência musical uns dos outros, como foi o caso, por exemplo, do que se passou entre Sinhô e nomes famosos do samba baiano, como Pixinguinha, Cícero de Almeida e Donga. No início dos anos 1930, a chamada geração do Estácio, com músicos do quilate de Ismael Silva, Bide, Brancura e Noel, no auge dos debates sobre a identidade nacional, buscou construir uma identidade sambista carioca vinculada aos apelos da brasilidade, enquanto elemento máximo da música nacional. Trataram de diferenciar-se dos sambistas baianos, com estética rítmica e instrumental própria, além de matriz identitária calcada no cultivo de seus valores, interligando música, festa e religião (CUNHA, 2005). Aponta-se, desse modo, ao longo das décadas de 1920 e 30, uma ruptura estilística e técnica de produção sambista. Nesse sentido,

[...] historiograficamente, se reconhece uma grande mudança entre o primeiro “tipo” de samba – produzido ao longo dos anos 1920 e considerado mais próximo do maxixe – para o produzido a partir da década de 1930, identificado como “samba do Estácio”. Este último possuía célula rítmica ligada a determinados timbres instrumentais e vocais específicos que caracterizavam uma ruptura em relação ao samba produzido no período anterior. Além disso, apresentou mudanças em relação ao espaço de produção e representação de seus produtores – que deixou de ser o espaço das famílias baianas do centro do Rio de Janeiro e passou a ser o dos morros cariocas –, além de mudanças sociais e culturais. No entanto, apesar de representar uma ruptura em relação ao samba dos anos 1920, o “samba do

Estácio” acabou sendo reconhecido pela produção memorialística como o “tipo” de samba original e autêntico (MONTEIRO, 2010, p. 29).

As polêmicas entre os sambistas foram ocorrendo ao longo desse processo de transformações, gerando narrativas que apontaram lugares de origem diferentes para o samba e nutriram embates discursivos entre pertencimentos étnicos e lealdades grupais distintas, marcados por arengas, provocações e lutas por legitimação, reconhecimento e distinção. De um lado, o pessoal “do Norte”, que dizia trazer consigo as habilidades da dança e do verso, verdadeiros cantadores das coisas do sertão. Do outro, a reivindicação dos cariocas, sendo que um dos primeiros a criar polêmicas foi Sinhô, que também chamava para si a habilidade insuperável do verso e do desafio, em qualquer estilo do sertão que se lhe apresentasse. Os jornalistas de ambos os lugares também buscaram convencer, em discursos altivos e combativos, a partir de suas redações, que os baianos mostraram o seu valor e que o carioca, sem dúvidas, era um prodígio no samba e na batucada.

De acordo com Sandroni (2001), cultivava-se uma narrativa segundo a qual o samba nascera na Bahia. O próprio Donga, que tinha apenas 11 anos de idade na viragem do século XIX para o XX, afirmara, em entrevista: “O samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito antes de eu nascer [...]” (SANDRONI, 2001, p. 100). Por outro lado, outra narrativa advogava o nascimento do samba nos morros do Rio de Janeiro, fruto da criatividade e autenticidade do povo carioca. Daí a declaração inicial famosa, no livro *Samba*, do sambista e boêmio carioca Orestes Barbosa (1933, p.12): “O samba é carioca”. O embate, decerto, ainda é encontrado nos dias de hoje, entre sambistas das mais tenras gerações.

No entanto, desse debate participou também um conjunto de jornalistas e folcloristas preocupados com o estabelecimento de estudos sobre a música urbana, negada pelos modernistas, pois não a enxergavam como pura o suficiente para incorporar o espírito da brasilidade. Estavam preocupados em estabelecer as bases para a valorização do samba, que não era, em princípio, considerada folclórica, por figuras como Mário de Andrade e Renato de Almeida. Tratavam-no como música sob a influência da frugalidade e *frisson* da modernidade e, portanto, destoante dos atributos de pureza, simplicidade e gênio popular que gozavam as manifestações culturais rurais. No entanto, o samba conquistou rápido uma posição de importância, dentro da conformação de símbolos de uma ideia de povo e nação brasileira, caiu no gosto popular e tornou-se, então, objeto de interesse e registro, dos anos 1920 em diante.

Já caminhava a passos largos a modernização da cidade do Rio de Janeiro, que, desde o início do século XX, verteu suas picaretas, derrubando boa parte do velho centro da capital;

cujos casarões, naquele momento, eram em sua maioria cortiços e casas de cômodos, que abrigavam a massiva população negra, pobre e operária da cidade, além de cariocas e outros brasileiros pobres, não esquecendo de parte da nova colônia portuguesa. A ideia era a de “limpar” aquela área, saneando-a a partir da abertura de avenidas largas e espaços arejados para o desenvolvimento desimpedido do progresso. Entretanto, a cidade havia se revestido de importância simbólica desde a sua transformação em capital colonial. Enquanto centro da monarquia, a presença de Pedro II já lhe conferia ares régios. Até mesmo o teatro ligeiro verteu homenagens à grandeza da capital, que se transformava rapidamente. Enquanto a cidade do Rio de Janeiro centralizava-se no cenário nacional (LEAL, 2016), a capital baiana, o Recôncavo, bem como a própria Bahia, perdia prestígio, sendo que sua representação se reportava a lugares ligados ao pitoresco e ao antimoderno. Seu povo passava por um processo de estereotipização, enquanto distante dos ares mais civilizados (GUIMARÃES, 2000).

De acordo com Moura (2001), algumas cidades constituíram-se como centros, núcleos, emblemas de processos que culminaram no estabelecimento de uma referência cultural, religiosa, ou de um gênero musical, como no caso de Paris, Roma e New Orleans. No caso da formação simbólica do Rio de Janeiro, também houve a reprodução de discursos criadores de valores e símbolos desejados e repetidos, que resgataram fragmentos de sua história, inventando-se como lugar detentor de características específicas. No entanto, tal processo de caracterização simbólica não se ateve somente ao Rio de Janeiro. Nos anos 1930, uma parte da elite intelectual baiana elencou e passou a valorizar elementos simbólicos da cultura afrobaiana, ciosos de retirar a Bahia de sua condição considerada periférica, naquele momento (ROMO, 2010). Tais elementos foram levados à capital por artistas como Dorival Caymmi, a fim de concretizar a inserção e a valorização dos elementos simbólicos que a Bahia possuía, no contexto nacional/nacionalizante maior, em que a cidade do Rio de Janeiro exercia sua posição de palco principal dos processos simbólicos de construção de uma identidade de povo e nação.

Não foram somente músicos da grandiosidade de Assis Valente, Humberto Porto e Josué de Barros, além do próprio Caymmi, que reforçaram o pouso de elementos baianos em terras cariocas. De dentro da própria Bahia, se os jornalistas faziam a sua parte, traçando suas linhas de exaltação aos artistas locais, no âmbito da literatura, houve um forte movimento de fixação das coisas da Bahia e de sua gente no imaginário da nação, a partir das obras do escritor Jorge Amado. Sua importância reside na condição de ter sido considerado, por acadêmicos, um narrador da “Cidade da Bahia” e Recôncavo, enquanto microcosmo da nação brasileira, contribuindo em substância para a entrada da Bahia, no processo de construção da

identidade nacional. Contudo, na literatura, o Rio de Janeiro também teve as obras de João do Rio, que exaltou suas características modernas e as coisas de sua gente.

Entre os compositores sambistas, os versos que exaltam elementos simbólicos da cultura de seus lugares relacionam-se com o desejo de reconhecimento dos valores de suas identidades locais. Não só as características naturais são sobrelevadas, como são exaltados os nomes dos sambistas nativos, representantes ovacionados, enquanto construtores de uma identidade específica e desejada. Trata-se da constante busca das identidades por diferenciação, de que fala Woodward (2009), cujo desejo é sempre o de se mostrar grande e resplandecente, para a apreciação do “outro” (POLLAK, 1992; SILVA 2009; WOODWARD, 2009). No entanto, a importância assimétrica entre os lugares, devido aos deslocamentos históricos que levaram Salvador a perder *status* cultural em detrimento do Rio de Janeiro, levou os sambistas baianos a se ressentirem por se encontrarem em tal situação. Por isso, certa vez, o sambista baiano Riachão, protagonizando o documentário *Samba Riachão*, irritara-se com uma frase carioca que dizia “[...] se o Rio de Janeiro não escreve, a Bahia não canta”.

Nesse sentido, uma reflexão desenvolvida, ao longo desse trabalho, é a assunção de um centralismo cultural atribuído ao Rio de Janeiro, pelos discursos dos agentes envolvidos, que permitiu a criação de narrativas sobre a Bahia, enquanto “lugar de reserva de autenticidade, germe do samba carioca e ‘trabalho acústico’ extinto” (LIMA, 2013, p. 130). Por outro lado, como coloca o autor, o caráter evolutivo e etapista, atribuído ao processo narrativo histórico sobre o samba, estabeleceu não somente um lugar específico ao Rio de Janeiro e à Bahia, no âmbito de um processo de configuração da identidade nacional, como reforçou um lugar na conformação da memória nacional, para paradigmas estereotipados sobre uma negritude carioca e baiana:

[...] se a Bahia é símbolo de pureza, autenticidade e matriz do que seria nacional, a negritude baiana ocupa um lugar na tradição ao mesmo tempo em que revigora relações sociais arcaicas e hierarquias raciais. Se o Rio de Janeiro abrigou e expressou, de modo exemplar, o programa de modernização política, social e cultural defendido para o Brasil, a negritude carioca, ao aderir a esse programa, modernizada, nacionalizada, orgulhosa do seu papel nessa trama, elaborou e apresentou uma síntese do samba que lhe deu sustentação como tal (LIMA, 2013, p. 131-132).

Ao lançar luz sobre os embates discursivos, em que participaram sambistas, jornalistas e folcloristas, observou-se que estes se digladiavam em torno das dicotomias centro/periferia, moderno/arcaico, civilizado/bárbaro, e outras variações, no início do século XX, onde sambistas baianos e cariocas, levados pelo orgulho dos contornos étnicos e da pertença aos

seus locais de origem, digladiaram-se para positivar discursivamente sua honra de cantadores. Com isso, foram produzidos muitos sambas, uns em resposta aos outros, e o intuito foidesmerecer o cantador oponente: sua incompetência musical, fraqueza e ilegitimidade ligaram-se, certamente, ao seu lugar de origem.

Lugares e origem estes que, cada qual ao seu modo, foram também trabalhados discursivamente por agentes interessados em conferir uma aura de tradição, ligando cultura sambista e região/lugar originário, a partir de narrativas altivas, retrospectivas de um passado mítico, ideal e glorioso, responsável pela singularidade musical de seus artistas nativos. Aproveitando-me dos estudos sobre tradição, encampados por Hobsbawm e Ranger (2014), esboço que os processos de criação de narrativas tradicionais, tanto para o Rio de Janeiro quanto para a Bahia, significaram eleger símbolos que tiveram muito de uma criatividade inventiva, da parte de sambistas, jornalistas e folcloristas, interessados em sobrelevar suas preferências musicais locais e regionais, sem deixar de considerar o contexto nacionalista em voga. Houve, nesse caso, estratégias narrativas que buscaram filtrar características e símbolos específicos, para o samba de cada região.

No contexto de criação de uma identidade de povo e nação, sambistas, jornalistas e folcloristas ligados ao universo sambista buscaram posicionar-se discursivamente. Diante de tal fato, venho colocar o seguinte problema de pesquisa: *qual a natureza das tensões narrativas que se deram entre os agentes baianos e cariocas, envolvidos com o universo do samba?*

O presente estudo será operacionalizado a partir de abordagens teóricas capazes de desfiar as tensões discursivas entre os agentes elencados do universo do samba. Com efeito, a perspectiva teórico-conceitual dos Estudos Culturais tem se apresentado eficiente, a fim de embasar a investigação em curso. Tal escola de pensamento, de matriz britânica, engloba autores importantes, como Stuart Hall, Homi Bhabha, Paul Gilroy e bell hooks, dentre outros. O centro de estudos, surgido em 1964, buscou refletir as práticas culturais de maneira não reducionista, valorizando a cultura, enquanto prática social de produção simbólica. No âmbito da pesquisa, serão utilizados autores específicos dessa escola, principalmente aqueles que se debruçaram sobre as práticas culturais enquanto processos criadores de distinções entre grupos humanos, como Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva e Stuart Hall.

Na esteira do pensamento de Stuart Hall, Woodward (2009) e Silva (2009), estes autores analisaram as maneiras como os grupos sociais, seja numa mesma comunidade, seja com pretensões separatistas ou nacionalistas, buscaram diferenciar-se, a partir de construções simbólicas formadoras de identidades próprias. Este campo de estudos tem encontrado grupos humanos que buscaram afirmar seus contornos identitários, em meio à pluralidade e diversidade, na medida da complexificação dos fluxos culturais no mundo. Tal complexificação, na expectativa teórica de Hall (2006), fragmenta posições de raça, gênero, etnia e pertencimento, antes tidas como sólidas. Esta nova dinâmica abala “noções fixas de identidade – algo que desde o Iluminismo se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos” (HALL, 2006, p. 10). O deslocamento de massas étnicas pode estimular a produção de sujeitos fragmentados, como no caso de muitos baianos migrados para o Rio de Janeiro que, como João da Baiana, como verá o/a leitor/a, afirmou-se “carioca da gema”, sem deixar de lançar-se arduamente na prática do candomblé, orgulhosamente brandido como traço ancestral negro e baiano. Observa-se o mesmo sentimento quando se trata do samba típico do Recôncavo, praticado pelos baianos, em território carioca. Os ecos de uma ancestralidade étnica baiana perduraram, mesmo entre aqueles descendentes imersos diariamente na ontologia cultural da carioquidade.

Os baianos estabeleceram-se na capital, mas suas identidades não eram plenamente estáveis e um sentido de “crise de identidade” poderia ser levantado toda vez que as rusgas musicais e discursivas surgiam entre eles e os cariocas. Ou seja, nos ataques de sambistas cariocas à condição étnica ou à competência musical dos baianos, colocava-se à prova sua integridade identitária, no que os baianos corriam para defendê-la, contra-atacando sambistas que se posicionavam como representantes de uma condição cultural carioca superior. Ao que parece, a própria realidade “não plenamente nativa” dos baianos os colocava numa condição fragmentária da identidade: apresentar-se como carioca, portar-se como cidadão da e na capital, mas ainda assim orgulhar-se de lugares ancestrais de pertencimento e reproduzir práticas culturais trazidas desses lugares, há muito tempo.

Apesar enfatizar o clímax da transformação paradigmática da modernidade em finais do século XX, Hall (2006, p. 11) argumenta que “uma identidade unificada e estável” é agora descentrada e pós-moderna; o processo já ocorria antes, dados os fluxos e intercâmbios culturais globais, responsáveis por exercer pressão sobre as identidades em mobilidade. A história do Brasil pode ser tomada como exemplo desta configuração desafiante de diáspora e deslocamentos, em que os desdobramentos da modernidade e da contemporaneidade lançaram diferentes caldos étnicos e conformaram um ambiente culturalmente diverso, onde as

identidades são interseccionadas. Foi no seio dessa configuração que surgiu o contexto nacionalista brasileiro, elegendo o samba e a mestiçagem, enquanto símbolos mais representativos de uma ideia de povo e nação brasileira.

A configuração de tal caldeirão cultural indica a emergência de múltiplos sistemas de significação e representação. Não se trata de afirmar que esses sambistas, jornalistas e/ou intelectuais fossem sujeitos pós-modernos, mas que, certamente, o contexto étnica e culturalmente rico de encontros e criação em que estavam vivendo contribuiu para a formação de sujeitos com identidades cambiantes, às quais poderiam identificar-se, mesmo que momentaneamente.

Ao pensar em Pixinguinha, por exemplo, de qual deles estaríamos falando? Do sambista identificado com a verve musical da velha guarda baiana, do Pixinguinha das operetas e orquestras, com passagem por Paris, ou do Pixinguinha influenciado pelas técnicas musicais do *jazz*? Dá-se o mesmo com a figura de Noel Rosa. De qual Noel estaríamos falando? Do Noel influenciado pelos cocos e emboladas do Nordeste ou do Noel sambista, da geração do Estácio, e boêmio das noitadas cariocas? O exercício também pode ser feito com Orestes Barbosa. Mas... qual deles? O Orestes Barbosa que sonhava em ser escritor e entrar para a Academia Brasileira de Letras, ou o Orestes boêmio e sambista? Foi esse cenário de êxodos e encontros e o ambiente culturalmente pujante e criativo da capital, esbanjando modernização e impulsos transformadores, que começou a gerar, em alguns casos, a possibilidade de arranjos relacionais, filiações e lealdades grupais, que aproximavam os diferentes, mas também opunham sujeitos e grupos, com muita veemência, na busca por legitimação étnica e/ou grupal, reconhecimento artístico e visibilidade midiática. Dessa relação entre fluxos, identidades e pertenças, Hall (2006, p. 41) faz uma síntese que pode também ser deslocada para a análise da exaltação de identidades regionais, a partir de sua geograficidade:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes.

Pode-se desdobrar desse esboço de síntese que a ideia de lugar não pode ser lida como puramente material; não se trata meramente de um *topos*, mas de lugares de sentido, de identidade e de singularidade. Trata-se de espaços que o sujeito preenche com significações,

numa via de mão dupla; o sujeito confere simbolicidade ao lugar e o lugar auxilia na fixação da identidade do sujeito. A identidade do lugar se forma porque é espaço de vivência dos sujeitos. Esta característica relacional com os lugares corrobora Dardel (1952), para quem o sentido de localização está ligado às experiências socioculturais que os sujeitos constroem no lugar. Os sujeitos constroem verdadeiras fixações existenciais com o ambiente em que vivem. É da profunda ligação dos sujeitos com seus lugares de origem, mesmo entre aqueles migrados, que surgem sentimentos de fidelidade cultural, de manutenção de práticas, de tradições, bem como discursos que alimentam orgulhos nativos, noções de originalidade, autenticidade cultural ou valores essenciais defendidos, quase como características inatas entre irmãos conterrâneos.

No entanto, ao adotar o ponto de vista analítico de Hall (2006; 2009), não se poderia falar propriamente em essências culturais. Desse modo, não haveria uma essência no samba, assim como uma cultura popular íntegra, autêntica e legítima. A cultura estaria a se constituir em um conjunto de significados e valores compartilhados e não estanques. Da mesma maneira, não faria sentido falar em uma essência cultural baiana ou carioca, emergida de qualquer condição nata ou biológica, como se fizesse parte de algo como o DNA do sujeito nativo. Isto não significa afirmar que as chamadas baianidade e carioquidade² não sejam “ativamente produzidas”, enquanto um produto do “mundo cultural e social” (SILVA, 2009, p. 76). Decerto, não tomar parte de essências corresponde a não tomar parte de um lado ou do outro, ou mesmo crer que as identidades sejam “criaturas do mundo natural ou do mundo transcendental” (SILVA, 2009, p. 76).

Se, por um lado, a teoria postula a transiência das identidades, por outro, ressalta que estas, em contextos conflituosos, buscam particularizar-se, procurando delimitar e consolidar sua individualidade, cercando-se de narrativas, símbolos e mitos próprios, além de argumentos essencialistas, nos discursos sobre si mesmos (WOODWARD, 2009). O/a leitor/a verá que os sujeitos atuantes na cultura sambista foram – e ainda são – altamente predispostos a lançarem mão de enunciados essencialistas. Declarações e palavras que reforçam esta estratégia discursiva foram largamente utilizadas, como instrumento de autoengrandecimento de dada posição sambista, em detrimento da desqualificação da posição sambista do artista ou grupo considerado “rival”, datado, ou o “outro”. Declarações como: “O samba nasceu na

² Na concepção de Moura (2001), o conceito é entendido como um texto identitário, que atualiza um perfil e uma dinâmica de representação de determinado povo ou lugar. Se uma baianidade pode ser destacada a partir de tal arcabouço de características, que desenham um perfil identitário próprio, que frequentemente se coloca numa dinâmica de exibição de traços diacríticos, a mesma lógica pode ser arrastada para se entender os processos representativos da construção de um perfil identitário do carioca, ou seja, a existência da construção discursiva de uma carioquidade.

Praça Onze”, “O samba é carioca”, “O samba saiu da Bahia”; adjetivações específicas como, “tradicional”, “primitivo”, “moderno”, “civilizado”, “verdadeiro”, “barbárie”; ou a aparição e consolidação de epítetos honoríficos como “cidade maravilhosa” e “boa terra”, dentre outros, são mostras de elementos taxativos, que povoam os discursos dos agentes do mundo do samba carioca e baiano, sugerindo a demarcação de posições identitárias específicas.

Não só os sambistas deram eco a discursos essencialistas, como também os folcloristas que, em sua busca por manifestações culturais prototípicas de uma identidade popular nacional, alçaram-se a compreender as práticas musicais brasileiras à luz de epistemologias produtoras de autenticidades específicas, essências atreladas ao que poderia ser o substrato popular mais afinado com os anseios da brasilidade e estéticas musicais, enquanto fruto da criatividade popular brasileira. Primeiramente, os esforços concentraram-se nas manifestações musicais e coreográficas populares do meio rural, na medida do desejo de encontrar os traços originários e mais representativos da musicalidade brasileira.

No entanto, a busca pelo primitivo, pelo anterior à urbanização e industrialização, encabeçada por figuras como Mário de Andrade e Renato de Almeida, já citados mais acima, não contemplou as manifestações musicais urbanas. O sujeito que primeiramente começou a pensar a música urbana foi Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, que “tentou estabelecer certos princípios básicos para definir não só o lugar social do samba, mas seus fundamentos estéticos” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 170). Daí em diante, no âmbito de uma epistemologia definida pela questão das origens, outros dois autores figuraram como a vanguarda do pensamento sobre a música urbana: Orestes Barbosa e Henrique Foréis Domingues, o Almirante. Esses pioneiros não eram propriamente folcloristas, no sentido acadêmico ou formal do termo. Eram sujeitos que atuavam como profissionais do jornalismo e do rádio. Contudo, do ponto de vista de Napolitano e Wasserman (2000, p. 170), esses primeiros agentes começaram a abrir as cortinas de um “pensamento folclorista urbano”, donde surgira “um dos primeiros impulsos para o debate das origens”.

Característica interessante é reconhecer que esses pioneiros eram sambistas profunda e intensamente envolvidos com o universo da boemia, desde as famosas festas dadas pelas Tias baianas. Trata-se de sujeitos interessados na investigação/promoção do samba urbano, que levavam em conta suas filiações grupais e/ou crenças ligadas aos processos históricos de formação do gênero samba. Contudo, à geração dos precursores seguiu-se uma de folcloristas, nos anos 1950 em diante, que se engajaram nesse debate da brasilidade,

focalizando o samba urbano, a partir dos interesses intelectuais nacionalistas, vigentes à época.

Seja por um indivíduo, seja por um conjunto desses, faz parte do processo de construção de identidades a busca por elementos discursivos que fixem características desejadas. No entanto, estes o fazem visando diferenciar-se daqueles que consideram como sendo o “outro” (WOODWARD, 2009). Tanto faz se o processo esteja ocorrendo entre nacionalidades distintas, ou entre grupos que desejam diferenciar-se levando em conta os contrastes entre suas regiões, ou mesmo cidades de origem. É no jogo entre identidades desejosas de se fixarem que se observam as versões narrativas em ação: por exemplo, se o carioca Orestes Barbosa, altamente impulsionado pela efervescência cultural da qual gozava o Rio de Janeiro, declarou provocativamente a origem carioca do samba, já o sambista João da Baiana, demarcando posição contrária, colocou-se como alternativo em relação à versão de que o samba seria oriundo dos morros e favelas do Rio de Janeiro. Observa-se que a autoimagem defendida está sendo produzida sempre em referência ao outro. Ambos buscam o contorno de uma imagem “de si, para si e para os outros” (POLLAK, 1992, p. 204). Ao fazerem isto, agregam ao discurso símbolos capazes de nomearem-se, exaltarem-se e diferenciar-se.

Os recursos simbólicos utilizados apontam os lugares a partir dos quais os sujeitos se posicionam. Então, na medida em que estes falam a partir de posições sociais, grupais e estéticas específicas, narrativas rivais surgem a fim de contestá-las, e isso ocorre na luta pelo reconhecimento das identidades (WOODWARD, 2009). Nessa luta, observam-se tentativas de desestabilização de uma e de outra posição (SILVA, 2009). As chaves de versos do samba *Fala meu louro*, de Sinhô, “A Bahia não dá mais coco / Para embrulhar o carioca.” e “Quem quer se fazer não pode / Quem é bom já nasce feito.”, exemplificam bem o momento em que o sambista deseja desestabilizar a posição artística dos baianos, que possuíam prestígio na capital.

Esses discursos, por sua vez, construíram-se a partir de transformações históricas, desencadeando relações de aliança e de conflito, na medida em que é na história que tais grupos de sambistas e cultores do samba buscam elementos, para constituir as narrativas com as quais se identificam. Desse modo, Woodward (2009, p. 27) coloca que: “Ao afirmar uma determinada identidade, podemos buscar legitimá-la por referência a um suposto e autêntico passado [...] que poderia validar a identidade que reivindicamos”. Foi a fim de conferir importância e legitimidade à geração de sambistas cariocas, identificada esteticamente pelas inovações do grupo do Estácio, que o engajado Orestes Barbosa acabou por suprimir, em grau

de importância, a participação dos baianos na sua narrativa sobre a formação do samba carioca. Assim como a esfera sambista dividida entre “nós” e “eles” significou classificar, classificar também significou hierarquizar (SILVA, 2009). Ao longo dos capítulos, serão expostos diversos exemplos de enunciados, que demarcaram as diferenças a partir de hierarquizações, como por exemplo, o jornalista, cujo nome é desconhecido, mas aparece com o pseudônimo de *Piagrino*, afirmando ser o samba carioca detentor de estilo, enquanto os sambas existentes em outros lugares ou regiões apenas a expressão da barbárie. São nesses discursos que os sujeitos assumem suas posições. Afirmer que um determinado tipo de samba, pelo fato de não ser o samba feito na capital, seja “a barbárie”, corresponderia a atribuir um *status* de rebaixamento à cultura musical do “outro”.

O sentido do recurso discursivo da tradição diz muito sobre como cada grupo sambista nativo incorporou elementos de seus passados regionais às suas narrativas identitárias. Isso significa dizer que histórias específicas coloriram os anseios de identificação, transformados em claro desejo de enxergarem-se como grupos de samba portadores de tradição. Nas abordagens de Hobsbawm e Ranger (2014), uma definição dinâmica do conceito de tradição serviu como ferramenta para ler os processos de acomodação de valores narrativos tradicionais. Assim, na medida em que toda tradição existente é, em si mesma, um misto de invenção, acomodação, repetição e adaptação prática, ela constitui-se num

[...] conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através de repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWM; RANGER, 2014, p. 8).

Com o aspecto inventivo das tradições, foi possível captar aqueles elementos idealizados, retirados de eventos coloniais longínquos e valorizados como marcadores de ancestralidades e singularidades musicais. Foi possível observar sambistas e jornalistas do mundo do samba carioca, por exemplo, interagindo num trabalho mútuo, que angariou tradição para as nascentes escolas de samba, assim como foi possível observar sambadores e sambadoras, juntamente com instituições e pesquisadores, trabalhando para reafirmar e retomar aspectos de suas tradições, mediante políticas de proteção, salvaguarda e revitalização de práticas. Uma relação narrativa entre passados e presentes destinada a confirmar tradições, coisas de se repetir e permanecer imunes às transformações da modernidade, ou às ameaças culturais estrangeiras, mesmo que muitos dos agentes envolvidos soubessem da impossibilidade da cristalização de suas práticas.

O discurso tem sido o principal elemento dos documentos à disposição. Foi bastante evocado até o momento, e creio ser necessário evidenciar teoricamente o seu significado e a importância de sua análise para esta pesquisa. Na presente investigação, os discursos são veiculados nos formatos de música, texto e depoimentos. Independentemente do formato, a palavra enunciada encontra-se preta de significado. Assim, os versos de uma composição, por exemplo, carregam um sentido desejado, que chegará à percepção e à compreensão de um dado receptor. Dotado de sentido, o discurso é o resultado linguístico formulado a partir de posições ideológicas. Os discursos não existem fora do meio ou do contexto histórico em que são produzidos e é necessário pensá-los enquanto produtos emitidos por sujeitos ou frações da sociedade que desejam implementar práticas sociais e formas de pensamento. O discurso é um instrumento capaz de revelar diferentes maneiras de compreensão do mundo, assim como coloca, conceitualmente, Fairclough (2003, p. 124):

I see discourses as ways of representing aspects of the world – the processes, relations and structures of the material world, the “mental world” of thoughts, feelings, beliefs and so forth, and the social world. Particular aspects of the world may be represented differently, so we are generally in the position of having to consider the relationship between different discourses. Different discourses are different perspectives on the world, and they are associated with the different relations people have to the world, which in turn depends on their positions in the world, their social and personal identities, and the social relationships in which they stand to other people.

É a partir desta compreensão das diferentes posições dos sujeitos no mundo, colocadas pelos discursos emitidos, que surge a possibilidade da análise dos discursos em oposição no universo do samba. Viabiliza-se a possibilidade de desvelar interesses grupais, nativos ou étnicos, empregando categorias de análise capazes de investigar “os sentidos ou significados produzidos durante a ação por meio da linguagem em contextos específicos” (BATISTA Jr.; MELO; SATO, 2018, p. 10). E é com os recursos da Análise do Discurso Crítica que ensejo perscrutar os sentidos e significados conflitivos no universo do samba. Preocupados, ao mesmo tempo, com a análise textual e a análise da realidade sociocultural, os princípios desse modelo analítico afinam-se com o interesse histórico da investigação, na medida em que não atentam somente para identificação e categorização de signos específicos ou da forma gramatical de que se revestem os discursos, mas buscam a reflexão sobre os processos históricos e seus fenômenos sociais, “desvelando como o discurso, enquanto linguagem em uso, participa dessa construção” (BATISTA Jr.; MELO; SATO, 2018, p. 9).

A Análise do Discurso Crítica é um instrumento investigativo que já derivou para outras epistemologias acadêmicas. Constitui arcabouço teórico e metodológico, na medida em que “propõe uma reflexão teórica acerca do funcionamento da linguagem nas práticas sociais, como também propõe modos para análise de textos” (MACEDO; VIEIRA, 2018, p. 49). Há um caráter *engagé* na sua prática analítica, que busca uma postura mais ativa na desconstrução de relações de dominação, partindo dos estudos da linguagem. Sendo as interações entre grupos e indivíduos perpassadas por relações de poder, o modelo de análise adotado por Fairclough (2003) e Van Dijk (2008) reconhece os “efeitos constitutivos que a linguagem exerce sobre os indivíduos, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e de crença” (MELO, 2018, p. 28).

Embora a intenção da pesquisa não seja militar pela desconstrução de qualquer assimetria de poder ou lógica de dominação, acredito na importância de explicitar que os embates aqui estudados, entre sambistas baianos e cariocas, não se constituíram somente em meras intenções pessoais voltadas ao autoengrandecimento de um ou outro indivíduo sambista. No jogo das exaltações de habilidades sambistas nativas, dos locais de origem, bem como na depreciação da competência musical uns dos outros, houve um embate pela hegemonização de narrativas que talvez escapasse, decerto, à plena consciência de um ou outro agente. Contudo, é certo que havia, por trás de tal embate, uma relação de poder maior, canalizada por visibilidades locais assimétricas e protagonismos desiguais no contexto da entrada do gênero samba, enquanto elemento constitutivo da mais profunda brasilidade, em construção naquele momento. Não à toa, hoje, verifica-se consolidado certo consenso estético que encima um determinado tipo de samba em detrimento de tantos outros. Alguns estilos ditos regionais de samba perderam visibilidade no contexto histórico que levou o “samba urbano carioca” ao escopo de música nacional.

Para a Análise do Discurso Crítica, a linguagem, cujo uso sugere o domínio de inúmeras estratégias argumentativas, porta ideologia³. A palavra proferida já conteria, em si mesma, traços ideológicos lançados entre os participantes de um dado debate e, desse modo, é por meio do signo, carregado de intenção, que se observam os conflitos e as assimetrias de poder. Assim, pode-se afirmar que contém conotações ideológicas a declamação dos sambistas, nos versos de exaltação para seus lugares natais, eternizando seus maiores nomes

³ A ideologia pode ser sintetizada, para a questão que se apresenta, enquanto conjunto de valores e crenças que constituem os indivíduos, enquanto sujeitos sociais. As pessoas posicionam-se com interesse de fazer valer suas teses e argumentos, buscando elementos no mundo capazes de legitimá-las. Não obstante, a ideologia pode ser também o conjunto de valores de uma dimensão social maior, de caráter institucional e estatal (FAIRCLOUGH, 2001).

do samba, elencando as belezas naturais e culturais que suas terras encerram. As notas de orgulho jornalístico torcem pela vitória de seus artistas nativos, com a invenção de epítetos honoríficos para os sambistas de sucesso. Também seriam ideológicos os discursos destinados a trazerem para a glória da terra natal o orgulho da invenção do samba, bem como os embates versificados destinados a desmerecer o talento regional uns dos outros. A baianidade e a carioquidade transbordam em intenção ao se exibirem, para si e para os outros, a partir de títulos de importância para suas cidades, onde as instituições regionais de promoção turística não deixam de propagandear suas identidades locais singulares. Todas essas práticas discursivas são exemplos carregados de intenção ideológica.

Se os Estudos Culturais procuram analisar a identidade no seu ímpeto de constituir-se, produzindo diferenças, para a Análise do Discurso Crítica, é nos textos – em seus diversos formatos – que se materializam as representações do sujeito que, a partir do discurso, pode expressar suas crenças definidoras de sua identidade. Tais representações, difundidas pelo discurso, constituem-se numa maneira de agir no mundo, sendo capazes de influir no meio e no contexto histórico (FAIRCLOUGH, 2003). Desse modo, “[...] texto é interação, representação do mundo e identificação de si mesmo. Traz as marcas dos atores sociais que dele se utilizam.” (MACEDO; VIEIRA, 2018, p. 49). Se o sujeito textualiza suas impressões de mundo, o texto, por sua vez, pode também influenciar o modo de compreender os fenômenos e as práticas sociais. Assim, os versos dos sambas, as palavras grafadas nos livros, bem como a oralidade argumentativa, constituem diferentes formas de textualização das intenções argumentativas, que podem dialogar umas com as outras, no contexto intertextual, onde estilos diversos de textos entram em contato (FAIRCLOUGH, 2003).

Importante destacar que as representações sustentadas por determinado povo ou cidade também podem vistas como textos (MOURA, 2001). Tratar-se-ia, então, de um perfil próprio construído que elucida uma narrativa de si mesmos: tanto a expressão da baianidade quanto aquela da carioquidade contam uma história sobre si mesmos. Esses perfis, ao se exibirem e convidarem o outro à apreciação de suas virtudes, também se posicionam em uma espécie de concorrência, que perdura no tempo. Embora não se digladiem abertamente, percebe-se o esforço para se fazer notar e reconhecer o seu rosário de símbolos. A baianidade levada ao Rio de Janeiro por Dorival Caymmi, por exemplo, teria expressado a “personalidade” e o conjunto de características e disposições reconhecidas como sendo do povo baiano. A música de Caymmi, enquanto interpretação/promoção das coisas que a Bahia tem, é um discurso que exerce uma “ação sobre o mundo e sobre os outros” (MACEDO; VIEIRA, 2018, p. 57). E, assim, um conjunto das representações culturais oriundas da Bahia agiu sobre a capital e

incorporou-se à exibição sambista carioca, lançada enquanto representante significativa da brasilidade. Não obstante Caymmi, no campo da literatura é importante destacar a agência de escritores, como Jorge Amado e João do Rio. No mesmo fio de raciocínio feito como exemplo de Caymmi, o escrutínio de obras desses autores sublinhou outra dimensão das respectivas contribuições ao jogo das exaltações regionais e das identidades locais, cada qual com interesses próprios, diante do contexto maior de formação de uma ideia duradoura de povo e nação brasileira.

Quando Dorival Caymmi chegou ao Rio de Janeiro, a cidade já se consolidara enquanto centro de onde irradiava cultura, tecnologia e modernidade. Para não restringir o sucesso artístico ao âmbito regional, o sambista deveria ir à capital lutar pelo seu reconhecimento, num momento em que a cidade concentrava a presença de gravadoras e estações de rádio. Na capital, os anos 1930-40 exibiram o momento áureo de efervescência cultural. Os grupos de sambistas e os demais agentes cultores do samba carioca, nas rádios, no jornalismo e na literatura, construíam discursos que encimavam o Rio de Janeiro, enquanto centro do samba e palco maior da formulação da identidade brasileira. Nativos ou não, os agentes engajados nesse processo de elaboração faziam-se levar por um sentimento de pertença à vanguarda que, naquele momento, iluminava o país com o “melhor” da cultura popular: o samba carioca. Tratava-se, portanto, da existência de um centralismo carioca, no âmbito da cultura, que acabou por ofuscar outras manifestações regionais de samba. Dada a posição periférica da Bahia no contexto nacional, alguns sambistas baianos buscaram retirar sua terra natal de tal condição e outros, faz pouco tempo, ressentiam-se diante da afirmação dessa precedência do samba carioca, como no caso do sambista Riachão, citado mais acima.

Certamente, tal contexto de concorrência e disputa leva à reflexão sobre como os agentes em embate estariam operando o significado de “samba”. Sabe-se que a ponta de lança do pensamento acadêmico entende-o como abrangente. É um conceito guarda-chuva, agregando diversos elementos sob sua sombra. A palavra samba pouco pode explicar, uma vez que é necessário saber de que tipo de samba se trata, quem faz esse tipo de samba, onde é feito esse referido samba etc. Entre os agentes envolvidos nas querelas discursivas, o conceito de samba esteve, de fato, em disputa. Surgiram discursos que nomearam e hierarquizaram compositores de chula contra compositores de samba. O maxixe podia ser entendido como estando um degrau abaixo, no processo histórico/evolutivo que culminou no aparecimento do samba moderno, surgiram distinções evolutivas entre um samba considerado rural/primitivo, contra um samba urbano e esteticamente burilado.

A amplitude e a imprecisão de limites também figuram sobre o conceito – ou a conceituação – de “música popular brasileira”. Foi muito forte, sobretudo entre os folcloristas, o engajamento na defesa de toda e qualquer manifestação cultural que fosse considerada o fruto genuíno da criatividade popular, contra as ondas e modismos estrangeiros e a possível contaminação do que seria o puro elemento popular. Donde os protestos contra as misturas rítmicas: sambas-canções, samboleros, sambas-foxes etc. No contexto de construção de brilhos locais, o uso da ideia de música popular brasileira entrou como distintivo de qualidade e grandeza de sambistas nativos e sua produção. Os discursos de agentes admiradores ou ligados ao samba carioca estão coalhados de expressões, que constroem o Rio de Janeiro como *locus* maior dessa música popular, espécie de manancial de onde irradiaria o ápice da cultura nacional.

Ademais, tais discursos não só mobilizaram a o conceito de povo, para dar esteio aos interesses orgulhosos das manifestações amplas da nacionalidade, mas buscavam também utilizá-lo num sentido de unidade simbólica, regionalizada e nuclearizada em grupos étnicos específicos. A voz e a imagem do samba do Recôncavo encerram-se numa construção discursiva de povo baiano, orgulhoso de sua negritude ancestral e das tradições do batuque africano. Assim como a voz e a imagem do samba carioca não deixou de mimetizar-se às escolas de samba, pintadas como o mais fino resultado da nacionalidade/carioquidade.

No sentido amplo, a valorização da “cultura popular brasileira” tomava corpo, a partir do levantamento e da defesa das manifestações culturais do povo. A ideia de cultura popular, gestada pelos folcloristas, procurava opor, por exemplo, a criatividade popular às fontes da cultura erudita. Se aquela deveria ser levada à condição de objeto a ser exaltado, como a alma profunda do Brasil e do brasileiro, esta muitas vezes era vista como fator de contaminação da pureza popular. A pessoa que lê verá casos, ao longo do texto, vindos de sambistas e folcloristas na defesa intransigente do samba, entendido como o fruto puro da poética cabocla, da inspiração da massa popular. De qualquer maneira, mais do que atualizar esses conceitos com os entendimentos formais que a academia lhe poderia conferir hoje, o importante é mostrar como esses termos foram entendidos pelos agentes do seu tempo, como foram operados no universo do samba, enquanto elementos estratégicos no embate discursivo, para iluminar as intenções e tensões entre lealdades nativas e/ou grupais.

Por fim, é a partir da percepção das assimetrias entre lugares e protagonismos que poderei traçar uma hermenêutica do discurso nessas relações de poder, com fins de reconstituir, em bases mais aprofundadas e menos fragmentadas, as tensões e disputas entre os agentes do universo do samba baiano e carioca, cujo caráter marcado por lealdades grupais,

étnicas, estéticas e comportamentais é bastante visível, enquanto base de identificação daqueles que se envolveram nos embates e debates em questão. Para isto, parto do ponto oposto a um “hábito pouco questionado entre os historiadores”, como adverte Clementina Cunha (2008, p. 182), de que o contexto da gestação do samba, principalmente no Rio de Janeiro, estaria destituído de tensões ou interesses distintos. Logo, vou de encontro à suposição de que a constituição do samba, levada a cabo no contexto de valorização das expressões nacionais, teria sido uma expressão uniforme e não conflituosa, passando, com isso, a impressão de uma “cultura popular” unificada e consolidada.

No campo dos estudos históricos, quando se observam os títulos dos trabalhos acadêmicos, é frequente a definição de uma linha temporal estrita, na qual o historiador se debruça sobre documentos em busca por respostas à sua pergunta. Contudo, numa mirada mais contextual, a história a ser constituída, para fins deste trabalho, precisou resgatar processos de formação e deterioração do *status* político, econômico e cultural de cidades e regiões. Como explanado mais acima, a cidade do Salvador e a própria Bahia foram sendo preteridas, desde o século XVIII, abrindo espaço para a nova capital, a cidade do Rio de Janeiro. Esta se tornou *locus* de orientação político-econômica e centro das novidades culturais, nos primórdios do século XIX. São bastante duráveis no tempo os processos de constituição e promoção simbólica das cidades. No entanto, o retorno a esses processos é importante para a caracterização dos embates que surgiram, entre sambistas baianos e cariocas, no início do século XX.

Ainda no que concerne à dimensão contextual, foi importante destacar que, na segunda metade do XIX, fluxos migratórios de baianos, saídos da região do Recôncavo e no conjunto do que hoje é conhecido como Nordeste e Norte, também contribuíram para a constituição de uma pujante esfera cultural da moderna capital, promovendo transformações festivas e estéticas na música circulante da cidade. Esta já vivenciava processos de remodelamento urbano que, por sua vez, estão associados ao surgimento dos morros e favelas e à ascensão de novas tecnologias, como a radiofonia e a indústria do disco. Da metade do século XIX até o período da ascensão de Vargas e do Estado Novo, observou-se significativa transformação do peso do samba e suas expressões, tanto aos efeitos de visibilidade e profissionalização de uma camada artística negra, operária e pobre, quanto para a consolidação de processos relacionados à configuração de uma identidade nacional.

Esse amplo e complexo fluxo histórico, traçado acima, figura como um contexto definidor, que condicionou os embates entre sambistas baianos e cariocas, na busca de legitimação de seus protagonismos e narrativas, dentro do universo transformativo e efervescente do samba. Estava em jogo o enaltecimento, diante das novas mídias, e a visibilização simbólica de sambistas, seus círculos artísticos e seus lugares de origem, no contexto em marcha da eleição do samba urbano, enquanto um dos maiores elementos definidores de uma cultura brasileira e popular. Apesar desta longa narrativa definidora, que foi resgatada para explicar os fios que conectam o contexto à emergência de tais tensões e disputas, é justamente no início do século XX – durante o período que perpassou a chamada era do rádio⁴ – até a década de 1950, auge das preocupações folcloristas com o samba urbano, que tais tensões e disputas podem ser significativamente analisadas. Entre 1954 e 56, por exemplo, surgiu a *Revista da Música Popular*, constituindo-se em importante fonte de debates do pensamento folclorista.

Penso também que tão importante quanto identificar uma temporalidade, que tenha sido mais “produtiva”, do ponto de vista das análises, é atentar para a atuação de grupos e personagens sambistas, jornalistas e folcloristas, que figuraram enquanto gerações e/ou grupos de debate que se seguiram, dando continuidade às tensões e disputas. Disputas estas que emergem ainda nos dias de hoje, nas falas e condutas de representantes das mais novas gerações de sambistas. Mesmo que de maneira superficial, a título de pontuar a atualidade da questão, utilizei-me de algumas falas de sambistas contemporâneos, apesar de o cerne da questão concentrar-se entre os anos 1920 e 1950. Foi o caso, por exemplo, da intérprete e sambista Mariene de Castro, que declarou ter sido discípula da sambista Dona Edith do Prato, 1916-2009, quando esta ainda cantava canções de domínio público, com o prato e a faca, no Recôncavo baiano. Os sambistas baianos Riachão e Batatinha, nascidos em 1921 e 1924 respectivamente, foram os mentores de gerações de sambistas subsequentes, alguns ainda presentes, como Edil Pacheco, Firmino de Itapuã, Walmir Lima, dentre outros, que foram significativamente ativos na defesa de suas posições narrativas.

Ademais, creio ser interessante falar em gerações de sambistas, tanto pelo esforço dos próprios membros de grupos distintos em se situarem dentro de uma dada geracionalidade, quanto pelos processos de ruptura geracionais. Ou seja: se, por um lado, sambistas baianos, antigos e atuais, buscaram exaltar e visibilizar músicos, como Riachão e Batatinha, interessados em dar continuidade ao seu legado e memória, por outro, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, observou-se, grosso modo, uma ruptura geracional que dividiu

⁴ Esse período estendeu-se de 1920, com o surgimento das primeiras rádios no Rio de Janeiro, até os anos 1950.

esteticamente os sambistas baianos, agrupados em torno da tradição dos ranchos e das Tias, da geração de sambistas cariocas, que se identificavam com a tradição do Estácio de Sá, com a invenção das escolas de samba e seus novos ritmos. Contudo, uma ideia de pertença geracional já tinha escopo entre sambistas, que não coincidia com as rígidas classificações iniciais de uma intelectualidade, mais interessada em estabelecer uma narrativa nacional, tradicional e unívoca que realçar as múltiplas tendências formativas do samba, como colocam Napolitano e Wasserman (2000, p. 173):

O próprio conceito de velha-guarda, disseminado por Almirante, sintetiza este projeto historiográfico para a música brasileira. Curiosamente, o conceito de “velha-guarda”, efetivamente consagrado nos anos 50, fazia *tabula rasa* de muitas tendências formativas do samba. Neste conceito cabiam músicos do primeiro samba (Donga, Pixinguinha), nomes ligados às Escolas de Samba (Ismael Silva), e artistas diretamente relacionados com os primeiros programas musicais do rádio (Noel Rosa, João de Barro, Silvio Caldas). A tentativa de estabelecer uma tradição era concomitante a um cancionário que se consagrava na audiência popular, via rádio, marcado pela afirmação da crença na autenticidade de um gênero específico e de difícil estabelecimento, como era o samba.

Assim, reitero que o parâmetro que aloca, nesse estudo, os sambistas numa posição de velha ou nova geração, obedece à autoidentificação dos próprios agentes sambistas, no calor dos embates travados entre estes, onde classificações e demarcadores assumidos por si mesmos vão surgindo nos seus discursos. Não só a ideia de geracionalidade, velha-guarda ou nova-guarda, é levantada, mas marcadores de origem social, étnica, estética e orgulho nativo são observados, como identificadores ou dispositivos de colocação sociocultural, no âmbito das múltiplas tendências culturais, no universo do samba, no período em questão.

Partindo dos agentes que inauguraram a atenção às manifestações musicais urbanas, citados mais acima, avança um conjunto de folcloristas, em vias de consolidação profissional acadêmica, de um ponto de vista temporal. Desse modo, a partir dos jornalistas/sambistas precursores, Francisco Guimarães, Orestes Barbosa e Henrique Foréis Domingues, nos anos 1930, a intenção é seguir o debate entre a “geração” dos anos 1950, para identificar a possibilidade de posições discursivas conflitantes em autores como Edison Carneiro, Marisa Lira, Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, Oneyda Alvarenga, Jota Efegê e Hildegardes Viana, dentre outros. Notadamente, observou-se que estes se dividiram em termos de preferências estéticas e de objeto “científico”, narrativas de orgulho nativo, na medida de suas admirações por um ou outro movimento sambista, de caráter regional/local. Teceram elogios e enalteciam alguns sambistas ou movimentos no universo do samba. Mais que outros,

deixaram-se envolver por um sentimento nacionalista que centralizava um lugar, mais que outros. Ou seja, observa-se um viés – um *bias* – ideológico entre eles, no momento da eleição do seu objeto samba/sambistas.

O recorte cultural desse estudo permitiu-me percorrer um conjunto variado de fontes. Busquei em biografias, teses e dissertações, livros, documentários, entrevistas, jornais, revistas, letras de sambas, filmes e programas de televisão, os discursos capazes de revelar a natureza das disputas e tensões em questão. Apesar do caráter diverso das fontes, o tema de que trato é disperso e fragmentário. Daí também a necessidade de mirar um espectro mais diversificado das mesmas. Mesmo os/as autores/as de pesquisas acadêmicas parecem ter se debruçado de forma superficial sobre o assunto. Uma autora com a qual pude dialogar diretamente foi, sem dúvida, Maria Clementina Ferreira da Cunha, através de alguns artigos que tocaram em algumas oposições históricas entre sambistas baianos e cariocas. Foram, na verdade, as fontes primárias que propiciaram o grosso do material discursivo pertinente ao tema.

Através do recurso a fontes audiovisuais, pude levantar as falas de sambistas, jornalistas e outros sujeitos ligados ao universo do samba. Trata-se de documentários, filmes e programas de televisão, estes nem sempre bem conservados ou completos. Encontrei mais declarações em entrevistas, revistas e biografias. Encontram-se aí transcrições inteiras de diálogos de sambistas baianos e cariocas, com jornalistas e/ou entrevistadores. As biografias⁵, em particular, foram úteis por que revelaram aspectos importantes das subjetividades de alguns músicos e artistas, sendo possível constituir um pouco de suas condutas, tanto diante do contexto histórico quanto perante os outros músicos da cena sambista carioca e baiana. Os jornais utilizados na pesquisa vieram da visita ao sítio da Hemeroteca Digital, mantida pela Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e por meio de dissertações e teses, que utilizaram fontes jornalísticas para construir suas evidências. Os jornais foram veículos que, juntamente com o rádio, difundiram significativamente a vaga do samba, principalmente a partir dos anos 1920. Foram nos jornais que pude encontrar os discursos voltados à exaltação de artistas que, com seus talentos, engrandeceram seus lugares de origem, tanto para a Bahia quanto para o Rio de Janeiro. Com destaque especial para este último *locus*, na medida em que as colunas e seções culturais dos jornais cariocas dedicaram-se a elevar, com grande afinco, a cidade do Rio de Janeiro, navegando na vigorosa onda nacionalista da época.

⁵Algumas biografias foram utilizadas, dada a possibilidade de perscrutar outros aspectos da vida boêmia e sambista de alguns músicos e cantores/as. As biografias não foram empregadas de maneira aprofundada, como foram, por exemplo, os depoimentos. Elas participaram em caráter complementar, na medida da minha percepção da necessidade de sua utilização.

Os sambas⁶, por sua vez, constituem um conjunto documental muito importante, na medida em que suas letras foram capazes de expor muito sobre o contexto histórico, mas também sobre o quanto a linguagem versificada foi sagaz e criativamente utilizada pelos sambistas, para exibir e positivar características variadas de seus lugares de origem, sem deixar de atentar para sua utilização, como instrumentos de ataque e defesa de competências musicais, de condutas profissionais e origens étnicas. As origens étnicas remontam, nesse caso, à condição do sambista nativo, orgulhoso de pertencer a um dado lugar. Sejam compostos por baianos ou cariocas, os sambas foram veículos privilegiados da ostentação do orgulho nativo. Suas “terras natais” são trabalhadas enquanto locais detentores de verdadeiros sambas ou malandros e o amor do povo por seu samba nativo é construído, em ambos os casos, como histórico, ancestral ou nato. Desse modo, o lugar de origem figurou como manancial de símbolos e temática importante na conduta discursiva dos sambistas.

Por não ser linguista, nem analista do discurso, para mim foi importante conhecer de modo mais detido algumas escolas de pensamento da análise do discurso, de maneira que fosse possível, tanto encontrar um modelo de análise que cobrisse a natureza conflitiva dos discursos, quanto para aprender algo sobre aplicação das categorias de análise. Em níveis teóricos, procurei afinar-me com uma prática analítica preocupada com “um olhar para o texto e outro para a realidade social” (BATISTA Jr.; MELO; SATO, 2018, p. 8). Em níveis metodológicos, encontrei na Análise do Discurso Crítica categorias de análise deveras apropriadas. Seus instrumentos de descrição e análise dos recursos linguísticos e estratégias discursivas enriqueceram a observação das posições específicas dos grupos e agentes históricos, na defesa argumentativa de seus interesses.

Com um caráter qualitativo, as análises seguem o caminho interpretativo-crítico da Análise do Discurso Crítica. Para isto, empreguei algumas categorias de análise textual, principalmente aquelas que me permitissem identificar, interpretar e nomear as práticas estratégicas constantes nos discursos dos agentes em questão. As categorias de análise de Fairclough (2003) possibilitaram identificar, em um dado texto, a) relações semânticas: relações entre o significado de palavras e/ou expressões; b) relações gramaticais: a utilização estratégica, por parte do emissor, de pronomes, adjetivos, substantivos ou outras classes gramaticais específicas; c) relações de vocabulário: estratégias de colocação vocabular de palavras, epítetos e/ou títulos, por exemplo; d) relações fonológicas: a utilização interessada

⁶Dentre os sambas existentes neste trabalho, alguns foram encontrados no site do Instituto da Memória Musical Brasileira (IMMub); outros foram encontrados no site do Instituto Moreira Salles (IMS). Ademais, houve casos em que, para algumas composições, não foram encontradas gravações, mas estas constaram inscritas em jornais, a título de provocação ou resposta a sambistas envolvidos em embates musicados.

de fontes maiores ou menores, de letras ou grifos específicos, por exemplo. Para o autor, há cenários de interação discursiva, cujos níveis variam e, para o devido fim deste trabalho, é num cenário de acentuação das diferenças, de conflitos e polêmicas, que as relações citadas acima serão empregadas. Tal cenário, como coloca Fairclough (2003), provê uma base de comparação de diálogos, para se identificar como as diferenças se orientam entre os atores.

As fontes elencadas, textos com formatos diversos, são nada mais que gêneros discursivos diferentes, que dialogam entre si. Desse modo, a análise lida ao mesmo tempo com narrativas, conversações, argumentações, descrições etc., todas elas atreladas às práticas socioculturais determinadas pelo âmbito conflituoso do samba, em cujo contexto este ascendia, enquanto música popular. Nesses diálogos, apresentam-se discursos orientados por suas bases argumentativas, suas justificativas e suas reivindicações ou intenções (FAIRCLOUGH, 2003). Orestes Barbosa, por exemplo, lançou uma base argumentativa em que buscava estabelecer que o povo carioca seria historicamente predisposto ao samba, cuja justificativa o autor remontou à musicalidade dos índios tamoios, reivindicando, com isto, a imemorial natureza musical do carioca.

Os argumentos dos agentes, como no caso citado acima, estão repletos de estratégias de apresentação e representação de seus interesses. É possível, por exemplo, identificar nos usos estratégicos de classes gramaticais o interesse subentendido de um determinado sujeito falante. Assim, um determinado autor pode empregar, em sua visão narrativa, estratégias de: a) inclusão/exclusão: procurando suprimir ao máximo, por exemplo, a participação de um determinado grupo sambista nos processos narrativos de sua história; b) emprego de pronomes/nomes específicos: quando um sambista utiliza o “nós”, para salientar o ponto de vista do grupo étnico de que faz parte; c) agentes ativos/passivos: como determinada ação de um sambista ou grupo de sambistas pode ser representada numa dada narrativa; d) nomeação/classificação: revela de que maneiras um determinado discurso pode nomear ou classificar um sujeito, dentro de uma hierarquização específica de títulos honoríficos entre sambistas, por exemplo. Tais itens são escolhas estratégicas que os sujeitos podem fazer, diante de suas posições e visões de mundo (FAIRCLOUGH, 2003).

Na mesma linha interpretativa, van Dijk (2018) trouxe outras categorias de análise importantes. Muito tenho falado acerca das gerações de sambistas, que se estabeleceram, enquanto grupos em oposição, no universo do samba. Os grupos aqui elencados, seja aquele referido pelos baianos, seja aquele referido pelos cariocas, constituem um de nível análise.

Grupos⁷ são constituídos de membros que se filiam por meio um dado amálgama: sentimental, ideológico, étnico, político, geracional etc. De acordo com o autor, os membros são sujeitos que representam as causas de um dado grupo. Isso significa afirmar que, no nível da ação individual, “os atos sociais de atores individuais são, desse modo, partes constituintes das ações e dos processos sociais do grupo” (VAN DIJK, 2018, p. 117). Tais sujeitos, por sua vez, são portadores de cognição pessoal e social: “memórias, conhecimentos e opiniões pessoais, bem como aqueles compartilhados com os membros do grupo” (*ibidem*). Com isso, quero dizer que há uma abrangência analítica que envolve a atuação de grupos, sujeitos e seus tipos de cognição. Os sujeitos, com sua cognição, são capazes de influenciar e veicular representações de seu grupo sambista particular.

Para van Dijk (2018), as estratégias argumentativas dos agentes podem evidenciar ainda o uso de, a) seleções lexicais: quando, por exemplo, um sambista seleciona palavras positivas para referir-se a “nós” e palavras negativas para referir-se a “eles”, além do uso de recursos discursivos, para indicar os “nossos bons atos” e apontar os “maus atos do outro”, deixando à mostra disputas entre “nós x eles”. Complementando o item “inclusão/exclusão, citado a cima, surge: b) estratégias de ações positivas/negativas: fornecer muitos/poucos detalhes e/ou generalizar/ser específico; c) dispositivos retóricos: utilização de metáforas, hipérboles, ironias etc. Apesar de existirem outros dispositivos de análise interessantes, elencados pelos autores que se seguiram, estas categorias foram por ora suficientes, enquanto ferramentas metodológicas da análise dos discursos dos agentes em oposição.

O jogo dos embates, entre os agentes do universo do samba baiano e carioca, pautou uma dimensão de autoexaltação que se serviu fartamente do peso simbólico e mítico que o conceito de tradição pode trazer. Dado que as identidades sambistas de indivíduos, grupos ou gerações precisaram colorir-se de narrativas e recursos fixadores de símbolos, foi possível pensar em meios metodológicos para rastrear as estratégias discursivas, que se utilizaram da ideia de tradição, para atingir finalidades variadas, algumas delas já esboçadas mais acima. A partir dos mesmos recursos de análise discursiva, foi possível identificar os jogos de retórica e linguagem utilizados para conferir visibilização, consolidação, antiguidade, mitificação, reconhecimento, valorização, purificação e defesa, de práticas sambistas, cujo desejo era/é a

⁷Importante acentuar que há fluidez na ideia de “grupo” e, portanto, o conceito não deve ser entendido como baliza de valores intransponível. Havia certa liberdade de ação dos indivíduos e os vínculos sentimentais podiam ser rompidos ou não acionados. Pode-se citar, por exemplo, o caso de Sinhô, cujas querelas com os baianos fizeram com que ele se afastasse desse grupo, ainda que se autodenominasse um integrante da velha-guarda do samba.

perpetuação. Ademais, no contexto de valorização de uma música nacional, não só o conceito de invenção de tradições, de Hobsbawm e Ranger (2014), encaixa-se perfeitamente, como foi possível vislumbrar elementos discursivos em processos de invenção de tradições sambistas, tanto do Recôncavo baiano quanto do Rio de Janeiro, a partir de matérias de jornais, revistas, documentários e entrevistas. No rastreamento investigativo, foi possível observar como os agentes do universo do samba baiano e carioca flexionaram a compreensão e os repertórios da tradição, para que pudessem figurar como arma discursiva, para essas variadas finalidades elencadas. No entanto, o sentido basal da argumentação retorna ao mesmo ponto: os sambistas e a defesa de seus lugares almejavam tornarem-se portadores de tradição.

Tratando-se de um universo de fixação de identidades, com vistas à promoção/exaltação de lugares, regiões e suas gentes, o campo da literatura também rendeu frutos interessantes. Mesmo que, aqui, a abordagem tenha se dado de forma mais *en passant* e sem capítulo próprio para a contribuição do jornalista e escritor João do Rio, na sua composição literária elogiosa da capital.

Dediquei o último capítulo ao exame breve de duas obras de Jorge Amado, *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, onde pude vislumbrar outra dimensão da construção/promoção do que viria a se chamar baianidade, num contexto em que fervilhavam as dimensões discursivas da identidade nacional. Essas fontes mereceram um capítulo em virtude de que, haja vista o brilhantismo de João do Rio, exaltando a modernidade, o cosmopolitismo e o colorido do Rio de Janeiro, Jorge Amado, com o conjunto de seu trabalho, foi considerado por agentes da academia um construtor/inventor da Bahia, enquanto microcosmo do Brasil e da brasilidade. Trata-se, portanto, de seguir um pouco de suas pegadas literárias, com maior destaque para a sua contribuição à promoção da baianidade, visto tanto pela ótica de alguns pesquisadores acadêmicos e literatos, que o alçaram a intérprete do Brasil, quanto pelo fato de o romancista ter engajado personagens, criados a partir da realidade social do povo baiano, no debate da vida popular e da musicalidade do povo brasileiro, introjetando ainda mais elementos da competitividade/autopromoção baiana por mais visibilidade e reconhecimento, no jogo de criação de símbolos da identidade nacional⁸.

⁸ Apesar de se saber que o escritor baiano tinha claro interesse em criar seus personagens usando o tecido popular do povo baiano, para dar novas dimensões ao debate da mestiçagem e da identidade nacional, pode-se notar, mesmo que à revelia das intenções do próprio escritor, que a Bahia e seus símbolos tornaram-se beneficiários diretos da criação amadiana, haja vista o desejo de obtenção de mais visibilidade simbólica no contexto identitário de invenção de um povo e de uma nação brasileira.

No capítulo I, analisam-se os deslocamentos simbólicos sofridos pela capital baiana, a região do Recôncavo, bem como a própria Bahia, diante da ascensão do eixo econômico da região sudeste, elevando a cidade do Rio de Janeiro à condição de capital. Este torna visível para o/a leitor/a os processos pelos quais passaram esses lugares, quanto à obtenção de maior ou menor prestígio e centralidade cultural, observando a ascensão do samba como elemento de valor nacional, e sua relação com os lugares observados. O capítulo desvela ainda as especificidades narrativas e nativas de cada lugar: a construção/defesa dos perfis identitários sintetizados pela exibição da baianidade e da carioquidade.

O capítulo II identifica os diferentes tipos de embates e tensões presentes nos discursos enunciados por indivíduos ou grupos de sambistas, que se definiram a partir da defesa de suas lealdades e identidades próprias. Identifica e analisa os agentes precursores, preocupados com o lugar folclórico do samba urbano, esboçando paradigmas essencialistas e a questão das origens do samba: suas representações de lugares privilegiados, o tratamento dado a grupos distintos de sambistas, bem como as demarcações de hierarquias estéticas, dentro da necessidade de se definir um samba nacional por excelência.

O capítulo III dá continuidade às oposições discursivas, no âmbito do debate folclorista sobre o samba e suas origens. Trata-se dos folcloristas atuantes nos anos 1950. Neste capítulo, o/a leitor/a observará os posicionamentos discursivos desse grupo, que opunha visões diferentes sobre o lugar social de origem do samba, a partir das predisposições nativas dos agentes, na defesa de dada prática de samba, predileções por lugares e/ou sambistas, abordagens interessadas sobre tradições folclóricas antigas, de um lugar e de outro, bem como hierarquizações destinadas a alocar grupos sambistas e estéticas distintas em suas narrativas.

O capítulo IV esmiúça as dimensões da ideia de tradição utilizadas por sambistas, jornalistas e folcloristas, para enaltecer, consolidar e defender/salvaguardar os sambas nativos, no âmbito de regionalidades, com valores singulares desejados e fomentados. Nas narrativas, revela-se o emprego dos significados da tradição, como estratégia de construção de legitimidade e reconhecimento, de originalidade mítica e antiguidade histórica, estratégia de luta contra a dissolução/diluição de práticas sambistas nativas, bem como substrato ideológico para capitalizar valores e ideais patrióticos, além de fundamentar narrativas de defesa da pureza de práticas nativas.

O capítulo V aborda a ótica de alguns pesquisadores acadêmicos e literatos, sobre o lugar de Jorge Amado e sua obra no debate e no discurso da formação da identidade nacional, bem como uma breve análise das obras *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, elencando a dimensão

literária da construção/promoção da baianidade, a partir de personagens mimetizados aos elementos populares do discurso da identidade nacional brasileira.

Colocadas essas pistas, vamos então aos resultados da pesquisa.

CAPÍTULO I – RIO E BAHIA: CENTRO E PERIFERIA

Neste primeiro capítulo, trata-se de como os jornais, o teatro e as rádios cariocas e baianas, transformaram-se em um campo de exaltação de seus respectivos repertórios, artistas e lugares. De um lado, o centralismo cultural da capital esboçou-se na valorização do “samba carioca”, ao lado da valorizaçãodo perfil da carioquidade, a partir da realidade do sambista carioca e a invenção de um Rio de Janeiro brilhante, moderno e culturalmente mimetizado com o bojo do projeto nacionalista e seus movimentos político-culturais. Por outro lado, ergueu-se uma Bahia ciosa de mostrar sua singularidade e anterioridade culturais, com artistas que exaltaram as qualidades sambistas de sua terra natal, buscando fazer valer as suas contribuições identitárias, demarcando, assim, aspectos do que podemos chamar de baianidade, em fins do XIX e início do XX. Tal realidade foi o resultado de um longo processo de transformações históricas do *status* de regiões, cuja precocidade remonta ao século XVII. A Bahia, sua capital e a região do Recôncavo foram perdendo importância político-econômica e cultural para o Rio de Janeiro e sua capital e, sem seguida, também para São Paulo e Minas Gerais. O Rio de Janeiro, por sua vez, alçava-se cada vez mais palco central do projeto nacionalista e seus movimentos político-culturais.

1.1 O Rio em festa: o texto e o contexto da capital, o samba e o carnaval

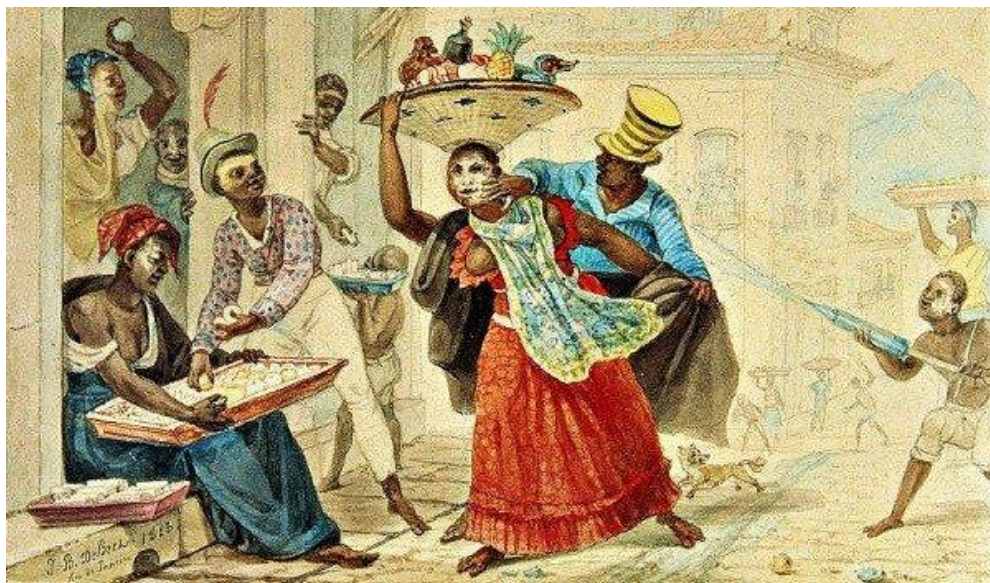
Ainda hoje, quando se fala em samba e carnaval, pensa-se imediatamente no Rio de Janeiro. O vigoroso apelo que o carnaval e o samba trazem centraliza os nossos olhares para esta cidade. O Rio exerceu seu protagonismo não somente pela sua centralidade dentro do projeto político-pedagógico estatal, iniciado no século XX, com o processo de invenção de uma ideia de nação e de povo brasileiro, mas a capital também foi capaz de se inventar como “cidade maravilhosa”, portadora da produção do “maior espetáculo da terra”, ratificando a sua “vocaçãoturística” e fazendo disseminar o seu modelo cultural para outros lugares do país (MOURA, 2001, p. 107).

Esse grande evento que se tornou o carnaval carioca exerceu fascínio e impôs sua influência sobre outras cidades, que, por sua vez, buscaram exibir suas próprias edições de carnaval, com desfiles de escolas de samba, apresentando modelos de alas, muitas vezes,

copiados ou recriados a partir do carnaval e das escolas de samba cariocas. Mas, para além da influência que o carnaval carioca viria a exercer sobre outros lugares do Brasil, houve uma complexa gestação dessa realidade, envolvendo a festa carnavalesca urbana, a presença do repertório e ritmos que animavam esses dias. Formas variantes de brincar e fazer música se digladiaram, com a aparição das escolas de samba, na década de 1920 em diante.

Esta história começa com a aparição dos entrudos, que já nos idos de 1850 foram ganhando popularidade entre as populações negras forras e escravizadas e, até mesmo, no âmbito familiar das elites. Munidos de limões de cheiro, injeções e bisnagas, os foliões costumavam molhar-se uns aos outros. A pândega ocorria desde o chão das ruas até as sacadas dos sobrados da capital. Nesses dias, os foliões não hesitavam em mirar os projéteis aquosos em parentes e amigos, bem como promover a algazarra com os desconhecidos, que quase sempre terminavam os festejos ensopados dos pés à cabeça (CUNHA, 2001).

GRAVURA 1 –Entrudo



Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/entrudo-carnaval-o-que-e-significado-fotos/>>.

Tal divertimento não passou incólume às críticas enraivecidas de membros insatisfeitos das elites brasileiras, ciosos de constituir em terras nativas semelhança com os costumes festivos europeus. Muito dessa insatisfação, na verdade, dava-se por se tratar de uma manifestação abertamente adotada pelas camadas pobres, mestiças e/ou negras das periferias da capital. Não se escondia, entre as elites e as redações dos jornais, o esmero em patrocinar, com colunas e crônicas, o desejo de substituição de tais manifestações, vistas como bárbaras e/ou resquícios dos tempos do escravismo, que deveria ser enterrada e

esquecida, por formas mais europeizadas de se brincar, tocar e cantar a festa de Momo. Não somente o entrudo se materializava nesses dias, mas também os desaparecidos cucumbis que, somados aos cordões e ranchos, disputavam o espaço festivo com indivíduos fantasiados de diabinhos, princeses, velhos dançantes com cabeças gigantes, dominós, além dos blocos de sujeitos, que circulavam pelas ruas do centro da cidade, majoritariamente mascarados. Nenhuma dessas diversas formas de brincar agradava por inteiro tais elites (CUNHA, 2001).

Foi também a partir de 1850, momento em que esta cultura negra e pobre ainda sofria o estatuto da escravidão, que emergiram com mais vigor as festas de Momo, com o soar dos batuques e seus tambores, bem como seus lundus e umbigadas. As elites, por sua vez, reagiram popularizando o piano, além da rabeca e do violão europeu, procurando matricular seus filhos e filhas em aulas regulares, com as quais aprenderiam a “boa música”, como profilaxia higienizadora contra o que era abertamente considerado resquício de um barbarismo, oriundo da degradação das senzalas. Tratava-se de buscar a maior proximidade possível da conclamada alta cultura europeia, cuja cena artística e musical deveria tornar-se modelo incontestado a ser perseguido. A importação desses instrumentos serviria ainda como chave de realce e ostentação da desejada pompa e refinamento, entre as classes dominantes ciosas de diferenciar-se do gentílico negro-mestiço local (NOVAIS, 1997).

Ao final do século XIX e com a proclamação da República, cresceu o ímpeto de se descobrir e edificar uma cultura nacional. O desejo de valorização das manifestações nativas passou a compor gradativamente as preocupações de intelectuais influentes. Desde então, processos de filtragem nacionalista acabaram por eleger determinadas formas de se brincar o carnaval em detrimento de outras. Esboçava-se o jogo higienizador de setores das elites, bem como as estratégias de sobrevivência e resistência de grupos subalternizados e suas formas de brincar o carnaval, em meio a uma sociedade hierarquizada e extremamente desigual. No entanto, por mais que o entrudo sofresse com a pecha de evento incivilizado, perigoso e indesejado, este retornava após o carnaval, fazendo renascer a ira dos espíritos de elite, pois na sua concepção, o povo insistia em colocar-se à margem da civilizada Europa. Os cordões, da mesma maneira, acabavam sendo execrados, por que temidos enquanto agrupamentos festivos capazes de abrigar capoeiras e brigões mascarados, além de desagradarem os ouvidos das elites que, por sua vez, demonstravam sua irritação devido à presença massiva dos instrumentos de percussão em suas apresentações pelas ruas da cidade. Dentre cordões, cucumbis e o próprio entrudo, os ranchos, apesar de muitas vezes confundidos com os cordões, acabaram caindo nas graças das redações dos jornais, que julgavam serem mais refinados, na medida em que tomavam de empréstimo a organização

administrativa e expositiva das sociedades e préstitos elitizados, utilizando ainda menos instrumentos de percussão, para dar mais evidência aos instrumentos de corda e sopro (CUNHA, 2001).

Os ranchos apareceram nos bairros pobres do Rio de Janeiro, onde a presença baiana era significativa. A migração baiana já ocorria desde o século XIX e foi se estabelecendo nas imediações da Cidade Nova, Estácio, Santo Cristo, Gamboa, Saúde, enfim, a região portuária da capital, conhecida como a “Pequena África” (NETO, 2017). Essa massa exercia atividades laborais braçais e de baixa remuneração, majoritariamente acomodada em condições precárias de moradia. Contudo, não deixara de manter suas formas de organização familiar e festiva, dentre elas os ranchos, que se tornaram bastantes comuns na passagem do século XIX, até o início do século XX. Na Bahia, os ranchos caracterizavam-se enquanto grupos de homens e mulheres que relacionavam festa de caráter público com devoção religiosa. Manifestação reconhecidamente popular pelos estudiosos do folclore nacional.

Câmara Cascudo (1988), em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, caracterizou semanticamente a palavra “rancho”, como sinônima de “[...] agasalho, hospedagem, pousada e também choça, casinha rústica, barraca [...]”, mas, para significar a prática festiva dos baianos no sudeste, ele assinalou-a também como um “[...] grupo de festeiros das solenidades populares do Natal, cantando e dançando, tendo ou não vestuário uniforme.” (CASCUDO, 1988, p. 662). No caso da descrição dessas manifestações populares, o autor destacou que, no Rio de Janeiro, os “ranchos carnavalescos” constituíam-se de grupos festeiros de foliões que tocavam principalmente instrumentos de corda e sopro e se apresentavam nas ruas da capital durante os dias de carnaval. Contudo, como coloca Gonçalves (2007), há que se falar na importância que teve o Sr. Hilário Jovino, pernambucano chegado ao Rio no fim do século XIX, enquanto artífice de modificações em suas estruturas brincantes, dando forma “carioca e carnavalesca” aos ranchos (GONÇALVES, 2007, p. 49).

Os ranchos eram aclamados pelos jornais, quando, durante os dias de festa, passavam tocando em frente às suas redações, em busca de prestígio e visibilidade. Os jornais, nesse momento, já imbuídos da vaga nacionalista que varria a intelectualidade, incentivavam os brincantes com promoções e elogios. Além de exibirem-se com os ranchos, os baianos daqueles bairros proletários juntavam-se para praticar suas destrezas musicais, executando choros, maxixes, lundus, valsas e outras músicas, nas casas das conhecidíssimas Tias baianas. Desses ambientes familiares extensos surgiram e se consolidaram grandes nomes como, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, personagens estes, além de outros, que vão se revelar ao longo deste trabalho.

Hilário Jovino é lembrado como o nome forte dos ranchos, dada a sua condição de liderança e inventividade. Mas o contexto maior engloba significativa participação das Tias baianas, não só na constituição de ranchos, mas na manutenção de toda uma vida cultural pujante e inovadora, de sambas e carnavais. É certa a afirmação do caráter estratégico das casas sustentadas por elas, como redutos da criação, mas também de lugares de manutenção de tradições e laços com uma distante terra natal, a Bahia. Pode-se pensar esses lugares como (re)produtores de inovação/tradição. Tratava-se de ambientes ideais para a execução de festas religiosas e de noitadas regadas a muito choro, mas também, a sambas de roda aprendidos intergeracionalmente. As Tias baianas, matriarcas à frente daquelas casas, recebiam desde os músicos proletários até as figuras mais ilustres da sociedade carioca.

Dentre as mulheres famosas da empobrecida “Pequena África” estavam Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana. Tia Ciata passou para a história como a mais famosa, por isso seu nome é mais recordado e reverenciado. Essas Tias desempenhavam, de acordo com Neto (2017, p. 41), “uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa”. Como coloca Sodré (1998), os redutos festivos das tias constituíam-se em lugares de recomposição e resistência de uma cultura negra perseguida pelas autoridades: tanto para a manutenção de suas práticas religiosas ancestrais, quanto para o abrigo relativamente seguro daqueles bambas, que não encontravam total e irrestrita abertura, para suas apresentações no espaço público. Assim, Neto (2017, p. 41-42) expressa bem tal realidade: “A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos, exigidas pelos novos tempos, ditos civilizados”. Em vários momentos, a música vinha acentuada pela marca das práticas religiosas afrocatólicas, constituindo-se em característica cultural da musicalidade baiana, fazendo-se necessário, desse modo, notar a associação entre um quadro sociocultural negro e periférico, cuja religião emblemática, as tradições de orixá, chamadas genericamente de candomblé, era parte constitutiva das práticas culturais do referido grupo.

Esses músicos e carnavalescos baianos foram classificados, pela pesquisa científica, como a primeira geração constituinte do movimento sambista nascente, no Rio de Janeiro, que contribuiu para a assunção do samba enquanto música popularizada (CUNHA, 2001; SANDRONI, 2001). Um pouco mais tarde, na passagem para a década de 1930, surgiram inovações instrumentais e de ritmo, incrementando o cenário artístico do samba existente, considerado “amaxixado”, que já chegava às residências dos radiouvintes. Ascenderam novas

formas rítmicas de se brincar o carnaval, a partir do surgimento da geração dos sambistas do Estácio de Sá e das primeiras escolas de samba (SANDRONI, 2001). Tal geração, em plenos anos 1930, estava vivendo o cerne dos processos de valorização do samba, enquanto ritmo popular, aclamado como um dos principais elementos definidores da identidade nacional. Tratou-se de um momento, cuja ascensão de um “samba carioca”, fazia do Rio de Janeiro uma espécie de epicentro da modernidade musical. Diante do desenrolar de tal contexto cultural, gestado desde a metade do século XIX, a cultura pujante da capital chegou a um ponto em que parecia confundir-se com a marcha da configuração de uma identidade cultural de povo e nação.

Surgiram, então, sambas com discursos que elevaram a capital, enquanto lugar ideal para se ouvir um samba verdadeiramente brasileiro. Na composição *O samba é carioca*, de Oswaldo Silva, destacou-se, em alguns versos, a afirmativa de que o carioca é bamba e que o samba tradicional brasileiro era aquele feito no Rio de Janeiro, como apontado no trecho a seguir:

O samba p'rá ser bem brasileiro, meu bem
tem que ser feito (cá) no Rio de Janeiro (bis)

O carioca não tem medo de moamba
e podem mesmo falar mal, mas no Samba ele é bamba
Embora não querendo, todos têm que dar valor
e porque o povo carioca é francamente do amor

É de arrelia que quando o samba é brasileiro
desafia todo mundo e na cadência o primeiro
Quando ele é carioca, corre o mundo e não é sopa
É ouvido e é bisado e desacata até na Europa
(mas a verdade é que eu digo agora...) breque⁹.

É notável a reverência orgulhosa à origem, remetendo frequentemente ao recurso discursivo, onde se captam o desejo de fixar, no imaginário cultural coletivo, a premência do Rio de Janeiro e dos cariocas, como centro simbólico gerador e irradiador do ritmo nacional por excelência. Sem dúvida, discursos como o do samba acima contribuíram bastante para fixar a figura do carioca sambista e fixar também o Rio de Janeiro, enquanto centro difusor da cultura do samba, e, hoje, palco dos grêmios recreativos mais famosos, como a Estação Primeira de Mangueira, Portela, Salgueiro, Unidos de Vila Isabel, dentre tantas outras escolas de alto prestígio, agregando torcedores e simpatizantes até mesmo de outros estados.

⁹ Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-74101>>.

Narrativa esta que serviu de cimento para a construção de ações discursivas que reivindicam, ainda hoje, com força, o valor de seu passado, em torno de determinado estilo de samba: o paradigma do Estácio aclamado, frequentemente, como uma espécie de modelo originário do samba¹⁰. Por esta narrativa, a capital seria tomada por “vencedora” e, por fim, como lugar onde se concentram sambistas cariocas, que fazem um samba tão genuinamente carioca, quanto mais brasileiro, quando comparado àquele de outras regiões. Tal discurso fica patente, quando se observa a matéria do *Correio da Manhã*, de 4 de janeiro de 1931, intitulada “O Samba no Estácio”. Disponho a seguir, alguns trechos:

O bairro do Estácio, encravado entre o morro de São Carlos e as ruas lúgubres e intermináveis do baixo meretrício, é a pátria do samba. [...] Quando o malandro desce o morro vem à aventura [...]. Um côro que se sobreleva acompanha o cantador: – talvez um Newton, um Ismael, ou um Nelson, pondo à mostra, entre zangarreios de viola, baticuns de tamborim e ronron de fuica, os conflitos e as dores do coração amoroso [...]. Nesse bairro nasceram e vivem os mais perfeitos produtores dessa original e imprevista música popular carioca que é o samba [...]. Alcebíades Barcelos, o “Bide”, Newton Bastos e Ismael Silva, o creador legítimo daquele melodioso “Amor de malandro”. Os que ali nasceram, como Canuto, o canário de Villa Isabel, ali vão fascinados e por ali vivem perambulando, de corações abertos por toda a parte, pelos bailes, fandangos, noitadas e botequins, cantando, sonhando e celebrando amores, muito felizes da vida, do mundo, porque o Estácio, embora o não digam os nossos guias de turismo, é realmente a pátria do samba... (CAVALCANTI, 1931, p. 17).

Como se verá no decorrer deste capítulo, as fontes estão recheadas de títulos, declarações, epítetos, palavras e frases que, a partir de uma observação atenta, o/a leitor/a perceberá a importância estratégica da seleção lexical, ou seja, a estrita escolha das palavras que colorirão os discursos na exaltação/promoção de um lugar ou de outro (FAIRCLOUGH, 2003; VAN DIJK, 2018). Nesse primeiro trecho jornalístico acima, o esforço argumentativo está focado na elevação do bairro do Estácio, enquanto “pátria do samba”. O epíteto referido duas vezes no texto reforça o sentido da palavra “pátria”, enquanto lugar de origem. A “pátria” da “original música popular carioca” é o bairro do Estácio e somente os sambistas da nova geração foram citados. Trata-se de um texto que expõe a defesa de uma determinada narrativa, quando é o “malandro” que desce do “morro”, para trazer a originalidade carioca.

¹⁰Sabe-se que o maxixe fora elevado à condição de símbolo nacional na década de 1910 (FERNANDES, 2001), mesmo sendo ainda significativamente associado, de acordo com Sandroni (2001), a práticas musicais e de dança oriundos dos bairros de má fama. Mas o tipo de samba que culminou mais popularizado e valorizado foi o samba na sua versão “carioca” ou “moderna”, com inovações técnicas e rítmicas em relação aos sambas praticados nas casas das Tias baianas, lançadas pelo conhecido Grupo do Estácio. Esse tipo mais recente acabou tornando-se, como coloca Sandroni (2001, p. 117), “sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia”.

Contudo, para além dessa potência da narrativa carioca, nota-se que o fenômeno também ocorre para outros lugares e regiões:

Dentro do Brasil, a música assume fundamental importância na formação da imagem de determinadas regiões. Enquanto, por exemplo, o carioca retratado por Chico Buarque em “A Opera do Malandro” anda com sua navalha sempre afiada e vivencia intensamente a boemia da Lapa, o paulista de Adoniram Barbosa fala de trabalho e, mesmo em canções como “Trem das Onze”, cita o afeto materno e compromisso com horários. Ainda hoje, a música produzida na Bahia, mesmo que considerada frívola por alguns, também tem fundamental importância na construção da imagem do povo baiano em todo o Brasil e no exterior (LEAL, 2015, p. 120).

Tal como esboça o autor, apesar do afinco considerável do Rio de Janeiro para constituir o texto de sua identidade enquanto hegemônico, outros lugares também buscaram fazer o mesmo. Embora se saiba do prestígio narrativo da identidade do samba carioca, na luta pela visibilidade, reconhecimento e afirmação identitária, a Bahia, por sua vez, buscou evidenciar sua vocação sambista com figuras como Dorival Caymmi. Assim como assevera a extensa discografia de exaltação à terra natal e os diversos sambas do artista baiano, a música *Samba da minha terra* pode ser canalizada como emblema de uma Bahia que também quer ostentar uma identidade sambista, inconfundível com a de outros lugares, haja vista a proximidade rítmica deste, com os sambas tradicionais tocados na região do Recôncavo baiano. Assim, há um trecho que diz: “O samba da minha terra deixa a gente mole / Quando se canta todo mundo bole / Quando se canta todo mundo bole / Eu nasci com o samba / No samba me criei / Do danado do samba nunca me separei [...]”¹¹. E foi por meio da sofisticação dos meios de comunicação da época que esses embates, que englobaram uma variedade de agentes circulantes no universo do samba, ganharam a atenção do público. Serviram como veículos de narrativas, na forma de letras de sambas gravadas em discos e nas ondas sonoras das rádios nascentes, principalmente nos ambientes mais urbanizados do Brasil.

1.2 As rádios: trampolim para sambistas / instrumento do projeto nacional

¹¹ Disponível em: <<https://immub.org/album/eu-vou-para-maracangalha>>.

No Brasil, a tecnologia do rádio inicia cedo o estabelecimento de suas estações. Para se ter uma ideia da precocidade brasileira em sua implementação, Stella Caymmi mapeia o pipocar da novidade nos estados brasileiros:

Para se ter uma dimensão do pioneirismo do Brasil na área da radiofonia, basta comparar a data de inauguração da primeira rádio comercial americana, a KDKA, de Pittsburg, na Filadélfia, em 2 de novembro de 1920, e a inauguração da Rádio Sociedade, primeira rádio brasileira, propriedade de Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize (Henri Charles Morize), em 20 de abril de 1923, sediada no Rio de Janeiro. No dia 1º de maio do mesmo ano são iniciadas as transmissões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Meses depois, em São Paulo, em 30 de novembro, é a vez da Sociedade Rádio Educadora Paulista. Ainda no mesmo ano, foi criada a Rádio Clube do Brasil, na capital federal, com o engenheiro Elba Dias à frente do empreendimento (CAYMMI, 2010, p. 22).

O caráter amador dessas primeiras rádios, que, muitas vezes, contavam somente com a participação direta de seus aficionados, foi o responsável sobremaneira pelas dificuldades financeiras para sua manutenção, uma vez que a veiculação de anúncios e propagandas comerciais era vedada, o que as colocava na condição de rádios não comerciais (CAYMMI, 2010). A veiculação musical restringia-se a programações extensas de música clássica e ópera, dado que essas primeiras estações tornaram-se objetos da estratégia pedagógica nacionalista, interessada em promover cultura às massas. Tal era o precário nível de profissionalização, que Severiano (1983) apontou que essas emissoras pioneiras tinham que lidar com frequentes falhas técnicas e recorrer a improvisações, além da falta de relações formais de trabalho com os artistas convidados.

Contudo, com a chegada da década de 1930, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder presidencial e, logo a seguir, em 1937, a consolidação do golpe que deu início ao regime do Estado Novo, rendeu às estações de rádio outro patamar midiático de importância política e abrangência sonora. O uso estratégico da irradiação estava associado à introjeção do ufanismo pátrio, que se aprofundou com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, órgão responsável pelo controle político-ideológico das mídias existentes (jornais e emissoras de rádio), fixando os postulados fundamentais à educação dos brasileiros. O programa ideológico tinha em vista uma série de valores, dentre os quais o culto à nacionalidade, à disciplina, à moral e, igualmente, ao trabalho (PANDOLFI, 1999). Assim, no início dos anos 1930, com 29 emissoras de rádio funcionando em todo o Brasil (CAYMMI, 2010), definiu-se,

para o governo Vargas, a função da irradiação como “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa” (TAVARES, 1997, p. 55).

Nesse momento, consolidou-se o movimento de valorização da cultura nacional que, tomando o samba como gênero musical de destaque, de acordo com Vianna (1995), envolveu o contato entre grupos sociais bastante diferentes: intelectuais, compositores eruditos, estrangeiros, políticos, folcloristas, poetas, além dos próprios homens negros e pobres que faziam sambas. Ou seja, o interesse da criação de uma cultura nacional passou por contatos entre classes sociais diferentes, alçando o samba a baluarte artístico e simbólico, um dos elementos fundantes da almejada identidade nacional, mesmo com a persistente estrutura persecutória ao samba e seus músicos. Durante o Estado Novo, o discurso pela construção da brasilidade ganhou contornos de projeto político, com um ideário nacional-popular focado na gestação de um mito identificador da nação brasileira e de seu povo. A criação dessa identidade nacional está fortemente vinculada, como afirma Ortiz (2012, p. 8), a uma “reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Para costurar um discurso de unicidade do povo brasileiro, materializou-se o chamado mito das três raças¹²: a singularidade do povo brasileiro residiria, então, na mistura entre o branco, o negro e o índio (ORTIZ, 2012).

As rádios, por sua vez, seguiram rumo à profissionalização e à autonomia financeira, a partir do momento de sua regulamentação para uso comercial, em 1932. Houve uma evolução rápida do sucesso das programações voltadas para o entretenimento, como os famosos programas de auditório, apresentando musicais ao vivo em que os artistas perceberam a oportunidade de ganharem visibilidade e angariarem sucesso, apresentando suas músicas. Assim, Stella Caymmi apresenta tal modernização:

A verdade é que, até aquele momento, não se tinha atentado realmente para as possibilidades lucrativas do rádio. Iniciava-se a era das comunicações de massa no Brasil. As emissoras trataram de se modernizar e uma das novidades foi a criação dos “quartos de hora”, programas de quinze minutos, que podiam apresentar um cantor, um músico, um ator – esse em geral com

¹² O problema a ser resolvido por intelectuais da época estava em criar um discurso capaz de se contrapor às teorias de que sociedades racialmente misturadas estariam fadadas ao atraso. Nesse sentido, Ortiz (2012) aponta que a intelectualidade, incluindo um dos maiores idealizadores do mito da democracia racial, Gilberto Freyre, resolveu o problema transformando a “negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais agora eram diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pôde difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional”(ORTIZ, 2012, p. 41).

um número humorístico. [...] no início de sua implantação ainda se podia ouvir o famoso chavão da fase amadora do rádio “de passagem pelos nossos estúdios...” interrompendo a programação para apresentar algum artista ocasional (CAYMMI, 2010, p. 31).

Programas de rádio como o *Esplêndido Programa*, capitaneado por Valdo Abreu, e o famoso *Programa do Casé*, extremamente popular à época, abrigaram a participação de inúmeros sambistas, intérpretes e cantores, como Carmem Miranda, Dorival Caymmi, Francisco Alves, Silvio Caldas, Araci de Almeida, dentre outros. Todos esses artistas pegaram carona nas ondas do rádio, construindo sua consagração, na medida em que muitas de suas músicas podiam ser transmitidas até mesmo nos confins do país. Ademais, artistas como Noel Rosa e Orestes Barbosa, dentre outros, não só divulgaram suas canções em tais programas musicais, mas também chegaram a trabalhar nos bastidores dessas emissoras, como roteiristas, contrarregras etc. (CAYMMI, 2010).

Se, nos anos 1920, os sambas dependiam das festas populares para garantir seu sucesso e serem aprendidos e cantados nos carnavais, o advento das rádios mudou a forma como os sambistas popularizavam suas músicas. Sambistas como Donga, Pixinguinha e João da Baiana, dentre outros, foram os primeiros a experimentar relações, tanto com as gravadoras quanto com as emissoras de rádio. Foi com a aparição dessas emissoras que uma relação entre autoria e sucesso pôde vicejar. Assim, como coloca Fernandes (2001), foi a partir da proposição da abertura comercial das rádios que sambistas e escolas de samba puderam promover suas obras, muitas vezes, por meio de concursos musicais lançados por empresas interessadas em ganhar o mercado brasileiro. Esse foi o caso da empresa americana fabricante do chocolate Toddy, que achou uma boa ideia organizar um concurso de músicas de carnaval em associação com a rádio Mayrink Veiga. Distribuíram-se prêmios para as 32 músicas participantes, sendo que cada artista vencedor levou a soma de dois contos de réis. Sambistas cariocas não deixaram de fazer viagens a outras capitais brasileiras, consagrando-se também fora do Rio de Janeiro. Em 1941, por exemplo, Paulo da Portela, Cartola, Heitor dos Prazeres, somados a um conjunto de pastorinhas e ritmistas, cumpriram duas semanas na capital paulista, fazendo apresentações para o Centro de Cronistas Carnavalescos e para a Rádio Cosmos. Os jornais locais também não deixaram de registrar a estada dos artistas e o sucesso de sua aparição (FERNANDES, 2001).

Se o rádio possuía o condão de popularizar o artista, o advento das gravadoras, com a produção do disco, foi capaz de eternizá-lo. Nos anos 1930, além da Odeon, que tinha o já famoso cantor Francisco Alves em cartaz, apareceram outras gravadoras, no mercado da

música brasileira, interessadas em lançar, cada uma, seu *cast* de artistas pelo seu selo. A alemã Brunswick, que teve vida curta no mercado nacional, foi a primeira a gravar Carmem Miranda, e também chegou a revelar artistas como, Sylvio Caldas, Paulo da Portela, Gastão Formenti, Benedito Lacerda, dentre outros. A estadunidense Victor figurava como outra gravadora ciosa de formar seu selo com grandes artistas. Assim que chegou ao mercado brasileiro, buscou contratar ninguém menos que Pixinguinha, para conduzir a batuta à frente de sua orquestra. Desse modo, as gravadoras digladiavam-se pela concorrência e os artistas contratados, tão logo ficavam famosos, tornavam-se naipes valiosos para a garantia de lucro certo na vendagem dos discos (CASTRO, 2005).

1.3 Os periódicos cariocas como espaços de autoexaltação

Os periódicos foram os primeiros veículos de mídia a garantir que os acontecimentos políticos chegassem à apreciação do público leitor, além das novidades da cultura musical. Absorvidos pelo patriotismo, momento em que já tinham deixado para trás o período áureo da detração das manifestações culturais negras, os jornais da capital não deixaram de se regozijar com aquele samba nascente, que coloria a nova identidade brasileira em vias de forja. Surgiram matérias e colunas, jornalistas e cronistas que contavam as novidades em tom de exaltação de um samba carioca que, frequentemente, se confundia com os ventos fortes de brasilidade que sopravam àquele tempo. Sambistas como, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva, Sinhô, Ary Barroso, Almirante, João da Baiana, Noel Rosa, Lamartine Babo, dentre outros, passaram então a figurar nas páginas das seções culturais dos jornais, como objetos de celebração de uma música popular urbana, tão brasileira quanto apresentada como carioca.

Surgiram páginas inteiras revelando os dias de ensaio e apresentação de blocos, ranchos e outros grupos carnavalescos da capital, ofertas em dinheiro em concursos promovidos por gravadoras, como a Casa Edison, ou a Odeon, em que venciam os melhores sambas, anúncios das próximas batalhas de confetes, anúncios de peças teatrais, cujo tema era o samba feito nos morros da cidade, gravadoras propagandeando as faixas de seus novos discos de samba em lançamento, a revelação das tertúlias das grandes sociedades, como a dos Fenianos ou dos Tenentes do Diabo e também, volta e meia, apareceram notícias sobre a repressão policial, cujas batidas produziam o fim, não sem agressões e prisões, de encontros de sambistas pelas ruas da cidade.

Tal era o clima jornalístico desse período de ascensão do samba, principalmente a partir da década de 1930. Os jornais pintaram os cariocas como verdadeiros cultores do samba, objeto de prática patriótica, motivo de orgulho entre os mesmos. Assim, observam-se os jornalistas pontuando as qualidades sambistas de seu povo. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, de 3 de janeiro de 1937, trouxe a matéria “Samba”, de Jonatas Dias de Castro, que afirmou:

O carioca é do samba; [...] a razão por que para o carioca, o seu propósito [sic] é um samba! [...] em qualquer lugar o carioca mostra-se um “*crack*” na “*batucada*”; [...] a Cidade Maravilhosa é o centro artístico que irradia arte para todo o Brasil [...] (CASTRO, 1937, p. 18).

Outro destaque, no *Jornal do Brasil*, de 17 de dezembro de 1933, trazia: “O carioca tem a alma formada de dous terços de sol e um terço de samba [...]”. E nesse clima, em que o carioca desponta como um *crack* no samba, a Cidade Maravilhosa é aquela que tem a legitimidade de ditar a arte: o samba carioca, que foi construído, com frequência nos jornais da capital, como o legítimo, o genuíno, o verdadeiro. O mesmo periódico, de 13 de outubro de 1933, traz a chamada para a peça teatral “O samba e a toada na casa do caboclo”, onde um trecho em cartaz apresenta: “[...] as verdadeiras canções regionais do paiz, principalmente o samba carioca, o verdadeiro, aquele que é falado e sapateado, que lembra o carnaval e um arrufo qualquer [...]”. O samba carioca, pela argumentação textual, não se confunde com outros sambas, pois somente este é “o verdadeiro”, aquele cujas características “lembra o carnaval”. Em outra edição do mesmo jornal, de 9 de agosto de 1931, sem autor, Ary Barroso é elevado à competência de produzir um samba “genuinamente” carioca:

Ary Barroso, o conhecido “az” de nossos theatros ligeiros, tem gravado nesse disco duas boas produções suas. Uma toada dolente, de música agradável e letra ingenua, e um samba genuinamente carioca, transpirando o gênero que Aracy Cortes firmou entre os freqüentadores do Theatro Recreio e outros.

A ideia de samba popularizada entre os cariocas segue a própria ambiência histórica da formação do samba na cidade. Se, na Bahia, a ideia presente sobre os *loci* do samba de roda está enraizada na região do Recôncavo, no Rio de Janeiro o morro seria o lugar “natural” do samba. Os morros passam a ser pontos aclamados como os redutos do “centro artístico que irradia arte para todo o Brasil”, como exposto mais acima. Esse discurso foi reproduzido no jornal *Correio da Manhã*, de 26 de janeiro de 1930, que trouxe uma matéria intitulada “A

Música Popular e Seus Autores”: uma matéria sobre Ary Barroso, apresentando um pouco de sua vida, sua obra, o que pensava etc. Logo abaixo, lê-se um subtítulo: “o caboclo do morro nasce com o samba no coração e o rythmo brasileiro na consciência”. Mas a matéria traz mais elementos discursivos, que evocam tensões sutis, no emprego de palavras, declarações e atribuições específicas:

Ary Barroso conhece os segredos da nossa música popular, o mysterio das suas fontes ocultas de onde emanam, em filete, as maravilhas do rythmo carioca:

– A minha maior vontade era que se fizessem conhecidos os nossos grandes valores na música popular e que, no entanto vivem por ahi completamente desprezados, sem um apoio que os pudesse auxiliar. Falo do caboclo do morro, o que nasceu com o samba no coração e com o rythmo brasileiro na consciência. São os reis do syncopado, uma das mais difíceis manifestações da música e que, no entanto, no sambista do morro nasce espontaneamente. O povo brasileiro conhece o samba de salão, enfeitado com todos os recursos harmônicos das orquestrações, mas desconhece completamente o genuíno samba [...].

Corroborando trecho da fala do próprio Ary Barroso, o subtítulo da matéria correlaciona a música popular brasileira ao ritmo carioca. Certamente, é possível sondar o que pensava o jornalista, para quem estas “fontes ocultas” podem ser reveladas pela autoridade do sambista homenageado, que fala do “caboclo do morro”, sujeito cuja natureza é nascer “com o samba no coração e o rythmo brasileiro na consciência”. Revela-se evidente o desejo de construir uma amálgama entre música popular e samba carioca, numa dicotomia que pode bem ser sintetizada na fórmula ritmo nacional/samba carioca. É o projeto da identidade nacional em marcha, materializado em discurso, onde o maior desejo de Ary Barroso seria que o povo brasileiro conhecesse o seu ritmo mais brasileiro: o samba que veio do morro. Trata-se, para Barroso, do “genuíno samba”, que no uso de um jogo discursivo com característica biologizante, confere ao negro dos morros cariocas uma capacidade musical inata – pois é aquele que nasce com a habilidade do sincopado. Somado a isso, o genuíno só pode existir se houver a contraposição daquilo que é falso, uma corruptela que, nesse caso, são os sambas dos salões, com suas orquestras e recursos instrumentais alienígenas àqueles utilizados comumente pelos sambistas.

FOTOGRAFIA 1–Ary Barroso

Disponível em: <<https://immub.org/compositor/ary-barroso>>.

Nomear algo ou alguém significa produzir uma identidade e esta possui o condão de gerar diferenças, que são a fonte da discriminação do outro (WOODWARD, 2009). É na leitura atenta dessas nomeações – no discurso posicionado e no uso de determinadas expressões, a partir de interesses frequentemente subentendidos e, por isso, nem sempre tão evidentes – que surge a possibilidade de identificar as tensões subjacentes ao universo do samba urbano. Se foi posto que os caboclos dos morros cariocas nascem com o samba no coração e os morros cariocas são vistos como usinas produtoras do genuíno samba, a nomeação dada ao que estaria sendo feito pelo grupodos baianos foi diferente. Na mesma página da matéria sobre Ary Barroso, divulga-se o samba *Na Pavuna*, de Almirante, para o carnaval que acontecerá em 1930. Há ali a letra do samba e, abaixo, um apanhado de alguns grandes nomes do samba na capital. Porém fica bem evidente a atribuição do tipo de música que cada um faz e seu lugar de origem:

A música caracteristicamente carnavalesca, genuinamente carioca apresenta-se bem lançada, fazendo prever que o carnaval cantado de 1930 será mais interessante que o dos últimos anos. [...] Sinhô foi, innegavelmente o mais carioca de todos os sambistas; assim ninguém tirará ao Donga a glória do seu “Pelo Telefone”, que o consagrou rei do maxixe. [...] “Na Pavuna” é o flagrante de um batuque suburbano, apresentando as presumpções que cada

suburbio tem sobre o valor dos seus sambas. [...] A letra é de “Almirante”, carioca de arrelia [...] chefe do Bando de Tangarás [...].

Se Sinhô é “o mais carioca de todos os sambistas”, restaria a Donga, considerado criador do primeiro samba, *Pelo Telefone*, a posição de compositor de maxixes. Pode-se notar, portanto, um elemento discursivo de hierarquização, que fixa o valor presumido de cada compositor. Dois cariocas de peso, Sinhô e Almirante, são postos em evidência: um como o “mais carioca de todos os sambistas”; o outro, autor do consagrado samba *Na Pavuna*, como “carioca de arrelia” e Donga, por sua vez, é categorizado como “O rei do maxixe”. Como coloca Fernandes (2001), o processo síntese do maxixe realizara-se ao longo do século XIX, como resultado das formas dançantes do lundu, da polca e da umbigada. Mesmo sendo um tipo de música e dança desvalorizados, pelas camadas mais altas da sociedade, de seu epicentro, os bailes dançantes da Cidade Nova, o gênero

[...] torna-se “coqueluche” na cidade, sendo também exportado para Paris, onde alcançou sucesso através das apresentações do bailarino Duque. Depois do reconhecimento internacional, o maxixe chegará a ser compreendido como “manifestação da cultura nacional”. Seu clímax se dá na segunda década do século XX, quando será destronado por um gênero internacional, o fox-trote, e mais importante ainda, será fundido a um novo gênero local que começava a surgir: o samba (FERNANDES, 2001, p. 44, grifos do autor).

Desse modo, um processo de entrelaçamento entre maxixe e o samba, “novo gênero” posto pelo autor, acima, chegara a lançar controvérsias de definição, principalmente quando da gravação de *Pelo telefone*, num momento em que o

[...] caráter híbrido dos primeiros sambas, a falta ainda de sua fixação como gênero musical definido podem ser constatados pelo fato de “Pelo telefone”, às vezes, ter sido designado como tango carnavalesco, samba carnavalesco; seu próprio autor, Donga, chegou a anunciá-lo como “tango-samba carnavalesco” (FERNANDES, 2001, p. 44, grifos do autor).

O fato é que o gênero samba, ganhando solidez avaliando-se de elementos de forma e estético do maxixe, passou a ser visto como objeto estilisticamente superior, principalmente depois da consolidação do samba do Estácio, considerado a manifestação mais atualizada e moderna do gênero, sendo esquecido o aspecto de fusão, apontado por Fernandes (2001). Diante dos sambas construídos em “novo estilo”, como *Na Pavuna*, ainda num momento germinal das escolas de samba e suas inovações, já se observava certa divisão ou hierarquização entre quem fazia samba e quem fazia maxixe, como no caso da matéria de

divulgação do samba de Almirante. Tal diferenciação ganhou notoriedade com a fala de Ismael Silva sobre o tema, sendo possível observar certa demarcação de territórios, entre grupos de sambistas de gerações e estéticas diferentes e, por vezes, divergentes. Tal postura eclipsa contribuições, relegando-as a uma geração específica, que seria substituída pelo ritmo do samba moderno, como numa outra versão de *O samba é carioca*, entoado por Odette Pinagé, em entrevista ao jornal *Diário Carioca*, de 20 de dezembro de 1932, na coluna “Nos arraiaes da folia”, onde, na estrofe acrescentada, lê-se:

2º Verso

E na Bahia só se fala em “vatapá”
 Caruru e “manguizá”
 E mingão de tapioca
 O samba é a canção
 Que anima o carioca
 Substitue o Maxixe
 Qualquer dia vae a Europa

Ismael Silva, por exemplo, em entrevista para o Programa *MPB Especial*, criado e dirigido por Fernando Faro, gravado em 1973, pela TV Cultura, destacou as figuras que frequentavam a casa da Tia Ciata, como uma geração composta de sambistas, ou melhor, chorões e outros músicos, vistos por ele como incompatíveis com o ritmo exigido para fazer florescer uma nova estética, tanto para o samba, quanto para o carnaval carioca. Assim, Ismael Silva tratou de posicioná-los em um passado geracional distante:

Me fizeram uma pergunta se eu conheci Tia Ciata. Era uma figura, assim, de há muitos anos atrás, uma figura de samba, era uma baiana que em cuja casa se reuniam sambistas, naquele tempo, sambistas, assim, músicos e chorões [...] como Pixinguinha e outros e outros. Então, se reuniam lá João da Baiana, Donga, assim, mas não posso dizer mais nada sobre isso porque isso é bem anterior a mim, eu era garoto ainda, né? Então não entendo bem dessa coisa, isso aí vem antes de mim (FARO, 1973, 24:44 mim).

Se no auge dessa vaga sambista nacional/carioca, dos anos 1930 adiante, a presença baiana acabou sendo relegada a um dado passado, como nesta fala de Ismael Silva, por outro lado, os sambistas baianos foram anexados a tal projeto, mesmo a despeito dos bairrismos estabelecidos entre grupos concorrentes. Cícero de Almeida, por exemplo, sempre fez da Bahia e seu povo objeto de exaltação em seus sambas, muitos deles carregando a estética baiana do samba de roda, cujos versos remontam a um estilo de fala ruralizada, comum ao homem sertanejo. Sabe-se que este sambista foi extremamente combativo, compondo versos

ácidos contra aqueles¹³ que, em seus sambas, ousavam insultar a Bahia ou os cantadores baianos. Mas pela ótica centralizadora construída na capital, Cícero de Almeida é apenas mais um dos “nossos melhores sambistas”, como colocado pelo *Correio da Manhã*, de 13 de abril de 1930, em uma pequena coluna de divulgação, sem autor, chamada “Músicos Populares”, em que se lê:

“Bahiano” é um dos nossos melhores sambistas. Originaes e interessantes, suas produções mereceram sempre o agrado popular. “Risoleta”, a última composição de “Bahiano”, autor do “Gavião cauçudo”, musicado por Pexinguinha, é um samba de verdade, bem carioca [...].

No discurso jornalístico, o uso do pronome “nossos” deixa entrever a altivez centralista do projeto sambista carioca. Cícero de Almeida¹⁴ – sambista que estimulou o bairrismo baiano também no samba “Risoleta” – passa a ser, nominalmente, produtor de “um samba de verdade, bem carioca”. Além de não reconhecerem tais provocações bairristas, as declarações tendem a ofuscar as contribuições culturais de grupos específicos, planificando-os como produto da invenção carioca. Invenção esta que remete, por sua vez, à pura representação da cultura nacional. No *Jornal do Brasil*, de 23 de setembro de 1933, na coluna “Notas Sociais”, afirma-se num trecho à página 12:

Por samba entende-se a música do morro, em geral. Basta dizer que fomos os inventores da dansa mais sugestiva e mais lúbrica do orbe: o maxixe. Nossa dansa nacional compreende, não só a música característica, como a marca requebrada do corpo [...] (SEM AUTOR, 1933, p. 12).

Se, por um lado, tal centralidade característica já havia deglutido e incorporado elementos da contribuição sambista baiana, por outro, artistas baianos recém chegados ao Rio de Janeiro experimentavam o julgamento da crítica cultural dos jornais. Esse é o caso da recepção de Dorival Caymmi pela imprensa carioca, a partir de 1938: Caymmi (2006) revela que os jornais reforçaram sua estreia, a partir de um recorte estilístico regionalizado, como um artista portador da emissão do folclore de um determinado lugar. Assim, a autora trouxe anúncios da aparição de Caymmi na rádio Tupi, com o trecho de uma reportagem do diário *O*

¹³ Falo aqui do sambista carioca Sinhô, que mais de uma vez, entrou em embates com os baianos, através dos versos de alguns dos seus sambas. Esses embates serão melhor analisados em capítulo adequado ao subtema.

¹⁴ Cícero de Almeida possuía o apelido de Bahiano, assim como o nome artístico do santoamarense Manoel Pedro dos Santos (1870-1944), que foi um dos pioneiros na gravação de discos, interpretando o samba *Pelo telefone*, de Donga. Contudo, para evitar confusões na leitura do texto, todas referências ao apelido acima estão ligadas ao sambista baiano, natural de Alagoinhas, Cícero de Almeida, exceto pela fala de Dorival Caymmi, em entrevista à *Revista Veja*, logo à frente, na página 49, em que o compositor refere-se, de fato, ao pioneiro Manoel Pedro dos Santos.

Jornal, de 19 de julho de 1938, com título “O mar, eterna fonte de inspiração”. Há em seguida outro trecho de reportagem do jornal *O Radical*, edição do dia 6 de outubro de 1938, com o título: “Paysagens sonoras da Bahia pittoresca”.

[...] Dorival Caymmi, um jovem talentoso, nascido na Bahia, desde a infância viveu abismado ante a atracção incomparável de Neptuno, escutando-lhe o rumorejar das ondas, auscultando-lhe as queixas e compreendendo seus murmúrios inconstantes. Dorival Caymmi, músico e poeta, que hoje à noite será revelado ao Brasil através do microphone das grandes iniciativas. Dedicou-se a estudar a psychologia dos pescadores baianos e sobre os motivos populares praieiros escreveu páginas e grande beleza melódica e rythmica. Dentro do folk-lore, pode-se dizer que Dorival fez uma obra tão importante quanto Jorge Amado no romance, escrevendo ‘Mar Morto’. Acresce ainda que o compositor e observador dos temas marinhos possui voz cálida e tropical, apresentando suas criações ao violão manejado dextramente para interpretar novas cadências. As lendas da Mãe d’água, ou seja a “Iemanjá” dos supersticiosos na voz de Dorival Caymmi possuem beleza vivíssima e impressionante. Esse raro artista da sensibilidade nacional constituirá a grande revelação da Tupi nos últimos tempos. Estreará às 22 horas, cantando, também, às 22h45.

A velha Bahia pittoresca, “verde ninho murmuroso de eterna poesia”, com o fascínio de suas morenas de jambo, com o feitiço dos seus costumes bem brasileiros, com o encanto lendário de suas construções avoengas, a Bahia das ladeiras ziguezagueantes e das immensas praias muito alvas, enfeitadas de coqueiraes muito verdes, Bahia das macumbasmysteriosas e dos quitutes apimentados,^a “Bahia de todos os Santos e do pae de Santo Jubiabá” já conta, no ‘broadcasting’ carioca, presentemente, com um verdadeiro intérprete da sua música typica – Dorival Caymmi. O jovem artista do norte apresentou-se com um gênero, podemos dizer, novo, de folk-lore, o folk-lore exclusivamente bahiano, absolutamente bahiano, originalíssimo, sincero. Elle recolheu os motivos na sua terra e aproveitou-se de maneira inteligente, com muita arte e com uma cor local evidente. É um verdadeiro artista, esse Dorival Caymmi, que tem chamado a atenção dos que apreciam as bellezas musicaes da nossa terra. Dono de uma voz bonita, com um admirável poder de expressão, o cantor bahiano também interpreta outras canções de gêneros diversos, sempre com excepcional successo. (...) Dorival Caymmi na Transmissora conquista aplausos de todos os ouvintes.

Com uma imagem pintada de uma Bahia estetizada, que parece distante à imaginação dos autores das reportagens, as ondas do mar foram capazes de dar uma visão geral não só da Bahia, mas também de Caymmi. Numa relação observada entre centro e periferia, a lógica intrínseca foi a de regionalizar o recém chegado, recortando sua identidade a partir de limites bem precisos. Assim, trata-se de um “jovem talentoso, nascido na Bahia”, dedicado a cantar as coisas pittorescas de um lugar específico do Brasil, com símbolos bem delineados e identificados. O lugar ocupado pela Bahia não é, naquele momento, o de capital, centro da República, cujo samba vai se constituindo, dia após dia, um produto local, destinado a tornar-

se a expressão mais legítima do nacional. Caymmi é representado como uma parte do todo, fora do centro, rotulado como cantor de músicas praieiras de um nordeste que, desde a proclamação da República, como coloca Antônio Sérgio Guimarães (2000), vem perdendo prestígio e espaço para outros lugares historicamente constituídos, enquanto centros de expressão moderna e industrializada. A Bahia está vinculada às impressões que os jornalistas têm daqueles pescadores, ainda restritos a modos de produção vistos como atrasados e artesanais, mas também aos vislumbres de uma Bahia religiosa, tratada como supersticiosa e bem distante da modernidade metropolitana.

Para incrementar a força desse exercício discursivo de incorporação e deglutição dos artistas que não vêm do centro cultural, trago um texto tardio, que exprime bem esse centralismo carioca. Na revista *O Cruzeiro*, nº 42, ano XXVIII, de 4 de agosto de 1956, o jornalista carioca Ary Vasconcelos traz matéria intitulada “Caymmi vai p’ra Maracangalha”, que procura mostrar um Caymmi já acomodado ao *ethos* cultural local. O artista deixara a sua querida Bahia de lado para mergulhar de vez na sedução do Rio de Janeiro. Sob fotos de Caymmi ao violão, um pequeno texto em negrito faz a entrada da matéria:

Platão imaginou a república, Campanela sonhou com a Cidade do Sol, James Hilton criou Shangri-La, Manoel Bandeira saiu-se com Passárgada... Dorival Caymmi bolou um dia a sua Maracangalha e pra lá vai êle, de clássico uniforme branco, com ou sem Anália.

COMO um coqueiro de Itapoã que, transplantado para Copacabana, mudasse também o sabor de seus cocos, assim, Dorival Caymmi, saindo da Bahia, mudou bastante seu estilo. Foi como se Caymmi tivesse morado, de certa forma, na filosofia expressa na frase famosa: “A Bahia é boa terra, ela lá e eu aqui”. E os ingredientes do vatapá, do caruru, do efó, do acarajé, do abará, do xinxim ficaram esquecidos em sua despensa; a rica baiana voltou para o baú, com sua guarnição fantástica de torso de seda, saia rendada, sandália enfeitada, pano da costa, corrente de ouro, tabuleiro, balangandãs, e até graça (como ninguém); mesmo as famosas praias da Bahia, Caymmi adicionou-as em telas de Pancetti e deixou-as nas paredes de seu apartamento. Agora Caymmi passa os sábados em Copacabana. E as segundas, terças, quartas, etc., cantando no 36. Não mais uma lua derramando leite morno no café bem forte de Abaeté. Há apenas a meia-luz onde, de sua garganta, gelada por um uísque com soda, ou aquecida por um conhaque Napoleão, brotam seus grandes sucessos, “João Valentão”, “Não tem Solução”, “Nem Eu”. Também seus últimos e fabulosos, “Só Louco”, “Fiz Uma Viagem”, “Maracangalha”. E vem então uma vontade maluca de largar tudo de mão, carregar a nêga, a filhinha, o tatu-bola (filho do tatu-bolinha), a capoeira, as quatrocentas galinhas – botar também o uniforme branco e tomar o primeiro trem direto para Maracangalha.

Para Vasconcelos, Caymmi convertera-se ante o magnetismo da capital. Não canta mais as coisas da Bahia. Ao recorrer a trechos do seu primeiro grande sucesso de chegada ao Rio, *O que é que a baiana tem?*, o autor parece sugerir que sua aclamação dos símbolos da Bahia ficara no passado: “esquecidos em sua despensa”. No início e no fim do texto, a Maracangalha, de que fala o jornalista, desvela-se no Rio de Janeiro, cujo brilho instiga qualquer um a “largar tudo de mão”, para lançar-se rapidamente ao seu encontro. Não é mais a “boa terra” que seduz, agora são os “sábados em Copacabana” e as noites agitadas da capital. O pano de fundo simbólico da “lua derramando leite morno”, dá lugar à meia-luz das madrugadas no 36, regadas a boa bebida. Tal Rio de Janeiro, assim pintado, polariza tudo e todos.

Mais tarde, em entrevista à *Revista Veja*, em 1972, Dorival Caymmi reconheceu que as representações sobre os baianos nem sempre foram positivas. Quando Tárík de Souza perguntou sobre como ele explicaria a força atual da Bahia, já que houve um tempo em que, no Rio, foi pejorativo ser baiano. Assim, Caymmi responde:

É, sempre fizeram piadas. Mas, se você verificar, um dos primeiros cantores brasileiros chamava-se Baiano e sempre houve no teatro, como o quadro do “português com a mulata”, o da Bahia. Aquelas companhias teatrais que observavam os dengues, trejeitos e traziam para o palco.

Os estereótipos foram se formando, na medida em que o regional não era visto como estando em pé de igualdade com a modernidade e o brilho que emanava do centro. Dessa maneira, enquanto a cidade do Rio de Janeiro ia se tornando a “cidade brasileira mais representativa no cenário nacional” (LEAL, 2016, p. 48), a Bahia e sua capital, por sua vez, foram esvaziando-se de prestígio, sendo pintadas, desde a ascensão da República – racional e progressista – como representativa do arcaico, do tradicional e antimoderno, enquanto seu povo, estereotipado como “atrasado, ignorante, *démodé* e ridículo em suas pretensões de civilidade” (GUIMARÃES, 2000, p. 2). Para endurecer tal estereotipia, veio ainda o estigma da raça: as teorias raciais europeias inundaram a academia brasileira e a figura do mestiço ficou atrelada à noção de atraso, lascívia e preguiça. De acordo com Guimarães (2000, p. 4), “A Bahia era a mulatice. Sem imigrantes europeus novos [...]. Era o velho caldeirão racial parado no tempo, a receber o influxo demográfico dos negros”. Na virada do século XIX para o XX, chegou-se à composição do estigma que nutriu o primeiro preconceito contra os baianos: a decadência, o barroco, a mulatice.

No amplo panorama histórico, tratava-se de um processo de retração da importância da Bahia e de sua capital, que se orgulhava, no século XVI, da sua condição de “Metrópole Colonial”, quando, ao longo do século XIX, a cidade experimentou significativa diminuição de sua influência. A partir dos anos 1930, iniciaram-se esforços na tentativa de sintonizar a Bahia com o projeto de construção de uma cultura nacional. Uma parte da intelectualidade artística baiana buscou valorizar elementos simbólicos da cultura afro-brasileira:

[...] como no caso do samba, a cultura baiana *era* a cultura brasileira. A Bahia nunca se retratou como diferente do Brasil; em vez disso, uma elaboração da identidade cultural baiana foi usada para remover a Bahia das margens e inseri-la de volta na identidade nacional (ROMO, 2010, p. 134, grifo da autora).

Esse sentimento de estar à margem parece ter perdurado no tempo, inclusive em gerações subsequentes de sambistas. Não há como deixar de salientar que essa elite carregava, naquele momento, um drama identitário forte o suficiente para lançá-la na busca de recursos na história e na cultura baiana, para a afirmação e reposicionamento da identidade sentida como preterida. Tal elite intelectual, certamente, estava às voltas com as questões identitárias, postas por Hall (2009, p. 109): “quem nós podemos nos tornar”, ou “como nós temos sido representados”. Isto se reflete, por exemplo, no reconhecimento tardio da importância poética de Oscar da Penha, o Batatinha. Apesar de, na Bahia, o sambista ter sido enormemente considerado baluarte do samba da aclamada “boa terra”, foi preciso que Maria Betânia, em início de carreira, gravasse algumas de suas composições para que o compositor começasse a sair do circuito restrito do sucesso baiano. Às vezes, esse ressentimento veio à tona, como na voz de um dos maiores parceiros musicais de Batatinha, Walmir Lima, em participação no documentário *Batatinha e o samba oculto da Bahia*, de 2007, dirigido por Pedro Abib:

Batatinha era um cara de primeiro time do samba brasileiro. Ele só foi infeliz porque não nasceu no tronco Rio-São Paulo. Ele não nasceu. Era muito difícil por que ele era um cara muito dedicado à família dele, era muito difícil. Batatinha veio gravar muito depois, já junto comigo, que ele foi meu mestre (ABIB, 2007, 21:11 mim).

Essa fala de Walmir Lima pode ser ladeada por uma crítica que os próprios sambistas baianos, muitas vezes, tecem sobre o que eles sentem como uma espécie de abandono, mas também de desconhecimento sobre o samba cantado de sua própria terra. Assim, no documentário independente *Samba Riachão*, dirigido por Jorge Alfredo, de 2001, Clementino

Rodrigues, o Riachão, um dos mais famosos sambistas da Bahia, expõe seu ressentimento sobre o valor que o Rio e a Bahia dão aos seus respectivos sambas:

O Rio de Janeiro preza e ama mais o samba do que a própria Bahia. Que me perdoe meu povo baiano, né? De eu dizer isso, Certo? Pura realidade. O Rio de Janeiro ama o samba de uma maneira, que quem devia amar tanto assim era a Bahia, por que na Bahia nasceu o samba, o samba nasceu na Bahia. Essa é que é a dura realidade. Se os baianos começarem a ouvir com cuidado, ele vai ver que eu estou certo (ALFREDO, 2001, 2:33 mim).

Apesar dessas pontas de ressentimento da condição do samba baiano, nota-se que, dada esta posição periférica, muitos símbolos oriundos da cultura representativa da Bahia acabaram amalgamando-se com símbolos de uma composição cultural carioca para a formação dos ícones da narrativa que poderia ser chamada de nacional. Exemplo interessante disso foi a imagem estetizada das baianas, construída por Caymmi, no Rio de Janeiro, que, dentro do processo narrativo da identidade brasileira, entrou no agrupamento dos elementos eleitos, enquanto representação da brasilidade. Se o Rio de Janeiro se estabelecia como palco principal da cena que se formava, a comunhão simbólica deu-se na simbiose nuclearizada na dupla Bahia/Rio de Janeiro.

Não obstante a circulação de vários ritmos regionais no cenário cultural carioca, os ares de vanguarda cultural do Rio de Janeiro foram capazes de fazer alguns de seus habitantes nutrirem abertamente a soberba e o preconceito étnico e regional. E foi dando esteio às dicotomias moderno/atrasado e civilizado/selvagem, em coluna destinada às cartas de leitores ao jornal, que o Sr. F. Murat desferiu todo o seu desgosto e reprovação a algumas manifestações de cunho popular regional. Em 2 de fevereiro de 1930, na seção “O Que é Nosso”, do *Correio da Manhã*, seu público deparou-se com as seguintes palavras:

“O que é nosso” vem por certo despertando a atenção do público que se interessa pelo desenvolvimento da música nativa e regional, cujas bellezas, no mesmo ritmo em que são originalmente criadas, alguns musicistas aproveitam para a composição dos “sambas” e outras dansas do Carnaval. [...] Entretanto, é preciso distinguir no gênero a simplicidade do efeito feliz da monotonia desagradável que entra na circulação, à força da propaganda e a que temos de submeter o ouvido, apesar da existência de um jury que deve antes julgar as melhores composições, porém, que muito menos pode fazer do que o “pregão” martelado por essa propaganda que, aliás, não deixa de ser uma manifestação da liberdade de pensamento [...] O que nos resta é a crítica sensata, continua, procurando cultivar o bom gosto popular [...] Concordamos porque é evidente, que nas nossas selvas há muita música e poesia, como há excelentes poetas e músicos espontâneos. Tudo existe na Natureza, a questão é saber aproveitar ou colher os bons frutos, as suas

bellezas. Mas há também o que é estritamente selvagem e que nunca mais passará do estado primitivo do “batuque” e desse “canto inexpressivo” que invariavelmente é sempre o mesmo. Tal monotonia, melhor, tão retardada manifestação de arte, não deveria sair de lá, para as ruas da capital, como querem alguns nos seus exageros de apreciação dando-lhe um cunho especial, como se fora destinada a marcar uma grande etapa na música genuinamente nacional!... Que nos perdoem a franqueza seus actuaes adeptos, como nós lhes perdoamos esses pequenos attentados em nome “do que é nosso”.

Também houve jornalistas que não deixaram de depositar, em suas colunas, sua discriminação às manifestações sambistas de outras regiões. Assim, um jornalista de pseudônimo Piagrino, em matéria do *Diário Carioca*, de 7 de março de 1934, com o título de “Carmem Miranda”, elevou o samba urbano carioca e rebaixou as outras vertentes: “[...] O samba carioca tem modalidade ou rythmo diferente do samba puramente tradicional do Brasil. Um é a estilização, enquanto o outro é a barbárie [...]”. Elevar um estilo em detrimento de outro constitui estratégia discursiva comum, na medida em que o outro passa a ser rebaixado à rudeza daquela manifestação vista como “tradicional”. Enquanto o samba carioca recebe uma definição precisa na sentença, com a utilização de adjetivação farta, os sambas feitos em outras regiões do país tornam-se o conjunto de uma manifestação generalizada e degradada. Ser a “barbárie” significa estar no lado oposto àquilo que se exhibe como civilizado. Trata-se de uma aplicação discursiva interessada, cuja chave de compreensão está em “selecionar palavras positivas para Nós, palavras negativas para Eles” (VAN DIJK, 2018, p. 253).

Enquanto o Rio de Janeiro procurava brilhar para o resto do país, utilizando-se de todo o rol de sambistas, nativos ou não, que na capital se encontravam, os jornais investiam na euforia do momento. São muitas as pequenas declarações, em que essa dicotomia centro/periferia se desenrola, dando esteio a outras fórmulas, em que o moderno se sobrepõe ao atrasado, o civilizado se eleva ao selvagem, numa diversidade de maneiras de se dizer a mesma coisa: que o Rio de Janeiro brilha para além das outras regiões, seus poetas e artistas e, quase que por um movimento de tutela, os artistas cariocas sabem interpretar os ritmos diversos dos rincões do Brasil. Assim, em tom de elegia, no *Correio da Manhã*, de 17 de agosto de 1930, o colunista Eustógio Wanderley anunciava a morte de Sinhô acrescentando que: “Apesar de carioca, sabia sentir e escrever a música regional, desde o nordeste ao pampa”.

Decerto, o importante é saber que a altivez do projeto cultural carioca/nacional não parece ter tido pudores em se mostrar o epicentro, de onde irradiaria o melhor da cultura nacional, possuindo verdadeiros “intérpretes”. Dada a sua morte, Sinhô surgiu como síntese

do nacional, no discurso que o dota do poder de plasmar a “música regional, desde o nordeste ao pampa”. É importante reforçar que as manifestações culturais além-centro, de vez em quando, citadas nas seções culturais, como o coco, a embolada, a música indígena ou mesmo os sambas de outros estados, também foram vistas como o produto de uma cultura “nossa”, dado o sentimento de valorização das coisas nacionais, como um todo. No entanto, por estarem gravitando regionalmente o centro dos acontecimentos, suas manifestações, antes distantes, agora se condensam na capital, a partir das interpretações dos artistas de sucesso. A intérprete Stephana de Macedo, com sua elegância “cidadina”, é uma “matutinha”. Esse é o caso na edição do *Correio da Manhã*, de 16 de novembro de 1930:

Antigamente quem quisesse ouvir uma embolada authentica, um samba de verdade, um genuíno *côco*, teria de ir aos sertões ou às praias nordestinas onde os “cantadores”, ao som das violas, sapateando no samba ou batendo no rythmo syncopado com o estalo das palmas improvisavam seus cantos durante uma noite inteira e, muitas vezes, pelo dia adiante seguia a dança, quasi sem descanso, demonstrando uma formidável resistência. Depois, dos “terreiros” festivos, passaram os cânticos e as dansas para o palco, em “números” de artistas que se especializavam no gênero “caipira” ou sertanejo, e do palco se transportaram aos “studios” de gravação das fábricas de disco phonographicos. Começou ali a difusão da música regional do norte, auxiliada pelas sociedades de rádio que nos programmas de suas audições têm incluído discos dos melhores no gênero quando não se fazem ouvir em pessoa artistas que interpretam com graça as canções typicas dos sertões, das praias, e da zona da matta do norte brasileiro, como essa interessante intérprete “do que é nosso”, alma de matutinha ou de sertaneja num corpo elegante de cidadina, vestindo as últimas creações de Jean Patou e que se chama Stephana de Macedo (WANDERLEY, 1930, p. 3).

A construção discursiva de tal projeção cultural carioca aparece, frequentemente, nas páginas dos periódicos, aqui apresentados. Contudo, nesse trabalho estão apenas alguns exemplos de sua intencionalidade textual, em que os jornalistas esmeram-se na construção discursiva de um Rio de Janeiro culturalmente atualizado o suficiente, para oferecer os artistas mais preparados e capazes de sintetizar o regional, trazendo e traduzindo para a capital um produto cultural tão brasileiro, que se mimetiza ao carioca.

1.4 O brilho criado e cultivado do Rio de Janeiro

O significativo potencial da influência carioca sobre outras regiões constituiu-se no momento histórico em que a região sudeste ganhou importância estratégica para a

administração colonial, destinada a manter o controle de tráfego e tarifário dos produtos escoados para a metrópole. Se o interesse da administração real foi capaz de sobrelevar Salvador ao epíteto honorífico político-administrativo de “Cabeça do Estado”, no século XVII, a chegada da família real portuguesa, que buscou esquivar-se das incursões napoleônicas por toda a Europa, contribuiu para pavimentar nova posição para a cidade do Rio de Janeiro: tanto com a reconfiguração da centralidade política e institucional, na colônia, quanto com o incremento da oferta cultural, somada a processos redefinidores da urbanização da capital. Tal foi a capilarização das transformações exigidas para o estabelecimento dos mais altos escalões da administração, incluindo o próprio Príncipe Regente, Dom João VI, em terras cariocas (NOVAIS, 1997).

A partir do momento em que a corte portuguesa se estabelece, além da transformação da condição da colônia brasileira, transformou-se também a imagem do Rio de Janeiro, que se consolidou como centro imperial. No Brasil pós-independência, a autoimagem buscada pelo Segundo Reinado, na pessoa de Dom Pedro II, fez do Rio de Janeiro um dos principais ícones representativos do poder imperial, engrandecendo a cidade. A ascensão do daguerreótipo e da fotografia contribuiu para captar os aspectos de uma cidade que, como coloca Novais (1997), orgulhou-se em mostrar-se como centro do poder imperial. A imagem, desse modo, passou a significar outro canal de representação, cuja panorâmica da cidade do Rio de Janeiro possuiu o condão de influenciar condutas, dada a sua centralidade político-cultural, pelos séculos XIX e XX adiantes (NOVAIS, 1997).

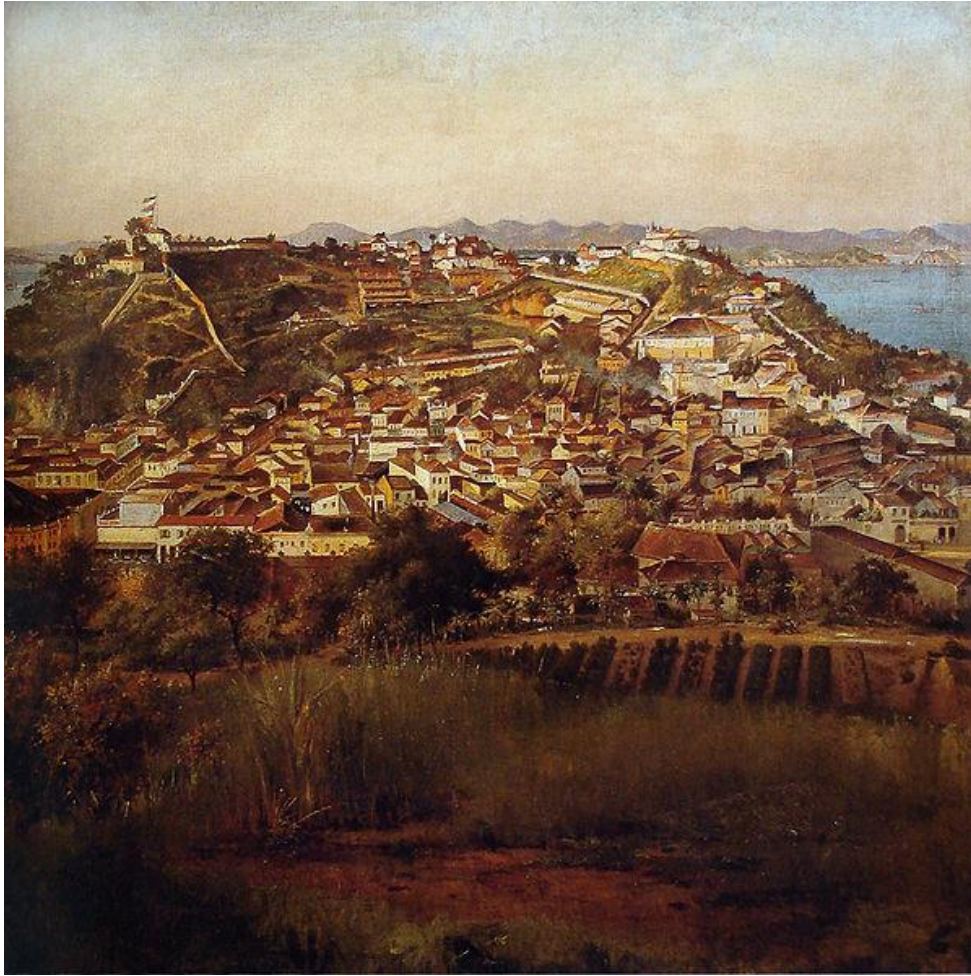
FOTOGRAFIA 2–Vista parcial do Mercado da Praia do Peixe, Rio de Janeiro, 16/1/1840, daguerreótipo, 7 x 9 [8,3] cm [1/6 placa]



Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=17693>>.

Os últimos vinte anos do século XIX presenciaram, sem dúvida, o período de maior interesse em visibilizar o Rio de Janeiro. Enquanto estratégia imagética, esse foi o momento das apresentações panorâmicas da imagem do Rio de Janeiro, reproduzindo-se, assim, a paisagem que deveria tornar-se, cada vez mais, o modelo de modernidade. Foi com o desejo de reproduzir fielmente a imagem das características naturais e os pormenores da transformação urbana acelerada que as telas panorâmicas de Vítor Meireles de Lima, bem ao exemplo daquelas da Primeira Missa no Brasil, retrataram o Rio de Janeiro, com grande visitação de público, pelas capitais da Europa e, depois, no próprio Rio de Janeiro. Suas telas imensas mostravam a capital, que buscava inventar o Brasil à imagem de uma Europa a ser alcançada e celebrada. Assim, tanto no período imperial, quanto no republicano, “ora Corte Imperial, ora Capital federal”, buscou-se criar uma imagem atrativa do Rio de Janeiro, devendo ser “imitada pelo resto do país” (SÜSSEKIND, 1986, p. 15).

GRAVURA 2–Vítor Meireles de Lima: Estudo para panorama do Rio de Janeiro



Disponível em: <<http://jpellizzer.blogspot.com/2013/06/victor-meirelles.html>>.

Mas esse fenômeno também se deu em outros lugares. Moura (2001) observou que houve – como há – cidades que se constituíram como centros, núcleos, emblemas de processos que estabeleceram um gênero musical, um núcleo religioso ou uma referência de cultura e sofisticação, como, por exemplo, as cidades de New Orleans, Roma e Paris. Com isso, de acordo com Hobsbawm e Ranger (2014), engendram-se discursos criadores de valores e símbolos desejados e repetidos, que são capazes de resgatar fragmentos de suas histórias, mas se inventarem-se também como lugares dotados de características específicas. Observa-se um Rio de Janeiro cujo discurso de si mesmo foi capaz de inventar-se como centro da história do Brasil, a partir de determinado ponto na linha histórica brasileira. Isso pode ser evidenciado em fontes diversas: a centralidade das abordagens sobre música popular brasileira, entre intelectuais de toda espécie, paira sobre esta cidade. Ou seja, o Rio elaborou o Rio de forma singular e, com contornos reconhecíveis, desabrochou como “cidade do samba” (MOURA, 2001). Não é de se espantar, portanto, o enorme empenho na produção dessas

máximas de exaltação local, revelando como o Rio de Janeiro já se representava, principalmente depois do evento da independência, no início do século XIX, com epítetos sustentando a “‘cidade maravilhosa’, com ‘eterna primavera’, ‘calor’ e ‘bela entre as belas’” (SÜSSEKIND, 1986, p. 26-27).

É importante atentar para o peso de construções discursivas como “cidade do samba”, “maior espetáculo da Terra” ou “cidade maravilhosa”. Nesse caso, na medida em que a cidade do Rio de Janeiro foi ganhando importância cultural, dado todo o movimento histórico em torno da configuração do samba, até ascensão das escolas de samba, uma estrutura complexa em torno do evento carnavalesco carioca acabou permitindo a emergência dessas máximas voltadas, muitas vezes, para interesses de arrecadação turística. Note-se que, discursivamente, o substantivo “cidade” aparece como signo destinado a identificar e evidenciar um lugar específico, portador de adjetivos como “do samba”, “maravilhosa”, ou “bela entre as belas”.

A afirmação, bastante atual, de que o Rio de Janeiro é a cidade “do samba” remete também ao desejo de legitimação histórica, encarregado de sobrelevar uma narrativa específica. Ao mesmo tempo em que a cidade centraliza-se como palco de uma história, onde determinado samba é celebrado, esta se constrói midiaticamente como “maravilhosa”, herdeira de belezas naturais. Suas imagens aéreas, revelando o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor e as praias, são evocadas pelo verso de Gilberto Gil que virou *jingle*: “O Rio de Janeiro continua lindo”. Por fim, consolida-se em apoteose, enquanto detentora do “maior espetáculo da Terra”: o samba e seus desfiles de escolas, na passarela da Marquês de Sapucaí. Em uma análise mais detida dessa máxima, o superlativo “maior” leva o leitor a convencer-se de que, quando se trata de carnaval, não há comparativo. E tudo isso alçado a espetáculo midiático global. Todas essas construções são declarações que buscam abrilhantar a cidade, a partir de recursos narrativos textuais e imagéticos. São fragmentos de um discurso mais amplo e historicamente complexo, porquanto revelando uma perspectiva particular, ou ponto de vista que o discurso quer representar (FAIRCLOUGH, 2003).

Juntamente com a fotografia, o teatro também foi um dos grandes responsáveis por guindar o Rio de Janeiro à sua condição central. As chamadas *Revistas de Ano* configuravam-se, como afirma Moura (2001, p. 79), enquanto fontes de “elaboração ensaística e estética” cultivadas pelos cariocas. Desse modo, continua o autor, “podemos dizer que o Rio das revistas se configurava e se representava a partir da crônica e da arte que fazia de si, inclusive como o centro do Brasil”. Por cerca de trinta anos, essas revistas trataram de exaltar o Rio de Janeiro, donde os epítetos descritos acima puderam ganhar forma e se diversificarem, ao longo de todo o século XX. Antes mesmo da abolição, o germen dessa florescência já se dava,

como no espetáculo de revista *Mercúrio*, de 1887, obra de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, onde o próprio Rio de Janeiro se transformara em personagem, narrando por si mesmo suas maravilhas e belezas naturais (SÜSSEKIND, 1986, p. 26):

Eu agradeço à natureza
Que me fadou prodigamente;
Fez-me um prodígio de beleza,
Bela entre as belas certamente.
Não lhe agradeço o paraíso,
Quis Deus um novo dar ao mundo:
Teve um angélico sorriso
E me arrancou do caos profundo.
Deu-me essa eterna primavera
Que tão simpática me torna,
Esse calor que me tempera
E a cordilheira que me adorna.
Mas, se por Deus eu fui assim dotada,
Os homens, esses não me deram nada!

Além da imagem natural dadivosa declamada e encenada nos palcos, os cariocas há muito realçaram sua posição central, ao se pensarem como filhos da metrópole difusora de elementos culturais em voga. As peças teatrais ascendiam no grosso da população, tornada espectadora assídua e excitada, a certeza de pertencer a um Rio de Janeiro grandioso e moderno. Assim, essas peças teatrais tinham como principal função:

[...] inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado, em quadros curtos, instantâneos, humorístico-musicais, mutações que o ajudam a reviver as mudanças cidadinas e a acreditar nessa utopia de uma capital capaz de centralizar a história (SÜSSEKIND, 1986, p. 17).

Não só o próprio cidadão caía atônito com a velocidade das transformações e do tráfego diário da capital efervescente, mas a sucessão de quadros em movimento, colorindo as apresentações, buscava relatar a sensação de atordoamento do homem interiorano, que, ao adentrar a metrópole, embriagava-se com o *frisson* da modernidade. Este se tornava, assim, motivo de riso daqueles já acomodados ao novo ritmo, impelindo-se, com isso, ao reforço de uma dicotomia entre extremos. Era então o homem do campo que, chegando à cidade grande, perdia-se e confundia-se, procurava o antigo e o sólido, mas não encontrava, pois estes haviam desaparecido em meio ao predomínio da instabilidade e da velocidade. A dicotomia posta moderno/atrasado e/ou centro/periferia erguia-se com a encenação, onde se assistia à:

[...] transformação dos habitantes em *flâneurs* e à representação dos espaços abertos e públicos, [...] É como se, subitamente, as casas, os espaços domésticos, privacidades se obscurecessem em função do brilho de um outro personagem: o espaço público. E é à história da importância crescente desse espaço público cosmopolita na vida brasileira de fins do século passado que se assiste nas revistas de ano. Com uma grande diferença, porém. Nas revistas vêm-se de modo leve, risonho, transformações vividas cotidianamente com angústia. Nelas, os que se espantam com as mudanças são motivo de galhofa (SÜSSEKIND, 1986, p. 39).

Para Gontijo (2002), a realização inventiva de todo esse brilho contribuiu para a consolidação daquilo que se chamou de carioquidade. Contudo, é numa perspectiva dinâmica da formação das identidades que o autor realiza a leitura das características deste perfil carioca. Se o Rio de Janeiro pôde ser considerado, no passado, um aporte difusor de cultura, no presente, estes símbolos e condutas representativos do que significa ser carioca ainda se modulam. Se, nesse passado, muitos elementos da cultura carioca puderam ser confundidos ou alargados ao escopo de cultura nacional, observa-se, na ótica do autor, uma redução analítica, quando se percebem as características multifacetadas e fragmentadas daquilo que pode significar a identidade carioca. Isso significa dizer que os elementos que colorem os processos de formação da identidade não são inertes e tampouco podem figurar como exclusivos de apenas um lugar. Desse modo:

O culto ao corpo bronzeado e à praia, a corporeidade e a preocupação com a saúde física e mental, as invenções de modos de vida alternativos, a criatividade musical, o ciclo festivo do verão e seu desfecho representado pelas manifestações carnavalescas, as práticas sexuais e a sexualização das relações sociais e dos mundos, a espacialização social do território, mas também o amor pelo futebol e pelas festas esportivas, o sotaque e as gírias, o apego à cidade, a urbanidade, a violência emotiva e tantos outros elementos escolhidos aleatoriamente compõem o repertório cultural da *carioquidade*, sem que sejam *integral* e *exclusivamente* elementos cariocas (GONTIJO, 2002, p. 75, grifo do autor).

Na mesma lógica, Gontijo (2002) corrobora a fragmentação das identidades, ao longo do tempo, para outros lugares, mas sem deixar de realçar que há elementos que, de fato, definem lugares e grupos humanos. Para o autor, as cidades enfrentam uma relação ambígua entre cosmopolitismo e introspecção, globalização e localização, recepção de novos elementos e manutenção de velhas práticas. É no âmbito dessa polaridade, inserida em um processo global, que os baianos puderam reivindicar para si, em algum momento, uma “baianidade nagô”, caracterizando assim, um dos mais fortes identificadores dos movimentos musicais da Bahia; ou São Luiz do Maranhão, como a capital do *reggae*; bem como Minas

Gerais, com seus chamados roques rurais e a importância do movimento musical do Clube da Esquina; a Paraíba do forró e a festa carnavalesca do Bumba meu Boi, no Amazonas, dentre outras identificações. A peculiaridade do Rio de Janeiro pode ser vislumbrada não naquilo que a cidade produz, mas “no *modo* de consumir o que foi produzido, reproduzido ou reciclado” (GONTIJO, 2002, p. 62).

É assim que os botequins se tornam os lugares de tertúlia e exaltação das identidades típicas do Rio de Janeiro, apesar de os bares pequenos existirem em todos os lugares do Brasil. Mas o *modo de utilização* – e a *moda* – do lugar é considerado carioca, com suas rodas de pagode de mesa originais [...] em torno de chopos bem tirados, bolinho de bacalhau, quibes e pastéis, tudo tipicamente carioca (GONTIJO, 2002, p. 62-63, grifo do autor).

Gontijo (2002) buscou desconstruir concepções mais tradicionais, que alocam o Rio de Janeiro como gozando ainda de uma excessiva centralidade. Apesar de o autor buscar conferir uma identidade mais fluída e multifacetada, não se pode deixar de observar que a proposição de Lima (2013) ainda faz sentido, na medida em que, por mais que o samba baiano e sua diversidade não deixem de ser citados nas bibliografias acadêmicas, pouco tem sido publicado sobre o samba na Bahia. A maioria das pesquisas produzidas, de acordo com o autor, ainda busca centralizar suas análises no Rio de Janeiro, como referência principal. Portanto, quando a pesquisa acadêmica não se debruça sobre sambistas cariocas ou radicados no Rio de Janeiro, aborda questões sobre as escolas de samba, ou a cidade do Rio como ambiente central para o desenvolvimento de histórias relacionadas ao samba. E sabe-se ainda que a eloquência discursiva sobre o destaque do Rio de Janeiro em detrimento de outras cidades e regiões transborda o âmbito acadêmico, perpassando todo um conjunto complexo de produção midiática antiga e recente. De certa forma, os pesquisadores nos tornamos reféns da história, na medida em que não se pode deixar de reconhecer os deslocamentos e os processos culturais, políticos e econômicos que definiram a ascensão de lugares ou cidades em detrimento de outros. Mesmo assim, reitero que outras manifestações sambistas podem ter ficado prejudicadas por falta de aprofundamento, dado a excessiva força com que a “capital imperial” entrou na história brasileira, enquanto polo de atração das atenções.

Esta metrópole política e industrial beneficiara-se de um rápido processo de modernização. Muito dessa euforia de si mesmos, captada no registro das colunas e crônicas de jornalistas e intelectuais, bem como no teatro de revista, estava ancorada no esperado potencial de regeneração do progresso, a partir das transformações em marcha, já nos fins do XIX, culminando nas políticas urbanas do governo Rodrigues Alves, entre 1902 e 1906

(VENEU, 1990). Assim, como evidencia este autor, ninguém como João do Rio captou melhor a euforia e a vertigem do mergulho nessas rápidas transformações da modernidade.

Trata-se de Paulo Barreto, que passou a escrever para a imprensa, a partir de 1898, como crítico literário. Em 1903, na condição de cronista do jornal *Gazeta de Notícias*, adotou tal pseudônimo. Sua obra debruçou-se sobre essa modernidade pujante que pairava sobre o Rio de Janeiro, na aurora do século, traçando paralelos entre uma modernidade europeia constituída e outra desejada:

João do Rio faz da cópia de seus modelos literários uma prática explícita: sua coluna “Pall Mall Rio” copia no título uma crônica elegante da Côte d'Azur; sua enquete “Momento Literário” é inspirada numa outra, realizada por Jules Huret para um jornal parisiense. As citações não são ocultadas ao público; ao contrário, destinam-se a serem reconhecidas por ele, que da mesma forma reconhecia no Teatro Municipal do Rio uma citação da ópera de Paris. A citação “enobrecia” o cronista mulato, assim como a cidade mestiça “enobrecia-se” com seus novos *boulevards*. Graças a esse paralelismo, João do Rio consegue realizar o que pareceria à primeira vista contraditório: ao copiar Paris, descrever minuciosamente o Rio de Janeiro, e não apenas nas partes em que este procura apresentar-se como parisiense (VENEU, 1990, p. 6).

Ao pinçar em detalhes a configuração do Rio de Janeiro, vista como uma metrópole moderna como outra qualquer, João do Rio foi capaz de lançar paralelos com Paris ou Londres, exaltando a efervescência trazida pela circulação dos grupos humanos, em seu vai e vem migratório, transformando estas metrópoles em pontos nodais do progresso. Assim, é exatamente o progresso – com suas ruas alargadas abrindo espaço para os automóveis, a aceleração do tempo, com o cinematógrafo, a fotografia e as mídias difusoras nascentes – que passa a ser exaltado para o Rio de Janeiro. Em trecho de sua obra, ele descreve:

O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados... Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante (RIO, 1981, p. 10).

A Lapa dos anos 1920 foi o que houve de mais representativo desse caleidoscópio carioca. Aos poucos, como ilustra Castro (2005), o bairro da Lapa fora se tornando cada vez mais diversificado e boêmio. Misturavam-se a atividade política, pois estava instalado nesse bairro praticamente todo o aparato administrativo do governo federal, e a atividade boêmia, com a mais fina nata da malandragem local, frequentando cabarés – estes bastantes presentes

–, cafés e restaurantes, de níveis medianos até os refinadíssimos. A música crepitava à noite, vinda de todos os lugares em que se pudesse pagar por chopes e comidas. Se, em 1915, a Lapa fora um bairro silencioso e calmo para se viver, já no final dos anos 1920 não se podia observar o mesmo clima. Castro (2005, p. 17) ainda acrescenta que se instalara ali, cada vez mais, a prostituição que:

[...] enxotada da avenida Mem de Sá, mudara-se para a beira do mar, na avenida Augusto Severo. Tomara o beco dos Carmelitas, espalhou-se pela rua Moraes e Vale e começava a penetrar pelos baixos da Joaquim Silva. Três madames ligadas às máfias francesa e judaica — Suzanne Casterat, Lina Tatti e Lina Bonalis — instalaram suas pensions em estilo art nouveau e iniciaram a importação de meretrizes internacionais, algumas com um passado de lenda: ex-mulheres de embaixadores, ex-favoritas de cortes européias, ex-dançarinas de bales russos — a imaginação era livre.

Grandes nomes do samba já circulavam pelos cafés e cabarés fazendo da vida noturna, regada a rodas de samba e bebedeira, seu ofício. Tratava-se de uma malandragem cultivada na arte da jogatina, da capoeiragem, com gírias e trejeitos próprios. Isso significa que Noel Rosa, Orestes Barbosa, Dorival Caymmi, Sinhô, Braguinha, Heitor dos Prazeres, Carmem Miranda, Ismael Silva, Bide, João da Baiana, Donga, todos esses e muitos outros, dominavam um repertório de linguagens e condutas, certamente, considerado de má fama: “bamba” e/ou “malandro” figurava aquele sujeito que era bom no samba ou vivia fugindo do trabalho. Assim, uma coisa legal ou interessante apresentava-se como “de matar”. Quando alguém queria fugir de alguma querela, dizia-se que se estava a “azular” e exhibir-se para outrem significava “fazer farol”. Entre os sambistas da geração do Estácio de Sá, por exemplo, era importante ainda especializar-se nas pequenas trapaças e jogatinas, para garantir o “arame”. Tudo isso contou ainda com o incremento do repertório chulo trazido por imigrantes recém chegados, donde as palavras “otário” e “bacana” surgiram. Assim, a “gíria era a moeda corrente que igualava finos e grossos e fazia de todos, não importava a origem, cariocas” (CASTRO, 2005, p. 19).

Por mais que o desejo civilizador buscasse sintonizar-se com novas ontologias urbanas e humanas, observa-se que todo esse cosmopolitismo, além de passar pela inclusão diferenciada de uma quantidade considerável de imigrantes, atendendo aos esforços de europeização das peles, dos gostos e dos espaços, também redundou na não extinção daqueles vistos como indesejáveis. Desejaram o espaço desobstruído de negros e seus mocambos, casebres, pensões e casas de cômodo, bem como dos mendigos, desempregados e operários em greve. Contudo, o Rio coalhou-se de favelas e pulularam ricamente as ruelas, os becos, as

praças sujas e mal frequentadas. Apesar do fracasso elitista, aqueles que não correspondiam aos padrões de civilização estiveram na mira da sanha higiênica do momento.

Destoar dos trajes cosmopolitas obrigatórios [...] utilizar-se de linguagem não muito polida ou cuidada, como a dos *smarts*, [...] e o principal: pertencer às camadas mais pobres da população pareciam explicação suficiente para afastar qualquer um que se aventurasse a *enfear* a “paisagem”, a “cidade maravilhosa”, em que se procura transformar a Capital (SÜSEKIND, 1986, p. 56).

Desse modo, o Rio de Janeiro beneficiou-se de um momento significativamente dinâmico da história brasileira. Passou por largas reestruturações e constituiu-se no *locus* da gestação de um carnaval único, multifacetado e marcado por tensões, entre setores das elites e populares. Atualmente, pode-se afirmar que o Rio de Janeiro exerce significativa influência sobre outras cidades e regiões do país, na medida em que sedia o evento considerado o “maior espetáculo da Terra”. Pode-se afirmar ainda que essa cidade compunha-se, como afirma Moura (2001, p. 80), “como rosto e emblema deste país”. É notável o poder do carnaval e das escolas de samba e sua capacidade de contagiar os “forasteiros” – nacionais e internacionais. Sua polarização cultural foi importante para que habitantes de regiões longínquas, e também de cidades próximas, pudessem se inspirar para a criação de suas próprias escolas de samba.

Tomemos como exemplo a cidade mineira de Juiz de Fora. Por estar geograficamente bastante próxima do Rio de Janeiro, propiciou que muitos músicos juizforanos, a trabalho ou a passeio, entrassem em contato com os sambistas cariocas e suas organizações carnavalescas. Assim, a primeira escola de samba de Juiz de Fora, a Turunas do Riachuelo, nasceu apenas alguns anos depois da criação da primeira escola de samba carioca, a Deixa Falar (MOSTARO et al. 1977). Outros estados da federação, como Santa Catarina, São Paulo e Paraíba, também apresentam seus desfiles e escolas de samba e, seguramente, tiveram alguma influência do Rio de Janeiro. A cidade de Salvador, por sua vez, vivenciou um período específico da história do seu carnaval, caracterizado pelo surgimento dos grêmios recreativos. Nos anos 1950 e 1960, alguns baianos viajaram ao Rio e frequentaram as quadras e os ensaios de escolas de samba. Estes assimilaram elementos de coreografia, de organização e de ritmos estabelecidos e materializaram as escolas de samba soteropolitanas. Atualmente, esse movimento carnavalesco está extinto e não existem mais os desfiles, com alas e bateria, na Av. Sete de Setembro (LIMA, 2017).

1.5 A Baianidade, a Bahia de Dorival Caymmi e outros baianos que fizeram “o desacato” na capital do Brasil

Dorival Caymmi pode ser considerado um (re)produtor de traços identificadores do que se costuma chamar baianidade: seja com a exaltação da Bahia como um paraíso natural, com a exaltação do mar e seus pescadores, seja apontando a doçura e a sensualidade da mulher baiana, Caymmi fala de uma Salvador com forte acento nos aspectos naturais e, em menor medida, históricos, bem como de uma Bahia marcada pela destreza na arte de sambar. É considerado uma referência na construção de representações sobre sua terra e seu povo, para além daqueles sambistas que, sem serem baianos, escreveram, em algum momento, canções sobre a Bahia (LEAL, 2015). Nesse sentido, uma das músicas que mais se caracterizou pela exaltação da aclamada “boa terra” foi *Você já foi à Bahia?*. Nessa composição, pode-se observar a Bahia como uma terra com qualidades singulares:

Você já foi à Bahia, nêga?
 Não?
 Então vá!
 Quem vai ao "Bonfim", minha nêga,
 Nunca mais quer voltar.
 Muita sorte teve,
 Muita sorte tem,
 Muita sorte terá

Você já foi à Bahia, nêga?
 Não?
 Então vá!
 Lá tem vatapá
 Então vá!
 Lá tem caruru,
 Então vá!
 Lá tem munguzá,
 Então vá!
 Se "quiser sambar"
 Então vá!

Nas sacadas dos sobrados
 Da velha São Salvador
 Há lembranças de donzelas,
 Do tempo do Imperador.
 Tudo, tudo na Bahia
 Faz a gente querer bem
 A Bahia tem um jeito,
 Que nenhuma terra tem!
 Lá tem vatapá,
 Então vá!
 Lá tem caruru,

Então vá!
 Lá tem munguzá,
 Então vá!
 Se "quiser sambar"
 Então vá!
 Então vá...!¹⁵

A discografia de Dorival Caymmi apresenta amálgama profunda com tudo o que remonta à terra natal. Quase sempre, as temáticas de seus discos e suas músicas referem-se, de alguma forma, a cenas acontecidas em Salvador e seus arredores. Apesar das inúmeras peças representativas do lugar, penso ser importante realçar especialmente esse samba e seus significados, esmiuçando-o e observando como Caymmi singularizou a Bahia, enquanto terra que “tem um jeito / que nenhuma terra tem!”. Com isso, o compositor sobreleva seu lugar a um *status* único, que faz “a gente querer bem”. Trata-se, utilizando a observação de Pollak (1992), da construção, pelo compositor baiano, da apreciação de uma Bahia para aquele “outro” identificado como não baiano. A Bahia é revelada como um lugar de samba, onde se pode apreciar sua culinária peculiar e a profusão de sua religiosidade, destacando-se o Bonfim como lugar religioso capaz de conferir muita sorte a quem pode visitá-lo. No seu texto musical, que referencia a narrativa que se confunde com o texto da baianidade, observa-se um processo de seleção lexical, onde o interesse de Caymmi é enfatizar os pontos positivos do lugar. A Bahia, nesse caso, resta como fonte de ícones, sendo que a antiguidade da “velha São Salvador” figura como elemento constitutivo desse processo de criação de imagens, capazes de identificar positivamente a Bahia.

Culturalmente celebrada, a “velha São Salvador” de Caymmi transporta a imaginação aos tempos do Império, a partir da imagem colonial vívida das “sacadas dos sobrados”, ainda imponentes no atual Pelourinho, que faz o ouvinte sentir que não observa apenas o presente, como também o passado de uma cidade cujo centro mostra ter vivido tempos de maior importância. Autoproclamada, em séculos passados, “Cidade da Bahia”, Salvador foi chamada, ao longo do século XVII, “cabeça do Estado do Brasil”, encimando-se como centro administrativo, político, religioso e jurídico da colônia, onde residiam os funcionários do mais alto escalão da administração metropolitana. *Status* que fez de Salvador uma cidade significativamente ligada aos símbolos régios da coroa portuguesa, cujas representações da pujança da “cidade de El Rey” podem ser observadas desde o século XVI. Esse prestígio ajudou a alavancar seus processos de urbanização e infraestrutura, elevando a cidade,

¹⁵Disponível em:<<https://immub.org/album/setenta-anos>>.

inclusive por interesse da pena historiográfica colonial, ao estatuto de “Cabeça do Estado”. Sua vocação imperial destinava-a, inelutavelmente, a uma posição e caráter régio (MARQUES; SILVA; SOUZA, 2016). Mas essa centralidade baiana ficou prejudicada, com o deslocamento dos interesses reais para o eixo sudeste da colônia brasileira. Moura (2001) afirma que, já no século XVIII, a produção açucareira entrara em declínio, sentindo, nos preços, o peso da concorrência da produção açucareira das Antilhas. A descoberta do ouro, nas Minas Gerais, acabou contribuindo para a transposição da capital para o Rio de Janeiro:

A perda da condição de capital para o Rio de Janeiro, por razões mais políticas e fiscais que propriamente econômicas, contribuiu para o lento declínio que se observa desde o período Pombal até a metade do século XIX. A própria guerra de independência, em 1822-3; a concorrência avassaladora do açúcar cubano a partir da década de trinta; a perda do posto de maior importador de escravos e, em contrapartida, de grande exportador para a África; a ascensão das culturas cafeeira e algodoeira nas províncias de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro; as estiagens e epidemias que em diversos períodos assolaram a província; todos estes fatores interagiram diferentemente a depender da conjuntura, levando à decadência que se observa nitidamente já desde a década de sessenta. O descenso da economia baiana se agrava com as crises que se abatem em períodos mais ou menos restritos sobre as áreas de mineração, na Chapada Diamantina e região de Jacobina. Ainda assim, a Bahia conserva o prestígio e a influência nos negócios do Império, perdendo em importância político-institucional apenas para Minas Gerais (MOURA, 2001, p. 120).

Foi saído dessa Bahia historicamente pujante de símbolos, mas economicamente decadente e preterida, que Caymmi, recém chegado ao Rio de Janeiro, em 1938, ascendeu aos píncaros do sucesso rapidamente, arrancando a admiração de artistas e radialistas, tão logo concluiu suas primeiras apresentações, ao vivo, nas rádios locais da capital (CAYMMI, 2010). Caymmi continuou sua carreira de compositor e cantor, conhecendo rapidamente os principais agentes do rádio carioca, que lhe abriram as portas dos programas de auditório das rádios locais. Foi num dos programas musicais noturnos que Caymmi estreou sua primeira canção praieira, *Noite de Temporal*. Como coloca Caymmi (2006), essa canção não deixou de causar certa estranheza. Não só pela característica dramaticidade da primeira música praieira de Caymmi, mas pelas inovações técnicas, a partir do incremento de elementos rítmicos e dissonantes específicos, além da temática remetendo a uma lírica voltada para a vida dos pescadores pobres e sua lida com o mar, num tom heróico, perigoso e sofrido.

Por certo, o mundo do rádio não havia escutado coisa alguma parecida com aquilo, cuja originalidade destoava do rico repertório de sambas, que inundava os ouvintes na capital. Caymmi (2006) argumenta que a estranheza carioca para com o recém chegado logo levou a

crítica musical a definir tematicamente sua posição de artista regionalista e, de acordo com a autora, “[...] não deixa de apontar para uma certa tensão centro-periferia, considerando que a canção praieira diferia muito do que se fazia na capital – fato que vai se repetir ao longo de sua carreira” (CAYMMI, 2006, p. 38). Interessante observar que a estratégia discursiva da crítica parece não ter deixado de encetar uma relação que opunha “nós x eles” (VAN DIJK, 2018). Por outro lado, tal exercício de distinção não evitou o estabelecimento de Dorival Caymmi no rol do sucesso carioca. Seu talento foi capaz de levá-lo a apresentar-se em diversas rádios da capital, inclusive na famosa rede de radiodifusão de Assis Chateaubriand. Mas Dorival Caymmi tivera contato com o ambiente das rádios antes de sua chegada ao Rio de Janeiro. Quando residia em Salvador, já se apresentava nas rádios locais: Rádio Comercial, Rádio Clube da Bahia e Rádio Sociedade, onde executava suas músicas com o conjunto musical Três e Meio, em que um irmão e um amigo faziam parte:

Uma tarde, perambulando pelas ruas de Salvador, deram com um sobrado na avenida Sete, com uma tabuletazinha com uma seta indicando “Rádio Clube da Bahia”. Avistaram uma escada e, não resistindo, subiram. Deram com um rapaz de média estatura, muito gentil, chamado Vivi, que se apressou a mostrar as instalações simples da rádio. “Na sala tinha apenas um microfone de pedestal e uns armários, numa outra tinha uma discoteca, uma coisa desarrumada, já é o feitiço de rádio” – reconhece o compositor, prosseguindo – ele mostrou aquilo tudo e de repente disse assim: ‘você fazem alguma coisa, cantam?’ Este rapaz – e apontou um rapaz no canto – agora pouco tocou. Se quiser, acerta com ele, experimente a voz”. Zezinho, que não queria cantar, disse, “cante você Dorival”. Foi nesse clima de informalidade que ele cantou pela primeira vez no rádio. Como não havia gravador na época, Dorival não tinha a menor ideia de como era a sua voz. “E aí, gostou?” – perguntou a Zezinho. “Sua voz é igual à do Francisco Alves” – garantiu empolgado o amigo. Vivi não cometeu os mesmos exageros, mas convidou-os para que voltassem no domingo (CAYMMI, 2001, p. 87).

A música fazia parte desde cedo desse outro representado por Dorival Caymmi em terras cariocas. Ainda na Bahia, ele procurou captar os elementos rítmicos e melódicos dos sambas de roda do Recôncavo, tirando dali definições estéticas para uma identidade específica, não obstante já ter referências de artistas e cantores oriundos do Rio de Janeiro.

Cabe, nesse momento, definir um pouco esse tipo de samba praticado, desde a Bahia colonial e que existe até os dias de hoje. Quando os viajantes europeus passaram pela colônia brasileira, nos séculos XVIII e XIX, depararam-se com o que se chamava, genericamente, de batuques, praticados pelos negros escravizados da cidade ou da fazenda. Na Bahia do século XIX, alguns autores, como o pintor Rugendas ou o médico Nina Rodrigues, chegaram a observar estas manifestações da população pobre, mestiça e negra, sendo chamadas de samba.

Entretanto, esse samba era considerado, por tais espectadores, prática promíscua, desrespeitosa, obscena, selvagem e contrária ao cultivo dos ditos bons costumes (LIMA, 2016). Os europeus viajantes, no século XIX, distanciados das nuances mais objetivas e do alto de seus preconceitos, ao encontrarem as praças, em dias de festa de devoção aos santos locais, repletas desses batuques ou sambas, registravam em suas anotações forte presença de negros. A princípio, tais viajantes não tinham como distingui-los, dada a complexidade de agrupamentos e condição social. Tratava-se, na verdade, de negros empregados no trabalho braçal, como carregadores ou na estiva dos portos da região, cujo *status* variava: escravizados de ganho ou da roça, forros, além dos recém chegados (DÖRING, 2004).

Apesar de os instrumentos musicais utilizados nas festas públicas confundirem-se com aqueles utilizados nos terreiros de candomblé, sabe-se que os rituais litúrgicos, em que os orixás desceriam para dançar junto com os adeptos, eram realizados em lugares específicos, geralmente, afastados dos centros urbanos (DÖRING, 2004). Sabe-se ainda que muitos daqueles sujeitos que participavam cantando e tocando pandeiros, reco-recos, ganzás, dentre outros instrumentos percussivos – como os atabaques – eram ligados a tais casas religiosas, adeptos “feitos no santo”. Por isso, aqueles baianos que se deslocaram para o Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX já experimentavam uma tradição de festa ligada a ritos e práticas religiosas do candomblé. Uma das casas mais famosas foi certamente aquela de João Alabá, com significativo contato com todo o pessoal sambista, que se projetou na cena cultural da capital carioca (CUNHA, 2001). Portanto, é importante frisar que o aspecto técnico não é capaz, por si só, de definir os significados amplos que circulam entre as práticas do samba de roda. Como definidor de uma identidade específica das comunidades tradicionais da região do Recôncavo, o samba de roda é um dos elementos presentes nas festas religiosas. Tais festas revestem-se, muitas vezes, de caráter familiar, com forte hibridismo entre liturgias afro-brasileiras, somadas a antigas práticas devocionais rurais do catolicismo popular (IPHAN, 2006).

Acrescente-se que samba de roda ainda é uma palavra genérica para designar toda uma variedade de práticas sambistas, oriunda de Salvador e de várias cidades do Recôncavo, como Santo Amaro da Purificação, Saubara, Cachoeira, São Félix, Maragogipe e Nazaré das Farinhas, dentre outras. Um dos seus nomes mais comuns é o “samba de viola”, dada a importância que tem a viola do Recôncavo baiano, própria para se fazer o samba da região, conhecida como *machete*. No entanto, derivam deste os nomes “samba de roda”, “samba de chula” ou “samba chulado”, “samba amarrado”, “samba santo-amarense” ou “samba de partido alto”. Há uma base prática nas subdivisões, porém com diferentes nuances em sua

execução. Tanto no quesito retorno às fontes, que trazem os vestígios do passado, quanto nas observações dos dias de hoje, esboça-se, para os pesquisadores, esta complexidade inerente ao objeto samba de roda: suas clivagens e interpenetrações de características, levando-se em conta, ainda, os diferentes locais em que se encontrou e se encontra. A pesquisadora Khatarina Döring resume assim o problema à frente dos pesquisadores:

Qual seria então a forma e estrutura musical do samba na Bahia, sua melodia, seu ritmo e quais os instrumentos normalmente usados? Esta questão, por se tratar de um gênero musical na sua estrutura e execução aparentemente simples, deveria achar respostas fáceis, porém, a simplicidade desse gênero e seu amplo uso em inúmeras ocasiões, lugares, contextos históricos e contemporâneos, o tornaram musicalmente muito complexo. O samba-de-roda na região metropolitana de Salvador, no Recôncavo e nos interiores mais distantes da Bahia assume características musicais distintas entre si, as quais não foram pesquisadas suficientemente. Na cidade de Salvador, as práticas do samba englobam estilos populares diversos e coexistem com formas tradicionais, sendo que estas também são incrementadas por contribuições espontâneas - efêmeras ou não - na coreografia, nos ritmos, nos cantos, na escolha dos instrumentos e timbres [...] A conclusão de que o samba-de-roda é um pequeno laboratório musical, talvez seja a expressão que realmente melhor caracteriza a musicalidade do samba-de-roda porque ele não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas. Em toda literatura existente e nos depoimentos orais colhidos por mim, o que se destaca como característica primordial do samba-de-roda é a simples vontade de se reunir, tocar, cantar e dançar. Para este divertimento, ainda é suficiente a presença de algumas pessoas que saibam cantar e bater palmas ou então batucar em qualquer objeto disponível nos ritmos do samba-de-roda (DÖRING, 2004, p. 72-73).

O próprio Donga, em entrevista para o MIS – Museu da Imagem e do Som, nos anos 1960, já ressaltava a complexidade dessas práticas rítmicas e de dança, levadas para o Rio de Janeiro e reproduzidas nas casas das Tias baianas:

As baianas davam as festas, davam as festas... No nosso grupo... Todos os Sambas, quando se dizia “Samba na casa de fulana” – mas tinha Choro também! Tinha no fundo, tinha Batucada – Batucada não é Samba! Batucada é uma, é uma proximidade da Capoeiragem. Batuque é quase Tiririca. Você sabe o que é Tiririca, né? (Não, não sei.) Mas é Capoeiragem. Porque o primeiro canto que apareceu na Capoeiragem é “tiririca é faixa de cortar / não me mate, moleque de sinhá”, por isso que tem o nome de tiririca. Mas aquilo é da época do escravagista (FERNANDES, 1970, p. 77-78).

Desse modo, longe de significar uma situação de imobilidade, houve transformações capazes de fazer o próprio samba de roda ganhar autonomia, uma vez que nenhuma manifestação cultural permanece estática no tempo. Talvez daí o significativo poder que

manifestações regionais têm de figurar como ingredientes de sínteses, tal como ocorreu com o traslado de toda essa variedade de práticas sambistas baianas para o Rio de Janeiro, com seus respectivos desdobramentos musicais, na cultura carioca, no início do século XX.

FOTOGRAFIA 3–Samba de roda



Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/samba-de-roda/>>.

Com o passar do tempo, a nomeação do samba de roda enquanto Patrimônio Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, em 2005, acabou promovendo tentativas institucionais¹⁶ de reverter o seu enfraquecimento gradual. Se, por um lado, muitos sambadores e sambadoras vieram a falecer, perdendo-se, com isto, técnicas de construção de instrumentos, melodias musicais e letras; por outro lado, houve o renascimento de grupos de jovens tocadores. No entanto, as novas gerações vieram piores de aspectos modernos, urbano-industriais, envolvidos com a indústria cultural estabelecida, com a importação de violas paulistas e a incorporação de novos instrumentos, apresentando-se em palcos de grandes eventos e bares turísticos da região (CZERMAK; GRAEFF, 2018). Sem pretender delongar-me nesse contexto complexo em que se insere o samba de roda, pode-se observar que existem:

¹⁶ As universidades passaram a observar mais de perto tais manifestações, com pesquisas que foram capazes de mapear os locais de suas práticas, bem como de perscrutar sua riqueza interna de ritmos e danças. O IPHAN e a UNESCO preocuparam-se em promover mais visibilidade a tais práticas, visto o receio de perda gradual desse aspecto regional da cultura brasileira, além de outros projetos político-institucionais de manutenção dos conhecimentos e técnicas relacionadas ao samba de roda do Recôncavo.

[...] dois conjuntos de práticas e discursos distintos: o primeiro é o regime ordinário do cotidiano, no qual o samba foi e segue sendo parte da vida familiar, vicinal e religiosa [...] que, inspirados por dona Dalva Damiana, chamamos aqui de *samba de vizinho*. O segundo é o regime extraordinário do espetáculo, no qual o samba se institucionaliza como um gênero musical passível de ser comercializado, enquanto performance musical, fixado em ensaios, registros audiovisuais e inventariado como patrimônio cultural imaterial e que corresponde aos eventos do universo do espetáculo, abrigados sobre o termo *tocada* (CZERMAK E GRAEFF, 2018, p. 31).

Finda essa pequena exposição sobre as características do samba de roda e retomando os versos da música inicial, Dorival Caymmi levou para o Rio de Janeiro não somente elementos do repertório cultural da culinária e da religiosidade de matriz afro-brasileira, mas fez questão de demarcar a própria verve do samba de roda. Assim coloca o compositor: “Sempre procurei trazer para a minha música os ruídos da Bahia. Por isso, meu violão tem toque de berimbau e escapa dos acordes perfeitos, quadrados. Meus dedos procuram um som harmônico diferente, esquisito” (CAYMMI, 2001, p. 533). O compositor procurou identificar o samba da Bahia:

A música típica brasileira é samba. E o samba, na Bahia, era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana (CAYMMI, 2001, p. 132-133).

Em resposta à entrevista do jornalista Tárík de Souza, já citada acima, para a *Revista Veja*, sobre as diferenças entre o samba carioca e o samba baiano, Dorival Caymmi coteja:

Nos contatos com a vida musical do povo baiano, nos festejos, consegui tirar, por instinto, uma fórmula pessoal, em torno do samba de rua. Esse tipo de corridinho, mexidinho de "quando você se requebrar caia por cima de mim", sabe? Aquele jogo de palavras com música, uma maneira muito local, condicionada naquele ambiente negro, mestiçado, do azeite-de-dendê, das festas da Conceição da Praia, da Ribeira. Isso aliado à voz do povo, sem alto-falante, aquele tipo de som puro, solto, era uma música em estado bruto. Já o samba carioca tem uma forma especial, uma malícia de ritmo que obedece a um sincopado que nada tem a ver com o remelexo do samba baiano (CAYMMI, 1972, on-line).

Caymmi opõe fortemente o samba de roda, significativamente popular e festejado em toda a Bahia ao samba carioca, que, segundo ele “nada tem a ver com o remelexo do samba baiano”. Há também aqui um processo discursivo de polarização na chave “nós x eles”. Essa demarcação fica clara quando Caymmi pontua as características ímpares do samba baiano,

que o samba carioca, por sua vez, não teria. Esse dito “remeleixo” é sempre lembrado, por exemplo, como uma das características mais marcantes e distintivas do samba de roda, quando comparado a outras manifestações de samba. O passo do “miudinho”, dentre outras formas de dançar os sambas, é tomado como uma habilidade que só possuiria aquele que detém esse código interno ao samba de roda, tal como praticado na Bahia. Trata-se da valorização de um samba baiano construído sobre símbolos e práticas, que guardam uma identidade própria, enaltecida e defendida com esmero. Assim, quando perguntado sobre seus requebros enquanto cantava, ele respondeu: “Ah... Bem, isso deve ser baianidadezinha, coisa das baianas, sabe?” (CAYMMI, 1972). A fala de Caymmi, sobre esta identidade baiana forte, evidente, pode ser sublinhada como uma estratégia básica de diferenciação. Referir-se à baianidade como plano discursivo de valorização revela a construção de uma posição orgulhosa, enquanto filho legítimo da Bahia, possuidor desse “jeito” que a Bahia teria. Quando se tenta perscrutar mais a fundo esse jeito baiano, (re)produzido na música de Caymmi e, também naquela de tantos outros artistas baianos, observa-se, na verdade, algo sobre o texto da baianidade:

Assim é a cidade da Bahia. [...] fizemo-nos profissionais e militantes de nosso anúncio para nós mesmos e o mundo, numa magnitude que intriga, irrita, apaixona, envolve, repugna... Tornamo-nos ocupados e preocupados em reeditar o acervo de enunciados sobre a baianidade, mais do que os acreanos, maranhenses e catarinenses fazem com relação aos seus *loci*. [...] É um texto *construído*, sim, posto que *étexto*, para isto concorrendo o trabalho de um sem número de artistas e escritores, como Jorge Amado e Dorival Caymmi, entre os nativos, e muitos outros, incluindo alguns que muito pouco estiveram em Salvador, como Carmem Miranda e Ari Barroso (MOURA, 2001, p. 9, grifos do autor)

Desse texto emanam as qualidades do *ethos* nativo, somado à edição constante das qualidades de sua velha São Salvador e sua amálgama geográfica e histórica com o Recôncavo: é o enaltecimento de suas singularidades, na reprodução de um texto com perfil e caráter próprios. Baianidade esta evocada que, de acordo com Moura (2001), está ancorada na configuração cênica, musical e coreográfica do carnaval e sua característica festiva, que remete a uma relação com um povo apresentado como hospitaleiro, festeiro, dançante e alegre, mas também ancorado no vigoroso âmbito religioso do candomblé. O que se chama assim de baianidade, realçada por Dorival Caymmi, não apresenta somente a dança religiosa, mas também o domínio das técnicas dançantes dos sambas de roda. Além disso, a formação da roda é, sem dúvida, um dos traços mais marcantes, onde os habilidosos adentram o centro, um a cada vez, mexendo e girando os quadris, que comandam os movimentos do corpo e a

posição dos braços, ao sabor da cadência dos passinhos executados com os pés (LOPEZ, 2009).

O próprio Donga, quando participou do programa de Hebe Camargo, na TV Record, em 1966, cantando o seu famoso *Pelo telefone*, no palco com Chico Buarque, tirou samba no pé, em frente à plateia, demonstrando a simbiose entre música e dança. O miudinho feito por Donga, tal como se faz no samba de roda da Bahia, mostra que a música tocada e a dança executada são interdependentes (LOPEZ, 2009). Seus passos revelam muita coisa das práticas culturais que foram levadas com os baianos para a cidade do Rio de Janeiro, das músicas e danças que ocorriam nas festas oferecidas pelas tias baianas. A cultura sambista baiana não deixou de elevar sua competência na dança, como um ponto forte nativo, dentro do Rio de Janeiro. Decerto, tratava-se da celebração e ostentação da baianidade, cujas características os outros não poderiam ostentar. Foi assim que o sambista Cícero de Almeida e seu samba *Risoleta*, já citados acima, acirraram o embate afirmando que, quando uma baiana “cai na roda”, ninguém a desbanca:

Risoleta lá no morro da Favella
É bamba
É bamba

Fa respeito e ninguém pode com ela
No samba
No samba
Quando o samba está formado
Lá no morro pela tropa de malandro e estivador
Risoleta cae na roda direitinho, meu Deus!
Só se vendo Risoleta é um amor

Risoleta tenho fé se Deus quiser
Digo isso com prazer e alegria
Que morena pra sambá como você, meu bem!
Só se encontra no Estado da Bahia¹⁷

Ainda nos dias de hoje, os baianos colecionam e anunciam uma “tecitura” de significados (MOURA, 2001, p.13), reforçando constantemente a argumentação poética de Caymmi: “A Bahia tem um jeito, que nenhuma terra tem”. Nos pontos de tal tecitura estão embutidas, em resumo, as habilidades singulares das sambadoras e do samba ancestral do Recôncavo. A religiosidade que marcou simbólica e imagetivamente a Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, de onde se pode intuir as liturgias do candomblé associadas a um catolicismo popular, caracteristicamente colonial, típico das irmandades, inclusive irmandades negras e da

¹⁷ Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-51782>>.

devoção aos santos. As cores vivas da culinária, criadas a partir de uma comida fortemente condimentada que, ao olhar do outro, confunde-se com as características mais quentes da personalidade do baiano: ativo, solar, praieiro, festeiro, alegre, dançante, malemolente, sensual e aberto.

Voltando à virada do século XIX para o XX, acerca do processo de elaboração de uma identidade nacional, sabe-se que os baianos estabelecidos na capital federal contribuíram para um processo de síntese, que anexou símbolos da baianidade à narrativa da brasilidade. Evidência forte disso são as referências baianas na própria configuração do carnaval carioca e, posteriormente, das escolas de samba. Desse modo, um dos símbolos mais característicos das escolas de samba, desde sua aurora, foi a *ala das baianas* nos desfiles carnavalescos. De fato, a participação dos baianos nos carnavais era significativa, tanto pela atuação dos ranchos, que fizeram grande sucesso no carnaval carioca, mas também pela enorme popularidade das Tias baianas, cujos encontros musicais e religiosos, em suas amplas casas, eram visitados por figuras ilustres da política e da intelectualidade carioca (QUEIROZ, 1992). Sérgio Cabral (1996), sobre a *ala das baianas*, evidencia que a Deixa Falar, uma das primeiras escolas de samba da capital, que saiu pela primeira vez em 1929, contava, à época, com setenta e duas componentes. De acordo com Fernandes (2001), as escolas de samba, nos seus primeiros passos, beberam de um conjunto de elementos, uns mais recentes, outros mais antigos, e foram capazes de gerar uma normatização:

As inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos, transformando-os em escolas de samba, apareceram entre 1928 e 1932. São elas: o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilar executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normatizaram as escolas de samba (FERNANDES, 2001, p. 53).

Como uma tradição instituída pelas escolas de samba cariocas, em que as baianas estariam representadas desde o seu início, ao lado da bateria, Fernandes (2001) coloca que a presença da *ala das baianas* significaria uma homenagem às mães de santo. Ademais, o próprio termo “baianas” compôs o nome de alguns grupos de carnaval: o *Baianinhas de Oswaldo Cruz*, dirigido pelo hoje consagrado Paulo da Portela, e a *Lavapés*, conhecida como a primeira escola de samba de São Paulo, nasceu de um bloco de carnaval chamado *Baianas Paulistas* (MOURA, 2001). No entanto, os baianos inseriram-se em um contexto carioca

altamente centralista, tanto é que, retirando-se a homenagem feita pela *ala das baianas*, muitos elementos característicos das tradições carnavalescas baianas incorporam as escolas de samba cariocas, mas são amplamente desconhecidos pelo grande público.

1.6 O ponto de vista da mídia baiana: de olho nos “Nossos Compositores”

Os jornais baianos da época esmeraram-se na produção de loas aos artistas nativos. Nas redações, seus jornalistas, extremamente orgulhosos das ascensões, muitas vezes meteóricas, dos artistas nativos na capital do Brasil, não deixavam de elaborar notas ruidosas de reconhecimento emocionado, nas páginas de suas tiragens. Havia um *cast* de cantores e músicos que figuravam, por exemplo, na Rádio PRF8, onde o periódico *O Imparcial* não deixava de reproduzir a promoção dos artistas locais. Assim, na edição de 5 de agosto de 1935, página 3, na coluna “Rádio, Discos & Victrolas”, lia-se a seguinte ovação:

Semana Radiophonica

Ainda a semana que passou, o “Programa da Cidade”, na sua 9ª audição, satisfez, plenamente, os seus numerosos ouvintes, apresentando números novos e bem executados, merecendo os elogios dos seus “fans”. Todo o “cast” da PRF8 – Renato Braga, Aurinha Figueiredo, Dorival Caymmi, Nice Figueiredo, Antônio Braga, Antônio Maltez, Esmeraldo Fernandes, Muricy pitanga, Leo Júnior, Olival Carvalho – esteve ótimo, deveras [...].

O uso de farta adjetivação positiva evidencia claramente a estratégia de enaltecimento ativo da qualidade artística que a Bahia pode oferecer: a Bahia, como possuidora de grandes nomes. Tendo sido Dorival Caymmi rapidamente posto em singularidade, não só os colunistas d’*O Imparcial* aparentaram a satisfação de promover um novo talento, sendo considerado, a despeito de outros artistas menos talentosos, como alguém capaz de traduzir e transmitir o sentimento do povo baiano. Na edição d’*O Imparcial*, de 12 de agosto de 1935, página 4, na coluna “Microphone do Ouvinte”, pode-se ler a opinião de um leitor da seção “Rádio, Discos & Victrolas”, sobre os cantores e compositores da Bahia, evidenciando, com suas “felizes interpretações [...] o sentimento expressivo do nosso povo”:

O Armando Figueiredo, da Hora Espanhola precisa de muita energia e muito xarope de agrião. Renato Braga, muito comum, muito sem sal. Antônio Maltez, só se faz lembrar ao ouvinte quando dá aqueles agudos roucos e desafinados que nos faz lembrar enterros, sentinellas, desabamentos e outras

espécies de coisas horríveis. Victor Bacellar sempre renovando o seu repertório... com músicas velhas. Baby Soares e Alberto Costa, bons artistas. Pena que estejam num meio de tocadores ou por outra, acompanhadores desentendidos. Lourdes Cardoso, sempre interessante, embora um tanto inimiga da boa dicção. Na Radio Commercial só há um artista que impressione: – Dorival Caymmi. Desde os tempos d’Os três e meio, com Maltez, Gonzaga e Rodrigo de Oliveira, este último: compositor e bandolinista, não obstante estar afastado do Radio, em treinos particulares mostra o seu espírito authentic de um formidável “centro” no seu cavaquinho. O Caymmi se impõe pela sua maneira de sentir, nas suas felizes interpretações, Bahiano de quatro costados, canta o que compõe e com o sentimento expressivo do nosso povo [...]. deixo, porém, uma ligeira impressão sobre o nosso radio.

Interessante atentar, primeiramente, para a energia do discurso nativo, onde o/a leitor/a vê, em Caymmi, uma representação, à altura, da expressão do “nosso povo”. O pronome “nosso” dá o tom da altivez do sentimento de pertença: a nota forte com que a expressão de Caymmi traduz o espírito do povo baiano. As exaltações eram frequentes. Antes mesmo da chegada de Caymmi ao Rio de Janeiro, o tom exultante já era largamente percebido, por sua participação nas rádios locais. Ainda na mesma edição, de 12 de agosto de 1935, página 4, na coluna “Os Nossos Compositores”, o jornal considerava: “Dorival Caymmi é um dos elementos de maior relevo do nosso ‘broadcasting’. Cantor magnífico e compositor elegante”.

Entretanto, entre os periódicos baianos, nem sempre foi assim. Por muito tempo, os múltiplos aspectos culturais e sociais dos grupos negros e/ou populares foram duramente perseguidos e alvo de matérias furiosas da imprensa local. Tais jornais, assim como seus similares cariocas, serviam como câmara de eco da insatisfação das elites com os ditos batuques e sambas, que povoavam as festas de largo e as esquinas das ruas das cidades. No século XIX, as colunas engajavam-se na detração, expressando abertamente o seu desassossego com tais manifestações, sempre vistas como incivilizadas e provocadoras de desordem pública. Nas primeiras décadas do século XX, Cruz (2006, p. 38-39) acrescenta que, “A referência à embriaguez, à falta de moralidade e indecência dos participantes, ainda fazia parte do repertório de palavras comuns a muitas pessoas na época”. O ritmo dos tambores e as danças que emanavam dos sambas eram alvo de reclamações, que giravam em torno de adjetivações negativas como, “batucada infernal”, “indefectível umbigada”, “pornográfico”, ou “violento”. Pediam, por intermédio dos próprios jornais, a intervenção imediata da polícia, para enquadrar os “vagabundos” que ali se aglomeravam, rompendo o silêncio da madrugada com sua “barulheira”. Argumentos similares ocorriam, quando o alvo das reclamações era o culto dos candomblés (CRUZ, 2006). Ademais, o interesse dessas elites letradas, com seus braços na imprensa, era o de extinguir as chamadas “heranças do

africanismo”. De acordo com Santos (2009, p. 3): “Os ‘costumes negreiros’, bem representados pelos sambas, batuques e candomblés, deveriam ser extirpados através do uso da força policial, para que dessem lugar a ‘um século de largo progresso e ampla civilização’”.

FOTOGRAFIA 4–Dorival Caymmi



Disponível em: <<https://www.carloscalado.com.br/2014/05/dorival-caymmi-compilacao-mostra-que-o.html>>.

Contudo, os jornais logo passaram a abrir cada vez mais espaço, alegres e orgulhosamente, para as vastas manifestações coloridas de blocos e ranchos. Nas festas de suas cidades, passaram a exaltar as criações musicais carnavalescas, que faziam sucesso nos dias de Momo, os sambistas passaram a ganhar loas em colunas exultantes, letras de marchas e sambas de carnaval eram publicadas, para que os foliões aprendessem o mais rápido possível. A profissão do cronista do mundo carnavalesco avultou-se, sambistas começaram a ser entrevistados e, mais tarde, terreiros de escolas de samba visitados. Döring (2002) acrescenta a informação de que foram nos anos 1940 que os jornais baianos começaram a registrar, em suas colunas, imagens positivas das manifestações culturais negras, onde os sambas, as danças e demais práticas, passaram a figurar como símbolos de uma identidade baiana.

Desde então, os sambistas passaram a ser aclamados. Assim como o próprio Dorival Caymmi e o Humberto Porto, Assis Valente, por exemplo, ficou amplamente conhecido por possuir inspiração singular, a partir de composições que ficaram marcadas, como grandes músicas do cancionero nacional. Tal foi o sucesso de algumas músicas, que foram erroneamente confundidas como de domínio público, como *Cai, cai balão* e *Boas festas*.

Outras composições de Valente retrataram muito da vida cotidiana carioca: sua ambientação sambista e boêmia. Conheceu-se ainda uma cepa de composições com caráter nacionalista, a partir das qualidades naturais do país e da exaltação mestiça da gente brasileira (BORGES, 2012). Por outro lado, orgulhoso de sua Bahia, não deixou de exaltá-la em suas canções. No samba *Ect: Bahia, terra do meu samba*, Assis Valente realça as habilidades musicais do povo baiano, elencando toda uma família ancestral do samba:

Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
 Bahia, terra do poeta
 Terra do doutor e "etecetra"
 Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
 Bahia, terra do poeta
 Terra do doutor e "etecetra"

Eu tenho também o meu valor (ora se tenho)
 E vivo com muita alegria
 O Samba é o meu avô,
 Macumba é a minha tia (breque)
 Sou prima do grande Violão
 Sou bamba no batuque e no pandeiro
 Meu pai é o homem das moambas
 O grande e conhecido Candomblé (Bahia)

Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
 Bahia, terra do poeta
 Terra do doutor e "etecetra"
 Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
 Bahia, terra do poeta
 Terra do doutor e "etecetra"
 Eu gosto muito da Viola
 A moça feita só de pinho
 Parenta do grande interventor
 O bamba e respeitado Cavaquinho (breque)
 O delegado Tamborim, com jeito e com diplomacia
 Na batucada diz assim:
 Que o Samba também tem delegacia (Bahia)

Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
 Bahia, terra do poeta
 Terra do doutor e "etecetra"
 Bahia, que é terra do meu samba
 Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba

Bahia, terra do poeta
Terra do doutor e "etecetra"¹⁸

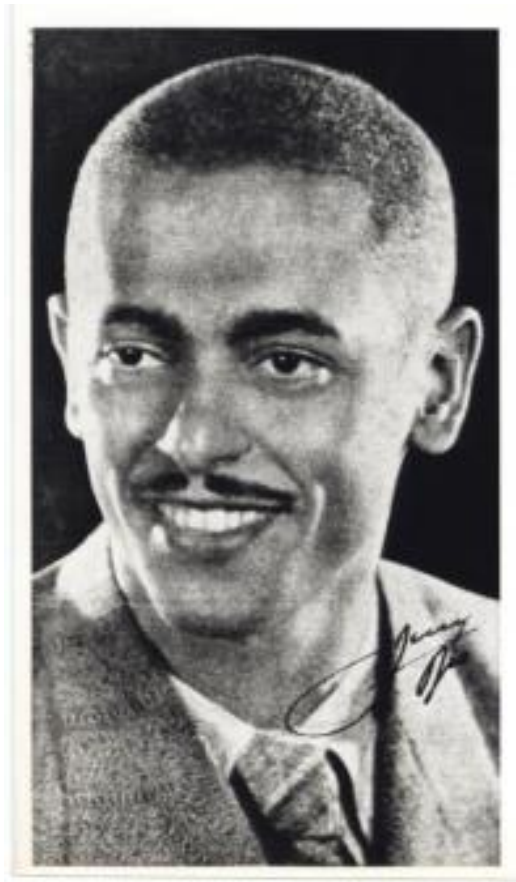
Nesse processo constitutivo de produção de uma Bahia musicalmente ativa, o jornal *O Imparcial* mergulhou fundo na exaltação de Assis Valente. Na edição de 8 de março de 1935, em matéria intitulada “Quem nasce na Bahia é bamba...”, fica evidente o orgulho nativo, pelo sucesso dos artistas baianos na capital.

Assis Valente, o “bamba” que deixou a “boa-terra” e foi fazer o “desacato” na capital da república veio rever a sua Bahia que ele tanto tem enaltecido nas suas canções populares, que andam na boca de toda a gente, de norte a sul do país. Assis Valente é um jovem victorioso. Daqui saindo ainda obscuro, chegou ao Rio e de labuta em labuta, batalhando sempre, conseguiu conquistar uma série de triumphos, que, hoje, lhe adornam o nome já conhecidíssimo em todo o Brasil. E essas victorias elle conseguiu a custo do talento que possui, de inspirado compositor popular. Mostrando, deveras, o que affirmou na sua canção de estréia. Um samba que ainda não foi esquecido, cantando a Bahia que elle nunca esquece: “Bahia terra do meu samba! Quem nasce na Bahia é bamba, bamba [...]. Assis Valente, após visitar a sua terra e a sua gente, regressará, amanhã, para o seu “centro de operações”: a capital federal. De lá, elle espalhará pelo Brasil, o “Bahia da gente”, um samba louquíssimo que o “Bando da lua” gravará em disco “Victor”. O jovem e victorioso artista baiano, que jamais esqueceu a “boa terra”, visitou ontem a nossa redação, pedindo-nos que expressássemos os seus agradecimentos aos seus conterrâneos “fnas” da sua arte festejada.

O tom de desafio do comunicado jornalístico mostra-se aqui com bastante força, uma vez que Assis Valente foi “fazer o desacato” na capital, justamente enaltecendo a Bahia. Relata-se o orgulho de um “jovem victorioso”, mesma adjetivação discursiva endereçada a Caymmi, mais tarde. O trecho dignifica a Bahia, enaltecida nos versos do jovem “bamba”, talentoso, batalhador e que “jamais esqueceu” sua terra natal. Tal como nas notícias sobre o sucesso de Caymmi, o texto acentua que o artista triunfou, fazendo do Rio de Janeiro o seu “centro de operações” e tornando-se um ícone em todo o Brasil. O tom de desafio persiste, enquanto o autor da notícia esmera-se em destacar não só o valor de quem nasce na Bahia, mas a própria Bahia, cantada nos versos desses artistas que seguem para a capital e, lá, provam o seu valor, agregando brios à sua “boa-terra”.

¹⁸ Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-73793>>.

FOTOGRAFIA 5–Assis Valente



Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/posts/243472/boas-festas-o-natal-a-brasileira-no-primeiro-sucesso-de-assis-valente>>.

Também fora aclamado, como motivo do orgulho baiano, o sambista Humberto Porto, por ter sido reconhecido no Rio de Janeiro, tornando-se notícia de sucesso na capital. Destaca-se *O Imparcial*, de 21 de maio de 1935, na coluna intitulada “A Cidade”, a música *Essesamba foi feito pra você*, que foi interpretada pelo famoso cantor carioca Mário Reis e popularizou-se, na radiodifusão carioca.

A cidade gostava do samba do Humberto. E Humberto Porto foi ao Rio com o seu “Nostalgia”. E ele e o Assis Valente, que é um bamba também cá de casa pegaram “Nostalgia” e fizeram uma coisa louca. Um samba esplêndido. O Mário Reis cantou-o na PRA9. O êxito foi marcante. Gravou-o, depois, em discos “Victor”. E “Nostalgia” que é agora “Este samba foi feito pra você” está sendo cantado em todo o Brasil [...]. O samba de Humberto em parceria com o Assis Valente. Os bambas da boa-terra, e a gente ouve com prazer [...]. Humberto Porto tem outros sambas que merecem a divulgação desse. E essa primeira victoria, naturalmente, será um incentivo para novos triumphos.

E, na medida em que os compositores iam criando novos sambas, o jornal baiano não hesitava em noticiar, efusivamente, registrando também a letra da música recém criada. Decerto para que os leitores aprendessem mais rápidos versos, auxiliando no estouro da canção e, conseqüentemente, no sucesso do artista. N’*O Imparcial*, de 12 de agosto de 1935, página 4, na mesma seção que exaltou Caymmi, como um dos principais elementos do *broadcasting* das rádios soteropolitanas, destacou-se o novo samba canção de Humberto Porto:

Humberto Porto compôs mais um esplendido samba-canção, que Paulo Lopes canta com sua bonita voz. “Samba que é uma prece” é a nova composição do victorioso autor de “Este Samba Foi Feito Pra Você”:

“Este samba nasceu pra você
 Nasceu da meditação,
 Este samba
 É um pedido de perdão
 É assim uma prece, uma oração
 Samba de verdade
 Que só fala em saudade
 Este samba é um grito de agonia
 De alguém que chora noite e dia”¹⁹

Enquanto Humberto Porto era aclamado no meio radiofônico baiano, outros artistas caíam no gosto popular, logo recebendo títulos honoríficos, como Esmeraldo Fernandes, sambista aclamado nas rádios baianas e conhecido como “O sambista cheio de bossa”. Ao interpretarem composições de sambistas conterrâneos de sucesso, o conjunto de sambistas nativos ganhava a audiência e mais sucesso local. N’*O Imparcial*, de 5 de agosto de 1935, página 4, já citado mais acima, na coluna “Rádios, Discos e Vitrolas”, pôde-se ler: “Esmeraldo Fernandes cantando o samba de Humberto Porto – ‘Mulata que é boa mesmo’”.

1.7 Dorival Caymmi, Carmem Miranda e o reforço d’O que é que a baiana tem

Sabe-se que a questão autoral colocou-se como um imperativo entre os sambistas, desde o início do século XX. Tal questão também ascendeu quando da gravação do filme *Banana da Terra*, dirigido pelo empresário de cinema estadunidense Wallace Downey, que trouxera equipamentos de filmagem e estúdio cinematográfico para o Brasil. Tratou-se de um

¹⁹ Este samba está disponível em: <<https://immub.org/album/doutor-em-samba>>.

musical, agendado para sair em 1939, onde a expressão das coisas brasileiras era bastante evidente. No quadro “O que é que a baiana tem?”, o cenário evocava um tom brejeiro, com pés de côco, lampião e muitos confetes, para enfatizar a festa do carnaval. O corpo de Carmem Miranda foi escolhido para sustentar, às pencas, o repertório de uma identidade brasileira, que absorvia, juntamente com o cenário, um *mix* saturado de elementos baianos e cariocas em voga: o vestido de “baiana” e balangandãs nos pulsos e pescoço. Em cena, Carmem fazia requebros e meneios sensuais, cortejada pelos conhecidos “malandros” cariocas, com suas camisas listradas.

FOTOGRAFIA 6—Carmem Miranda em *Banana da Terra*, 1939



Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carmen_Miranda,_Banana_da_Terra_1939.jpg>.

Downey não deixou de dar suas sugestões para compor figurino e cenário. No entanto, a sagacidade do norte americano esteve em manter sob seu usufruto econômico os direitos autorais dos sambas contidos no filme. Uma das músicas cotadas para figurar o cenário da Bahia seria *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, que, acabou não figurando trilha sonora do filme. Downey recrutou Alberto Ribeiro e Braguinha para fazerem músicas que pudessem substituir aquelas de Ary. Foi nesse momento que se lembraram do samba *O que é que a baiana tem?*, composto recentemente por Caymmi, que já se apresentava nas rádios locais há algum tempo (CAYMMI, 2010). Foi necessário, então, conseguir a aprovação de Carmem

Miranda para a música. Este foi o momento em que ele pode conhecer a cantora. Em entrevista concedida a Stella Caymmi, de 5 de outubro de 1992, Dorival Caymmi revela:

[...] fui levado por Almirante e Braguinha, na casa da Carmem Miranda, na Ladeira de São Sebastião, na Urca, ela já estava informada de tudo, ela já tinha ouvido e não tinha entendido, não tinha “morado” no assunto. Preferiu ouvir o cantor ao vivo, para ver como é que era. Porque ouvir é uma coisa, e ver cantar é outra. Então, quando eu cheguei lá, ela disse: “Ah, é esse rapaz aí? Então canta você mesmo, com seu violão”. Eu estava com meu violão e cantei. Ela disse: “Ah, Almirante, assim é outra coisa, assim a impressão é outra, eu posso fazer uma coisa assim e tal. Pode-se fazer uma baiana rodada, bonita”. Aí começou o plano de “O que é que a baiana tem?” para cinema, para o filme *Banana da Terra* [...].

Desde então, *O que é que a baiana tem?* ficou bastante conhecida, principalmente na interpretação de Carmem Miranda, com todo o seu figurino repleto de trejeitos, que remetiam às coisas da Bahia. Assim como a música *Você já foi à Bahia?*, a letra recente samba estava repleta de elementos representantes de uma Bahia idealizada em seus símbolos mais característicos. O objeto central da versificação é a figura típica da baiana, cujos apetrechos identificam-na imediatamente:

O que é que a baiana tem?
O que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem!
Quando você se requebrar, caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!
Só vai no Bonfim quem tem
O que é que a baiana tem?
Só vai no Bonfim quem tem
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim

Oi, não vai no Bonfim
 Oi, não vai no Bonfim

Um rosário de ouro, uma bolota assim
 Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim

Oi, não vai no Bonfim
 Oi, não vai no Bonfim²⁰

O canto responsorial – que se repete em coro ao final de cada verso, “tem” – reforça esta identidade, enquanto Caymmi emprega o singular “a baiana”, para referir-se ao conjuntodas mulheres baianas. Esse conjunto de mulheres e seus apetrechos do dia a dia remetem àquilo que a própria Bahia tem. Dorival Caymmi dá ao Rio de Janeiro uma visão do samba de roda com essa música, saudando os requebros sensuais da baiana, os mesmos remelexos imitados por Caymmi. Quando indagado por Tárík de Souza sobre os seus requebros, o compositorarvora sua “baianidadezinha”, como “coisa das baianas”. Pode- notar, nos versos da canção, como se fazem presentes as “coisa das baianas”: o uso de “brincos de ouro”, “pano da Costa”, “rosário de ouro”, “balangandãs”, “sandália enfeitada”, “saia engomada” e “pulseira de ouro”. O sentido dos versos seria fazer crer que mulher de nenhuma outra terra teria mais “graça” como a baiana tem. Além disso, esse jogo de linguagem assegura que: “só vai no Bonfim” quem tem “o que a baiana tem”. Dito isto, torna-se importante observar que:

Foi, portanto, da necessidade de descrever a mulher da sua terra para os cariocas que nasceu “O que é que a baiana tem?”. [...] não só a história dos balangandãs aprendidas do tio Nonô, que era ourives de profissão, ficou em sua memória, impressionando-o profundamente, como ficaram retidas a sonoridade da palavra balangandãs e da fala popular expressa no ditado “Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”. [...] a motivação central de Caymmi era descrever a mulher baiana para o carioca, desconhecida do resto do Brasil, e que foi profundamente observada pelo compositor. Mulher que Caymmi, à maneira de um historiador ou antropólogo popular, sem abandonar jamais a força erótica de seu povo, que ele conhecia bem, sentia a necessidade de transmitir e cristalizar, o que acabou por valorizá-la. E quem era essa mulher? Era a negra, a mulata baiana, a mulata e negra brasileira (CAYMMI, 2010, p. 99-100).

É o próprio Dorival Caymmi quem sustenta a preocupação de realçar as características da negritude baiana. Ao frequentar os candomblés, sentiu a necessidade de visibilizar os apetrechos corporais dessas mulheres, cujo significado estava extensamente atrelado ao uso religioso. Alimentando o orgulho regional, *O que é que a baiana tem?* escaneou e

²⁰ Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/29076/dorival-caymmi>>.

apresentou, para o Rio de Janeiro, as qualidades humanas dessa Bahia idealizada. Caymmi foi ao reconhecido centro político e cultural do país e, ao impressionar com sua música os artistas locais, naturalizados ao clima da cultura sambista carioca, conseguiu sobrelevar ainda mais a imagem da baiana enquanto símbolo marcante de um lugar, contudo, não sem altas doses de estilização inventada: uma imagem montada, imaginada, como deveria ser aos olhos do “outro”, apropriada para figurar como produto a ser ostentado. Desse modo, a imagem sofreu o incremento criativo da alfaiataria carioca e da própria Carmem que, ao gostar de *O que é que a baiana tem?*, interessou-se por representar o estilo da baiana, no filme *Banana da terra*:

[...] Carmem fez um pedido a ele (Dorival Caymmi) “essa música é exatamente o que eu quero. Precisamos combinar de você voltar aqui para me ajudar a entender a letra”. [...] Estava sendo gestada a baiana estilizada que Carmem iria personificar a partir de “O que é que a baiana tem?” [...] A própria Carmem ligou para a pensão e buscou Caymmi para irem juntos ao ateliê de J. Luiz, figurinista da *Fon-Fon*, uma revista muito popular na época. Lá, Caymmi procurou explicar o traje típico da baiana – torso, pano da costa, bata rendada, balangandãs – para o figurinista, que foi criando uma concepção estilizada, apropriada para o filme (CAYMMI, 2010, p. 97-98, grifo do autor).

Penso ser importante entrarmos um pouco na história de Carmem Miranda, dada sua significativa importância para a carreira de Dorival Caymmi e para o cenário sambista em geral. Natural da pequena aldeia de Várzea da Ovelha, ao norte de Portugal, o Sr. José Maria, pai de Carmem – nome como Maria do Carmo era conhecida entre a parentela – viera antes de sua mulher e filhas para o Brasil, em 1909. Estabeleceu-se e, depois, mandou buscar o resto da família. Os que ficaram chegaram ao Rio de Janeiro dois meses mais tarde, depois que seu pai se estabelecera em uma barbearia. Já no Brasil, Maria Emília, mãe de Carmem, teve seus outros filhos, que cresceram entre os sobrados da cidade, onde o pai, já mantinha um comércio próprio (CASTRO, 2005).

Carmem sempre gostou de cantar, aprendera com sua irmã mais velha, Olinda, cujo sonho também era ser cantora ou atriz. Antes de se tornar a famosa Carmem Miranda, cantava descompromissadamente, em casa ou no trabalho, marchinhas e sambas de Sinhô como, por exemplo, *Ora, vejamsó*. Apesar de não ter conseguido inserir-se no cinema e nem no rádio nascente, no início dos anos 1920, muitos cantores e cantoras, intérpretes, músicos, além de coristas e dramaturgos, encontravam saída para sua arte no teatro de revista. Como Carmem era frequentadora de tais revistas, gostava de interpretar muitas das canções que dali saíam. Mas os anos 1930 trouxeram avanços: as rádios melhoraram significativamente seus sinais; o cinema falado fez sua estreia; as gravadoras multiplicaram-se e melhoraram suas técnicas de

captação. No entanto, foi com o violonista baiano Josué de Barros, chegado ao Rio de Janeiro em 1905, famoso por já ter tocado com Pixinguinha nos Oito Batutas, que Carmem constituiu uma parceria, cujo ensaio a preparou para se apresentar no Festival do Instituto Nacional de Música, em 1929. Ao findar sua apresentação de quatro números – dois tangos e dois sambas – foi efusivamente ovacionada pela plateia, que pela primeira vez a ouviu (CASTRO, 2005).

À altura do carnaval de 1930, Carmem já estaria consolidada nas rádios, enquanto artista de sucesso, cantando sambas e marchas famosas, como *Taií*, de Joubert de Carvalho, cuja gravadora, a Victor, estimou uma venda de 35.000 cópias, o que pode certamente ser considerado estouro para a época. O sucesso absoluto da marcha rendeu a Carmem um contrato com a gravadora e, conseqüentemente, fama e dinheiro. No início, foi descoberta por Josué de Barros, passou pelas emissoras de rádio, tornando-se popular e, em seguida, consolidou sua imagem e seu sucesso, com a tiragem de milhares de cópias de disco que, de fato, fizeram história na música brasileira (CASTRO, 2005).

Assim, o encontro entre Dorival Caymmi e Carmem Miranda foi emblemático pelo conjunto de significados construídos a partir das suas contribuições, cujo momento histórico esteve propiciamente favorável, porque preocupado com o desenvolvimento de sínteses integradoras. Tratou-se da construção conjunta, entre diferentes agentes, de um molde palpável daquilo que era considerado brasileiro, inclusive uma música que exprimisse o rosto e o jeito de um povo e de uma nação. Para Dorival Caymmi, contudo, o realce das coisas das baianas não intentou bastar-se à mera bricolagem simbólica, absorvida pelo projeto identitário nacionalista, mas de levar aos agentes, cariocas ou não, o desejo de (re)forçar a entrada da Bahia nesse circuito, enquanto detentora de valor, de brilho e de uma singularidade notável.

FOTOGRAFIA 7–Carmem Miranda



Disponível em:

<http://www.alemdaimaginacao.com/Obituario%20da%20Fama/Carmen_Miranda/carmen_miranda.html>.

Assim, Carmem tornou-se uma espécie de correia de transmissão da obra cultural da nacionalidade, reproduzindo, certamente de forma inconsciente, aquelas tensões subjacentes encontradas na relação centro/periferia. Ou seja, da mesma forma que ela ostentava e representava os elementos simbólicos das baianas, com *O que é que a baiana tem?*, Carmem não deixara de entoar os versos de *O samba é carioca*, de Oswald Silva: “O samba pra ser bem brasileiro, meu bem/ Tem que ser feito (cá) no Rio de Janeiro...”. Trata-se somente de reconhecer que o interesse de Carmem Miranda não era o de açular o bairrismo, com as provocações e polêmicas às quais muitos sambistas enredavam-se, mas somente de cantar, pois essa era a sua paixão. Já Dorival Caymmi sentiu-se, por sua vez, levado a ascender uma imagem específica da Bahia e dos baianos. Ele parecia sofrer por sua terra estar ficando preterida do circuito dos acontecimentos notórios da capital. Desse modo,

Caymmi ajudou a construir uma das possíveis identidades brasileiras na esfera da música popular, que assumiu no país, ao longo do século XX, uma importância equivalente à importância da poesia, na função de traduzir e espelhar a identidade de um povo. O sucesso de “O Que é Que a Baiana Tem?”, por exemplo, não se explica apenas pelo exotismo de termos como balangandãs, torço, ou pano da costa; tampouco pela qualidade do samba de acento baiano; pela qualidade melódica; ou pelo ritmo sincopado que “pegou no carnaval” e tomou conta das gentes; pelo molho rítmico desenvolvido com a tônica acentuada no uso reiterativo do “tem”; pela brejeirice da letra e de seus intérpretes; nem mesmo pelas alusões eróticas nelas contidas

(“Quando você se requebrar/ Caia por cima de mim”); ou ainda a estrutura dialogal (“mote e glosa”); pelas expressões da oralidade como “Uma bolota assim” ou “Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”; esse poderia enumerar muitas outras características na tentativa de explicar seu enorme sucesso – se é que é possível explicar toda a gama de elementos que compõem o fenômeno. Como afirma Fred Góes (2007), “a significação do carnaval, fenômeno determinante da nossa identidade, se revela por meio dos narradores, poetas e letristas brasileiros” (p. 15-16). Provavelmente são todos esses fatores enumerados e, possivelmente outros mais, que poderão explicitar a enorme repercussão do samba. Mas não se pode esquecer que o compositor está descrevendo a baiana de uma maneira como nunca se viu. E quem é essa baiana? É a negra brasileira, que Caymmi “pinta” e mostra (CAYMMI, 2010, p. 102).

Finalizo esta subseção relembro que Dorival Caymmi, Assis Valente, Humberto Porto e Josué de Barros, esses sambistas que foram ao Rio de Janeiro e consolidaram carreiras de sucesso, podem ser considerados como um grupo responsável pela difusão do samba baiano, em um nível mais abrangente: por toda a fronteira nacional. Assim refere o historiador Cid Teixeira, em entrevista ao documentário *Samba Riachão*: “Josué de Barros, Assis Valente, Humberto Porto e Dorival Caymmi, esses quatro se constituem, digamos assim, na comissão de frente da expansão da música popular da Bahia, no rádio como tal” (ALFREDO, 2001, 19:53 min).

1.8 Os sambistas que não foram: Riachão e Batatinha, dois notáveis do samba baiano

Se artistas como Assis Valente, Dorival Caymmi e tantos outros se aventuraram buscando o sucesso na capital, também houve aqueles artistas que não saíram de sua “boa terra”. Contudo, não deixaram de constituírem-se em marcos importantíssimos para o fomento e a valorização do samba e do carnaval baiano. Trato aqui, de dois sambistas: Riachão e Batatinha, já citados acima. Estes são considerados dois dos sambistas baianos mais importantes, apesar da existência de muitos outros, como Panela, Bule-Bule, Edil Pacheco, Gordurinha, Dona Edith do Prato, Ederaldo Gentil etc. Desde garoto, Riachão – no bairro do Garcia, onde residiu por quase um século –, compunha sambas cujos temas pontuavam os saberes populares da população pobre e negra da cidade de Salvador e do Recôncavo. É o caso de *Cada macaco no seu galho*, *Somente ela*, *São Paulo da garoa*, *Vá morar com o diabo*, dentre muitas outras, que foram interpretadas por grandes artistas da atualidade, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cássia Eller, dentre outros.

O rádio na Bahia, assim como no Rio de Janeiro, contribuiu sobremaneira para colocar os sambistas nativos em evidência. Desde os anos 1920, a rádio surgira na capital baiana. Nos anos 1940, o samba baiano já tinha presença marcada nos programas de auditório, que ocorriam dentro das próprias emissoras. Foi no rádio que Riachão impulsionou sua carreira, aproveitando as irradiações sonoras da Rádio Sociedade da Bahia (PRA-4), para levar sua música até os lares dos ouvintes. Em tais programas de auditório, Riachão, intitulado “O cronista musical da cidade”, não somente mostrou sua música, mas pôde exceder em interação singular com a plateia, dialogando, excitando os ouvintes ao contar piadas e empregando as gingas da capoeira, enquanto movimento corporal indissociável do samba baiano (LIMA, 2016). Foi um ponto de inspiração para outras gerações de sambistas, dada sua exímia capacidade de improviso. O próprio Riachão deu o tom de sua performance: “Eu sou um artista, que me torno uma nota musical, para levar alegria ao povo” (ALFREDO, 2001, 31:31min).

Considerado por sua grande capacidade de transmitir o conteúdo popular baiano, Riachão tornou-se, do ponto de vista dos cultores do samba baiano, a própria personificação do melhor do samba da Bahia, aquele que reuniu em si todos os requisitos necessários para a sua materialização. Sua própria pessoa emanava o comportamento do sambista bamba, passando efusivamente pelas ruas, cumprimentando a todos, tirando samba na hora e no pé, remetendo-se, então, ao reconhecimento de uma dita autenticidade da arte sambista da Bahia. Assim coloca o publicitário Eduardo Saphira, em entrevista ao documentário *Samba Riachão*: “Riachão tem um elemento próprio que é o de integrar esse conjunto de artistas que expressam essa coisa autêntica da cultura popular da Bahia”(ALFREDO, 2001, 35 mim). Trata-se de uma elaboração constantemente presente entre outros sambistas nativos, que se arvoram na exaltação da malícia sambista baiana, somada à exaltação do lugar desse samba. Assim, Riachão também cantou a Bahia, numa demonstração exultante de amor e admiração pela sua terra. Mirando a cidade baixa, sobre o forte São Marcelo, ele declamou: “Que alegria meu Deus, que entusiasmo! Quanta felicidade de olhar agora a nossa cidade. Cidade baixa! Que lindeza menino!” (ALFREDO, 2001, 49:30 mim).

Dáí então, Riachão iniciou sua canção:

Agora sim,
Completei minha alegria
Por assistir na Bahia
Bonita demonstração
De amizade e
De fina educação

Deste povo hospitaleiro
 De onde nasceu a nação
 Da Inglaterra
 Veio direto ao Brasil
 Sei que você também viu
 Em pena Avenida Sete
 Foi aplaudida
 No Palácio da Aclamação
 Foi a maior emoção
 A rainha Elizabeth
 Da Capitania
 Foi ao Clube Inglês
 Foi à Aclamação
 Foi à Catedral
 Foi ao São Francisco
 Fez uma oração oficial
 Depois que foi a museu
 Mercado Modelo
 Seguiu para a Marinha
 A Bahia assistia
 Seu adeus final

Nesta exibição das qualidades da Bahia, seus pontos históricos importantes foram celebrados, marcando os âmbitos da história, da religião, da política, a partir da citação dos museus, da catedral e do Palácio da Aclamação, visitados pela rainha Elizabeth. O sambista não deixou ainda de repisar a civilidade baiana, com “Bonita demonstração / de amizade e / de fina educação”. Ao fim da canção, Riachão conclui, continuando a declamação, cuja dramaticidade inflama-o de regozijo: “Oh, Bahia terra santa, como eu digo na canção! Bahia, amor, samba, sorriso, mulher bonita! Oh, Deus! Quanta maravilha é minha terra! Quero viver, quero sambar, quero amar, vida da minha própria vida, é Bahia, é as mulheres!” (ALFREDO, 2001, 51:22 mim).

Se Riachão é elevado, pelos defensores do samba baiano, à melhor representação da malandragem e do dito folclore baiano, Batatinha, por sua vez, é um dos sambistas mais lembrados e celebrados pela população soteropolitana. Alguns lugares costumam eleger seus sambistas representativos. Trata-se daqueles artistas sempre recordados nas rodas de samba, com músicas que são eternizadas em discos, filmes, documentários²¹, programas de rádio, televisão etc. Foi por isso que uma de suas músicas mais conhecidas, *Direito de sambar*,

²¹ Oscar da Penha foi o protagonista de documentários, como o já citado acima, além de figurar na produção *Bahia de Todos os Sambas*, uma parceria Brasil/Itália, dirigido por Gianni Amico, Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. Participou como ator e teve suas músicas como parte da trilha sonora de filmes como *Jubiabá*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1986; bem como do filme *Capitães da Areia*. Jorge Amado foi, sem dúvida, um dos que mais e melhor narrou a sociedade baiana, pelas lentes do seu realismo fantástico. O romance *Capitães da Areia* figura como um clássico dentre sua vasta produção literária, ao lado de *Dona Flor Seus Dois Maridos*, *Gabriela Cravo e Canela* etc.

figurou no filme *Capitães da Areia*, uma produção de 2011, dirigida por Cecília Amado e Guy Gonçalves, que transforma em imagem um dos mais conhecidos romances de Jorge Amado. O sambista foi ainda a figura central do documentário *Batatinha e o samba oculto da Bahia*, de 1994, utilizado aqui como fonte, uma vez que traz depoimentos de outros sambistas que dividiram muito copo, farrá e samba com ele. Notadamente, os baianos possuem esta característica de produzir personagens, que acabam por mimetizar os significados culturais e históricos mais profundos de sua terra nativa. Batatinha, juntamente com outras figuras, como Jorge Amado, Dona Canô, Castro Alves, Mestre Bimba etc., aparece não mais como mero personagem destacado, mas como a encarnação de parte da identidade do lugar. Dito isto, explica-se por que sambistas como Walmir Lima, em depoimento ao mesmo documentário, disse que “ele é o maior sambista desta terra”, acrescentando ainda que Batatinha “Era um cara que conseguia congrega à sua volta as coisas melhores que tinha de samba, na Bahia. Pra mim ele foi o máximo de samba da Bahia foi ele” (ABIB, 2007, 10: 31 mim).

FOTOGRAFIA 8–Riachão



Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/cronista-da-velha-sao-salvador-riachao-imprimiu-marca-pessoal-no-samba/>>.

Batatinha também foi recordado por ser um impulsionador do carnaval, montando blocos e transformando o rosto da festa de Momo na Bahia. Assim, o sambista e compositor Almir do Apache refere-se a ele com nostalgia:

Aí pelos quinze anos de idade, eu acho que nos anos sessenta, eu vi um bloco que Batatinha fundou, que era o Bebê Vai Levando, tá? Esse Bebê Vai Levando era um sucesso na cidade. Aí eu tive o meu primeiro contato com o Sr. Oscar da Penha. Oscar da Penha morou durante muito tempo na Saúde, láem Nazaré, e depois de muitos anos, ele abriu um barzinho chamado Toalha da Saudade, no bairro que eu nasci e vivi, ali no Bairro dos Aflitos, atrás da Igreja dos Aflitos, mais precisamente na ladeira Gabriel Soares (ABIB, 2007, 10:45 mim).

Digno de nota é o momento em que Firmino de Itapuã justapõe Batatinha aos sambistas que foram eleitos os mais legítimos ícones do samba carioca. Torna-se importante esmiuçar essa comparação, pois se trata de uma estratégia argumentativa que também pode ser vista como esforço de equiparação da Bahia ao Rio de Janeiro, em matéria de grandiosidade do seu samba. Assim o sambista soteropolitano retrata Batatinha:

Olha, Batatinha pra mim, é como você falar no Cartola, você falar no Nelson Cavaquinho, né? Batatinha pra mim foi e continua sendo, como eu sou espiritualista, eu acho que nesse momento ele está lá em cima, ele está vivo ainda, por que o sambista, ele continua vivo, quando ele deixa alguma coisa aqui na Terra, alguma coisa de bom [...] (ABIB, 2007, 10:10 mim).

Batatinha foi descrito como um grande compositor e posto ao lado dos sambistas cariocas mais celebrados. E, com base em um posicionamento de caráter religioso, Firmino de Itapuã considera que, hoje, Batatinha é um ser de luz e, portanto, permanece vivo, pois deixou para os baianos uma boa obra: a sua obra musical e carnavalesca. Por ter deixado tal herança, ele é lembrado e celebrado, torna-se objeto de saudade e nostalgia daqueles que ficaram. O mesmo ocorreu com Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia, Ismael Silva, Noel e tantos outros que, para os cultores do samba carioca, deixaram um vazio no cenário sambista do Rio de Janeiro. Foram sujeitos que se tornaram símbolos da grandeza cultural de um determinado lugar.

A importância de Batatinha reside, de acordo com vários dos entrevistados no documentário, na sua capacidade de “congregar” outros artistas ao seu redor. Isso significa afirmar que ele foi personagem importante para a criação e fortalecimento de uma realidade sambista soteropolitana, realidade esta que, consolidada, foi capaz de fazer girar uma identidade sambista própria do estado da Bahia. Como dizem outros sambistas baianos, Batatinha, com seu estilo singular, contribuiu para o engrandecimento do lugarenquanto de gente bamba, que, aos olhos orgulhosos e ciosos dessa criação, nada deixou a dever para os sambas e sambistas de outras cidades. É com respeito e orgulho que esses sambistas baianos

compõem exaltando a sua terra, enquanto berço da batucada, com sambas feitos em louvor aos orixás, reproduzindo, a cada música, o espírito que querem que os outros admirem e respeitem. No samba *Agô agô*, por exemplo, ele cantou a Bahia como berço da inspiração para tantos sambas enredos, feitos para louvar Xangô:

FOTOGRAFIA 9– Batatinha



Disponível em: <<http://www.famososquepartiram.com/2013/04/batatinha.html>>.

Agô, agô, agô
 Babá okè
 Olorum modupé
 O samba porta voz da história
 Revela fatos e glória
 Em pleno carnaval
 É hoje o dia do seu festival

Bahia, onde a magia
 Planta seus segredos
 Inspiração pra tanto samba enredo
 Para louvar os obás de Xangô

Agô, agô, agô
 Babá okè
 Olorum modupé

Meu samba vai cantar para o seu povo
 A grandeza de um mundo novo
 E a beleza da sua expressão
 Bahia querida
 Os encantos de toda uma vida

E um momento de recordação²²

Existem diversas músicas que seguem o mesmo caminho. Tal caminho leva sempre a elementos chave da identidade celebrada, que busca se mostrar a cada samba. Se aqueles que foram ao Rio revelaram-se capazes de inocular, com sucesso, traços da baianidade, na narrativa da cultura nacional, aqueles outros que ficaram, por sua vez, não deixaram de exercer a busca pela consolidação e reconhecimento do samba baiano. Tornaram-se figuras quase míticas do cancionário local e ajudaram a assentar, dia após dia, a pedra fundamental da tradição do samba, revelando para o “outro” que “A Bahia tem um jeito / Que nenhuma terra tem”.

Finalizo este capítulo realçando que, no jogo dos embates entre baianos e cariocas, dentro desse contexto rico e plurivocal tecido acima, práticas discursivas de autorrepresentação lançaram-se, a partir de identidades que concorreram para se fazerem ouvidas e observadas. O Rio de Janeiro, detendo a “vantagem” de constituir-se no palco central da vaga da nacionalidade, buscou efetivar o seu brilho, a partir de sua evidência histórica: consolidou-se como capital com a vinda da Família Real portuguesa e, em seguida, com a independência. Foi a arena dos embates políticos que fizeram surgir a moderna República, viu surgir o gosto pelo samba até ao ponto de sua exaltação, enquanto produto local confundido como cultura nacional. O samba urbano surgiu, então, como um elemento significativo de uma carioquidade cultivada com esmero. Surgiu ainda como objeto de notoriedade, entre aqueles artistas pobres e negros, inclusive baianos, que, desde o século XIX, emigrados para a capital, foram capazes de manter suas tradições festivas e religiosas. Muitas foram suas contribuições para o moderno carnaval carioca, apesar de estas não serem todas prontamente reconhecidas, amalgamando-se no novelo de símbolos contributivos da formação da brasilidade. A questão é que baianos e cariocas buscaram diferenciar-se, a partir da exaltação/promoção daquilo que havia de melhor e mais característico em seus respectivos *loci*, lançando mão dos veículos discursivos da música, do teatro, do rádio, dos jornais e da propaganda institucional. Essas diferenças geraram identidades combativas, que concorreram entre si, a partir da construção de um notório orgulho do seu lugar. Exaltaram, assim, suas “autenticidades”: das belezas naturais às habilidades sambistas. Morro e Recôncavo,

²² Disponível em: <<https://immub.org/album/batatinha-50-anos-de-samba>>.

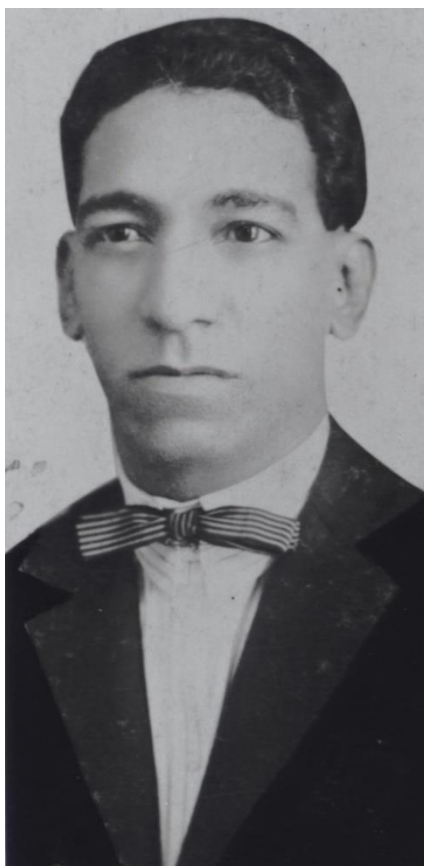
carioquidade e baianidade, ambas buscando ser reconhecidas e admiradas pelo “outro”, cada qual com seus artistas representativos, numa relação assimétrica, fundada na dicotomia centro/periferia geradora de discriminações, muitas vezes sutis, na complexidade contextual daquele momento verde-amarelo de carnavais e sambas, de malandros e bambas.

CAPÍTULO II – POLÊMICAS, EMBATES E TENSÕES

Neste capítulo, o/a leitor/a entrará no campo dos embates, entre sambistas baianos e cariocas, possibilitando perceber que a valorização do vínculo étnico, a defesa de seus respectivos lugares de origem e a lealdade para com seus grupos sociais e de formação musical foram postos à prova, a partir de provocações presentes em falas, textos e sambas. Procuro mostrar que o cerne dessas provocações estava em fazer reconhecer a legitimidade e a competência de um sambista, ou grupo de sambistas, em detrimento de outro. Além disso, sambistas ligados ao ofício jornalístico e literário digladiaram-se discursivamente, pela defesa do lugar social legítimo e original do samba, procurando trazer para seus lugares de origem a tradição do nascimento da música considerada a mais brasileira.

2.1 Sinhô e suas querelas no universo do samba urbano carioca

Sinhô crescera em meio ao movimento sambista, presente nas regiões do centro e da zona da Cidade Nova, reconhecida, à época, como uma espécie de África em miniatura. Tratava-se, como já exposto, de um lugar coalhado de famílias baianas, que ali reproduziam o samba tradicional da Bahia, as festas religiosas e a organização de ranchos carnavalescos, que contribuíram para transformar o Rio de Janeiro na “cidade do samba”. O pai de Sinhô, Ernesto Barbosa da Silva, foi grande admirador dos exímios tocadores de flauta Antônio da Silva Calado, Viriato Figueira da Silva e Patápio Silva e, desde cedo, incentivara seu filho no aprendizado deste instrumento, famoso nas rodas de choro. No entanto, Sinhô pendera muito mais para a prática do piano, que aprendera a tocar “de ouvido”. Mais tarde, residindo na casa do irmão, aprendeu as primeiras notas ao violão, mas sua inclinação, de fato, foi o piano. Sinhô foi ganhando fama, ao tocar nas sociedades dançantes populares e nos bailes mais finos da cidade. Logo caiu nas malhas da imprensa, sendo aclamado e prestigiado juntamente com outros nomes brilhantes, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Caninha. Ao angariar alta reputação, terminou sendo homenageado com o título honorífico de “Rei do Samba” (ALENCAR, 1968).

FOTOGRAFIA 10–Sinhô

Disponível em: <<https://www.marcelobonavides.com/2021/09/sinho-e-tres-grandes-interpretres.html>>.

As canções de Sinhô, como coloca Monteiro (2010, p. 94), “funcionam como elemento de comunicação com outros sambistas, com outros grupos sociais e com a sociedade de um modo geral”. De acordo com a autora, suas composições podem ser estruturadas, em alguns casos, na forma de diálogos, mantendo um perfil mensageiro de recados e provocações a outros sambistas. O uso do diálogo, como gênero comunicativo, tornou-se uma estratégia em que o compositor carioca poderia simular um embate com outros compositores. Podendo, assim, lançar uma tonalidade provocativa, que chamou à disputa, principalmente, o grupo dos sambistas baianos. Desse modo,

Afastando-se do grupo da Tia Ciata, Sinhô tomou gosto pela composição e pelas brigas [...] Sinhô, Donga, Pixinguinha, China, Hilário e João da Baiana não ficaram inimigos pessoais. Mas começaram a guerrear-se musicalmente [...] (ALENCAR, 1968, p. 11).

As querelas começaram cedo, quando o samba *Pelo telefone* foi gravado. Fruto de inúmeros improvisos, esse samba passou a circular entre as diversas rodas, recebendo novos

versos à medida que ganhava fama. Tal foi o reconhecimento que este samba ganhou, no carnaval de 1917, mesmo ano em que foi para a gravadora:

O chefe da folia
Pelo telefone
Mandou avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

Ai, ai, ai
Deixe as mágoas para trás
Ó rapaz,
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz
E verás.

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha
Sinhô, sinhô
Se embarçou,
Sinhô, sinhô
É que a avezinha,
Sinhô, sinhô
Nunca sambou,
Sinhô, sinhô
Porque este samba
Sinhô, sinhô
De arrepiar,
Sinhô, sinhô
Põe a perna bamba
Sinhô, sinhô
Mas faz gozar
Sinhô, sinhô²³

Alencar (1968) aponta que o estribilho foi composto por João da Mata, no morro do Santo Antônio e, nas rodas de partido alto, foi ganhando outros versos, incluindo cantigas de domínio público como, *Olha a rolinha*. Devido ao seu sucesso, Donga teve a ideia de registrar a música em disco, na Casa Edison. A questão dos direitos autorais ainda era incipiente. O sucesso desse samba parece ter contribuído para que os compositores passassem a se preocupar com o registro de suas músicas, levando-as, sem demora, às gravadoras, visto que,

²³Disponível: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/label_match/all/name/PELO%20TELEFONE>.

pouco a pouco, foi surgindo o hábito de “roubar” o samba alheio. Assim, enquanto em alguns jornais atribui-se a composição de *Pelo telefone* Donga, como no registro oficial do disco, outros jornais lançaram notas dando eco ao embate e complexificando o problema da autoria do samba. Decerto, outros grupos reivindicavam ferrenhamente a sua paternidade. No *Jornal do Brasil*, de 4 de fevereiro, de 1917, Almirante divulgava:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na Av. Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo Telefone*, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, O mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de *A Rua*, em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de *Roceiro*.

Na mesma matéria do *Correio da Manhã*, de 17 de agosto de 1930, p. 6, em que Eustógio Wanderley anunciara a morte de Sinhô, já citada no capítulo anterior, outro trecho do texto insistia em manter o samba como de autoria de Sinhô, mesmo anos depois da consagração do registro da autoria do samba a Donga. Nesse caso, Sinhô não aparece apenas como arranjador, como na nota de Almirante, mas sim, como o criador da letra da música:

Pela irreverência de uma das suas charges litero-musicaes-políticas foi, certa vez, chamado à presença da autoridade que o “aconselhou” a modificar a sua linguagem. Não se sabe o que elle teria respondido. O certo é que, dias depois disso, era publicado o seu samba “Pelo telephone”, que fez um retumbante sucesso e era cantado em toda parte.

Há, ainda hoje, acalorada discussão sobre a questão da autoria do “primeiro samba gravado”. Sendo esta apenas uma das polêmicas, Sinhô caracterizara-se como criador de sambas capazes de alfinetar a posição do grupo dos baianos, no Rio de Janeiro, tal como está disposto nos versos de *Fala meu louro*, onde Sinhô busca desqualificar a música feita pelos filhos da tradição das Tias baianas:

A Bahia não dá mais coco
para botar na tapioca
Pra fazer o bom mingau
para embrulhar o carioca

Papagaio louro do bico dourado
Tu falavas tanto
qual a razão que vives calado

Não tenhas medo
coco de respeito

Quem quer se fazer não pode
 Quem é bom já nasce feito²⁴

Fruto de uma polêmica que envolve acusações de plágio da parte de Sinhô, esse samba seria uma sátira a Rui Barbosa e sua derrota em pleito eleitoral, mas apresenta a chave de versos “A Bahia não dá mais côco / Para embrulhar o carioca”, bastante provocativa aos baianos, fazendo parecer que o samba destes seria sem importância no Rio de Janeiro e não “dobraria” mais os cariocas. Ainda lança dúvidas sobre a competência musical dos baianos, quem deseja “se fazer” compositor respeitado, não percebe que “Quem é bom já nasce feito”. Hilário Jovino, tomado pelo destempero ante a provocação, com tal desprazer contra a Bahia²⁵, criara em versos sua resposta, no samba *Entregue o samba a seus donos*:

Entregue o samba a seus donos
 É chegada a ocasião
 Lá no norte não fazemos
 Do pandeiro profissão
 Falsos filhos da Bahia
 Que nunca pisaram lá
 Que não comeram pimenta
 Na moqueca e vatapá
 Mandioca se mais presta
 Muito mais que tapioca
 Na Bahia não tem mais coco
 É plágio de um carioca²⁶

Aqui aparece nítida a natureza da disputa. Os baianos saem rapidamente em defesa de sua terra natal, jogando pesado contra o carioca Sinhô. Trata-se de aberta rivalidade poética na luta pela evidência, na defesa de seus talentos, abertamente atrelados a um quinhão de regionalidade, sempre vindo à tona, como revela o verso “Falsos filhos da Bahia / Que nunca pisaram lá”. Dá para perceber a agressividade tornada poesia de samba contra aquele que ousa desqualificar a “boa terra”. A ideia de ser filho de uma terra já denota fortemente um amor pátrio. O falso, enquanto adjetivo determinante daquilo que Sinhô significa para Hilário, indica alguém metido a fazer samba, mas que é, na verdade, somente um plagiador das músicas dos verdadeiros mestres do samba, os baianos.

²⁴ Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/FALA%20MEU%20LOURO>.

²⁵ Hilário Jovino era pernambucano. Entretanto, pela sua ligação com o grupo dos baianos, identificava-se com a condição de baiano, inclusive por sua ligação com Tia Ciata e seu grupo da Praça Onze.

²⁶ Não foram encontradas gravações disponíveis.

FOTOGRAFIA 11–Hilário Jovino



Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hil%C3%A1rio_Jovino_Ferreira>.

A questão da autodefinição identitária de um grupo, a partir da desqualificação da competência musical de outro grupo, passa a figurar como uma relação bastante conflituosa. No samba *O intrusão*, Sinhô envolveu-se em outra querela, desta vez com o sambista Cícero de Almeida, o Bahiano, que já figurara no capítulo anterior. Esta letra, publicada na edição do *Correio da Manhã*, de 19 de dezembro de 1926, foi dedicada ao músico. A música seguiu revelando um jogo de improviso, que acontecera na casa de certo Zé de Lucá, onde se encontravam outros bambas cantadores e, um tal de “Viludo”, segundo Sinhô, teria deixado o Baiano tremendo, enquanto o próprio Sinhô, por sua vez, teria mostrado ao sambista baiano a sua superioridade poética, nos versos abaixo:

Não sejas intrometido
 Aonde não és chamado
 Tristonho cabra esquecido
 Poeta desnaturado
 A força tua eu conheço
 E tu bem deves saber
 Que de ti eu não esqueço
 E tu deves bem entender

Por seres tão intrujão
 Viludo foram chamar
 Recordo-me bem a impressão
 Viludo até te matar
 Presentes estavam os amigos
 Henrique, Ary, Juvenal
 Eloy Canhoto dos Trigos
 Jogarão pra não ver teu mal

Fizeste tal covardia
 Na casa de Zé de Lucá
 Deixaste antipatia
 Por metter mão na cumbuca
 Por causa disso, seu bôbo!
 Viludo foram chamar
 Pra se bater com o tôlo
 Que tremia sem mais cantar

Rimando dotô com avô
 O pobre tolo casmurro
 O violeiro munturo
 Só fez o papel de burro
 Os ponto de Viludinho
 Querer este bôbo matar
 E eu com todo carinho
 Fiz Viludo me respeitar

E és tu o tal cantador
 O violeiro afamado
 Que a colcheia perde o valor
 Tal qual relógio parado
 Na vida do antipatia
 No riso sem alegria
 Na lama da hipocrisia
 Sem ser filho da Bahia²⁷

Sinhô mostrou o desejo de desbancar o improvisador baiano por meio de versos de resposta, típicos dos desafios nos quais se engajavam os partideiros, tirando rimas em disputas estilizadas, estritamente reguladas, destinadas a exaltar as virtuosidades poéticas dos participantes (BARATA, 2012). Dirige a palavra diretamente ao seu oponente, atacando o seu orgulho baiano, com o claro intuito de ridicularizá-lo em sua reputação de cantador e violeiro (CUNHA, 2005, p. 575). Os adjetivos depreciativos são empregados para pesarem na humilhação do oponente, ferindo de morte a sua condição de poeta “desnaturado” que, por ser “tão intrujão”, recebeu uma lição de “Viludo”, seu oponente. Revela-se um processo de troca discursiva no qual os valores veiculados são os da competência musical e, esta, por sua vez, ligada a marcadores que trabalham na chave: lugar de origem/competência musical x

²⁷ Não foram encontradas gravações para esta música.

lugar de origem/incompetência musical. Ou seja, a disputa, nos versos acima, relaciona Cícero de Almeida como baiano/cantador incompetente, enquanto Sinhô figura como carioca/cantador competente. Trata-se, de acordo com van Dijk (2018), do uso de figuras retóricas que constroem metáforas, onde se destacam propriedades negativas, sempre no sentido de desbancar ou diminuir o oponente.

A resposta não tardou, pois veio na edição dominical seguinte do mesmo periódico, de 26 de dezembro de 1926. Cícero de Almeida compôs *Sinhô istrilô*:

Caros leitores,
 Por favô, me dê licença
 Vim tirá a diferença
 Cum esse ta de cantado
 Vou disminti
 Todas bobage
 Q'uelle disse:
 Vou disfazê as tulice
 Que Zé Barbosa inventô

Seu Zé Barbosa
 Trovadô e pianêro
 Também poeta graxêro
 Cunhido no lugá
 Ele diz que é poeta
 E rei do samba
 Este cara de caçamba
 Canela de sabiá

Fui numa festa
 Na casa do Zé Loucá
 Miti as mãos na cumbuca
 A mandado de você
 Mais não te alembra
 Que ficaste embriagado
 Com os zoio todo virado
 Nem pudia se lambê

Côro:
 Sinhô não se meta não
 Cuidado que eles te dão

Seu Zé Barbosa
 Que andava desprezado
 Pur sê antipatizado
 Cum os cantidô do lugá:
 Veio meter-se
 Cum os mestre de canturia
 Cum os fio da Bahia
 Que sabe p'ra l'insiná
 Tome juízo, tome gosto, tome geito
 Se quizé mete os peito

Tenha cuidado Sinhô
Um home véio com juízo de criança

Pianêro de lembrança
Qui é metido a trovadô
Caboco veio se não estou inganado
Os versos disingonçado
Quem iscreveu não foi você
Tenho certeza
E tenho cunfirmção
Que as coisas do sertão
É mio tu aprendê [...].

Si respondê
Responda nessa toada
Nesse jongo de imbolada
Dê prova de cantado
Não admito
É qui mi iscreva bestera
Cum tua fábrica de asnêra
Dizendo qui é trovado

Não vá pensá
Que eu contigo tou zangado
Jávi qui és atrasado
Sinhô, eu ti dizingano
Vá aprendê pra entrá dentro do riscado
E istá sempre as vossas ordes
Cícero de Almeida²⁸

É nítido o desafio versificado, a partir do recurso ao diálogo, como gênero musicado de produção discursiva. Sem essa relação dialógica entre os cantadores envolvidos, não haveria como materializar a disputa. Nessa letra, Cícero de Almeida foi áspero e endereçou a resposta a Sinhô: “Seu Zé Barbosa / Trovadô e pianêro”. O uso farto de adjetivação, com caráter notoriamente pejorativo e irônico, decorre do próprio embate em que se encontram os envolvidos, cuja reputação está em jogo. No caso de Sinhô, está em jogo sua reputação de “Rei do samba”: título a ele conferido, pelos diversos intelectuais admiradores da música popular produzida no âmbito do Rio de Janeiro. Assim, apesar da carga de humor sarcástico do conjunto da obra, a adjetivação e a depreciação são pesadas: “Pianêro”, “home véio com juízo de criança”, “Canela de sabiá”, “Cara de caçamba” e “poeta graxêro”, além da ironia no uso do adjetivo “trovadô”, no segundo verso da música. Ser referido como um “Pianêro” significava afirmar que se tratava de um músico sem educação formal em música, incompleto, amador (ALENCAR, 1968). Observa-se o uso, pelo compositor, da estratégia discursiva de legitimação como recurso (FAIRCLOUGH, 2003), a partir da impressão de uma autoridade e

²⁸ Não foram encontradas gravações para esta música.

competência, que é buscada no pertencimento a uma etnia e a um lugar, nesse caso: ser um baiano conhecedor das “coisas do sertão”.

Ao que parece, Sinhô cultivava bastante antipatia com outros cantadores, na medida em que o próprio Cícero de Almeida deixa a informação em meio à música, antipatia que, de fato, ocorria (ALENCAR, 1968). Muitas vezes, coisas ditas podem ocultar julgamentos subentendidos (FAIRCLOUGH, 2003). Baiano desbanca Sinhô diante da embriaguez severa em que este se meteu, na casa de Zé de Lucá, o que sugere uma fraqueza da parte de Sinhô, não só quanto à capacidade de permanecer sóbrio, mas também na condição de cantador merecedor de respeito. No coro, o discurso parece descambar para uma ameaça de violência explícita: “Sinhô não se meta / Cuidado que eles te dão”. Esse trecho parece insinuar a possibilidade de uns tabefes, caso Sinhô continue desafiando os baianos.

Por outro lado, a adjetivação que identifica os baianos é positiva, remetendo ao orgulho de serem os “fio da Bahia”, com o mérito de serem os “mestre de canturia”. No discurso de Cícero de Almeida, os baianos, enquanto mestres cantadores, vieram da Bahia orgulhosos das suas habilidades poéticas e de seu samba, para ensinar o carioca, que, por sua vez, é “metido a trovadô”. Neste caso, a relação de poder se desenha entre aquele que ensina e aquele que, destituído do conhecimento necessário à boa prática poética, aprende. Por fim, depois de estabelecida a relação assimétrica de poder e imposição de respeito entre professores e aprendizes, a acusação humilhante de plágio, da qual Sinhô, de fato, esteve envolvido (ALENCAR, 1968). Desse modo, de um lado, um grupo se autoapresenta positivamente, enquanto o outro é representado negativamente: o grupo positivado acusa, nos versos, os “maus atos” cometidos pelo adversário (VAN DIJK, 2018, p. 252).

Falar da rivalidade entre Sinhô e o grupo dos baianos significa afirmar que pessoas como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Cícero de Almeida, China, Hilário Jovino, dentre outros, cultivavam um suporte identitário ligado à manutenção de uma tradição cultural específica ou, nas palavras de Cunha (2005, p. 559), de uma “ancestralidade real ou mítica” de sua terra natal. Esses baianos ligados à tradição musical nascida das casas das Tias diferenciavam-se esteticamente, pois mantinham fidelidades regionais na sua música, nos tipos e usos dos instrumentos, cujo aprendizado local era alimentado intergeracionalmente (CUNHA, 2005).

Já Sinhô inaugurou outra forma de lidar com o universo do samba nascente, tornando-se uma espécie de “músico profissional”, pois, na medida em que o mercado ocupacional artístico permitia, era contratado para animar as festas de salões e gafieiras, lojas de partituras, sempre almejando ser reconhecido e respeitado, enquanto compositor de alto valor (CUNHA,

2005). Essas diferenças, mais que as aproximações entre esses sambistas da primeira geração, ambientavam um clima de disputa e competitividade, regado a ataques que relacionavam competência musical a lugar de origem, como um dos elementos das querelas. Não obstante, nas disputas por autoria, que salpicaram tal universo musical, a nomeação ou rotulação daquilo que era produzido pelo outro era comum, pois, mesmo que os estilos samba, maxixe e choro fossem frequentemente confundidos, os títulos dados àqueles que faziam uma coisa e outra acabavam servindo para reforçar o lugar de cada um, dentro de um contexto local histórica e culturalmente centralizador, que privilegiava o samba carioca feito nos morros, enquanto a expressão mais legítima da cultura nacional. O reforço discursivo era tal que não faltavam intelectuais para dar vivas ao projeto nacionalista sediado no Rio de Janeiro, abençoando o samba carioca, mesmo que este também fosse produzido com os ingredientes de uma ancestralidade que não era, verdadeira e inteiramente, sua. Esse foi o caso de Manuel Bandeira, que não escondia sua admiração pelo “Rei do samba”. O letrado poeta, confuso com a questão das autorias, deixou transparecer, em seu pensamento, que todos se tornam cariocas, quando o assunto é composição de sambas e choros: “E o mais acertado é dizer que quem fez estes choros tão gostosos não é A nem B, nem Sinhô nem Donga: é o carioca, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará” (BANDEIRA, 1996, p. 464).

Na esfera dessas disputas musicais, o primeiro sucesso de Sinhô foi *Quem são eles*, samba de 1918 cujos primeiros versos são conhecidos por fazerem referência negativa à Bahia: “A Bahia é boa terra / Ela lá e eu aqui ia iá [...]”²⁹. Entendida como uma provocação, os primeiros versos do samba revelaram traços de preconceito contra a Bahia e os baianos. Essa música não ficou sem resposta e, nesse jogo dialógico, houve reação do grupo dos baianos, que zombou de Sinhô na música *Já te digo*. Esse samba desferiu um ataque direto à pessoa de Sinhô. Nota-se, mais uma vez, o recurso ao diálogo como gênero preferido para desferir ataques ao rival, que aqui é referido como “o outro”. Há um padrão versificado de repetição de adjetivações negativas, denotando deboche às características físicas de Sinhô e considerando determinada conduta reprovável, sempre dentro de uma categorização que remete ao recurso “nós x eles” (VAN DIJK, 2018).

Um sou eu, e o outro não sei quem é
Um sou eu, e o outro não sei quem é

²⁹ Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/QUEM%20S%C3%83O%20ELES>.

Ele sofreu pra usar colarinho em pé
 Ele sofreu pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
 Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
 Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
 Não tem medo de perigo
 Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
 Não tem medo de perigo

Um sou eu, e o outro não sei quem é
 Um sou eu, e o outro não sei quem é
 Ele sofreu pra usar colarinho em pé
 Ele sofreu pra usar colarinho em pé

Ele é alto, magro e feio
 É desdentado
 Ele é alto, magro e feio
 É desdentado
 Ele fala do mundo inteiro
 E já está avacalhado no Rio de Janeiro
 Ele fala do mundo inteiro
 E já está avacalhado no Rio de Janeiro

No tempo em que tocava flauta
 Que desespero
 Hoje ele anda janota
 À custa dos trouxas
 No Rio de Janeiro

Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
 Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
 Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
 Não tem medo de perigo
 Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
 Não tem medo de perigo³⁰

Como um sujeito “alto, magro e feio”, “desdentado” e um “cabra muito feio”, Sinhô ainda foi pintado negativamente como um bajulador, andando sempre de terno e gravata para assemelhar-se com determinado grupo social ao qual não fazia parte. Ou seja, era conhecida a sua fama de estar sempre se esforçando por receber o reconhecimento de uma determinada elite local, a partir do verso “Ele sofreu pra usar colarinho em pé”. A resposta à provocação de Sinhô parece ter ganhado algum tom de ameaça, ou de retaliação, parecendo prometer reações além das respostas contidas no papel, quando se observa o verso “Ele é um cabramuito feio, que fala sem receio / Não tem medo do perigo”. Falar que alguém “não tem medo do perigo”

³⁰ Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/J%C3%81%20TE%20DIGO>.

significa que o sujeito estaria extrapolando os limites de uma dada civilidade, podendo, com isso, responder até mesmo fisicamente pelos seus atos.

O reconhecimento artístico figurou como ponto central da vida desses sambistas e o samba fervilhava, enquanto potencial objeto de lucro das gravadoras e do rádio, promovendo o reconhecimento autoral. Ao afirmar que Sinhô está “avacalhado”, no trecho “Ele fala do mundo inteiro/ E já está avacalhado no Rio de Janeiro”, o grupo dos baianos buscou questionar a fama de Sinhô, na cidade que, mais tarde, o elegeria “Rei do samba”. Ao que parece, Sinhô sentiu-se verdadeiramente arranhado com esta resposta de Pixinguinha, uma vez que essa letra foi:

[...] na verdade a mais impiedosa, pois além de espinafrar a carcaça, aludia a seu fracasso na flauta, instrumento aliás que nunca o seduziu. Ferino e direto, o samba-resposta a um simples título tomado como deboche tonteou o sambista estreante que procurou contornar a situação (ALENCAR, 1968, p. 25).

O pesado ataque não ficou sem resposta, mesmo que Sinhô tenha demonstrado leve tom de desabafo e cansaço, por estar imerso em tanta pancadaria. Por outro lado, o discurso musical de *Confessa, meu bem* ganhou ares de denúncia da vítima, por ter sido tão injustiçado e atacado pela “Língua malvada e ferina”:

Confessa, confessa
 Meu bem
 Fala, fala, fala,
 Meu bem
 Que eu não digo nada
 A ninguém
 Língua malvada e ferina
 Falar de nós é sua sina
 Vou-me embora, vou-me embora
 Desse meio de tolice
 De tanto disse-me-disse
 Ai, que gente danada
 Ai, não confesso nada³¹

Apesar de Sinhô reconhecer o valor da Bahia, pode-se afirmar que a querela estava presente, uma vez que a concorrência com um sem número de compositores baianos podia esquentar as “ciumadas” e os “revides” (ALENCAR, 1968, p. 15). Ataques e revides estes

³¹ Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/CONFESSA%20MEU%20BEM>.

que, num momento, quase chegou ao ato violento de fato. Alencar (1968, p. 28) coloca que um de seus desafetos tentou agredir o “compositor de *Quem São Eles*”, no entanto, houve pessoas que impediram que a “coisa se complicasse”. Contudo, mesmo sentindo o perigo, Sinhô não deixou de aproveitar o momento para provocar o agressor. Assim, surgiu o samba *Segura o boi*:

Vou lhes confessar sem temor
E mesmo posso jurar
Eu tenho fé em Deus
Que não hão de me matar

Segura o boi
Que o boi vadeia
O boi só está bem
Nas grades de uma cadeia

Deus é só quem tem direito
De minha vida acabar
Fica maluco, ó sim
Quem nesta coisa pensar³²

A constância do uso do recurso da ironia e das metáforas em suas músicas, para açular o deboche e a provocação aos baianos, como em “A Bahia não dá mais coco / Para embrulhar o carioca.”, ou em “A Bahia é boa terra / Ela lá e eu aqui ia iá [...]”, nos leva a perceber o nível a que tais rusgas chegavam. Nota-se que algumas músicas de Sinhô possuem um caráter discriminatório, que não seria de bom tom, caso fossem escritas nos dias atuais. O samba *Fala, macacada* deixa claro que a oposição aos sambistas baianos também descambou para o racismo.

Leva, leva
Se tens perna pra levar
Não há malandro
Que me possa derrubar

Eu sou é bamba
Ô macacada,
Eu sou do samba
E também da batucada

Sou carioca
Da velha guarda
Não uso arma

³² Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/SEGURA%20O%20BOI>.

Tenho fé numa pedrada³³

O termo “macacada” denuncia o teor racista do samba, levado a cabo por Sinhô. Nota-se ainda a defesa orgulhosa de seu nascimento em terras cariocas. O tom de desafio descamba, mais uma vez, para a violência, mesmo que não chegue à sua consumação. A última quadra de versos revela certo deslocamento de Sinhô, pois não se encaixava ao estilo de vida violento da malandragem carioca, que portava navalhas em seus bolsos, e não se encaixava totalmente com o grupo e com a estética musical dos baianos, mesmo sendo um integrante desta primeira geração de sambistas. Por isso ele verseja “Eu sou do samba / E também da batucada”, mostrando que veio da velha guarda. Trata-se de um “bamba” que confirma: “Não hámalandro / Que me possa derrubar”. Portanto,

Ao separar os dois elementos (o samba e a batucada), Sinhô refere-se a uma modalidade específica de samba, desvinculada da imagem dos baianos: autêntico carioca, mas “bamba” – e não malandro, como indica o verso final – “tenho fé numa pedrada” (CUNHA, 2005, p. 578).

A constante luta pela afirmação de uma posição autêntica esbarrava abertamente no desejo de diferenciação estética. Estava em jogo a aparição de um novo samba, diferente daquilo que seria feito pelos baianos. Com Sinhô, a confirmação da diferença tratou de exibir seu talento versificado, ao mesmo tempo em que procurou delimitar sua identidade única: a de um carioca bom no samba, que não foge ao desafio. O samba *Cais dourado* informa ricamente as nuances da identidade que o sambista quis consolidar, por meio de um discurso que elevou o carioca, tanto em níveis de técnica instrumental, quanto em níveis de possuidor de talento incomum.

É ligeiro o carioca
Quando sabe pontear,
Do seu pinho faz viola
E decide sem parar.

Quer no samba ou desafio,
Embolada ou batucada,
Na mandinga ou no coco
Vai até de madrugada

No cateretê falado
E no jongo disputado,
Dentro do Brasil inteiro

³³ Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/45056/fala-macacada>>.

Carioca é o primeiro.

Ai, como é bom saber cantar
E na viola pontear!

Se consagro a Bahia
É porque tem seu valor,
É a terra da folia
Onde lá fui cantador.

No falado Cais Dourado,
Onde o samba tem calor,
Geme a gunga num bailado
Descrevendo a minha dor.

Bem no fundo do canã,
Ouço o grito da canalha,
Uma fuza de tantã
Da baiana de sandália³⁴

A destreza do carioca já é enfatizada na primeira quadra de versos. Trata-se de um discurso que o dispõe acima de qualquer outro, quando a questão é a disputa. Assim, o carioca é descrito como o melhor, não importa em qual estilo: “embolada”, “batucada”, “mandinga”, “coco”, “cateretê”, ou “jongo”, concluindo que “Dentro do Brasil inteiro / Carioca é o primeiro”. No mesmo recurso discursivo, sinalizado na chave “nós x eles”, Sinhô não se coloca somente à frente e acima dos baianos, mas diante de toda a diversidade da cultura brasileira, o carioca mantém a cimeira. No samba, Sinhô foi à “terra da folia” e vangloriou-se, pois mostrou ser “cantador”. Pode-se dizer que, nesses versos, ele narrou o seu “desacato” com relação à Bahia, assim como fez Assis Valente, descrito n’*O Imparcial*, quando cravou o seu sucesso na capital. Aqui, trata-se de uma metáfora de Sinhô para afirmar que, quando frequentava as casas das Tias baianas, alcançou o seu valor, pois foi lá e provou ser bom improvisador.

A distinção identitária dá-se aqui de várias maneiras, tanto sobrelevando o carioca acima dos outros quanto revelando a diferença técnica do uso do instrumento: se era possível dizer que a técnica da viola do samba baiano era referenciada pela “viola rasgada”, Sinhô fez questão de destoar, revelando que o carioca promovia a viola “ponteadada”, ou seja, toca-se o violão com a ponta dos dedos, imprimindo o sincopado, ao invés de bater nas cordas com a “mão cheia”. A rivalidade se coloca a partir desses elementos e também não resta dúvida de que o recado foi para os baianos, pela referência ao Cais Dourado, que Cunha (2005. p. 580) relaciona à “proximidade física com a Saúde, onde morava a maior parte desses sambistas da

³⁴ Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/37548/cais-dourado>>.

velha escola [...]”. Observa-se o sambista enquanto representante maior da cultura de um país, uma síntese que pode interpretar e se dar bem em meio a qualquer manifestação cultural que se lhe apresente. Parece que Sinhô tinha uma consciência do papel do Rio de Janeiro naquele momento e, certamente, o desejo de referenciar fortemente o protagonismo carioca. Para isso, seria necessário traçar uma demarcação a mais diferenciada possível do *ethos* que os baianos haviam imprimido na capital.

Ademais, os versos destacam uma oposição nítida entre as práticas da “canalha” – mesmo que Sinhô reconheça explicitamente o valor da Bahia, onde ele próprio fora “cantador” – e a postura adotada pelo sambista, que se distancia do seu passado para afirmar a superioridade do samba moderno e “carioca” (CUNHA, 2005, p. 580, grifos da autora).

Voltando ao samba *Fala meu louro*, que angariou enorme sucesso, em 1920, na voz de Francisco Alves, a resposta dos baianos veio não só de Hilário Jovino. Alencar (1968) pontuou que um compositor chamado Pedro Paulo também foi à defesa dos baianos, a partir do samba *Olé*. Ademais, ao observar os desafios entre os baianos e cariocas sucedendo-se e esquentando, Vagalume, em sua coluna, no *Jornal do Brasil*, de 28 de janeiro de 1920, apimentava o páreo para os leitores, cuja nota apresentava o seguinte título: “Os coelhos estão dando na horta do sambista Sinhô”. E continuou, “Depois da carta de desafio do Hilário, surge Pedro Paulo com este sambinha”:

Todo mundo faz um samba
Eu também quero fazer
Mas dizer que é na Bahia
Olé
Não pode ser.

A Bahia é boa terra
Já não dá mais coco!
Não! Quem quiser tudo saber erra
Olé
É toleirão.

Pelo sacco tudo passa
Basta falar em Yayá
Mas um sambinha sem graça
Olé
Não vem de lá³⁵

³⁵ Não foram encontradas gravações disponíveis para esta música.

O compositor desdenha da pretensão do sambista carioca em desqualificar a Bahia. Com um tom humorado e irônico, trechos dos sambas de Sinhô são pinçados e, logo em seguida, nos versos, surge uma resposta: “Já não dá mais coco / Não! Quem quiser tudo saber erra Olé / É toleirão”. Nitidamente, uma resposta a Sinhô, na qual foi salientada a sua tolice, por não saber o que falava sobre a Bahia. Sinhô é tratado como um compositor sem talento, que faz sambas “sem graça”, na medida em que, certamente, samba ruim não vem da Bahia. A argumentação passa, mais uma vez, pela dicotomia lugar de origem/competência musical x lugar de origem/incompetência musical. Trata-se, desse modo, de uma chave de argumentação discursiva que é francamente utilizada pelos dois lados, desde que sirva aos desejos de desqualificação do trabalho artístico que é feito pelo cantador adversário.

Assim como Pedro Paulo juntou-se a Hilário Jovino, para “bater” em Sinhô, as lealdades grupais capacitaram outros ajuntamentos de sambistas em defesa dos seus. No acirrado embate entre Cícero de Almeida e Sinhô, apareceu outro sambista para infernizar este último. Desse modo, na edição do *Correio da Manhã*, de 16 de janeiro de 1927, foi possível observar os versos de *Ai Sinhô*, de um artista chamado Mané Periquito, cujos trechos mais interessantes assim diziam:

Mongi gongo
Ai meu Sinhô
Vancê que é bamba
Aguenta o samba

Eu quero dizê Sinhô,
Que vancê já ta ficano
Um pouquinho muquengô
Com o causo do Bahiano!

Oh munguzá
Bom acaçá
Sinhô meu mano
Guente o Bahiano

Oh Omulô, oh Changôu!
Nhamanjá de Pae Gueguê
Isto eu fiz oh meu Sinhô
P’ra buli cum vosmicê³⁶

A querela anterior, com Cícero de Almeida, rendera tanto caldo que o espaço do jornal nesse dia 16 de janeiro, destinado à publicidade de tais rugas, tornou-se frequentado. Além

³⁶ Não foram encontradas gravações disponíveis para esta música.

do samba acima, feito “P’ra buli” com Sinhô, Cícero de Almeida respondeu “Ao amigo Zé Vicente do Amará”, acerca da insistência dos ataques de Sinhô, com a seguinte letra:

Zé Vicente do Amará
 Eu tomei os teus conseio
 Mais quêxo de burro veio
 Não guenta bride nem freio
 Burro das quexada dura
 É o bicho que mais odeio

É desses burro temôzo
 Qui não senti mais pancada
 De tanto eu metê-lhe a ispora
 Tá ca pelle arretaiada
 Eu vou vendê esse bicho
 Ou sortá numa maiada

Quem quizé comprá eu vendo
 Mais o mio é rifá
 A seis gintém o bileite
 P’ra todo mundo comprá
 Só assim me vejo livre
 Dos coice desse animá³⁷

Mas a resposta a Cícero de Almeida estava lá, logo ao lado dos sambas de Mané Periquito e do samba feito para Zé Vicente do Amará. A questão, nesses embates, estava em não deixar de responder, Sinhô devia contra-atacar o samba do oponente e encetar o deboche, bem como a alusão à falta de talento dos sambistas baianos. Desse modo, a resposta veio impressa sob o título *Carioca*, com dedicatória “Ao Cícero de Almeida”:

Não penses que eu vou fugir
 Às quadras do teu sentir
 Pois quero de novo rir!
 O teu modo de carpir
 O teu sertão a zunir
 A tua terra a tinir
 A baianada a mentir
 Pois quero de novo rir!

Do coco que está partido
 Da cobra já sem perigo
 Do Chumbo derretido
 Da cascavel sem abrigo
 Do teu sertão a zunir
 Da terra ouça a tinir
 Da baianada a mentir
 Pois quero de novo rir!...

³⁷ Não foram encontradas gravações disponíveis para esta canção.

Do feiticeiro afamado
 Do cantador ilustrado
 Do tocador esmerado
 Do sertanejo infundado
 Do tamanho desejado
 Do riso desthronado
 Do desafio quebrado³⁸

Com este samba, Sinhô respondeu aos versos de *Sinhô istrilô*, onde dizia que na casa de Zé de Lucá, ele ficara “[...] embriagado / Com os zoio todo virado”. E Cícero de Almeida advertira o cantador carioca que “as coisa do sertão / É mio tu aprendê”. Sinhô, no seu samba de resposta, lança o desafio, recusando-se a recuar diante dos versos cortantes de seu oponente. Começa debochando da estética sertaneja com que Cícero de Almeida constrói seus versos, imitando o modo de fala do homem do campo, o homem matuto do sertão: “O teu modo de carpir / O teu sertão a zunir / A tua terra a tinir / [...] Pois quero de novo rir!”. Ademais, o orgulho da origem baiana que Cícero de Almeida nutria já fora contestado e desmentido por Sinhô, nos versos de *O intrujão*: “Na lama da hipocrisia / Sem ser filho da Bahia”. Desse modo, Sinhô continua o tema provocativo, finalizando com a troça “Do teu sertão a zunir / Da terra ouça a tinir / Da baianada a mentir”. A interessante colocação das palavras “zunir”, “tinir” e “mentir” reverberam a martelação irritante que faria o Bahiano, com “teu modo de carpir”. Mas no final, tudo isso era apenas para Sinhô “de novo rir” do estilo mentiroso de cantar dos baianos.

Observa-se que o temperamento belicoso de Sinhô rendeu-lhe a fama de encrenqueiro. Os sambistas debatiam-se pelos títulos grandiloquentes, títulos estes que soavam bem aos seus ouvidos. Seus nomes eram apresentados nos jornais e nas rádios com honrarias, embora o reconhecimento monetário ainda não figurasse uma realidade concreta. A questão é que, de acordo com Alencar (1968, p. 24), Sinhô não era “bem referido por muitos que o conheceram. Uns o dão como mentiroso, ou melhor gabola. [...] Exagerava na vanglória. [...] Falava mal de muitos. Era o que hoje se chama de fofoqueiro”. Seus desafetos o viam como portador de uma língua ferina e até mesmo Manuel Bandeira, admirador do sambista, percebia-o como dono de uma “língua desgraçada” (ALENCAR, 1968, p. 29). Mesmo assim, era considerado um gênio por muitos do seu tempo, como José do Patrocínio Filho, Luiz Peixoto, Álvaro Moreira, Villalobos, Benjamim Costalat, Mário Reis, Augusto Vasseur, dentre outros (ALENCAR, 1968).

Muito foi falado até agora sobre as polêmicas e rugas que Sinhô manteve com os baianos Pixinguinha, Donga e João da Baiana, mas acredito que se faz necessário apresentar

³⁸ Não foram encontradas gravações disponíveis para esta canção.

um pouco mais sobre esses três personagens, que, para alguns estudiosos, constituem a chamada “trindade da música popular brasileira”.

2.2 Pixinguinha, João da Baiana e Donga: o samba “saiu da Bahia”

Pixinguinha nasceu no final do século XIX, no subúrbio do Rio de Janeiro. Tivera contato com a música desde cedo; não precisou sequer sair de casa para tal. Seu pai, Alfredo da Rocha Viana, era um flautista conhecido do universo do choro na cidade. Seus irmãos também tinham afinidade com diversos instrumentos musicais, entre os quais violão, cavaquinho, banjo, dentre outros. Uma das irmãs tocava piano e a outra quase se tornou uma cantora profissional. Contudo, os papéis sociais predeterminados para as mulheres, à época, faziam com que fossem desencorajadas a certos tipos de ofícios, tanto pelos maridos quanto pelos próprios pais (PEÇANHA, 2013). O fato é que Pixinguinha foi e permanece considerado um gigante da música brasileira, tendo se mostrado único e excepcional enquanto músico, arranjador, compositor de sambas, choros, valsas, operetas, óperas etc. Apesar de ter entrado em atritos musicais com Sinhô, como já exposto acima, consta que Pixinguinha detestava confusão. Apesar de ser um sujeito reservado, sentiu-se obrigado a engajar-se em tal entrevero, uma vez que sua lealdade aos baianos estava calcada, tanto por uma questão de geracionalidade musical, quanto por sua origem materna. Bastos (2005, p. 179) resume bem a realidade posicional de Pixinguinha:

Pixinguinha tinha amplo acesso ao mundo do samba, especialmente em relação à sua variedade mais antiga (do tipo de *Pelotelefone*, de 1917). Apesar de carioca, tinha uma profunda lealdade em relação à Bahia, pois, como Donga e João da Baiana, era filho de pai carioca e mãe baiana. Tudo isso criou condições para que ele tivesse uma inserção privilegiada no universo do samba, que, desde o final dos anos de 1920, era dominado por disputas entre uma facção identificada com a variedade mais antiga, denominada *baiana*, e outra, com a mais nova, *carioca*.

Pixinguinha conheceu João da Baiana e Donga, seus futuros parceiros de música, ainda garoto. Estes dois últimos sujeitos são integrantes da já citada primeira geração de sambistas, desde a ascensão do samba, no Rio de Janeiro. Estes músicos foram considerados

integrantes de uma geração continuadora do choro, embora fossem compositores de sambas, maxixes, valsas, tangos, pontos de orixás, dentre outros estilos correntes na cena musical da cidade. Os *Oito Batutas*, grupo do qual Pixinguinha fez parte, com Donga e outros baianos, foi responsável por levar o característico samba da Pequena África para além das fronteiras nacionais, onde absorveu outros elementos musicais, como o *jazz*, muito em voga à época.

FOTOGRAFIA 12–Pixinguinha



Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/04/22/retrato-carinhoso-de-pixinguinha-many-millen/>>.

João da Baiana, cujo nome de registro era João Machado Guedes, era filho de uma das mais prestigiadas baianas daquele tempo, Perciliana Maria Constança, que, como as outras tantas Tias, foi responsável por fazer de sua casa um reduto de reprodução da tradição baiana do samba e do candomblé. Como o próprio João da Baiana coloca, em sua casa eram promovidas festas e mais festas, algumas das quais duravam até uma semana. Como músico, foi um autodidata, aprendeu a tocar pandeiro sozinho, até porque, como ele mesmo explicou: “[...] aprendi sozinho, mesmo porque samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente.” (FERNANDES, 1970, p. 57). Apesar de ser filho de baianos, nasceu no Rio de Janeiro. Assim, o sambista situava-se: “Eu sou João da Baiana, do Brasil. Brasileiro nato, carioca da gema, nascido no distrito de Santa Rita e batizado na paróquia de Sant’Anna.”

(FERNANDES, 1970, p. 42). Nesta fala do sambista, não há como deixar de citar Hall (2006; 2009), para quem os fluxos humanos, diante das necessidades do deslocamento espacial, criam sujeitos com identidades clivadas. Trata-se da apresentação não mais de uma identidade sólida, mas de sujeitos divididos e, no caso aqui, de um sambista repartido entre a apresentação de uma referência identitária carioca e, por outro lado, curiosamente, preservava orgulhosamente, em sua subjetividade artística e religiosa, as práticas oriundas da terra de seus pais. Ao subscrever rigorosamente das práticas religiosas do candomblé, foi um dos artistas pioneiros na reprodução de pontos de orixás para as gravadoras de discos. Em sua entrevista para o MIS, em 1966, o sambista evidenciou saber muito sobre o candomblé e suas linhas, tal como praticado na Bahia: a gege, a nagô e a angola. Mostrou-se conhecedor de instrumentos e dos cantos, afirmando que “[...] cada orixá tem um canto que se chamava ‘ponto’.” (FERNANDES, 1970, p. 52). Quando ia à Bahia, João da Baiana visitava os parentes e frequentava as festas de orixá:

De vez em quando ia lá, pois tenho alguns parentes na Boa Terra. Lá frequentava as rodas de candomblé. Minha madrinha tinha um candomblé no Cantuá; onde conheci o João Bernardino, que era o babalaô de lá, tia Aninha, João Vilidino e o Joãozinho da Goméia. Eu fazia uma espécie de intercâmbio entre os terreiros da Guanabara, do Rio de Janeiro e da Bahia (FERNANDES, 1970, p. 62).

Também conhecia todos os tipos de sambas executados durante os dias de festa nas casas das Tias baianas. Assim como Donga, seu parceiro de infância e de música, João da Baiana tirava samba no pé, da mesma forma como faziam os mestres do samba do Recôncavo. E assim dizia:

Tinha o samba corrido, aquele que nós cantávamos. E havia também o samba de partido alto que eu e o Donga sambávamos [...]. No partido alto cantava-se em dupla, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, uma de cada vêz. No samba corrido todos faziam côro (FERNANDES, 1970, p. 52-53).

Somado a esses estilos de samba, João da Baiana falou ainda do samba chula e da sua similaridade com o samba de partido alto. Desse modo, observa-se que seu conhecimento sambista estava fortemente ancorado nos saberes musicais oriundos do chamado samba de roda, denominação ampla para o samba tradicional do Recôncavo baiano, com diversos tipos de execução de ritmos, danças e uso dos instrumentos. Falar de samba corrido, samba chula, samba de partido alto, samba duro etc., remete diretamente a estas tradições baianas no

universo do samba. Isso fica claro quando o sambista concede depoimento a José Ramos Tinhorão, em matéria publicada na *Revista Veja*, em 1971, afirmando que o samba, antes mesmo de ser conhecido como samba, chamava-se chula, permitindo entender que o samba nascera dos estribilhos entoados, somados a improvisos e formações de rodas, ao som das palmas e batucadas:

Antes de falá samba a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo. Os verso que os palhaço de circo cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho tinha as chula de palhaço de guizo. Agora, tinha a chula raiada que era o samba do partido alto. Podia chamá de chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba do partido alto. E tinha o samba corrido (TINHORÃO, 1971).

Inclusive João da Baiana rejeitava veementemente a concepção de que o samba teria se originado nos morros cariocas. Quando perguntado se sentia identificação, enquanto um “sambista malandro”, ele respondeu:

Claro que não. E êsse negócio de dizer que o samba nasceu no morro também não é realidade. O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas tôdas. Existiam a favela dos Meus Amores e o morro de São Carlos, mais conhecido como Chácara do Céu. Nós sambávamos nesses dois morros (FERNANDES, 1970, p. 63).

O pronome “nós”, na argumentação de João da Baiana, é central para o entendimento do contraditório, pois se o pronome “nós” é a indicação semântica do grupo dos baianos, o verbo “saiu” indica que o samba derivou de onde viviam os baianos: na cidade. Trata-se de vocábulo coloquial que possui o mesmo valor interpretativo de dizer que algo surgiu em um determinado lugar. Logo, para João da Baiana, não seria verdade que o samba “nasceu no morro”. Antes da reforma urbana do prefeito Pereira Passos, iniciada em 1906, o que existia eram os cortiços, com suas casas de cômodos, pensões, vielas e botequins que, na visão das elites, enfeava e empestava a cidade com falta de higiene e, conseqüentemente, com a proliferação de pragas e doenças. Foi para esses cortiços que os baianos recém-chegados ao Rio de Janeiro acorreram, em busca de moradia. Assim, foi nesses mesmos locais que os baianos deram continuidade às tradições de samba trazidas de sua terra natal. Os morros eram poucos à época, como atesta o próprio João da Baiana. Desse modo, o sambista relata que era necessário refugiar-se nos morros existentes, em busca de paz para fazer samba, pois os

rigores da ordem vigente também faziam com que se reprimissem as manifestações culturais consideradas indesejadas.

A fala de João da Baiana contrariou o argumento que considerava os morros como os verdadeiros redutos do samba. Daí sua resposta à pergunta sobre quem havia começado a dizer que o samba tinha nascido no morro:

Foi o pessoal mesmo das escolas. Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levamos para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e Dr. Querubim não queriam o samba. Virgulino de Alencar, em 1904, durante o “quebra lampião”, tocava violão e disfarçava-se de seresteiro para poder prender a gente. Esse delegado usava cabeleira (FERNANDES, 1970, p. 63).

Agora, João da Baiana identifica quem afirmou aquilo que ele desmente: “o pessoal mesmo das escolas”. Esse “pessoal” é aquele que deu início às escolas de samba, a turma do Estácio de Sá. Observa-se, portanto, posições conflitantes quanto às concepções de origem do samba. Se, de um lado, os cariocas construíram o discurso, que hoje é massificado, de que o samba é originário dos morros, os baianos contradisseram, afirmando que quem fazia samba, na verdade, seriam os baianos. Somado a isso, o próprio João da Baiana, na entrevista para o documentário de Luiz Carlos Lacerda, *Conversa de Botequim*, de 1972, vai mais longe e afirma que “[...] depois esse negócio do samba ter saído do morro, vocês não acredita nisso, não! O samba saiu da Bahia!” (LACERDA, 1972, 3:54 mim). É com essa veemência que se observa a defesa da posição dos baianos, que não é apenas mero discurso, mas significa luta pela legitimação de determinados fatos históricos. O mesmo se observa quando ele trata dos ranchos. Na mesma entrevista dada a José Ramos Tinhorão, ele afirmou que os baianos tiveram papel preponderante na sua criação e disseminação, durante as festas carnavalescas cariocas.

Os baiano tudo era trabalhado dos trapiche. Onde está a Rádio Tupi era as docas. O mar vinha na rua Sacadura Cabral, que era a Prainha. E os fundo dos armazéns dos trapiche dava pro mar. A frente dos trapiche era a Sacadura Cabral. Os navio não atracava porque não tinha cais do porto. Eram as embarcações pequenas que pegavam a carga e iam levá nos navio, perto da ilha das Cobra e da ilha das Enxada. Esses baiano foi que fizeram os primeiro rancho de carnava na Saúde. Tinha o rancho da "Sereia" que era o mais antigo, na Pedra do Sal, perto de onde é hoje o prédio dos Diário Associado, e o "Dois de Ouros". Mas o baiano que criou mais rancho foi Hilário, que fundou o "Rei de Ouros". Tinha também o "Concha de Ouro" e outros (TINHORÃO, 1971).

João da Baiana foi o caçula de doze filhos. Assim, ele foi o único nascido em solo carioca, de todos os seus irmãos e irmãs. Mas, segundo trecho de sua entrevista ao MIS, apesar de ter nascido carioca, fazia questão de “passar na cara” de suas irmãs baianas que logo ele havia herdado as habilidades de bom sambista:

Desde garoto eu já fazia samba. Minha mãe gostava. Lá em casa todos eram baianos, menos eu que era carioca. Minhas irmãs não sabiam sambar e eu caçoava delas. Minha mãe gostava porque eu dei para o candomblé, para a batucada, para a macumba e gostava de compor. Ela tinha orgulho de mim porque eu era carioca e venci meus irmãos que eram baianos. Eu discutia com as minhas irmãs e dizia: “Sou carioca e vou te escrever na ponta dos pés”. Fazia umas “letras”, uns passos, e elas ficavam malucas (FERNANDES, 1970, p. 56).

Essa parte da fala de João da Baiana tem de ser interpretada com certo cuidado, pois se trata de uma estratégia argumentativa que inverte os sinais. Há frases que dão a entender que aqueles que realmente deveriam possuir as habilidades de um bom sambista, por serem legítimos baianos, na verdade não eram, enquanto que justamente este, o qual não se deveria esperar qualquer aparição, surgia tirando samba no pé e improvisando desafios. Isso fica evidente quando João da Baiana diz: “Minha mãe gostava. Lá em casa todos eram baianos, menos eu que era carioca. Minhas irmãs não sabiam sambar e eu caçoava delas”. Ele ressaltou altivamente o orgulho que sua mãe nutria por ele, por que: “eu era carioca e venci meus irmãos que eram baianos”. Observa-se nesses pequenos trechos a inversão. Ou seja, a mãe tinha orgulho do caçula, por que os irmãos baianos deveriam ter “dado o exemplo”. Não foi o que ocorreu. Importante destacar que a mãe de João da Baiana era ninguém menos que Perciliana, uma das mais famosas Tias do meio sambista baiano, no Rio de Janeiro. Ademais, sua fala subentende certo tom de desdém, pois não era de esperar que o sujeito nascido carioca fosse “dar para o candomblé, para a batucada, para a macumba”. Em outras palavras, é como quem diz: como podem vocês baianos perderem para mim, que nasceu carioca? Por isso as irmãs “ficavam malucas”.

Observados os depoimentos acima, de João da Baiana, é possível ter uma ideia de sua linha argumentativa. Em suma, sua percepção é a de que os baianos, uma vez no Rio de Janeiro, foram pioneiros, quanto aos ranchos, e levaram o samba para os morros cariocas. Samba este que, verdadeiramente, teve origem na Bahia. Quando qualquer sambista baiano – ou carioca, mas aderido ao *ethos* cultural baiano – afirma isto, significa que ele reforça a premência de uma originalidade. Ademais, não é necessário ir muito longe para inferir que Donga estaria de acordo com tal definição, uma vez que, assim como Pixinguinha, partilhava

do mesmo sentimento de pertença a uma determinada geração, como coloca o próprio João da Baiana: “sempre fui da ‘Guarda-Velha’ com Pixinguinha e Donga” (FERNANDES, 1970, p. 61).

FOTOGRAFIA 13–João da Baiana



Disponível em: <<http://www.famososquepartiram.com/2014/01/joao-da-baiana.html>>.

Há um discurso construído pelos sambistas baianos que relaciona origem, samba e sangue. Ou seja, é natural pensarem que está no sangue do baiano o ritmo do samba. Não à toa eles reivindicam para si o peso da tradição sambista, aqueles que seriam os pioneiros, festejando algo que julgavam ser intrínseco à terra da Bahia, logo, característica musical ancestral emanada dos próprios baianos. Donga, por exemplo, exhibe uma amostra dessa maneira de pensar a Bahia, a si mesmo e a seus conterrâneos como sambistas natos:

Na nossa casa eram dados grandes sambas. Era uma das casas em que mais vezes e maiores sambas eram dados. Depois mudamos para a Rua Aragão e aí ela realizou grandes reuniões de samba, porque, baiana como era, ela trouxe isso no sangue. Lá em casa se reuniam os pioneiros, os sambistas, aliás, não havia êsse tratamento de sambista e sim de pessoas que festejaram o ritmo que era nosso. Não eram como os sambistas profissionais de agora. Assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneos da minha mãe (FERNANDES, 1970, p. 74).

Em um trecho mais à frente do seu depoimento para o MIS, coletado em 1969, Donga continua a sustentar as características consideradas, pelos próprios baianos, mais profundas de

seu povo: a alegria, o gosto pela festa, o prazer em receber os amigos, para fazer samba por dias a fio:

Na minha casa houve samba de 8 dias ininterruptos. Era um prazer. O sujeito vinha e descia. Depois ia trabalhar e voltava para o samba. Era na base do que o baiano tem no coração. Baiano sempre foi farto. Não é querer elogiar, mas tinha prazer em receber a turma, tanto fazia ser por dois ou oito dias. Chamava-se “abarracar”. Eles abarracavam oito dias, sambando (FERNANDES, 1970, p. 84).

Nota-se que Donga defendeu, assim como João da Baiana, que os baianos foram verdadeiramente os agentes que levaram ao Rio de Janeiro a novidade carnavalesca dos ranchos, bem como o “ritmo que era nosso”. Para Donga, eram as festas baianas, promovidas pelas matriarcas, as responsáveis por reproduzir o ritmo que, mais tarde, seria chamado de samba. Trata-se de uma narrativa que demarca que aquela música de sucesso, entre os profissionais, formou-se da informalidade da prática festeira baiana. Uma tradição sólida e ancestral, pontuada como o berço da criação do samba, tal qual se assistia sua ascensão. Como filho de uma das baianas mais influentes, ele não deixou de apontar aquilo que mais demarca uma trajetória pontuada pela tradição: o aprendizado intergeracional:

Eu fui crescendo nêsse ambiente. Me lembro até de um samba a que fui na casa da Tia Sadata. Eu era pequeno, tinha 4 ou 5 anos. Nessa casa também se reuniam os pioneiros que pensavam em organizar um rancho, coisa que eles tinham em mente desde que vieram da Bahia. Lá na Bahia havia um “rancho do peixe” e eles só falavam nêle (FERNANDES, 1970, p. 74).

Não se pode deixar de observar a utilização da palavra “pioneiros”, como indicativo do sentido narrativo, que leva o/a leitor/a a imaginar os baianos como sendo os primeiros agentes daquele ritmo “que era nosso”. Ritmo este inaugurado no Rio de Janeiro, a partir das festas, que Donga frequentava desde pequenino, apenas um garoto. No trecho, tem-se a percepção de que os baianos já premeditavam transportar, com sua migração, as práticas culturais de seu lugar. É essa postura fundacional encampada pelos baianos, que emerge com frequência de seus discursos, uma das principais características do arrivismo baiano. Fundar sua forma de brincar carnaval, a partir dos ranchos, no Rio de Janeiro, significou endossar a centralidade de Hilário Jovino, trazendo para o “time dos baianos” pioneiros o personagem pernambucano:

O Hilário era capitão da Guarda Nacional. Foi êle quem iniciou a coreografia do mestre-sala. Tudo isto que se vê o mestre-sala fazer foi o Hilário quem inventou. Foi um verdadeiro professor na formação dos ranchos [...] e o interessante é que êle não era baiano, mas originário de Pernambuco (FERNANDES, 1970, p. 79).

Assim, o sentido da narrativa consolida, por si mesmo, a ideia do pioneirismo baiano, que o “outro”, mais tarde, veio a ter contato. Mais uma vez, do ponto de vista de tal narrativa, a concepção de que o samba teria sido gestado nos morros cariocas entra em discordância. Assim como João da Baiana, Donga reforça o discurso, pois ele afirma ter sido na Rua Senador Pompeu que o samba iniciou sua jornada, em direção ao resto do Rio de Janeiro, inclusive aos morros da cidade:

Quando se fala em Cidade Nova é basicamente a rua Senador Pompeu. Lá que era o Quartel-General devidamente assessorado pelo grande Hilário Jovino. Lá pelos lados do Depósito, da Saúde, é onde estavam concentrados os baianos. Também na rua do Costa. Mais para o centro tinha a rua da Alfândega, a rua do Hospício, atual Buenos Aires, aquela parte que vai até a avenida Rio Branco. Ali, onde se vêem os Sírios, na época era tudo negro, era tudo africano, baiano. Rua do Sabão. Desse núcleo é que formou tudo do lado de cá (FERNANDES, 1970, p. 78).

Recebido tal argumento, o entrevistador lançou uma declaração, que, mesmo demonstrando-se parcial, foi capaz de prospectar de Donga uma resposta assertiva, quanto ao assunto das “origens”:

MIS – Com essa declaração de Donga, destrói-se a tolice de dizer que o samba veio do morro.

– Não tem nada disso. Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar. Onde houvesse festa nós íamos (FERNANDES, 1970, p. 78).

Importante frisar que essas entrevistas destinaram-se a cumprir o desejo de deixar para a posteridade o saber cultural e histórico desses agentes antigos do universo do samba. Tratou-se de um esforço conjunto, a partir do MIS, a fim de salvaguardar tais registros, numa lógica preservacionista do acervo cultural do samba ainda vivo. Os entrevistadores, sendo músicos com laços no samba nacional, deixaram transparecer o sentimento de admiração pelos sambistas baianos, não se atendo muito aos rigores acadêmicos. A preocupação estava, portanto, bastante ligada ao registro dessas importantes vozes da história do samba, no Rio de Janeiro, antes que fosse tarde demais. Foi desse modo que Ricardo Cravo Albin, um dos

idealizadores do registro e também um dos entrevistadores, referiu-se aos três sambistas baianos, no prefácio dos depoimentos para o MIS:

Hoje, Pixinguinha já ultrapassou os 70 anos de idade e Donga e João da Baiana venceram a casa dos oitenta, mas ainda vibram com a nossa música e transbordam carinho quando se encontram. Tõdos três lúcidos, têm consciência do papel preponderante que exerceram no cancioneiro popular brasileiro (FERNANDES, 1970, p. 9).

Interessante afirmar que, assim como o carioca reivindica mestria na arte do samba, o baiano não deixa de fazer o mesmo. Mais acima, o samba *Cais dourado*, de Sinhô, pôs o carioca a gabar-se de talento sem igual, não importasse qual ritmo do cancioneiro brasileiro: desafio, embolada, coco, batucada, cateretê, ou jongo, “Dentro do Brasil inteiro / Carioca é o primeiro”. Donga também não deixou por menos, no momento de gabar-se de seu vasto conhecimento em canto e dança, quando o assunto são os ritmos do Brasil:

Aliás no carnaval eu saí de tudo. Perdoem a falsa modéstia, mas não tem dança brasileira que eu não sabia bem. Palhaço, rei do diabo, velho, mestresala, macumba, candomblé, afoxé, tudo isso eu sei dançar, inclusive o Jongo. Há muita gente que usa o nome do Jongo, mas não sabe nem a qualidade dêsse ritmo, da música. Até isso eu sei. Tudo que eu assisti, retive (FERNANDES, 1970, p. 86).

FOTOGRAFIA 14–Donga



Nota-se que modéstia não era o forte de ambos os sambistas e seus grupos, pois era a demarcação de territórios, competências e glórias, além da busca por respeito na arena musical, o que mais importava. Na competição pela predominância do brilho, estava o ímpeto pela primazia da criação e inauguração do novo. Os embates foram acirrados entre baianos e cariocas, pela disputa do poder de afirmar a brasilidade, a autenticidade e a fama de bambas no samba. Por fim, para cada um dos rivais restava provar quem estava mentindo, quem era “falso” nessa história toda.

2.3 Os baianos que ficaram não duvidam de que o samba “nasceu na Bahia”

Se, desde o século XIX, os baianos sambistas que se instalaram no Rio de Janeiro não titubeavam em defender a Bahia, como lugar de origem do samba, aqueles que ficaram certamente não pensaram diferente. Figuras mais antigas, como Riachão, e também aqueles que incorporaram a cena sambista baiana posteriormente, como Edil Pacheco, Walmir Lima, Nelson Rufino, dentre outros, não costumam deixar passar a oportunidade de reafirmar o que os antigos que emigraram já defendiam: que o samba nasceu na Bahia. É com esse orgulho ostentado que foi possível observar Riachão tratar do assunto no programa *Metrópolis*, da TV Cultura, editado para comemorar o centenário do samba. Interessante frisar que esses momentos de comemoração possuem o condão de reascender a velha polêmica. Assim, a apresentadora Adriana Couto introduz o tema:

Apresentadora: 2016 é ano de comemorar o centenário do samba, uma efeméride que lembra a primeira gravação do gênero, feita por Donga, da música “Pelo telefone”. A gravação, no Rio de Janeiro, onde o ritmo que é parte da nossa identidade floresceu e se popularizou. Tá bom! Mas muita gente acha que o samba nasceu na Bahia, né? Como nosso convidado, o Sr. Riachão! Riachão responde pra gente, o samba nasceu na Bahia?

Riachão: O samba nasceu na Bahia! Olhe, eu quero dizer pra vocês que o Rio de Janeiro fez uma polêmica pra saber aonde o samba nasceu.

Apresentadora: Porque que ele nasceu na Bahia?

Riachão: Ele nasceu na Bahia por que o Brasil nasceu na Bahia! Por isso é que eu digo, com toda certeza, que o samba nasceu na Bahia. E ainda tem mais essa: o samba de chula é o pai de todos os sambas, por que foi o primeiro samba, na Bahia, foi o samba de chula. O samba de roda, que realmente os homens da senzala cantava, no nascimento do nosso país.

Riachão é categórico ao afirmar a origem do samba. Mas o ponto interessante está na estratégia argumentativa utilizada para justificar o porquê de o samba ter nascido na sua terra natal. Se, por um lado, o sambista evidencia sua origem pátria, calcada numa região específica, por outro, faz a justificativa discursiva, por meio de uma dada compreensão da história do Brasil. Pela sua interpretação, a Bahia torna-se o *locus* primordial da nação e, por consequência, do próprio samba. Ocorre entre o povo brasileiro, mesmo que muitas vezes de maneira inconsciente ou subterrânea, uma espécie de disputa regional para mostrar quem é mais brasileiro. Isso fica evidente quando Riachão defende que o samba é baiano, por que “o Brasil nasceu na Bahia”. Trata-se de uma estratégia discursiva de defesa estrita da premência da cultura baiana, de uma Bahia negra ancestral, berço de onde irradiou, desde início da nação “o pai de todos os sambas”.

Woodward (2009) fundamentou sua compreensão acerca de como se formam as identidades tomando casos de embates nacionalistas, como, por exemplo, entre os sérvios, os bósnios e os croatas, que buscavam fundar e fazer reconhecer seus respectivos valores de diferenciação cultural. No entanto, tal fundamento pode bem servir para regiões de um mesmo país, onde grupos específicos lutam para legitimar e fazer reconhecer a originalidade de suas criações culturais. Desse modo, se Woodward (2009, p. 11) coloca que “os sérvios, os bósnios e os croatas tentam reafirmar suas identidades [...] buscando-as no passado”, o mesmo pode ser dito apenas substituindo estes pelos agentes protagonistas de nossa história: baianos e cariocas. Ao retornar ao passado da história da Bahia, que pela compreensão de Riachão confunde-se com o surgimento da própria nação, pode-se tomar de empréstimo a sustentação de Woodward (2009, p. 11), onde “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem as suas reivindicações é por meio dos antecedentes históricos”. Riachão força e fixa, através do discurso de defesa, a lembrança de uma tradição ancestral, que deve ser reconhecida. Não só os mais velhos, mas outros artistas, de gerações posteriores, também sustentam a tese de que o samba teve sua origem na Bahia e, sempre que o assunto surge, seja numa entrevista para rádio ou TV, tais figuras fazem questão de frisar o fato.

Em entrevista para o documentário *Samba Riachão*, já citada no primeiro capítulo, Riachão queixou-se de que o Rio de Janeiro prezava o samba mais que a Bahia. Sua fala transparece um ressentimento com o povo baiano, por não valorizar efetivamente o seu samba nativo, ante o amor do carioca pelo ritmo e o sucesso do Rio de Janeiro em encarnar-se melhor, como lugar de samba. Enquanto desfiava tal ressentimento, uma música do próprio sambista tocava ao fundo, no momento em que ele afirmou: “olha aí ó! Samba do Rio é isso

aí, como eu estou cantando”. Nesse momento, o sambista baiano Edil Pacheco interrompe e completa: “Do Rio ou da Bahia que o Rio abraçou?” (ALFREDO, 2001, 3:20 min). Edil Pacheco é um dos sambistas da geração posterior a Riachão que mostra mais ganas ao defender o samba da Bahia e suas pretensões. Foi durante o *Projeto Música no Parque*, comemorando, em 2012, aniversário de setenta anos de Nelson Rufino, que ele afirmou para o público que Nelson Rufino era o maior compositor no Brasil. Reforçou depois a fala nos bastidores, em entrevista para a TV Rua, enfatizando a grandiosidade do sambista aniversariante, por meio de farras hipérbolas e adjetivações:

Quando eu digo que ele é o maior, por que você sabe que o baiano é bairrista igual aos cariocas. Eu não posso deixar de mencionar Martinho, Jorge Aragão, Paulinho da Viola, o Monarco, enfim... Agora, o baiano, como eu sou baiano, eu puxo a brasa para a minha sardinha, Nelson Rufino é espetacular, não é? Eu adoro Nelson Rufino e fiz uma premonição, no início dos anos sessenta, que Nelson Rufino era o compositor baiano do samba que cantava mais bonito e que um dia ia acontecer uma coisa maravilhosa com ele, conforme está acontecendo agora. Então, o que eu falei não é nada demais, eu falei só uma coisa do inconsciente e do futurismo da minha previsão. Estou feliz de estar aqui na festa de Nelson Rufino, cantei emocionado, entusiasmado e queria dizer o seguinte: a festa que Nelson Rufino está fazendo, dos seus setenta anos, com esse público todo, que eu nunca vi aqui, nesse espaço, faz jus ao que ele merece, à grandiosidade da obra dele, por tudo que ele tem feito pela música do Brasil, da Bahia particularmente e do Brasil e do mundo!

Ao afirmar que o baiano é bairrista, Edil Pacheco deixa claro que, em matéria de exaltação nativa, os baianos podem até reconhecer que existem grandes nomes cariocas, no entanto, a origem fala mais alto e, defendendo o seu lado, os baianos não deixam de utilizar todo o seu arsenal discursivo na defesa dos sambistas nativos. É o que se observa pela adjetivação utilizada para sobrelevar Nelson Rufino acima de qualquer outro nome carioca, pois Rufino é “espetacular”, “o maior”. Tudo isso porque o sentimento de pertença e a força da identidade celebrada exigem que o “outro” reconheça, no sambista baiano aniversariante, “a grandiosidade da obra dele” e, num crescendo hiperbólico, “tudo o que ele tem feito pela música do Brasil, da Bahia particularmente e do Brasil e do mundo!”. É, portanto, o amor nativo que se comporta como um combustível, que alimenta a profusão de declarações altivas, em defesa da Bahia e de seu samba. Nesse ínterim, duas datas costumam ser significativas, cultivando, ano a ano, tal identidade almejada. Uma delas é o Dia do Samba, que ocorre todo segundo dia de dezembro, na cidade de Salvador; a outra é o aniversário da cidade, que mobiliza a população através de shows, com *axé music* e atrações de samba, teatro etc. Foi no

aniversário da cidade de Salvador, do ano de 2011, que Edil Pacheco, mais uma vez, reforçou a ideia de uma Bahia deliciosa, cujo povo transpira samba, quase que naturalmente. Em entrevista para a TV Itapoan, o sambista dá o tom para sua cidade e sua gente:

Edil Pacheco: Bom dia pra você e pra toda a equipe, Daniela, que está lá no estúdio, Daniela, um abraço forte, quero aproveitar a oportunidade pra convidar você a apresentar o dia do samba, no ano que vem. No ano que vem não, esse ano você vai apresentar um pouco do dia do samba. E hoje a gente está aqui pra quê? Pra falar no aniversário da cidade! Tenho o maior orgulho de ser baiano, estou feliz. Vim aqui para dar os parabéns ao povo baiano e parabenizar nossa cidade, que é maravilhosa, talvez seja o melhor lugar do mundo pra se morar.

Repórter: Me diz uma coisa, Edil, como é que uma cidade como Salvador influencia na arte, como a sua arte que é uma arte bem regional e, ao mesmo tempo, uma arte global?

Edil Pacheco: Veja bem. A música que a gente faz é uma música que está aí no cotidiano. Eu costumo dizer que o baiano já nasce estreando, já fala cantando e já anda sambando! Então, eu acho que fazer samba, pro baiano, ou seja, é uma necessidade até fisiológica, podemos dizer assim.

Ao ser perguntado pelo entrevistador sobre as fontes musicais que o influenciaram, Edil Pacheco mencionou, imediatamente, o nome do sambista Batatinha, considerando-o um dos maiores expoentes do samba baiano:

Edil Pacheco: Batatinha pra mim foi tudo, né? Foi quem me iniciou, foi quem primeiro pediu pra eu fazer música, que eu não fazia música, eu só tocava um violãozinho pra fazer as farras e Batatinha foi, realmente, o meu professor e eu acho que eu estou fazendo música, conversando com vocês aqui agora por causa do Batatinha.

Repórter: Me diz uma coisa, dessas várias parcerias, trabalho que iniciou aí com Batatinha já são anos aí, desde os anos 60, você já está aí trilhando essa estrada. Alguma parceria deixou frutos mais marcantes em sua carreira, Edil?

Edil Pacheco: Olha, com Batatinha eu fiz, por incrível que pareça, mais de quinhentos shows, mas fizemos apenas uma canção, que se chama “Rosa tristeza”, um samba bonito também. O Batatinha era, vamos dizer assim, um sábio, uma pessoa que sabia muito bem definir as coisas, sabia incentivar os artistas emergentes, no caso, eu que estava surgindo, ele me deu muita força. Foi uma pessoa muito importante.

Pode-se afirmar, com segurança, que sambistas como Batatinha, Riachão, Dona Edith do Prato, Assis Valente, Dorival Caymmi, dentre outros artistas baianos, que apareceram na cena sambista baiana e carioca, do início do século XX até os anos 1940, influenciaram as

gerações posteriores. Gerações estas que não deixam de render tributos aos seus antigos mestres. Edil Pacheco, como foi visto acima, deve sua carreira de artista ao renomado Batatinha. Não só ele, mas gerações ainda mais novas, que despontaram recentemente e fazendo muito sucesso, também rendem tributos aos seus iniciadores. Esse é caso de Mariene de Castro, famosa sambista da atualidade, que reconhece o ambiente do samba de roda do Recôncavo e sambadeiras, como Dona Edith do Prato, como seus influenciadores. O mesmo pode-se afirmar dos artistas Roberto Mendes ou Margareth Meneses. Outro caso é o do sambista Firmino de Itapuã, que afirmou gostar de cantar a música que considera genuinamente nacional e, em entrevista ao programa *Jussy Sodré*, de 2017, acrescentou: “Eu viajo muito, pelo Brasil, mostrando a nossa cultura, mas não deixo de gravar o samba de roda, o ijexá, a chula”.

FOTOGRAFIA 15–Edil Pacheco



Disponível em: <<https://immub.org/compositor/edil-pacheco>>.

Se, no âmbito da centralidade exercida pelo Rio de Janeiro, Ari Barroso já se servia de uma ótica biologizante para defender o talento do “caboclo do morro, o que nasceu com o samba no coração [...]”, ainda hoje, o mesmo tipo de compreensão faz-se presente entre os baianos, denotando claro intuito de reforçar a habilidade de fazer sambas, como uma característica inata do povo. Assim como Edil Pacheco dissera acima que fazer samba, para os baianos, seria uma necessidade quase que fisiológica, Mariene de Castro foi mais longe, em

entrevista para o programa *Samba na Gamboa*, em 2010. O apresentador, Diogo Nogueira, lhe pergunta se existiria uma responsabilidade maior entre os baianos no sentido de começar suas carreiras artísticas. Assim ela respondeu:

Existe também essa espontaneidade do artista baiano, que dizem até, um ditado popular muito engraçado, que “baiano não nasce, baiano estreia!”. Então, o povo baiano ele já nasce, sabe? No palco e isso vem dessa espontaneidade que eu falo, que traz a riqueza da cultura popular, a cultura de um povo, desse povo que já nasce com essa essência, que vem dos nossos ancestrais, dos nossos antepassados, do samba, dos meninos... Meus filhos já, desde pequeninhos, já tocam e pega com uma mão o aguidavi e toca com a outra, com o alabê, e isso não foi ensinado! Isso vem com eles [...]. Isso mostra que isso é nato, que vem de cada um, mas ser baiano, já temos um quê dessa espontaneidade desse povo que, já bota uma câmera na frente e já sabe o que é que vai fazer!

Com base nos exemplos colocados acima, observa-se o esforço de intérpretes de cada região no sentido de reivindicar para si a malícia de ser bamba, a partir de estratégias em um discurso que busca internalizar tal característica. Característica esta que se confunde com a ideia daquilo que viria inscrito no DNA, por isso mesmo algo inato, como afirmou Mariene de Castro. Pode-se compreender tais movimentos como elementos presentes nesse embate, onde se reivindicam não só a glória da “invenção” do samba, mas também a exaltação dos sambistas e seus lugares de origem. Se, entre os cariocas dos dias de hoje, vale a versão segundo a qual o genuíno samba surgira dos batuques dos morros, para dali conquistar todo o Brasil e o mundo. Para os baianos, a versão que corre, quase que automaticamente, é que o ancestral samba dos negros escravizados da Bahia seria aquele que transformou a música popular carioca, com a chegada das Tias baianas no cenário cultural do Rio de Janeiro. Entre nomes importantes da atualidade artística baiana, tal compreensão não deixou de ser reforçada, quando estes participaram do programa *Mosaico*, da filiada regional da Rede Globo, em 2012, com o título “O samba nasceu na Bahia ou no Rio?”. Em uma roda de amigos composta por sambistas da cidade como, Roberto Mendes e Nelson Rufino, a versão foi reproduzida, na voz do compositor Jorge Portugal:

O poeta Capinam tem uma tese mais radical. Ele acha que nasceu no navio. Uma música que ele fez pro Roberto ele diz: “Quem me pariu foi o ventre de um navio...”. Mas esse navio era um navio negreiro trazendo negros pra Bahia, pra onde? Pro Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, a capital do Recôncavo da Bahia. Onde é que nasceu?

Momento em que Roberto Mendes completa: “sem dúvida!” Donde Jorge Portugal continua,

[...] obviamente que para o Rio de Janeiro foram depois as Tias baianas, Ciata, Amélia e Perciliana, as três de Santo Amaro, que eram primas, né? [...] Lá ele foi reelaborado, não tenho nem dúvida, entendeu? E esse samba que é visto até como símbolo de identidade nacional é o samba forjado nas décadas de 20 e 30, justamente nas casas dessas Tias, as quais acorriam aqueles sambistas de lá, intelectuais, o próprio Vila Lobos não saía de lá, Gilberto Freyre não saía de lá.

Trata-se de uma síntese narrativa cuja força é inegável, uma vez que a máxima de que “O samba nasceu na Bahia”, pelo que tenho percebido informalmente, corre até mesmo em ambientes populares. A versão é dita de tal maneira ativa e veemente que, em certas ocasiões, o observador pode ser levado a pensar que os baianos acreditam realmente na ideia da origem baiana do samba, assim como depositam fé numa essência musical rítmica, que transbordaria de seus poros, como ficou claro com a fala de Mariene de Castro acima. Apesar da descontração e dos risos, nota-se que a rivalidade está presente nesse bairrismo caracterizado por Edil Pacheco. Aos efeitos da nossa reflexão, o recorte recente figura para chamar a atenção para a força e a atualidade de todas essas questões. Trata-se de mostrar que as tensões não pararam, no momento em que sambistas baianos e cariocas, no início do século XX, digladiavam-se musicalmente, por maior evidência e reconhecimento e também pela premência narrativa de suas versões. Portanto, retornando aos tempos do início do século XX, foi possível observar que, para além das detrações musicais de sambistas rivais, referenciadas nos sambas de sucesso, as diferenças entre baianos e cariocas também se demarcavam, a partir de um *status* desejado de distanciamento de certos estereótipos (CUNHA, 2008).

2.4 Outras oposições reinantes

O temido malandro não gozava de boa fama diante de todos. Tal figura, nascida pelas décadas de 1930-40, principalmente no Rio de Janeiro, estava diretamente ligada à imagem da vadiagem, porém, ainda assim, gozando de uma fresta de respeitabilidade, garantida pela habilidade de compor sambas. No entanto, a conduta social corrente depunha contra o malandro. Fugindo do trabalho extenuante e mal remunerado, considerado “coisa de otário”, esses personagens periféricos, oriundos da classe operária negra e pobre, preferiam ganhar a

vida através de outras “ocupações”. Daí a construção de sua figura temida, uma vez que seria mais fácil encontrá-la enfiada nos cabarés, nas noitadas de samba e violão, em meio a jogatinas, cafetinagens, trambiques e trapanças, do que em qualquer posto de trabalho remunerado. A navalha no bolso e o famoso lenço no pescoço eram a marca registrada de figuras como, Wilson Batista e Geraldo Pereira, ainda hoje considerados duas das maiores figuras malandras de seu tempo (MATOS, 1982). No entanto, naquele momento, essa conduta considerada desregrada não era desejada e nem compartilhada por todos os agentes presentes no universo do samba na capital do país.

Os sambas se constituem como fontes importantes para a análise do tempo vivido. Eles propiciam, a partir de suas letras e seu ritmo, a constatação da heterogeneidade de tal universo, com seus diversos agentes e posições divergentes. Dessas composições, o samba *Batuque na cozinha*, de João da Baiana, reflete bem a contradição posta pela geração dos sambistas baianos, que possuíam ojeriza a serem confundidos ou considerados malandros.

[...] o velho samba nos dá acesso a debates que se arrastam por muito tempo sobre a música brasileira e seus agentes e, por isto, vale a pena prestar atenção em seus enunciados e na sua sonoridade. Anunciado o tema na introdução (a casa de cômodos e a convivência entre seus habitantes), ouvimos um refrão tradicional de samba de roda, que remete ao século XIX e se relaciona à experiência de escravos domésticos que enfrentam a proibição da “sinhá” sobre “batucar na cozinha” (CUNHA, 2008, p. 179).

Como um típico partido alto, o samba se desenvolve num jogo de diálogos entre os presentes na cozinha, os sujeitos detidos e o comissário da delegacia:

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé (2x)

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente
Sempre dá em alteração

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé (2x)

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato

Eu fui na cozinha
 Pra ver uma cebola
 E o branco com ciúme
 De uma tal crioula

Deixei a cebola, peguei na batata
 E o branco com ciúme de uma tal mulata
 Peguei no balaio pra medir a farinha
 E o branco com ciúme de uma tal branquinha

Então não bula na cumbuca
 Não me espante o rato
 Se o branco tem ciúme
 Que dirá o mulato

Mas o batuque na cozinha
 Sinhá não quer
 Por causa do batuque
 Eu queimei meu pé (2x)

Eu fui na cozinha pra tomar um café
 E o malandro tá com olho na minha mulher
 Mas comigo eu apelei pra desarmonia
 E fomos direto pra delegacia

Seu comissário foi dizendo com altivez
 É da casa de cômodos da tal Inês
 Revistem os dois, botem no xadrez
 Malandro comigo não tem vez

Mas o batuque na cozinha
 Sinhá não quer
 Por causa do batuque
 Eu queimei meu pé (2x)

Mas seu comissário
 Eu estou com a razão
 Eu não moro na casa de arrumação
 Eu fui apanhar meu violão
 Que estava empenhado com Salomão

Eu pago a fiança com satisfação
 Mas não me bota no xadrez
 Com esse malandrão
 Que faltou com respeito a um cidadão
 Que é Paraíba do Norte, Maranhão

Batuque na cozinha
 Sinhá não quer

Por causa do batuque
Eu queimei meu pé (2x)³⁹

Ouvindo o samba, pode-se observar uma mudança na evolução rítmica, em que a forma de partido alto é substituída, depois do intervalo trabalhado na flauta e no clarinete, por uma segunda parte, agora, no estilo do samba mais novo, que se consolidou a partir da forma compositora do grupo de sambistas do Estácio de Sá. O tema não deixa de girar em torno do ciúme entre brancos e mulatos pelas suas mulheres, no momento em que chega a polícia na “casa de cômodos da tal Inês”. O protesto do “cidadão”, que é “Paraíba do Norte, do Maranhão”, começou quando o comissário resolveu pô-lo no xadrez, junto com o “malandrão”. O mal entendido revela-se no momento em que o comissário passa por sobre as diferenças e confunde o *status* do cidadão do norte, que se considera homem de respeito e honrado, com aquele do malandro, que mora na “casa de arrumação”. Cunha (2008, p. 180) ainda acrescenta que o cidadão do norte, injustiçado: “[...] não seria um desclassificado como eles, mas um músico, como indica a condição de proprietário do tal violão empenhado. Desta forma, nessa composição, o sambista se opõe ao malandro e estabelece o contraste entre as duas figuras”.

Por um lado, figuras ligadas ao grupo do Estácio, como Ismael Silva, Baiaco, Brancura e Bide não tinham o menor apego ao trabalho regular e também não se encaixavam na imagem de homens de família, desejosos de respeito à sua honradez. Encaixavam-se muito mais entre os vapores da boemia, que possuía seu lado lírico, como também seu lado violento e fora da lei. Por outro, os sambistas chegados do norte não nutriam qualquer interesse em parecerem desajustados diante da sociedade. Seu intento estava não só em tecer e manter boas relações com as autoridades da capital; esses músicos queriam também passar uma imagem de homens de família, honrados e sempre empregados em trabalhos regulares. Acrescenta-se ainda:

Suas biografias mostram que pareciam realizar um esforço persistente para manter uma identidade bem comportada e orgulhosa de si – ao mesmo tempo em que se empenhavam para garantir bom trânsito com os “de cima”, precavendo-se, a seu modo, contra os conhecidos riscos de ser pobre na capital da República. Compartilharam uma identidade regional, situada na mística Bahia de sua infância (ou de seus pais), e uma forma coletiva de fazer sambas nos terreiros, fincada na tradição. Havia mesmo, entre eles, uma memória cristalizada sobre a relativa “riqueza” de suas famílias, no contexto da Cidade Nova e outros bairros próximos ao porto, que contribui

39

Disponível

em:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/label_match/all/name/BATUQUE%20NA%20COZINHA>.

para diferenciá-los da vulnerabilidade dos músicos do Estácio. [...] Ainda que vários deles tivessem alimentado, numa ótica fortemente masculina, a própria fama de valentes, mulherengos, capoeiras, boêmios incorrigíveis das noites cariocas, quando confrontados com a autoridade, responderam com um discurso que remetia a valores respeitáveis e, até, em alguma medida, compartilhados com os agentes da ordem (CUNHA, 2008, p. 208-209).

2.5 A Turma do Estácio defende a sua posição: “O samba é carioca”

Nas décadas de 1920-30, os esforços nacionalistas se aprofundaram, enquanto ideologia oficial e intelectual. No campo da cultura, o samba encontrou-se como melhor candidato ao posto de prática cultural genuína, oriunda das mais profundas fontes de inspiração popular mestiça. No entanto, adotando posição avessa a qualquer constatação apressada de um universo sambista sem arestas e sem conflitos, observa-se que naquele momento fervilhante, em que se buscavam eleger quais símbolos seriam os melhores definidores do espírito cultural nacional, havia narrativas que se digladiavam pela possibilidade de fixarem-se como história oficial, a fim de serem reproduzidas Brasil afora. No jogo dos embates, alguns elementos já foram apresentados, ao longo do texto, e podem ser lidos enquanto dicotomias simbólicas conflituosas, que surgiram nos discursos em oposição: morro x asfalto, paternidade baiana x paternidade carioca, malandros x bambas etc.

Se, na concepção dos baianos, o samba necessitou refugiar-se nos morros cariocas para não deparar com a polícia e ter, assim, seus instrumentos apreendidos e seus músicos detidos, a geração posterior – os cariocas do Estácio de Sá – sustentou que a gênese do samba estaria exatamente nos morros, com seus batuques, dando suporte ao aparecimento das escolas de samba. Sabe-se também que, em meio aos processos definidores do nacional por excelência, os discursos dos intelectuais, fortalecendo-se desde a Primeira República, tiveram peso marcante na construção de símbolos. O samba praticado pelos agentes desses morros acabou mimetizando-se com os interesses simbólicos da formação de uma identidade cultural brasileira. Desse modo, pode-se afirmar que o debate sobre o autêntico nacional elegeu a manifestação musical do Estácio como “símbolo da cultura e música popular no Brasil” (GIESTA, 2018, p. 36). Eleito o samba do Estácio como a expressão idealizada de música popular nacional, outras manifestações do universo do samba acabaram ofuscadas, dentre elas, todo um repertório de estilos regionais de samba, incluindo também o samba de roda, tal

como era executado pelos sambistas baianos, nos recantos dominados pelas Tias e pelos famosos pais de santo.

A disputa pela paternidade do samba girava em torno da possibilidade do engrandecimento cultural e histórico dos lugares de origem: tanto para a identidade baiana quanto para a identidade carioca. Observando o fulgor da cena sambista, que se desenvolvia em novas gerações, e com o olhar voltado para o retrovisor da história do samba, na capital, surgiram indivíduos preocupados em registrar o que sabiam sobre aquele movimento. Tratava-se de uma música urbana alavancada pelas indústrias do disco e das rádios, porém desprezada pelos intelectuais ligados ao modernismo, que buscavam uma síntese do espírito cultural nacional nas manifestações populares regionais rurais:

Os autores preocupados com o problema da autenticidade do samba, não encontravam no pensamento musical de Mário de Andrade um apoio para estabelecer uma tradição reconhecível e legítima da música urbana. O esquadramento do material musical-popular, tal como foi trabalhado por Mário, não contribuía significativamente para organizar uma “tradição” aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central. Paralelamente, a consolidação do samba como padrão de música brasileira, culminando na sua vertente cívico-nacionalista, cujo paradigma foi *Aquarela do Brasil*, só tornava mais complexo e urgente estabelecer um pensamento reflexivo sobre as origens desse gênero [...] É precisamente esta lacuna no pensamento folclorista de Mário de Andrade que perturbou um conjunto de criadores musicais, radialistas e jornalistas cariocas (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 172).

Para preencher tal lacuna, sujeitos engajados, simultaneamente, no mundo da boemia sambista e na atividade intelectual e de imprensa apresentaram-se, para o esforço de levantar e registrar a história do samba urbano. No ínterim dos debates dos anos 1930:

[...] estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira, ganhou nova força, entre alguns homens de imprensa. A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do “povo brasileiro” reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de um amplo debate. Esses personagens tinham em comum a preocupação em preservar a memória musical do Brasil (leia-se, do Rio de Janeiro, tomado como microcosmo da nação), sobretudo o material musical criado nas décadas de 20 e 30 (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174).

Dentre os defensores da tese do samba, enquanto fruto da autenticidade e da criatividade carioca, Orestes Barbosa figurou como um dos mais incisivos. A trajetória de Barbosa inclui não somente a sua fama de compositor de sambas, ao lado de Noel Rosa e

outros grandes de sua época. Como um típico integrante das classes médias da capital, Barbosa recebeu boa educação, pode desfrutar de viagens ao exterior e desejou tornar-se escritor. Foi jornalista e engajou-se na vida boêmia da cidade, no momento em que os malandros dominavam o cenário do bairro da Lapa. Era o momento do surgimento das escolas de samba e sambistas, como Ismael Silva e Noel, recostavam-se no balcão de algum dos vários cafés do famoso bairro boêmio para compor sambas, que ascenderiam ao sucesso na voz de grandes cantores do rádio, como Francisco Alves e Mário Reis. Inserido em uma esfera social específica do cenário sambista da capital, Barbosa imprimiu, em seu livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, a marca carioca, descortinando sua forma de perceber o papel do Rio de Janeiro e do povo carioca:

O carioca, diverso em tudo, de todos os povos, criou a sua música original. Este livro, que é a história do samba, mostra esse gênero musical em sua plena definição. Seus músicos, seus poetas e seus cantores, aqui aparecem destacados de outros músicos, de outros poetas e de outros cantores do próprio Brasil. Fiz uma antologia das ruas. Eu sou da rua. E esta autoridade ninguém me negará (BARBOSA, 1933, p. 16-17).

Inicia-se, a partir de então, uma ode à originalidade do carioca. Abre-se o deslumbre com a beleza da cidade, “a cidade mais linda que o mundo tem” (BARBOSA, 1933, p. 19). O sambista exalta sem economia de adjetivos os poetas de sua terra, com os quais admite que viveu nas noitadas dos subúrbios. Trata-se de uma defesa apaixonada do povo carioca e de seu gênio criativo musical. Barbosa procura por em evidência, encimando cidade e povo, o caráter único do carioca, cuja alma não se confunde com a de nenhuma outra gente ou lugar.

Cada povo tem a sua alma, produto das suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus climas, das suas paixões. O Rio, laboratório de emoções, criou a sua alma, e com ela o seu ritmo musical. [...] O samba é carioca. Basta o que está dito acima para caracterizar a existência de uma música da cidade. Para provar mais, seria preciso remontar às origens da música, sem esquecer a harpa eólia, o que tornaria fastidiosa a documentação... (BARBOSA, 1933, p. 20-21).

Se, para Orestes Barbosa, a música específica de cada povo confere-lhe sua identidade, exemplificando com os casos do fado português, da cançoneta francesa ou da romanza italiana; o samba, por sua vez, refletiria a especificidade do povo brasileiro. Na operação discursiva de Barbosa, o samba, fruto da genialidade do povo carioca, transfigura-se na música definidora da alma nacional. Ele remonta à musicalidade dos índios tamoios, para afirmar a condição quase imemorial da musicalidade do povo carioca. Ao analisar esta elegia

do sambista, é possível inferir que se trata de um exercício de retorno às origens da ontologia carioca, um exercício nacionalista reduzido à região limítrofe do Rio de Janeiro, cujo protagonista e vanguarda musical brasileira foi o próprio povo carioca. Trata-se de uma obra reprodutora da já citada carioquidade, onde a expressão do samba, “vive até no andar da carioca, a mulher que pisa musicalmente” (BARBOSA, 1933, p. 25). A produção de essências também foi farta entre os cariocas. Essa compreensão de que as habilidades social e culturalmente aprendidas seriam, na verdade, naturais aos sujeitos de um dado lugar. Aqui, é importante frisar o papel da linguagem, pois essas identidades forjadas, sejam baianas ou cariocas, são o resultado contínuo de atos de “criação linguística” (SILVA, 2009, p. 76).

Interessante notar também que a “antologia das ruas”, de Barbosa, ilumina de adjetivos o povo carioca, mas, dentre estes, são nomeados e ricamente adjetivados aqueles sambistas integrantes do Estácio de Sá: Rubens do Estácio, “uma consagração”; Newton Bastos, “um fulgor”; Aricles França, “deixou lindos sambas” (BARBOSA, 1933, p. 33-34). Assim como o samba, o carnaval do Rio, para Barbosa, é único, não tem igual, nem no Brasil e nem no mundo. Seu luxo influencia a todos: “Hoje o carnaval é alegria. E’ luxo. Mulheres. E’ o samba. O samba dominando. Sae do Rio e invade os Estados. O Rio influe” (BARBOSA, 1933, p. 43). Orestes Barbosa não deixa de fazer notar esta influência do Rio de Janeiro também pela sua centralidade política. Nesse momento, o Rio de Janeiro é posicionado acima dos outros estados, uma vez em que o autor elenca os fatos históricos importantes que tiveram palco na capital e eleva-a, enquanto detentora da palavra final, no momento de decidir os rumos históricos da nação:

Foi no Rio, que se tramou a Independência com Gonçalves Ledo. Foi no Rio, que se fez o Fico e a Abdicação. No Rio foi feita a Maioridade. A abolição. A Republica. O Rio fez a revolta de 22, precursora da situação atual. Martim Francisco, estadista paulistano, disse em escrito que figura no Paginas Cariocas de Nelson Costa: “Ha cem anos que o brasileiro discute e o carioca decide. Tal a longa lição dos fatos” (BARBOSA, 1933, p. 43-44).

Pouco ele falou, na sua história do samba, das casas das Tias baianas, salvo raras pinceladas sem aprofundamento. Alguns nomes baianos pontuaram esporadicamente, como o de Donga, Pixinguinha, os Oito Batutas e seus nomes de peso; no entanto, entraram para coadjuvar, na condição de velha guarda, a tese das origens cariocas do samba. Por outro lado, há profusão dos grandes nomes cariocas, sambistas, cantores e cantoras, e todos trabalharam para o incremento da cultura sambista carioca. O morro foi altivamente valorizado, por Barbosa, “como lugar mítico da origem do samba”, mesmo sabendo que também “outros

locais são definidos como espaços de produção de samba (casa da Tia Ciata, Cidade Nova, por exemplo)” (GIESTA, 2011, p. 8). Por isso, em sua obra, o sambista boêmio perguntou-se: “Onde nasceu o samba? No morro... O samba nasceu no morro. Veio das montanhas da cidade a sua emoção. [...] Mais vale apreciá-la na cadência de um tamborim. É assim que o morro faz” (BARBOSA, 1933, p. 56-57). Esse lugar mítico do samba é assim romantizado. Barbosa constrói uma relação entre o asfalto moderno, que busca no morro a inspiração necessária para seus salões. O sambista cita os morros como belezas naturais imponentes da cidade, de onde brotam ainda, naturalmente, o irresistível ritmo reproduzido pelos poetas do samba:

Desde aqueles de mais de mil metros, até o do Vintém, que tem só 20, em todos eles, nas encostas ou nas grimpas, vive a poesia cujo encanto fez este livro sobre o samba que é carioca como as montanhas onde nasceu. Citei esses morros meus conhecidos e dentro de mim gritam interrogações: – E o do Castelo? – E o do Senado? Esses não assistiram a vitória do gênero que tanto cultivaram – o do Senado, onde João do Rio soltou papagaios, o do Castelo, onde nasceu Sinhô... Falta aí o morro de Santo Antonio, que é samba político, cuja segunda parte Mauricio de Lacerda ainda não fez... (BARBOSA, 1933, p. 62-63).

FOTOGRAFIA 16–Orestes Barbosa



Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orestes_Barbosa>.

Orestes Barbosa cultivava uma visão romântica do malandro e de como este tinha de levar a vida. Apresenta e confirma um proceder que ele conhecia. O sambista descreve um código de conduta, que se opunha a aceitar a pobreza resignada de uma vida fadada a ir para o trabalho, bem cedo, e voltar para casa, no aperto humano de um trem lotado. Chegar em casa e encontrar um casamento em ruínas, que já perdera o sabor do amor, imerso nos problemas que a falta de dinheiro pode acarretar para a manutenção de uma família feliz. O malandro preferiu, então, a vida solteira, leve, livre das amarras do trabalho, que escravizava e pagava pouco.

Circundando esse malandro romantizado, há o Rio de Janeiro romantizado. Descrito como uma cidade sedutora, que transforma aquele que por ele passa, sendo, em pouco tempo, convertido aos humores de sua alma carioca. Trata-se de uma cidade dominante, que imprime sua maneira, quase que imediatamente, por meio do seu brilho e personalidade marcantes, que inebria e envolve o forasteiro, tanto internacional, quanto o sujeito oriundo de outros estados brasileiros. Com os processos de formação da identidade nacional correndo, dia após dia, para Barbosa, é justamente a identidade carioca que está à frente, que se nutre desta formação mais que os outros lugares.

A nossa personalidade vai se definindo nitidamente dia a dia, especialmente a do carioca que, recebendo todas as influencias do mundo, impõe a sua natureza a todos, absorvendo e plasmando o que é do Brasil e do exterior. Um sulista com seis mezes de Meyer muda até o modo de falar. Para um nortista, basta trez mezes de Penha para acarioca-lo de uma vez. Assim, judeus de Moscow e da Sofia aparecem no samba onde a ciganagem também já tem o seu lugar (BARBOSA, 1933, p. 135).

Observado o trecho acima, nota-se que todos se convertem a um a certa tirania cultural imposta pela cidade. A impressão que se extrai, com o discurso contido em sua obra, é a de que o Brasil deveria ao Rio de Janeiro o traço de uma identidade. Pois, no cálculo estratégico de Orestes Barbosa, a cidade deu o samba para que o Brasil pudesse chamar de seu. Ademais, todos aqueles nordestinos contribuintes, na gestação desse samba, reduziram-se a cariocas. Sambistas cariocas que engrandeceram a cidade. Não se pode deixar de notar o papel centralista conferido ao Rio de Janeiro por Orestes Barbosa, que, apaixonado pela sua cidade e pelo momento de efervescência cultural por que passava, pintou-a como o epicentro irradiador do melhor da cultura carioca. Cultura esta desenhada para se tornar o melhor da cultura nacional.

De uma maneira um pouco diferente de Orestes Barbosa, o bamba e jornalista Francisco Guimarães, na sua obra, *Na roda do samba*, prestou sua homenagem à Bahia, entendendo que de lá emanava a ancestralidade do samba, nascido da cultura escrava daquele lugar. Conhecido como Vagalume, nascido em berço pobre, alcançou notória posição enquanto jornalista. Foi um dos pioneiros a colorir as colunas carnavalescas dos jornais, uma vez que também fora frequentador assíduo das rodas de samba do Rio de Janeiro. Conheceu as Tias baianas de perto e assistiu ao desenvolvimento do ritmo, combatendo abertamente as ameaças de desvirtuamento que acreditava sofrer o samba, tanto com a atuação da indústria do disco, quanto com a usurpação dos falsos sambistas: seriam pessoas sem criatividade que se apropriavam do samba alheio, passando-se por seus verdadeiros autores. Mas se, para Vagalume, o samba seria um produto nascido na Bahia, no crepúsculo do primeiro reinado, este teria o seu desenvolvimento e lapidação final no Rio de Janeiro. Assim, o autor traçou a trajetória do ritmo, desde o que considerava ser o seu berço:

Os bahianos, com justo orgulho, chamam a si a paternidade do samba, que data dos fins do primeiro Imperio. Até ahi só existiam o jongo, o batuque e o cateretê. [...] Da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio, onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um REINADO. O primitivo samba era o RAIADO, com aquelle som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba CORRIDO, já melhorado e mais harmonioso e com a pronuncia da gente da capital bahiana. Apareceu então o samba CHULADO que é este samba hoje em voga; é o samba rimado, o samba civilisado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma mágua, um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, ou mesmo um hymno! E' este samba de hoje de Canninha, de Donga, Prazeres, João da Bahiana, Lamartine, Almirante, Pexinguinha, Vidraça, Patrício Teixeira, Salvador Corrêa e muitos outros, e, que constitui o – Reinado do grande Mestre, do saudoso, do inolvidável – do Immortal SINHÔ! (GUIMARÃES, 1933. p. 30-31, grifos do autor).

Nesta percepção de Vagalume, o samba, envolvido num crescendo até constituir-se na sua versão mais moderna, saiu de sua condição rural, urbanizou-se ainda na Bahia, tornando-se samba corrido adquirindo sotaque da cidade, evoluiu para chula e foi para o Rio de Janeiro, onde constituiu um “reinado”. A adoção de uma narrativa evolutiva é clara, na medida em que usa farta adjetivação que marca o percurso: do bruto ao refinado. Na Bahia, o samba rural amalgamou-se à noção de som primitivo, cujo sotaque era sertanejo ou, como conhece o povo: uma fala da roça. Mas logo progrediu, pois se tornou “melhorado”, mais “harmonioso”, desbancando, com mais um passo, o primitivismo da forma inicial. Daí, mais uma evolução, a chula agora é um ritmo “rimado”, “civilisado”, “desenvolvido”, “cheio de melodia”. O

caminho que o samba fez para a cidade tratou de civilizá-lo e, no Rio de Janeiro, alcançou sua feição mais bem acabada, a partir do reinado de Sinhô que, para Vagalume, é o “grande Mestre” do samba. Mais uma vez, repetem-se as chaves de opostos, que polarizam o primitivo/civilizado e/ou rural/urbano.

Se Orestes Barbosa não deixou de aportar sua contribuição elogiosa no que concerne à modernidade carioca, Vagalume, por sua vez, narrou um processo evolutivo que levou o samba à culminância com o mais urbano e moderno. O rural parece opor-se ao urbano, como restrito ao passado, mas constitui fonte mítica de uma origem reivindicada, assim como os cariocas reivindicam a originalidade de seu samba a partir dos morros, lugares estes que não deixam de apresentar escassez de modernidade e salubridade. Desse modo, o samba que venceu, na narrativa dos autores acima, foi o samba feito na cidade, na medida da vitória de uma imagem brasileira detentora do progresso industrial e urbano. Para Vagalume, o samba mais redondo e bem acabado estava sendo feito e defendido pelos verdadeiros partideiros dos morros cariocas e aquelas origens distantes ficaram para trás:

FOTOGRAFIA 17–Vagalume



Disponível em: <<https://www.aldeiadecaboclos.com.br/francisco-guimaraes-o-vagalume/>>.

O samba é irmão do batuque e parente muito chegado do caterê; é primo do fado e compadre do jongo... Filho legítimo dos morros, o samba, por mais que o queiram – não morrerá, não perderá o seu rythmo. Os *sambéstr*os, que são os fazedores de muzicas de samba. «rivaes» dos maestros... procuram desvia-lo, mas, ainda ha gente nos morros que exige, que pugna, que vela, que mantém e fará respeitar a «toada», do samba tão nosso, tão brasileiro [...](GUIMARÃES, 1933, p. 34-35).

Vagalume, então, posiciona a origem do samba moderno nos morros. Os morros, beleza natural da cidade, admirada pelo autor, seriam os berços responsáveis pela produção e futura circulação e sucesso de um samba. Portanto, figuram como o nascedouro do samba moderno, não mais aquele samba ancestral, nascido na Bahia: “O samba, como já dissemos, é bahiano de origem, isto é, o RAIADO que é do sertão e o CORRIDO que é o da cidade de São Salvador. O samba CHULADO é carioca” (GUIMARÃES, 1933, p. 45, grifo do autor). Para o autor, o samba valorizado, a chula, era o produto final do processo evolutivo pelo qual o ritmo passou.

ONDE NASCE O SAMBA ?

Lá no alto do Morro – no coração amoroso de um homem rude, cuja muza embrutecida não encontra tropeços para cantar as suas alegrias e as suas máguas em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relações com o dicionario. Elle é o poeta e o muzicista. Um dia, lá no seu casebre, reúne os mais íntimos e canta a sua producção. Elles decoram rapidamente e divulgam-na. No primeiro sabbado, a nova composiçãõ corre veloz por todos os recantos e fica popularisada. Passa então a VIVER – de bocca em bocca. Não é longa essa existência – dura no máximo um anno – e note-se, que um samba para ser cantado um anno inteiro, precisa ser muito bom(GUIMARÃES, 1933, p. 35).

Pode-se inferir, observando tal narrativa, que seria justo que os baianos reivindicassem a Bahia como berço de suas origens, mas o samba que importa, para Vagalume, seria aquele feito nos morros. Já considerado carioca, não importa mais sua ancestralidade; ela seria primitiva e teria ficado no passado distante de um tempo pré-republicano. Quem reproduz o verdadeiro samba, para o autor, é o “homem rude”, cuja pobreza não lhe permite acesso educacional, mas nem por isso deixa de ser poeta. Sempre está presente nos morros levando para frente o samba e suas escolas. Esse é o caso de Caninha, sambista altamente considerado por Vagalume, por não ser um “sambéstro”:

O CANINHA não é um *sambéstro*. Na roda do samba, é um astro de primeira grandeza! Fazemos votos para que obtenha sucessivas victórias, porque, tantos premios quantos ainda possa obter não compensarão os

sacrifícios que o samba lhe tem custado, pois, jamais delle se valeu para auferir lucros! Basta dizer que, é empregado publico e consome os seus vencimentos na escola do samba, activando a propaganda, incentivando, animando, os «cathedraticos» das Escolas do Estácio de Sá e do Cattete e encorajando o povo dos morros de São Carlos, Kerozene, Mangueira, Salgueiro e os remanescentes da Favella (GUIMARÃES, 1933, p. 42).

Como já citado acima, Sinhô, “immortal” e “inolvidável” sambista, foi um dos mais venerados por Vagalume. Dentre todos aqueles grandes músicos que faziam sucesso na capital, Sinhô “foi o musicista popular mais festejado, mais querido e mais preferido do publico” (GUIMARÃES, 1933, p. 65). Fica óbvia a preferência pelos sambas de Sinhô, que considera os melhores e que mais renderam dinheiro às gravadoras. Ninguém é igualado a Sinhô. Este representou, para Vagalume, o cume da perfeição artística, por isso é sempre posto acima dos outros. Sobre a morte precoce do artista, o autor escreveu:

O SAMBA, depois da morte de J. B. DA SILVA, o saudoso *Sinhô-Rei*, soffreu, como industria uma queda medonha, uma sensível depressão. *Sinhô* era fertil, tinha inspiração, tinha verve, enfim, produzia e muito. Os outros não querem imitá-lo e ao que parece, em vez de massa encephálica, têm no cérebro uma espécie de tutano rançoso... Quando apparecerá um outro *Sinhô*? Nunca mais! (GUIMARÃES, 1933, p. 80).

Apesar da enorme admiração que Vagalume tem por Sinhô, não significa que ele não reconheça a grandeza de sambistas, como Donga ou João da Baiana. Muito mais do que em *Samba*, de Barbosa, o ambiente sambista criado pelos baianos e pelas Tias figurou, em *Na roda do samba*, como espaço importantíssimo, em sua história do samba, considerado verdadeiro espaço criador, assim como os morros. Mas, quando Vagalume enfatizou a origem moderna do samba, a partir dos morros cariocas, acabou desconsiderando o fato de que os próprios sambistas baianos, os emigrados “nortistas”, não admitiriam e nem subscreveriam tal versão. Dada a postura intransigente de defesa das origens baianas do samba, de um lado, discordariam de que o “samba CHULADO é carioca”, de outro, discordariam de que esse samba nasce “Lá no alto do morro”. Ou seja, Vagalume também pendeu numa direção: valorizou o samba chula, enquanto produção carioca civilizada e mais bem acabada, que os morros puderam produzir.

Embora, Orestes Barbosa e Vagalume tenham buscado atestar a competência de suas obras no fundamento do trabalho pesquisado, eles são sujeitos de dentro do universo do samba. Estavam sedimentados aos valores circulantes de seu próprio tempo. Por isso, transluziram seus preconceitos, suas preferências e, desse modo, suas posições ideológicas.

Para Guimarães, na denúncia do poder desvirtuador da indústria fonográfica, “o ‘morro’ surge como um território mítico, lugar da ‘roda’ onde se praticava o ‘verdadeiro’ samba” e, para Barbosa o samba seria “um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro, como um todo (e, no limite, a própria síntese da brasilidade)” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 170). Trata-se, portanto, de textos, cuja leitura deve ser cuidadosa, pois, para além das pretensões investigadoras e históricas, estavam presentes as pretensões narrativas dos próprios autores.

Henrique Foréis Domingues, o Almirante, foi outro personagem “de dentro” do universo do samba, que se engajou no debate sobre suas origens. Proveniente da classe média carioca, mais precisamente, do bairro de Vila Isabel, Almirante encaixava-se entre os sambistas da nova geração como Ismael Silva, o próprio Orestes Barbosa e, juntamente com músicos como João de Barro, Henrique Britto e Noel Rosa, entre outros, iniciou sua carreira artística. Foi radialista e engajou-se, com sua obra *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*, numa empreitada de pesquisa procurando abranger desde os “antecedentes folclóricos” da cultura nordestina, até a ascensão do samba de Noel Rosa, como a síntese urbana de um samba carioca “dotado de linguagem própria” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 173).

FOTOGRAFIA 18–Almirante



Disponível em: <<http://www.famososquepartiram.com/2011/02/almirante.html>>.

Para o sambista, o samba carioca constituiu-se o produto final da confluência de inúmeras tradições regionais de samba (NAPOLITANO; WASSERAMAN, 2000). Ele retornou ao registro das antigas cantigas do norte, cujos nomes mais populares foram os do poeta Catulo da Paixão Cearense e do violonista João Pernambuco. Suas influências fizeram-se sentir no Rio de Janeiro, além da consolidada tradição dos chorões. Os baianos estabelecidos na capital constituíam mais um elemento contributivo do samba moderno. Das festas das Tias baianas surgiam composições trabalhadas a muitas mãos, que misturavam temáticas populares antigas e práticas do samba de roda: partido alto e o samba raiado.

Foi narrando o momento da fabricação de *Pelo telefone*, nas casas das Tias baianas, que Almirante anunciou, em sua obra: “Nasce o samba carioca” (DOMINGUES, 2013, p. 31). Contudo, esse anúncio se faz quase de forma ingênua, considerando aquele reduto baiano como cultura plenamente integrada a uma condição carioca nativa, ou mesmo ao universo da música popularesca carioca. Trata aquele reduto de baianos como se naturalmente carioca fosse. Ademais, diante de um momento marcado pelo interesse em sedimentar o registro de uma história do samba e suas origens, o autor não atentara em perceber que havia diferenças grupais, estéticas, geracionais e sociais, que geravam tensões e que não contribuíam para a compreensão de um desenvolvimento harmônico da cena sambista carioca, ou destituído de arestas, no contexto da consolidação de determinado estilo de samba, como elemento base de uma ideia de brasilidade. Não obstante, esses baianos buscavam manter suas práticas de samba chulado, com versos improvisados, letras grandes e contínuas. Orgulhavam-se de manterem-se comunicantes com sua Bahia natal, mantendo tradições festivas e religiosas.

Almirante via com entusiasmo a chegada de grupos regionais ao Rio de Janeiro, momento em que a capital já experienciava os festivais e concursos carnavalescos, oficializados desde 1932. Contra os americanismos e os anglicismos, ele celebrava os “conjuntos típicos”, que passavam cada vez mais a serem valorizados nos salões e clubes, frequentados pelas classes médias e altas. Dentre tais conjuntos, que, “plangiam violões e vozes rústicas que encantavam as mais exigentes plateias”, surgiu o seu grupo musical, o Bando de Tangarás (DOMINGUES, 2013, p. 79). Esta culminância do samba sofisticado de Noel Rosa, a partir das inúmeras influências regionais folclóricas, sugere uma epistemologia evolutiva, na medida em que a figura de Noel representa o ponto de chegada do samba, o produto nacional mais bem acabado. Evidência disto é o trecho em que Almirante cita a primeira composição de Noel:

A primeira produção musical de Noel Rosa foi uma embolada. O “filósofo do samba” até então não se interessara por motivos e ritmos cariocas. Mantinha-se ainda com a ideia voltada para os sucessos das canções sertanejas (DOMINGUES, 2013, p. 82).

Isto equivale a dizer que só posteriormente, em sua curta carreira, Noel iria verter seu talento aos “motivos e ritmos cariocas”, pois antes disso, assim como o próprio Bando de Tangarás, as influências regionais eram a tônica, com as “emboladas do norte”. Tratava-se de temáticas “do Norte”, números de “aspecto folclórico”:

O Bando de Tangarás lançara os tipos mais diversos: lundus, canções, toadas, cateretês, sambas e marchas e, no entanto, o maior reforço eram as emboladas do Norte. Com o entusiasmo gerado com nossas criações, Noel compôs também um número de aspecto folclórico, gravando em discos somente um ano depois (DOMINGUES, 2013, p. 82).

Para Almirante, fora o triunfo do ritmo do samba carioca, consagrado na música *Na Pavuna*, que levou Noel a converter-se de vez. Naquele momento, começavam a surgir as rivalidades carnavalescas e os versos do samba figuravam como armas, na defesa da verve sambista de cada bairro. Ao encontrar o seu lugar, enquanto sambista, Noel percorreu brilhante carreira e Almirante dedicou-se a narrar e engrandecer esta trajetória, sempre positivando discursivamente a sagacidade do sambista, inclusive contra seus rivais, quando este se envolveu nas já conhecidas polêmicas com o malandro Wilson Batista. Para Almirante, enquanto Batista enveredava-se por temáticas mal vistas e, por isto, “inconvenientes”, Noel, por sua vez, era “movido por louvável interesse pela regeneração das temáticas poéticas da música popular” (DOMINGUES, 2013, p. 149). São pintados como “extraordinários” os sambas de resposta de Noel a Batista, seus versos contendo uma “elegância de mestre” e a Vila Isabel, o seu “amado bairro” (DOMINGUES, 2013, p. 152). Noel é pintado sempre como sambista cordato e certo em seus versos, enquanto Wilson Batista é pintado como “sem controle”, com samba “deprimoso”, cuja “insistência cansativa”, contra Noel, não possui o “menor efeito” (DOMINGUES, 2013, p. 153-154). A estratégia discursiva que positiva um dos interlocutores em detrimento do outro já foi vista em outros contextos e Almirante, por sua vez, também abusou das adjetivações positivas, pois, na medida em que sua obra significou a versão de uma história do samba no Rio de Janeiro, também elogiou biograficamente a vida e o trabalho artístico de Noel Rosa.

2.6 O Estácio reforça: “por que daqui é que saem os professores”

A chamada turma do Estácio ligou-se ao surgimento das escolas de samba. Muitos sambas foram compostos falando dos barracões, das cabrochas, dos professores do samba, da arrumação das escolas, dos desfiles etc. Foi o momento da ascensão de escolas de samba, como a Estação Primeira de Mangueira, o Salgueiro e a Deixa Falar, que se tornou a escola do Estácio de Sá, dentre outras. Poder-se-ia dizer que estas novas escolas eram, em sua maioria, blocos e ranchos carnavalescos. Momento também das disputas carnavalescas, onde os bairros que possuíam seus grêmios buscavam suplantar-se com o desfile mais bonito. As escolas de samba tornaram-se objetos representativos da produção de uma narrativa de identidade nacional e constituíram também símbolos de valor do acirrado ambiente de criação e busca por diferenciação, entre os grupos de sambistas. Assim, foi com muito orgulho e altivez que, no documentário *A Turma do Estácio*⁴⁰, Ismael Silva chamou para si a glória de ter inventado o nome “escola de samba”:

Ismael: Quando chegava alguém contando, olha! O Salgueiro falou isso, assim, assim... Deixa falar! Pode falar! Eles têm que respeitar. Aqui é que é escola. Escola de samba é aqui! Por que daqui é que saem os professores, da Escola Normal. Tinha aqui a Escola Normal, então a escola de samba é aqui. Deixa pra lá, pronto. E agora?

Entrevistador: Mas quem criou o nome “escola de samba”?

Ismael: Fui eu (AUTOR DESCONHECIDO, s/d, 39:53 mim).

⁴⁰Além de as imagens estarem bastante avariadas, a ficha técnica desse documentário não foi encontrada, provavelmente, perdendo-se com a degradação do material, pelo tempo.

FOTOGRAFIA 19—Ismael Silva



Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/5-sambas-essenciais-de-ismael-silva-6b9v6k6dco0g0ni7voa0965sk/>>.

Se os sambistas baianos contemporâneos, como Mariene de Castro e Edil Pacheco, reivindicam e argumentam em prol de uma essência sambista inerente ao povo baiano, exercitando e excitando o bairrismo com o samba carioca, os sambistas contemporâneos do Estácio têm reproduzido e sedimentado o discurso de Ismael ainda nos dias atuais. Apesar do reconhecimento de que havia samba ocorrendo em outros lugares do Rio de Janeiro, os músicos fizeram questão de frisar que, no tocante à presença das escolas de samba, o Estácio de Sá foi “o berço do samba”. Na comemoração dos cem anos de Ismael Silva, foi produzido e dirigido por Carlos Nogueira, no ano de 2005, o vídeo *Deixa falar...100 anos de Ismael*, onde o sambista Zacarias falou sobre o antigo bairro e seu pioneirismo no samba:

Zacarias: [...] quando se fala na primeira escola de samba, não se fala no samba, propriamente dito, por que, pelo seguinte: todos os lugares da Guanabara aí, por aí, tinha samba, mas quem teve a mentalidade, a ideia de formar a “escola para samba”, por que, pelo seguinte: naquela época, os malandros se reuniam e a polícia não deixava formar grupos de batucada, esses negócio todo...e o samba era um que tava ali, naquela lista. Então, acontece o seguinte: ele aí, barravam, desmanchavam aqueles grupos, que ali estavam, na palma da mão, cantando um sambinha. Foi quando houve um deles, talvez não fosse o mais ferrenho ali dentro do samba, notando a escola ele disse, conversaram entre eles e perguntaram um para o outro, por que nós não fazemos uma escola para samba? Vendo a Escola Normal, que tinha lá no Estácio. Foi daí que surgiu, depois de mais tempo, veio denominar “escola de samba”. Então, registraram, legalmente, e foi aonde surgiu a primeira escola de samba. Na Mangueira já tinha samba, todos os lugares já

tinha samba! É que eles se confundem. Quando nós, nós queremos esse nome por que é realmente nós, daqui, do Estácio de Sá (NOGUEIRA, 2005, 4:52 mim).

Assim como Ismael Silva, os sambistas contemporâneos não deixam de reiterar a narrativa sobre a relação entre a primeira escola de samba e o bairro do Estácio e não deixam também de lembrar e exaltar Ismael Silva, assim como fez o sambista apelidado de Mago, que foi mais longe, afirmando ser o bairro Estácio o “berço do samba”.

Mago: Ismael vai fazer cem anos, agora, em setembro [...] O berço do samba foi no Estácio. Foi aqui o berço do samba, com Ismael. Mas muitos se intitularam berço. [...] Mas quem tem que levar o nome é ele. Ele foi o precursor. Teve o primeiro samba, né? Que foi do Donga, “Pelo telefone”. Quer dizer que já existia o samba, [...] mas escola, propriamente dito, é o Estácio, entendeu? E eu quero que eles respeitem isso, que todo mundo sabe, que foi no Estácio, que surgiu a primeira escola, a Deixa Falar, a primeira escola de samba do Brasil! (NOGUEIRA, 2005, 11:17 mim).

Interessante perceber como os discursos ganham força suficiente, atravessando as décadas, atingindo contemporaneidade e reiterando a identidade desejada do povo e seu lugar. Desse modo, o senso comum talvez até alimente o discurso de que o samba teria nascido com as escolas de samba, a partir de seu surgimento, nos morros cariocas. Mas, assim como a breve participação dos sambistas baianos atuais, a participação da contemporaneidade sambista carioca figurou apenas a título de ilustração da força temporal das narrativas, capazes de prover sentido à experiência da identidade vivida (WOODWARD, 2009). Dito isto, é importante, agora, retornar a outras impressões sobre as escolas de samba, compreendidas como inovadoras. Parecia haver um entendimento de que as escolas, tais como foram pensadas, em termos de cadência rítmica e marcação, estariam mais afinadas com as exigências do carnaval, que também se transformava. As escolas pareciam figurar como um produto mais bem harmonizado e adaptado às necessidades de andamento dos desfiles. Argumentando dentro de uma lógica evolutiva, Ismael Silva deu o tom do novo movimento:

Já imaginaram um agrupamento carnavalesco, na rua, andando e cantando “Pelo telefone”? O samba? [Ismael entoa um pedaço do samba]. Tem que andar assim [gesticulando enfadonhamente com as mãos, de um lado a outro] tem que andar assim, de acordo com o ritmo, não é? Então eu sentia que não havia, assim... Comecei a notar. Cheguei à conclusão de que precisava transformar. Daí a transformação, olha que diferença grande, heim? Que diferença: “Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz...” [Ismael gesticula em nova cadência, mais rápida e animada]. E aí ficou, ficou esse estilo (AUTOR DESCONHECIDO, s/d, 48:06 mim).

Com certo tom de demérito, no início da fala, Ismael buscou promover a ruptura entre os estilos rítmicos. Uma cisão entre o que era considerado o velho e o novo, em que a cadência rítmica de *Pelo telefone*, talhada como incompatível à prática musical moderna, deveria ater-se ao passado, abrindo espaço para o novo, o portador da “diferença”, da “transformação”. A cadência do samba de Ismael, *Nem é bom falar*, era o novo, que suplantava o samba representativo das gerações anteriores. Os baianos e o samba que se fazia nas casas das Tias são postos nesse passado: “[...] isso é bem anterior a mim, eu era garoto ainda, né? Então não entendo bem dessa coisa, isso aí vem antes de mim” (SILVA, 1973). Portanto, forama prática rítmica e estética do samba de duas partes e a marcação expressa pelo tamborim, pelo surdo e pela cuíca, as inovações rítmicas das escolas de samba, que se estabeleciam em detrimento de outras formas de samba. O cenário da música urbana foi, nesta época, um ambiente em ebulição. Dadas estas estéticas sambistas em disputa, tanto pela hegemonia narrativa das origens do samba, quanto pela consolidação e premência de cada forma:

Podemos notar a ebulição de um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares. Muitos elementos perturbavam esse cenário: a entrada de novos grupos sociais no universo do samba, como o grupo de Vila Isabel, a formação das escolas de samba, como lugares de tradição (a Deixa Falar surge em 1929), a mobilidade territorial das experiências musicais (como o eixo Estácio-morro) e, sobretudo, o caldeirão de sonoridades catalisado pela expansão do rádio [...] todos esses elementos precisavam ser “disciplinados”, colocados sob o prisma da tradição, sobretudo num momento em que o popular e o nacional eram as categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 171-172).

Este capítulo buscou registrar e analisar as polêmicas iniciais entre o sambista carioca Sinhô e os sambistas ligados à tradição musical baiana, como Pixinguinha e Donga, Cícero de Almeida e Hilário Jovino, Pedro Paulo, dentre outros, cujos significados trouxeram à baila divergências narrativas em busca de visibilidade, admiração e reconhecimento. Em oposição, tais narrativas mobilizaram-se em prol do orgulho criativo nativo: o engrandecimento de seus artistas e seus lugares de origem, positivando suas posições, enquanto encetavam-se nas

disputas poéticas, marcadas pelas acusações que relacionavam competência/incompetência musicais e declamatórias a lugares de origem e etnicidades específicas. O tom depreciativo dos discursos opunha, então, os verdadeiros sambistas aos falsos, os autênticos compositores aos plagiadores, os professores de cantoria aos desqualificados no desafio, tudo isso num sentido texto-musical, que pode até mesmo descambar para ameaças, não obstante as ameaças e a tentativa de agressão, que resultou no samba de resposta *Segura o boi*, de Sinhô.

O desejo era de diferenciação. Para além das transformações formais, melódicas e rítmicas, observou-se a ojeriza da mistura. Um grupo não deveria ser confundido com o outro, na medida em que ambos zelavam para que as práticas sociais fossem discernidas. Foi assim que os baianos, ligados à tradição das Tias, procuraram manter-se afastados do estilo de vida desregrado e de má fama, levado pela geração mais nova, aquela dos malandros. Por malandro, portanto, nenhum baiano queria passar, ou ser confundido. Como no antigo samba *Batuque na cozinha*, preferiam ser julgados enquanto gente ordeira e trabalhadora, pais de família.

As publicações dos primeiros intelectuais a pensarem o samba urbano traçaram, por sua vez, diferenças entre as estéticas musicais baiana e carioca. Cada qual buscou reconstituir os processos evolutivos do samba e, assim, consolidar um lugar social legítimo para o mesmo. Desse modo, Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Henrique Foréis Domingues acabaram encontrando, nos morros do Rio de Janeiro, ou em nomes cariocas de sucesso, os melhores pretendentes para encarnarem o samba moderno e nacional. Por outro lado, as matrizes sociais e étnicas de criação sambista baianas, apesar de restarem positivamente reconhecidas, foram relegadas a um passado estrito. No âmbito de narrativas de tom historiográfico evolutivo, acabaram tornando-se objeto de diferenciações entre dicotomias, como rural/urbano e moderno/arcaico.

Tais posturas sambistas em embate, com seus jogos de ataque e contra-ataque, revelaram a inexistência de um movimento sambista homogêneo e harmônico. Ademais, o exercício discursivo construtor de uma lógica culturalmente centralista, para a capital, calhou a ascensão do chamado samba do Estácio à posição de referência da cultura nacional, sobrelevando o Rio de Janeiro a microcosmo da imagem imaginada e desejada da nação, no momento áureo do esforço de consolidação do gênero samba, como um dos pilares da identidade do povo brasileiro. Desse modo, não é de se admirar que o quadro imaginado, e frequentemente reproduzido, enquanto vitrine e música característica do Brasil, seja a imagem idílica e, ao mesmo tempo, moderna do Rio de Janeiro, com tamborins na cadência da

síncopa, como trilha sonora de fundo, passando a impressão de um Rio malandro, moleque e mulato.

No próximo capítulo, daremos continuidade ao estudo desses blocos discursivos de construção...

CAPÍTULO III – OS FOLCLORISTAS: SUAS AFEIÇÕES E PREDILEÇÕES

Este terceiro capítulo aborda a geração de intelectuais folcloristas⁴¹ que atuaram nos anos 1950. O tom essencialista e de busca das origens continuou guiando os esforços epistemológicos, na abordagem do samba urbano, na defesa do seu caráter autêntico, contra ameaças de desvirtuamento estrangeiro. Contudo, tal maneira abordar o gênero, bem como o momento de defesa e exaltação da música popular brasileira, abriu espaço para que os agentes emitissem posições específicas de ver e construir suas argumentações sobre o samba, orientadas por condições de lealdade a projeto cultural local e/ou afeição nativa.

3.1 A epistemologia folclorista dos anos 1950: essencialismo e defesa do autêntico

Quando as preocupações com o caráter nacional surgiram, as manifestações culturais populares foram enquadradas como o objeto principal de políticas e missões de reconhecimento, nos rincões do Brasil. Já fora mencionado que inventariar e registrar as práticas culturais regionais entraram na ordem do dia, num momento em que o intuito modernista era extrair, das entranhas do país, o desejado Brasil profundo, representante da autêntica alma nacional. Passada a primeira preocupação com a definição do que deveria ser considerado folclórico e, portanto, digno de registro, as gerações seguintes ampliaram o leque do objeto e, com isso, surgiram os primeiros intelectuais a dar visibilidade ao samba urbano, assinalados no capítulo anterior.

Essências e autenticidades populares continuaram orientando os estudiosos⁴² subsequentes, na busca da identidade e na valorização do caráter nacional. As seguintes palavras de Edison Carneiro (2008, p. 9) resumem bem a constância de tal espírito

⁴¹ Importante salientar que, assim como já descrito em nota anterior, apesar de o conjunto de atores elencados estarem sendo tratados como intelectuais ligados ao movimento folclorista dos anos 1950, há certo imbricamento de papéis, em que existe a possibilidade de observar jornalistas de profissão subscrevendo elementos basais de um pensamento folclorista. Desse modo, isto significa que as obras destes profissionais de imprensa, elencadas neste capítulo, também se tingiram com algumas preocupações típicas dos folcloristas atuantes no momento. Este é o caso, por exemplo, de sujeitos como Jota Efegê, Ary Vasconcelos, Cruz Cordeiro, Lúcio Rangel. Assim, observe-se que o caso não é identificar ou confundir jornalistas como se fossem folcloristas de profissão, como é caso de Mariza Lira, Oneyda Alvarenga, Edison Carneiro ou Hildegardes Vianna, mas sim de observar que as obras produzidas por jornalistas, apesar de subscreverem preocupações folcloristas, mantêm significativo nível de importância para a análise deste capítulo.

⁴² Ângela de Castro Gomes (1996, p. 172) fala do movimento folclorista dos anos 1950, a partir da atuação de intelectuais de um “novo” tipo, uma vez que muitos destes estiveram ligados a cargos de docência universitária, dentro da sociologia e da antropologia.

epistemológico: “O conjunto do folclore, tanto de ordem espiritual como de ordem material, contém, dado o seu caráter eminentemente popular, ecumênico, a essência nacional”. Nos anos 1950, surge um movimento folclorista desejoso de consolidação científica, que se opunha a um tratamento temático meramente dileitante, construído enquanto rol de curiosidades eruditas. Nos encontros nacionais e internacionais, puseram em pauta debates para delimitar o objeto de pesquisa e consolidar o conceito de folclore, procurando legitimar um campo de atuação para os profissionais e especialistas. Desse modo, as características básicas desse campo consolidaram-se pela perscrutação das atividades culturais de âmbito popular, em que vigorou o desejo de valorização das tradições. Surgiram as preocupações com o desaparecimento de ritos e diversões populares, daí a intervenção de políticas institucionais, destinadas à proteção, reavivamento e/ou manutenção de práticas culturais. Muitas dessas práticas receberam *status* de patrimônios culturais, com políticas de defesa de suas heranças materiais e imateriais, que serão vistas mais detidamente no próximo capítulo.

Esta condição de epistemologia⁴³ construída na perspectiva da busca de essências e origens, que abarcou folcloristas e jornalistas, perdera força nos anos 1980. Napolitano e Wasserman (2000, p. 182) concluem que “as produções historiográficas recentes têm procurado criticar a própria categoria de ‘origem’, como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira”. Mas, nos anos 1950, esse conjunto de intelectuais produziu em resposta ao que viam como um bombardeio de gêneros estrangeiros sobre o Brasil. Firmou-se a percepção de que a música brasileira estaria perdendo espaço, entre o meio artístico e nas rádios, com o arrefecimento da divulgação de uma “língua nacional para a canção, tão forte na virada dos anos 30 para os anos 40” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174). Esse temor ensejou o reavivamento do debate, nascido nos anos 1930, do estabelecimento das raízes e da autenticidade do samba, enquanto fruto musical central da brasilidade.

A intenção de analisar os discursos de autores como Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, Oneyda Alvarenga, Mariza Lira, Edison Carneiro e Hildegardes Viana, dentre outros, não está em repisar suas preocupações com a valorização do samba autêntico e da cultura nacional, mas em pinçar, aos efeitos desse interesse maior, discursos que exprimam abordagens evolutivas, valorativas e exaltações de sambistas e/ou lugares em detrimento de outros. O fato é que as abordagens essencialistas podem fazer emergir maneiras específicas de ver e construir narrativas sobre o samba que podem ser orientadas por condições de lealdade a

⁴³A fim de evitar confusões interpretativas, trato o termo epistemologia, como conceito explicativo da maneira como conhecimentos são construídos em determinado meio intelectual.

projeto cultural local e/ou afeição nativa. Para isto, o valor dado à categoria das origens do samba continua sendo importante, como já observado nos capítulos anteriores em relação a acalorados debates de cronistas e compositores.

3.2 Edison Carneiro: o samba de rodada Bahia comunica seu ritmo ao Rio de Janeiro

Edison Carneiro, nascido em 1912, na Bahia, é um dos maiores nomes dos estudos folclóricos brasileiros. Autor de vasta obra folclorista sobre a Bahia, sua carreira pautou-se pela preocupação com a questão do negro na sociedade: não só o aprofundamento nas questões religiosas, mas com a questão da configuração das suas práticas festivas e musicais. Identificava que a herança deixada pelos negros, outrora escravizados, na sociedade brasileira, partia muito mais da composição étnica banto/angola, que das porções islamizadas haussás/gêges/nagôs. Afirma que devemos àqueles a aparição da capoeira e do samba (CARNEIRO, 2008). Para Carneiro, é nas composições denominadas *batuque* que se podem encontrar as origens do samba, de onde deriva a palavra *umbigada*, bastante característica das práticas do samba de roda, praticado em Salvador e no Recôncavo. Descreveu ainda tais manifestações culturais negras, traçando diferenciações nas danças e instrumentos, nas diferentes regiões do país.

FOTOGRAFIA 20—Edison Carneiro



Disponível em: <<http://venenodanoite.blogspot.com/2014/10/a-sabedoria-popular-1954-edison-carneiro.html>>.

A partir de um processo extenso de inventariação folclórica, Edison Carneiro identificava, no Brasil, uma mancha cultural discriminada como “zona do samba”: lugares onde se encontrariam as derivações de uma prática estendida. Historicamente, esta zona abarcava os estados do Maranhão, da Bahia, de São Paulo e de Minas Gerais. Deixou de fora o Rio de Janeiro, pois este era o centro de outras manifestações, principalmente o jongo. Segundo sua explanação, para o estado da Guanabara:

O samba-de-roda da Bahia, trazido para o Rio de Janeiro pelas levas de baianos que para cá se transferiram a partir de Canudos, comunicou seus ritmos à música urbana herdeira do lundu e da modinha (*samba*) e deu nascimento, em fusão com esta e com os ranchos de Reis, às escolas-de-samba, sem, entretanto, perder a sua individualidade (CARNEIRO, 1974, p. 49).

Interessante destacar que Carneiro confirma a transferência das práticas do samba de roda, para a capital, comunicando sua forma e conteúdo, ao que era considerado o *samba* local: o lundu e a modinha. Ademais, somente depois da mescla de contribuições é que se poderia falar no surgimento das escolas de samba. Apesar da citada “fusão” entre a música urbana carioca, o samba de roda e os ranchos, Carneiro sublinha que a porção cultural baiana

não perdera sua individualidade, ou seja, sua identidade. O autor coloca que, com os baianos na capital, configuraram-se dois tipos de dança: o samba e o partido alto, explicando que:

Os passos do samba [de roda] perderam o nome na Guanabara, em vez de uma única pessoa dançar, habitualmente dançam, em separado, um homem e uma mulher, que passam a vez a pessoas do mesmo sexo; o convite à dança já não é exatamente a umbigada, mas o dançarino continua a executar uma verdadeira reverência, sambando, *dizendo no pé*, diante da pessoa escolhida, até tocar perna com perna (CARNEIRO, 1974, p. 50, grifo do autor).

Já o partido alto,

[...] que tanto deliciava os veteranos do samba, não se executava para o grande público, nem exige a bateria das escolas. Ao som de reco-reco, prato e faca, chocalho, cavaquinho e de canções tradicionais, como na Bahia – um estribilho sobre o qual o cantador *versa* ou improvisa – um único dançarino, homem ou mulher, ocupa o centro da roda, passando a vez com uma umbigada simulada. Os antigos lembram assim “os velhos tempos” da chegada do samba ao Rio de Janeiro (CARNEIRO, 1974, p. 50, grifo do autor).

Nota-se, a partir dessa exposição, a admissão de um discurso que puxa para a Bahia uma significativa contribuição, no exercício de informação “da chegada do samba ao Rio de Janeiro”. A capital figura como receptora, não só da dança, mas do ritmo dos “veteranos do samba”, que se fazia ao som de alguns instrumentos de cariz baiano, com cantadores declamando improvisos. O ritmo e a dança juntam-se à música popularesca local, para a formação posterior das escolas de samba. Se as danças perderam o seu nome, permanece a estrutura do samba de roda, com a própria roda e o “samba no pé”. Como explicita Gonçalves (2013, p. 242), Edison Carneiro descreve e “ênfatisa manifestações dos folguedos tradicionais e se abre à apreciação de sua expressão urbana mais moderna, sem hierarquizá-las”. Um exemplo disso figura na sua “Carta do Samba”, produzida enquanto síntese de aspirações do evento do Congresso do Samba, realizado em 1962:

No tambor de crioula do Maranhão, no tambor do Piauí, no bambelô do Rio Grande do Norte, no samba-de-roda da Bahia, no samba e no partido alto da Guanabara, no jongo do estado do Rio e de São Paulo, no batuque e no samba-lenço paulistas, no caxambu fluminense e mineiro, esta é a forma tradicional de expressão coreográfica que chamamos samba. Também acontecia o mesmo nas formas antigas, em especial o lundu e o baiano (CARNEIRO, 1974, p. 198).

Carneiro nomeia estas manifestações, sem reduzi-las dos seus formatos de sambas, fazendo o mesmo com as escolas de samba, manifestações populares mais modernas, mesmo que, a seu ver, estas não estivessem totalmente enquadradas à perspectiva mais geral de folguedos populares (GONÇALVES, 2013). Contudo, entre os folcloristas ligados ao centralismo cultural carioca, surgem mudanças de perspectiva que conduzem a análises que trazem hierarquizações, revelando que nem toda manifestação sincopada, de extrato negro e popular, poderia ser considerada samba.

3.3 Ary Vasconcelos: depois das formas “primitivas”, 1928 inaugura a “idade de ouro” do samba carioca

Nos seus estudos folclóricos, presentes nas obras *Panorama da música popular brasileira* e *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*, Ary Vasconcelos (1977) buscou resgatar os processos de configuração da música popular brasileira, desde o século XIX. Para o autor, com o fim da guerra do Paraguai, inaugurou-se nova página na história da música brasileira: desde o choro à invenção do samba. Nesse processo evolutivo, até 1917, não se podia falar em sambano universo musical brasileiro, a não ser como fenômeno de dança. Existiam apenas os gêneros das polcas, modinhas, lundus, cançonetas, valsas, tangos, xotes e maxixes. Vasconcelos (1964; 1977) argumenta que o Rio de Janeiro presenciava, nos idos do século XIX, a forma primitiva de uma dança de roda. Somente mais tarde, que o samba – gênero musical – nascera na casa de Tia Ciata, contudo, o aparecimento da dança do samba poderia ser recuado ao fim do século passado. Nota-se que Edison Carneiro expõe que o samba de roda, com estilo de dança e execução musical, é tão remoto quanto a instalação dos baianos no Rio de Janeiro, e os “velhos tempos” de sua chegada na capital sugere existência anterior na Bahia. Mas Vasconcelos centra sua aparição no início do século XX, já no Rio de Janeiro.

Ao justificar ponto de vista evolutivo do samba, Ary Vasconcelos não deixou de imprimir as posições do seu lugar de fala, processando superposições, desde a casa da Tia Ciata, até chegar numa desejada composição moderna do samba. Com entusiasmo, ele fantasia sobre a aparição do que poderiam ser momentos áureos, com domínios de sambistas específicos: “De 1918 a 1930, teremos a *Idade de Sinhô*. E de 1930 a 1937, teríamos a *Idade de Noel Rosa* [...]” (VASCONCELOS, 1977, p. 19). Na revista *O Cruzeiro*, de 15 de fevereiro de 1958, numa extensa matéria sobre as raízes do samba, Ary Vasconcelos assinou o título “O

samba nasceu na Praça Onze”. No subtítulo, em letras menores, lia-se: “Como e onde nasceu o samba?”. O texto traz riqueza de informações sobre o tema, mas, por outro lado, também remete ao que pensa Vasconcelos, quando o assunto são as origens. Uma das seções da matéria chamou-se “Samba carioca” e, num tom evolutivo, o autor desenvolveu sua tese:

[...] Essas danças foram aos poucos tomando forma autônoma, distinguindo-se das danças africanas. Mais tarde, baianas catedráticas em samba (dança e não gênero musical) vieram para o Rio fixando-se na Cidade Nova e fazendo “sessões” memoráveis. É aqui que devem ser pesquisadas a origem do samba urbano carioca e que não deve ser confundido com o samba rural, como adverte a folclorista Marisa Lira. Lembra, a propósito D. Marisa: “Há tempos pensou-se na Comissão Nacional de Folclore instalada no Itamarati numa pesquisa científica realizada com todos os efes e erres, para situar devidamente o samba”. Alegrei-me: até que em fim íamos estudar devidamente algo da Terra Carioca [...].

Para Vasconcelos, apesar de o gênero musical samba ter nascido na casa da Tia Ciata, este ainda seria muito influenciado pelo choro e pelo maxixe. Nas casas das Tias, realizavam-se desde o choro às chulas do Recôncavo, praticadas por baianos interessados em manter suas tradições nativas. Entretanto, a preocupação de Vasconcelos estava em “estudar devidamente algo da Terra Carioca”: algo urbano e não rural. Ademais, o samba urbano carioca estaria um nível acima disto. No píncaro evolutivo do gênero estariam os representantes cariocas, com suas novas modulações. Nesse momento, Vasconcelos subscreve a opinião do estudioso da música popular Cruz Cordeiro, de onde o samba “puro” teria surgido no carnaval de 1930:

Foi por volta do carnaval de 30 que aquilo que íamos chamar de fato samba apareceu típico e como produto carioca. Pois foi só então que parte do instrumental do choro (violões, cavaquinhos), misturado com o da batucada do samba do morro carioca (surdo, cuíca, pandeiro, tamborim) apareceu na organização urbana do “Bando de Tangarás”. Foi assim com êsse conjunto que vamos ter a transição do choro para a atual forma legítima do samba. [...] Mas quem dentro do novo instrumental choro-samba-batucada foi o criador e deu origem ao que depois veio se chamar pròpriamente de samba foi o tamborim, aquêle retângulo de madeira esticando uma pele de bicho (geralmente gato) e batida só por um pauzinho (baqueta) pelo executante popular. O samba nasceu do tamborim, porque sendo o samba, antes de mais nada, um ritmo, é no tamborim que se marca ou deve marcar a base de qualquer samba. [...] Sem batida de tamborim não há e não pode haver samba. “Para mim” – diz ainda Cruz Cordeiro – “foi Ary Barroso quem firmou verdadeiramente o samba brasileiro urbano, internacional, já hoje”.

Nas palavras de Cordeiro, o samba feito nas casas das Tias baianas não seria, portanto, a “atual forma legítima”, tampouco a mais primorosa e refinada do samba. O marco

divisório seria o novo formato de que se revestiu o conjunto carioca do Bando de Tangarás, do qual faziam parte Noel e outros sambistas ligados ao Estácio. Ao citar o tamborim, Cordeiro também sobreleva a novidade rítmica característica dos malandros do mesmo bairro, acrescentando ainda o surdo, outra inovação. Se “sem batida de tamborim não há e não pode haver samba”, logo o formato instrumental pertencente aos baianos não poderia ser plenamente considerado samba. Por um movimento discursivo de mimetismo, o samba carioca torna-se “verdadeiramente o samba brasileiro urbano”, pelas mãos dessa nova modulação formal, de onde emerge Ary Barroso como o passo definitivo. Em 1958, ano dessa matéria jornalística, já se consolidara o chamado paradigma do Estácio e, com um tom nostálgico, Vasconcelos não deixou de mencionar a preocupação de alguns críticos culturais, diante da avassaladora influência da música estrangeira:

Podemos iniciar em 1928 um novo período na história da música popular brasileira em geral e do samba carioca em particular. [...] O crítico Lúcio Rangel é da mesma opinião, achando que “a partir de Mário Reis não houve cantor popular que com ele não aprendesse alguma coisa; até mesmo o próprio Chico Alves, com quem fêz dupla, passou a se preocupar mais com o ritmo e a dição”. Vimos que é também em 28 que se organiza a primeira Escola de Samba [...] E é a partir de 28 que começaram a aparecer compositores como Ary Barroso, Alcebíades Barcelos, Henrique Vogeler, Noel Rosa, Ismael Silva, Vadico; cantores como Almirante, Carmem Miranda, Jessy Barbosa, Aracy Cortes, Silvio Caldas, etc. Podemos, pois, iniciar com ele uma nova etapa na história da música popular brasileira (idade de ouro) que vai a nosso ver até 1946 quando a partir de “Copacabana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Dick Farney, a influência da música americana (posteriormente do bolero) vai se fazer sentir sobre o samba [...].

O ano de 1928 figura como “nova etapa na história da música popular brasileira”, pois daí em diante inicia-se o momento da turma do Estácio de Sá, com Ismael Silva esforçando-se por criar sua escola de samba. É o momento também da preponderância dos malandros e da ascensão de Noel Rosa. Não há, nesse trecho de Ary Vasconcelos, nomes da velha guarda. Os baianos ficaram para trás, num determinado lugar da sua história do samba. Nesta descrição evolutiva do samba, fica patente a euforia discursiva, diante da grandiloquente “idade de ouro”: seus cantores e sambistas. Das danças africanas até o “quase samba” das casas das Tias baianas, da imaginada “Idade de Sinhô”, até o áureo 1928-1946, sobrelevando os nomes de Almirante, Ismael, Ary Barroso e Noel, observa-se, em Vasconcelos, o desejo de encontrar um lugar privilegiado para o samba carioca.

3.4 Lúcio Rangel – o samba carioca: “música mais bela do Brasil”

Os folcloristas desse momento, ligados à influência cultural exercida pela capital, ocuparam-se em definir as transformações ocorridas no samba até que este chegasse ao seu produto mais refinado: o samba urbano carioca. Lúcio Rangel, um dos mais importantes intelectuais do período, jornalista e musicólogo, em *Sambistas e chorões*, rebelava-se contra os folcloristas que se emaranhavam em complexidades classificatórias, para definir o samba carioca.

Muitos dos nossos musicólogos e folcloristas, quando falam em samba carioca, música que, queiram ou não, é a mais difundida e a mais bela do Brasil, perdem-se numa desconcertante série de afirmativas não se sabe onde encontradas [...] De origem africana, o samba, também chamado primitivamente **baiano**, sofreu, desde sua implantação no Brasil, múltiplas transformações. [...] Depois de uma época em que o tanguinho brasileiro era nome de disfarce da autêntica música nossa, o chôro, depois o maxixe, fundindo toda a beleza e musicalidade de um ao buliçoso e brejeirice do outro, surgiu o samba. O samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba do morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do aparecimento **oficial** do primeiro samba [...] o famoso **Pelo Telefone**, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na Praça Onze, em 1917, samba da cidade (RANGEL, 1962, p. 54-55, grifo do autor).

Interessante notar que, enquanto a preocupação de Edison Carneiro foi a de registrar e descrever as várias configurações do ritmo e sua dança, nos diferentes estados da sua “zona do samba”, Rangel e Vasconcelos circunscreveram-se aos processos que levaram o Rio de Janeiro a constituir-se, como palco difusor da “música mais bela do Brasil”. Ambos confirmam uma origem africana, com seu caráter primitivo que ficara para trás, e asseguraram que o samba inaugural era produto das casas das Tias baianas. Mas, para eles, o “samba é um só”, como dito acima. Ou seja, suas análises não se cercaram do cuidado de perceber que houve tensões e disputas envolvendo a definição de samba, entre grupos de sambistas, com lealdades nativas próprias. Se o processo epistemológico desses intelectuais, como coloca Cunha (2008), consistiu em estabelecer a defesa da autêntica música popular, levando a construções discursivas que remeteram a um ambiente sambista harmônico, para muitos, o samba não era um só. Atesta-se o fato com a gama de tensões e intrigas, já esboçadas até agora, entre sambistas e outros agentes envolvidos no debate sobre o samba.

FOTOGRAFIA 21 –Lúcio Rangel



Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/biografia/lucio-rangel/>>.

Em Rangel, o interesse narrativo maior está em louvar os artistas considerados autênticos, aqueles que engrandeceram a música popular brasileira: Sinhô, Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, Cícero de Almeida, Ismael Silva, Paulo da Portela, Zé da Zilda, Cartola, Ary Barroso, Carmem Miranda, Lamartine Babo, João de Barro, Gradim, Canuto, Brancura, Baiaco, Nilton Bastos, Almirante, João da Baiana, Alcebíades Barcelos, Armando Marçal, Mário Travassos e outros, são citados como os eleitos da autenticidade da música popular. Se o Rio de Janeiro é o palco central que abriga todos esses sambistas, o toque carioca tudo transforma:

Capaz de criar com a mesma emoção um samba lento e dolorido como **A Tua Vida é um Segredo** ou uma valsa dolente, original e inspirada é Lamartine Babo, contudo, antes de mais nada, um compositor carnavalesco. Quando os irmãos Valença, compositores pernambucanos, mandaram para a Victor a partitura de **O Teu Cabelo Não Nega**, foi Lamartine encarregado pela direção da empresa de realizar os retoques que se faziam necessários. Ele transformou a música, deu-lhe **mêlho e bossa** tão cariocas que fariam dela um dos grandes êxitos do carnaval (RANGEL, 1962, p. 61, grifo do autor).

O samba carioca, na condição da música “mais bela do Brasil”, permeia tudo e todos. Neste exercício discursivo, que verte à generalização, o Rio de Janeiro tem o papel de converter todos em nativos e a variedade musical brasileira torna-se a música carioca, como que por força da inevitável gravidade exercida pela capital. Assim como a obra de Orestes Barbosa, os artigos da obra de Lúcio Rangel mostram a que vieram: “Versam todos sobre um assunto comum – a música popular brasileira. Diria melhor: sôbre a música popular carioca” (RANGEL, 1962, p. 9). Nota-se que, nesse trecho de Rangel, os termos aproximam-se em proporção: a “música popular brasileira” como que coincide com a “música popular carioca” e vice versa.

3.5 A Revista da Música Popular: em defesa da música popular brasileira/carioca

O mesmo teor discursivo visto em Lúcio Rangel, acima, pode ser encontrado na *Revista da Música Popular (RMP)*, impulsionada por esse autor e por Pêrsio de Moraes. O desejo de defesa da música popular contra as modas estrangeiras pautou o surgimento deste empreendimento, que produziu números mensais, de setembro de 1954 a setembro de 1956. Contudo, como se verá em seguida, deve-se atentar para as nuances discursivas da “firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira”, como exposto na nota editorial da revista inaugural. Nada que não esteja afinado com a maneira de pensar dos autores leais ao movimento musical carioca, cuja linha evolutiva da narrativa da música popular culmina no centralismo cultural carioca. Além dos nomes já mencionados, são colaboradores da revista personagens como Fernando Lobo, Jota Efegê, Manuel Bandeira, Mariza Lira, Rubem Braga, Sérgio Porto, Almirante, Vão Gôgo (Millôr Fernandes), Mozart Araújo, Jorge Guinle, dentre outros. Tal maneira de pensar desses agentes, grosso modo, fica evidente numa matéria da edição nº 3, de dezembro de 1954, intitulada “O alvorecer da música do povo carioca”, escrita pela folclorista e jornalista Mariza Lira. Abaixo, ela leva ao limite a origem das habilidades musicais do carioca:

ANTES da chegada dos europeus, já ecoavam pelos rincões da terra do pau Brasil as sonoridades originais do ameríndio [...] Fascinados pela magia dos panoramas, quedavam-se estáticos, repetindo indefinidamente as mesmas frases melódicas. Mas, de todos os brasis, os tamoios eram os músicos mais inspirados. Dir-se-ia que eles, os primeiros habitantes dessa terra que seria muito mais tarde a Cidade Maravilhosa, enamorados da majestade caprichosa dos nossos morros, do espelho fulgurante do mar, do esmalte

luminoso do céu, do encanto lírico das noites esplêndidas, eram músicos espontâneos. [...] Os antigos cronistas afirmam que “os tamoios mostravam grande aptidão para a música e eram tão adestrados que paravam os coros, numerosos aliás, a um simples aceno do chefe. Justificavam essa tendência numa crença ingênua. Atribuíaam os índios, às águas do rio Carioca, sagrado para eles, a propriedade de “dar boa voz aos cantores, beleza às damas e inspiração aos trovadores” (LIRA, 1954, p. 20).

Nascida no Rio de Janeiro, Mariza Lira não deixou de externar o seu fascínio pelos “nossos morros” e pela exuberância da natureza de sua terra natal. Para conferir um tom historiográfico ao texto, a autora recorreu às impressões de um viajante francês que, à época, notara a musicalidade dos tamoios. Com tal testemunho, buscou fortalecer seu processo discursivo de defesa da habilidade musical originária do povo carioca:

O testemunho insuspeito de Jean de Lery, invasor escorraçado, é a mais veemente afirmativa de que desde os primeiros tempos a terra carioca vem gozando da primazia musical do Brasil. Justa, pois, a afirmativa corrente – a música é inata ao carioca (LIRA, 1954, p. 20-21).

A participação jornalística de Mariza Lira pautou-se por revolver o passado remoto das terras cariocas nos idos coloniais, atrás de personagens que engrandeceram o Rio de Janeiro, fossem poetas, fossem trovadores. Não à toa, o nome de sua coluna foi *História social da música popular carioca*. Tal é o orgulho narrativo que verte o Rio de Janeiro num solo florido de adjetivos, como visto mais acima. A revista está cheia de alusões à grandiosidade cultural do Rio de Janeiro e à genialidade musical de seus sambistas. São comuns, nos catorze números da revista, pequenas declarações de exaltação à cidade, através da verve de sambistas cariocas, como na matéria do jornalista e cronista Rubem Braga, intitulada “Noel Rosa, poeta e cronista”. Num pequeno trecho, lê-se:

Noel Rosa não foi, tanto quanto sambista, um cronista e um poeta. Está visto que, sem a música, as letras perdem muito. Mas assim mesmo podem nos dar uma boa medida do seu estro – ou, mais precisamente – de sua bossa cem por cento carioca (BRAGA, 1954, p. 11).

Ou ainda na coluna de Pérsio de Moraes – “Um Tipo da Música Popular” – em que se lê: “[...] nossa cidade cem mil vezes maravilhosa” (MORAES, 1954, p. 24). Ary Barroso, também colaborador da revista, escrevera, na edição de número 3, de dezembro de 1954, quando da morte do pianista Romualdo Peixoto, o Nonô:

MORREU o mulato mais bonito dessa terra! [...] Êle que era filho da noite e amante da boemia. [...] A vida castigou Nonô por vingança! Nonô castigou a gente a vida inteira com sua arte, repito, com “sua” arte de ser pianista brasileiro, ou melhor, carioca, riscando no teclado melodias e acordes, enquanto abria para nós o teclado perfeito de marfim de seus dentes bonitos de mestiço de Niterói! Com Nonô foi-se uma época radiosa do samba (BARROSO, 1954, p. 5).

Os exemplos sucedem-se à exaustão. Isto não significa, entretanto, que a Bahia não tenha o seu lugar entre os colaboradores da revista. Aos baianos, à velha guarda, restou um lugar primordialna construção da música popular carioca/nacional, situado a meio caminho daquilo que se poderia chamar, verdadeiramente, de samba, pois:

Os primeiros, da antiga seleção de sambistas, não foram expressões próprias na cultura da música popular porque eles não traziam nos seus descendentes, de modo positivo, as coisas, os fatos, os modismos do ambiente em que viviam. Eram muito influenciados pelo africanismo de seus mentores: Hilário Ferreira; Germano, o do “Macaco é outro”; o velho Marinho, pai de Getúlio “Amor”, a Assiata e mais alguns filhos de africanos que ambientaram ao nosso meio o jongo dos “tios minas”, como derivante musical dos pontos de candomblé. Só mais tarde, Sinhô, João da Baiana, Caninha, Getúlio Marinho, Pixinguinha, Donga e poucos outros foram se personalizando, criando um estro próprio, embora apegados ainda à escola negra de onde vinham. Passemos numa revista ligeira, algumas de suas produções e verificaremos o elemento “afro” sempre conduzindo-os:

“O cu-ba-bá, Gelê

Vá para a escola, aprender a lê

.....

“Eu só teria medo

Se não tivesse “bom santo”

.....

Mas eu tenho fé no meu orixá

Que não há de deixá

.....

“Chora na macumba”, o “gongá”

Além de outras que, rareando, pouco a pouco apareciam ainda com “bom santo”, “despacho”, “macumba”, etc. Quando surgiu a nova corrente, criando uma escola diferente para o samba, fazendo-o canção brejeira das ruas, mais que simples toadas, Noel Rosa veio à frente e nesse posto ficou até quando a morte veio surpreender (EFEGÊ, 1954, p. 14).

Esse é um trecho de uma matéria de Jota Efegê, intitulada “Noel Rosa, o cantor mais expressivo da música popular carioca”, mais um texto da terceira edição, de dezembro de 1954. Esta é a expressão de pensamento que permeia o meio intelectual do momento, que cindiu em estágios o processo formador do samba carioca: num momento inaugural, o “quase samba” dos baianos, por demais africanizados e religiosos, com suas alusões aos orixás e, no momento seguinte, uma nova fórmula, moderna, representada por Noel Rosa. Este foi mais de uma vez reconhecido, como uma espécie de ponto de ruptura e amadurecimento do samba. Sambistas, como Almirante e Orestes Barbosa, bastante próximos de Noel, também o singularizaram de diversas formas, em seus textos.

Sobre a Bahia e os baianos, há formas e elementos semânticos que os pintam como lugar e grupo de periferia regional. O tom longínquo, por vezes exótico, é comum, quando tais matérias aparecem. Na matéria de Armando Pacheco, “Três baianos na vida de Carmem Miranda”, esse aspecto fica evidente, pois conta sobre a vinda de Caymmi ao Rio de Janeiro e sua associação com Carmem na construção do sucesso de ambos. Na terceira edição, de 1954, lia-se:

Queria empregar-se mas era por demais preguiçoso para se animar a procurar trabalho. Todavia, quando a coisa apertou e aumentou o *pindura* na pensão, a alternativa de fracassar e voltar à província ou arranjar colocação e progredir, começou a vexá-lo. Sua bagagem compunha-se de um terno de brim baiano, o violão, a Bíblia e algumas composições musicais e poéticas do seu tempo de malandrinho das docas do Salvador e seresteiro da praia do Abaeté. [...] Provincianamente trajado, tímido, desconfiado, sorrindo à Gioconda, para não mostrar os maus dentes da frente, Dorival Caymmi ensaiava ao lado de Carmem Miranda no dueto “O que é que a baiana tem?” (PACHECO, 1954, p. 8, grifo do autor).

Nota-se imediatamente o esforço para enriquecer o discurso com elementos identificadores do forasteiro. Tratado quase como se fosse um retirante decaído, com medo de retornar ao ermo da periferia regional, Caymmi e a Bahia encarnariam a província. A definição típica e preconceituosa do provinciano são os trajes, que gritam, destoando da moda do centro, a timidez e a desconfiança. Pintando Caymmi como um matuto na cidade grande, Armando Pacheco não deixou de soltar o velho preconceito do baiano “preguiçoso”, há muito enraizado, desde que levas e mais levas de retirantes, fugindo da pobreza e da falta de oportunidades, povoavam as favelas do Rio de Janeiro, em busca de um emprego ou outra forma de obter uma renda, em alguns casos, para auxílio dos familiares que ficaram.

Com todo o tom de periferia no qual a Bahia e seus artistas são caracterizados, salta no discurso o desejo de perscrutar e definir o pitoresco. Contudo, as matérias da revista

valorizam a “boa terra” e seus artistas, enquanto “lugar de reserva de autenticidade”, como já asseverado por Lima (2013, p. 130). Trata-se de um âmbito cultural que não deixa de ser colocado no rol da celebrada arte verdadeiramente brasileira/carioca, mas também entra com posição menor, diante da consolidada posição central da capital e do samba moderno que ela encarna. Tanto é que, dentre todos os números da *Revista da Música Popular*, o destaque vai muito mais para o Rio de Janeiro e aqueles artistas caracterizados pela verve do Estácio de Sá. Abundam as alusões e matérias sobre esse grupo de sambistas, de Ismael a Noel, e a sintomática exaltação de Pixinguinha, logo no primeiro número da revista, parece corroborar a narrativa de que a velha guarda deve ter o seu lugar cativo, nos primórdios da história do samba carioca.

Ao retomar Cruz Cordeiro, agora, com uma matéria mais completa, intitulada “Folcmúsica e música popular brasileira”, na sétima edição, de 1955, pode-se observar o passo a passo da sua visão sobre o processo evolutivo musical do samba. Seu raciocínio sobre tais origens segue uma lógica de encontros em que elementos diversos contribuíram para a formação do “samba batucado”, um samba urbano, já considerado música carioca, que se transformou em uma das principais manifestações da música popular brasileira. Do maxixe, surgido entre 1870 e 1880, Cordeiro (1955) teria evoluído até a gravação de *Pelo telefone*, que considerava “ainda, um samba-maxixe ou amaxixado”. Foi somente com a ultrapassagem do estilo amaxixado que se poderia falar em samba. Com o encontro do choro com o samba do morro (batucada), surgiu um “Chôro de rua no Carnaval, na realidade um samba-batucada” (CORDEIRO, 1955, p. 7). Daí a tendência rítmica batucada, desde o carnaval de 1931. Esse samba-batucada:

Mixto de Rio de Janeiro (samba-batucado original) e de Bahia (o samba *chulado* que de Salvador tinha vindo pros morros cariocas também, com a batucada), Ari Barroso, numa festa social elegante [...] firmou a cadência da música de dança e popular internacional que é, hoje, o *samba brasileiro* como música popular, com sua “Aquarela do Brasil”, tendo nos dado depois “Baixa do Sapateiro” e outros sambas consagradores do gênero. [...] Ari pensa, com razão, que a forma típica da música popular brasileira é o samba (CORDEIRO, 1955, p. 7, grifos do autor).

Apesar do conjunto Rio de Janeiro e Bahia, a “forma típica da música popular brasileira” seria aquela conferida pelo Estácio e seus sambistas. A contribuição baiana entra para consolidar esta forma burilada finalmente por Ary Barroso, com sua *Aquarela do Brasil*. A ênfase dada à origem nos morros, inclusive a presença do “samba *chulado*”, seria de pronto contestada pelos sambistas baianos, que concordam entre si no sentido de que o samba teria

saído da cidade, para se abrigar da perseguição policial, no alto dos morros. Estes entrariam em contato com o samba dessa forma. No que diz respeito às origens, Ary Vasconcelos dá mais ênfase às “sessões memoráveis” das casas das Tias baianas, mas corrobora Cordeiro, pois a transição para o produto acabado do samba carioca se daria pelos sambistas do Bando de Tangarás. Este apareceu, enquanto síntese de uma música popular carioca, rumo à sua consolidação, como “forma típica da música popular brasileira”.

Os membros desse grupo de jornalistas e/ou folcloristas apoiaram-se nos seus livros, matérias e crônicas que, deveras romanticamente, brandiram as penas em defesa de uma música popular brasileira, que viam ameaçada. Irmanavam-se numa luta engajada e contínua, sonhando com a entronização da música folclórica nacional, diante da invasão dos ritmos estrangeiros e – o que seria o pior – da infiltração desses no samba, criando o que consideravam aberrações rítmicas, descaracterizações do puro e verdadeiro samba. Tal postura era comum a todos esses agentes, indistintamente. *A Revista da Música Popular* acolheu figuras com interesses em comum e funcionou como um manifesto, uma denúncia, a cada matéria, uma exaltação, uma nostalgia. O conjunto desses interesses – estudo e valorização da música nacional, com ênfase no samba carioca – vale como identificação entre esses agentes combatentes do “outro”: a cultura estrangeira. A título de exposição, Cruz Cordeiro, na edição 11, de novembro de 1955, dá o tom da angústia, que frequentemente apareceu, enquanto argumento geral dos colaboradores:

Existe, pois, um vasto campo a ser estudado, cientificamente, para fundação real, efetiva e técnica da arte do povo brasileiro na sua mais legítima e autêntica expressão, fora do espírito ‘boitístico’ ou de rádio que, no momento, desordenadamente impera em nosso populário (CORDEIRO, 1955, p. 13).

3.6 Mariza Lira – Rio de Janeiro: “eterna fascinação” para o resto do país

Apesar do interesse abrangente pela diversidade folclórica brasileira, os folcloristas externaram suas predileções, exultantes que estavam do estouro cultural desencadeado na capital e suas consequências para a identidade nacional. Como visto, até agora, nos discursos, como os de Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel e outros, a condição nativa, ou mesmo o sentimento de engajamento ao movimento musical centrado na capital, refletem bem sobre como eles entendem e narram suas histórias do samba. Nas obras, suas lealdades e/ou preferências revelam por meio dos recursos e estratégias textuais utilizados. Um exemplo é

a obra de Mariza Lira, *Brasil sonoro*, de 1938. No capítulo XXVIII, a autora elenca a contribuição das três raças na síntese do samba e parte para a sua consolidação em terras cariocas:

O samba, ao passar da Baía para o sertão de Sergipe, adquiriu interessante pronúncia sertaneja e o ritmo característico, tornando-se *samba raiado*. Voltando a S. Salvador teve a dição purificada e recebeu a influência da melodia européia, tornando-se *samba corrido*. O Rio, a eterna fascinação, atraiu-o. Não havia, porém, cá em baixo, nas avenidas asfaltadas e nos bairros elegantes, lugar para êle, e o samba chulado foi morar nos morros (LIRA, 1938, p. 258, grifos da autora).

Tal é a certeza de Mariza Lira acerca do domínio cultural exercido pelo Rio de Janeiro que, para ela, o samba vindo do Nordeste não teria resistido à “eterna fascinação” da capital. Este samba recém chegado à capital foi o “samba corrido”, que, à semelhança da explanação de Vagalume, partiu para os morros. Dentre os sambistas, no Rio de Janeiro, Sinhô entrara na sua hierarquização narrativa como “Maior entre os maiores sambistas do Brasil” (LIRA, 1938, p. 262) e foi ornado com todo tipo de louvor e admiração:

Pobre, simples, modesto, era rico, opulento e grande entre os de maior e mais rara inspiração. Conhecedor profundo dos ritmos do samba, ao qual emprestou algo original e único, Sinhô tinha ainda a vantagem de ser exímio violonista, tocando também flauta, piano, cavaquinho, pandeiro e chocalho. Foi o mais espontâneo dos compositores de samba e por ter feito as mais belas músicas, alcançou com elas estrondoso sucesso. Dotado de uma percepção agudíssima, para tudo tinha uma sátira impiedosa e uma filosofia estranha. A muitos dos seus sambas querem severos julgadores taxar de plágio; parece, porém, que se algo de semelhança se encontra no confronto de suas composições com a de outros autores, deve ser antes influência subconsciente do que plágio, tantas e tão originais foram as suas produções. De seus motivos íntimos de alegria, tristeza ou máguia, compunha Sinhô sambas de feito próprio que lhe davam novas consagrações (LIRA, 1938, p. 262-263).

O peso de tal estima fica evidente pela profusão de adjetivos destinados a engrandecer o sambista, posto, até mesmo, fora de qualquer suspeita de envolvimento em plágios. E a meada honorífica continua por algumas páginas seguintes. Como estratégia discursiva de inclusão/exclusão, Mariza Lira prontificou-se em atribuir a Sinhô e Caninha – o sambista José Luís de Moraes – o mérito de terem sido eles os responsáveis pela popularização do ritmo do samba no carnaval:

Foi J. B. Silva – o Sinhô – e José Luis de Moraes que, arrancando o samba das batucadas dos morros, trouxeram-no para o delírio do carnaval. *Sinhô* e *Caninha*, apaixonados pelo samba, empenharam-se em luta para popularizar as suas produções e não havia melhor ocasião para implantar o ritmo ardente e buliçoso do samba, que o carnaval. [...] Mas, o limite carnavalesco era muito restrito para que o povo aprendesse os seus sambas de alegria, e os dois queridos sambistas, em estimulante divergência musical, fizeram da Festa da Penha o berço dos sambas carnavalescos. Surgiu então o samba do *Partido Alto*, o verdadeiro ritmo do samba, que era lançado na festa da Penha pelos dois sambistas, como em desafio. [...] Nasceu então a idéia dos concursos de samba, onde nem sempre são premiadas as músicas mais originais. Os antigos ranchos carnavalescos transformaram-se em *Escolas de Samba*. São hoje “academias” (LIRA, 1938, p. 260-261, grifos da autora).

FOTOGRAFIA 22–Mariza Lira



Disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/chiquinha-gonzaga-grande-compositora-popular-brasileira-por-mariza-lira/>>.

Com a leitura deste trecho, fica parecendo que, nos carnavais que ferviam na Praça Onze, bem como nas festas da Penha, não havia sambistas baianos expondo seus sambas, improvisando e disputando popularidade. Ao excluir ou, pelo menos, minorar bastante a participação dos baianos, nos eventos de consolidação do carnaval, Lira pende para uma narrativa protagonizada pelos sambistas cariocas. Depois do enorme espaço destinado a aclamar Sinhô, os baianos aparecem ligados à produção de maxixes e como propagadores do samba, contudo, sem o brilho narrativo reservado ao “Rei do Samba”. Foram elencados como integrantes da velha guarda, Pixinguinha, João da Baiana, Donga e Cícero de Almeida, mas Mariza Lira não desfia o rosário de adjetivos altaneiros que destinou a Sinhô. Toda esta

estruturação textual diz algo sobre as inclinações e escolhas da autora, que não esconde sua predileção por Sinhô, enquanto trata brevemente sobre outros sambistas.

Entre os sambistas da geração do Estácio, as loas vão ao encontro de Noel Rosa: “Entre os da nova geração, surge, maior entre os maiores, tão esplendente como o de Sinhô, o nome de Noel Rosa” (LIRA, 1938, p. 277). Com Noel Rosa, completa-se o rol dos prediletos de Mariza Lira, ambos cariocas que engrandeceram a capital. O orgulho nativo fica evidente neste trecho, sobre o sambista: “Carioca, traía nos ritmos harmoniosos dos seus sambas o encantamento da nossa linda cidade.” (LIRA, 1938, p. 278). Lira encantou-se com a qualidade poética de Noel, que cantava as amenidades cotidianas das ruas cariocas: “Era o filósofo canoro da Cidade Maravilhosa. Nada escapou à sua irreverência” (LIRA, 1938, p. 280). Com menor envergadura, são lembrados ainda os nomes de Ary Barroso e Lamartine Babo. Estes seriam nomes que engrandeciam o Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que enobreciam a música popular brasileira.

3.7 Oneyda Alvarenga aponta os morros como nascedouro do samba

Ao lado dos intelectuais entusiasmados pela verve cultural carioca, a folclorista mineira Oneyda Alvarenga teceu uma narrativa do samba centrada no Rio de Janeiro. O maxixe e o samba, discorridos em *Música popular brasileira*, de 1950, são pontuados como manifestações musicais e de dança urbanos, onde a capital desponta como referência: “Tal como o Maxixe, o *Samba* urbano é filho do Rio de Janeiro. Através do rádio e do disco, avassalou a vida musical popular e burguesa das cidades do Brasil inteiro” (ALVARENGA, 1950, p. 293, grifo da autora). Para Alvarenga, há a presença do samba na Bahia, em São Paulo e, no Rio de Janeiro, as rodas de dança e batuque fazem-se “[...] entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do samba dos morros nasceu o samba urbano carioca” (ALVARENGA, 1950, p. 133).

Diante de mais uma tecitura centrada nos morros cariocas, não há como não recuperar o apontamento de Lima (2013), no sentido de que os investigadores excedem em visibilidade o Rio de Janeiro em detrimento de outros centros de samba. Como visto, não só no caso de Alvarenga cabe a observação do autor de que, quando os pesquisadores da música popular não vertem sobre sambistas cariocas, abordam sobre as escolas de samba, com a capital como palco central para suas histórias do samba. No entanto, no caso desta geração de folcloristas, parece anacrônico adverti-los por tal conduta, desejosos que estavam de enobrecer

abertamente o Rio de Janeiro, de tornar a capital um emblema do melhor da música popular nacional.

3.8 Hildegardes Vianna e a riqueza cotidiana da Bahia popular

Os folcloristas baianos parecem constituir um naco de intelectuais à parte, pois estavam interessados em dissecar as práticas culturais de sua terra. Se Edison Carneiro tratou das escolas de samba cariocas, tratou mais ainda do samba pertinente à Bahia, descrevendo, com riqueza de detalhes, as práticas da roda, da dança e do samba, tanto no Recôncavo quanto em Salvador, não deixando também de contemplar a diversidade da prática do samba desde o Norte e Nordeste, até o Sudeste do país. Parece que, para os folcloristas baianos, fazia mais sentido empenhar a maior parte de suas energias nos traços e particularidades culturais de sua região nativa. A folclorista e cronista baiana Hildegardes Vianna é um dos melhores exemplos de tal empenho. Apesar de não se ter debruçado tanto sobre os aspectos mais íntimos do samba de roda, ela foi uma das que mais debulhou em minúcias a vida baiana, na passagem do século XIX, até os idos de 1940.

Na maior parte de suas obras, trata de aspectos culturais diversos do povo baiano, tendo escrito muito sobre as festas populares, religiosas ou não, e sobre a riqueza culinária das terras baianas. Tanto em *Bahia já foi assim* quanto em *Antigamente era assim*, a autora perpassa a vida das pessoas comuns, dos estratos sociais mais altos aos mais baixos e suas relações de poder. Descreve todo tipo de minúcias sobre a vida doméstica, os hábitos dos mundos do trabalho e do comércio, historiando sobre os variados vendedores ambulantes, principalmente as baianas e seus tabuleiros, vendendo seus acarajés, abarás, cocadas e mingaus. Falou das lavadeiras, dos estudantes e suas repúblicas, das viúvas, das velhas e do ritual baiano da morte. Falou ainda dos bondes, dos carroceiros, das professoras, das devoções e práticas antigas de cura, com seus escalda-pés, purgantes, suadouros e “xaropes e mais xaropes” (VIANNA, 2000; VIANNA, 1994, p. 215).

Ao abarcar todo tipo de amenidades da existência urbana, porém cheia de cores e vida, Hildegardes Vianna conseguiu esquadriñar a cotidianidade de uma Bahia que, há muito, soçobrava em importância econômica, ante o Distrito Federal. Exemplo desta condição periférica é citado em um dos capítulos, que se resumem a pequenas crônicas de costumes. Diante do desejo de muitos em, um dia, ir passear no Rio de Janeiro:

A preocupação maior era não despertar comentários, considerados nem sempre lisonjeiros, dos cariocas com quem se tivesse de lidar, ou no caso de se encontrar um antigo amigo no Pão de Açúcar ou no Corcovado. Se a hospedagem fosse num hotel, era preciso ter boas roupas, para não dar a triste impressão de matutos ou miseráveis (VIANNA, 1994, p. 254).

Apesar da descrição da infinidade dos percalços da viagem em navios a vapor, das vultosas somas gastas com passagem, roupas e sapatos novos, temiam serem confundidos com “matutos”. Ainda hoje, esse é o dilema daqueles que se sabem interioranos e desejam não passar a impressão de estarem “à margem” da luz metropolitana. São também nestas pequenas nuances das condutas individuais, que se notam aquilo que o teatro de revista já representava em tom de galhofa: o viajante do interior que se perdia, atônito, diante da dinâmica frenética e movediça da cidade grande.

É claro que não podemos generalizar o quadro traçado por Hildegardes Vianna e que ela provavelmente exagerou nas tintas, mas... dificilmente poderíamos supor que inventou tudo isso sem estofo empírico.

3.9 A velha guarda baiana em repouso: figuras e coisas de Jota Efegê

Como contraste ao mergulho folclórico na velha Bahia, feita por seus estudiosos nativos, recupero Jota Efegê, para explorar sua obra *Figuras e coisas da música popular brasileira*, nos seus dois volumes. Aqui, o jornalista expõe um compêndio de escritos e crônicas, que escrevera para alguns periódicos, ao longo de sua carreira jornalística. Pelo teor da obra, fica evidente que a zona de conforto de Efegê está em registrar as “figuras e coisas” relacionadas ao mundo do samba e do carnaval, que se passaram no universo específico da cultura carioca: os morros da cidade, enquanto redutos de compositores e poetas do samba, que derramam sobre o asfalto o espetáculo do verdadeiro samba, essência da musicalidade brasileira, sintetizada no ponto alto dos dias de carnaval. Não à toa, o autor fala sobre como os preparativos para os dias de Momo arrefeceram a produção de cânticos populares de homenagem natalina, pois os grupos de ranchos já não eram mais pastoris, mas sim carnavalescos.

Jota Efegê interessa-se pelo momento em que as escolas abundavam e os morros abrigavam-nas. Os dias de carnaval transformavam-se em festivais com premiação, impulsionados pelos jornais, mas também pelo poder público. O período de concentração está nos anos 1930-40, momento do avultamento do grupo de jovens sambistas do Estácio de Sá.

A velha guarda baiana é lembrada e alocada, enquanto repositório de autenticidade primitiva, ainda ligada ao “balanço afro que lhe dá fidelidade” (EFEGÊ, 1978, v. 1, p. 43). Assim, toda vez que a ameaça de desvirtuação avoluma-se no horizonte, o autor acorre às “autênticas e primitivas rodas de samba” (EFEGÊ, 1978, v. 1, p. 90). Quando, por exemplo, as escolas de samba passaram a se preocupar mais com o aspecto visual das alegorias e figurações do enredo, Efegê criticara a pouca fidelidade às origens, pois a roda precedera os desfiles do samba. O título do texto é sugestivo: “As escolas estão fugindo à origem e pureza do samba” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 89). E o autor continua:

Mas, convenhamos, isso não é o samba genuíno, fiel, que se busca naquilo denominado como sua Escola. Somente as baianas na sua ginga, rodando as enormes saias, balançando seus muitos colares, chocalhando seus balangandans mantêm o primitivo samba (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 90).

O autor ainda relata que, contra os deturpadores, o reaparecimento de Donga e Pixinguinha, no carnaval de 1963, foi significativo:

[...] a dupla representativa da “Velha Guarda” afirma sua resistência às inovações. Permanece com a mesma exuberância dos áureos tempos do Tenente Hilário, do Germano, do Cleto. E, com eles, integrando-se de modo perfeito na companhia de tão renomados “velhos”, Walfrido Silva, baterista dos melhores que tivemos, autor (com Gadé) de *Estão Batendo*, participa da reintegração do Carnaval na sua verdadeira música. Resultado, não há dúvida do reclamo constante, da malhação incessante que os defensores de nossa maior festa vinham fazendo contra comerciantes e “jóqueis” impingidores de musiquinhas sensaboronas e bobocas (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 44).

Apesar de todo esse resgate, para Jota Efegê, mais samba que o “primitivo” samba da velha guarda, foi o ritmo inovador encetado pela nova geração do Estácio. À velha guarda, que dominou toda uma época, estava reservado um lugar específico no processo evolutivo da ascensão do samba em terras cariocas, apesar de “ainda válidos, competindo na *parada musical* que a indústria do disco fonográfico fomentava” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 73, grifo do autor). Contudo, o divisor de águas encontra-se no surgimento da geração do Estácio. Esses compositores estavam mais afinados com os anseios de uma ideia de música brasileira nuclearizada em torno do Rio de Janeiro, em seu espírito. Aqui, Lamartine Babo, juntamente com outros não citados, mas reconhecidos integrantes desta leva inovadora, é considerado um dos responsáveis por uma “renascença” da música urbana carioca. Para Efegê, na medida em que a Renascença italiana conferiu “novos rumos às manifestações artísticas ensejando o

aparecimento de novos valores, novas tendências, também a música popular carioca teve coisa mais ou menos semelhante” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 73). E assim,

[...] pouco antes de surgir a terceira dezena dos 1900, apareceu um grupo de moços citadinos. Vinha desapegado das rodas tradicionais do samba (influenciadas por baianos e descendentes de africanos) e apresentava-se dando nova feição às canções populares (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 74).

Esta interpretação cinge em etapas o samba urbano carioca. As contribuições são avaliadas e nomeadas evolutivamente. De um lado, o primitivo e tradicional samba baiano, de outro, o moderno e carioquíssimo samba dos anos 1930. Tudo isso encapsulado na cidade do Rio de Janeiro, enquanto palco principal dos eventos formadores da brasilidade. Entretanto, nos momentos de homenagem aos sambistas mortos, ou já idosos da velha guarda, o tom eloquente, característico da elegia, gerou palavras de engrandecimento e generosidade, uma vez que os baianos têm o seu lugar na narrativa do samba carioca. Ao narrar a morte do sambista baiano Getúlio Marinho, Jota Efegê (1978, v.1, p. 100, grifos do autor) escrevera: “Foi, de fato, um dos autênticos valores da *bossa velha*, ou *velha guarda*, ainda em plena validade, pois que a *nova* não conseguiu torná-la superada”. Se Efegê separa as contribuições em “bossa nova” e “bossa velha”, depreende-se o aspecto evolutivo da narrativa. O surgimento da nova geração, como ele mesmo colocou, levou a “novas tendências” e infere-se que esses “novos rumos” oxigenaram com mais brasilidade o processo evolutivo, ao passo que os sambistas da “velha guarda” ainda “procuravam ser fiéis ao ritmo [...] querendo marcar bem a origem de seus cantares”, colocando em seus versos “termos e refrãos verdadeiros ou assimilados dos dialetos africanos” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 107).

Para Efegê, a estética cheia de africanismos dos baianos não tinha como contribuir mais para o projeto musical de povo e nação em andamento. Por isso, os *loci* do samba baiano foram marcados enquanto reduto de uma autenticidade datada. Ao homenagear João da Baiana, Jota Efegê coloca: “Nele também fixa-se o alicerce de nossa música popular” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 106). Tal alicerce pode ser visto como a base para uma edificação maior, em fase de construção. Fincadas as fundações baianas, caberia à nova geração lapidar o samba, por meio de novas orientações, ditando “novos rumos”, para a consolidação do samba urbano carioca/brasileiro. Desse modo, no discurso de Efegê, os baianos entraram, a partir de uma inclusão condicionada pelas próprias limitações de sua contribuição, para a configuração do samba nacional. Entraram trazendo o samba da “boa terra”, que se radicou no Rio de Janeiro e, rapidamente, os cariocas não ficaram para trás:

Trazido da Bahia pelos filhos da *boa terra* que vieram se radicar no Rio de Janeiro, o samba foi logo por eles transmitido e seus descendentes em todas as modalidades que lhes são peculiares. Os pioneiros, em cujo número estavam Hilário Jovino Ferreira, Tia Sadata, Tia Bebiana, Cleto, João Cânciao e muitos outros com foros de *catretas* (corruptela de catedrático) ensinavam, criavam continuadores. Em pouco tempo, baianas e cariocas que os seguiam igualavam-se no samba, corrido ou chulado, mostravam-se exímios no *partido alto* que é, como intuitivamente se deduz, o samba requintado, o fino (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 122-123, grifos do autor).

FOTOGRAFIA 23—Jota Efegê



Disponível em: <<https://cifrantiga3.blogspot.com/2007/11/jota-efege.html>>.

Mas o samba baiano radicado no Rio de Janeiro, apesar de “legítimo” e “verdadeiro”, seguia certa “inspiração do momento” e seus nomes representativos mantiveram-se fieis a origens características da verve da velha guarda. Em outra homenagem a João da Baiana, com o título “João da Baiana, 78 anos de samba à moda da casa”, Jota Efegê escrevera:

No histórico do samba legítimo, verdadeiro, *tirado* pelos seus autênticos cultores na inspiração do momento, na animação da *roda* que o entoava com exuberante força rítmica, há de aparecer, por direito, o João da Baiana [...] Criado no ambiente do samba autêntico, antes do termo *samba* encampar, genericamente, grosso modo, a música popular brasileira e, em especial, a carioca, João Machado Guedes não desvirtuou. O filho da baiana *Perciliana* continua até hoje fiel à sua origem (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 140-141, grifos do autor).

Basta atentar-se ao título para notar a quebra que Jota Efegê faz entre o samba “à moda da casa”, ao qual João da Baiana seguia imperecível, e o samba renovado dos jovens do Estácio. A idade avançada realçada serve para reforçar a ideia de fidelidade a dado estilo antigo. Trata-se de uma velha guarda já acomodada aos lugares estáticos de um passado, de uma tradição, que “a geração nova absorvida pelo que a empolga no momento” manter-se-ia “alheia” ou “desinteressada” (EFEGÊ, 1978, v.1, p. 202). Contudo, para Efegê, esse estilo ainda típico, primitivo, doaria os elementos mais basais, para a consecução da música carioca, que também seria a música popular brasileira.

Interessante notar que há deslocamento de valor da palavra “primitivo”, em Jota Efegê. Pode ser entendida evolutivamente, quando se trata de alocar a velha guarda num dado passado, com sua contribuição musical sendo aperfeiçoada pela nova geração sambista, mais afinada com o espírito nacional, como neste trecho: “O samba que os velhos passaram a outras gerações para que estas, burilando-o, [...] o tornasse permissível nos salões, [...] e até se tornasse propagandista de nossa música em muitos países [...]” (EFEGÊ, 1979, v.2, p. 56). Contudo, a palavra também pode ser instrumento de defesa das origens, contra incrementos técnicos e artísticos indesejados pelos cultores e críticos tradicionalistas do samba e do carnaval, como se pode observar no trecho:

Há alguns anos, com as escolas de samba já tornadas em espetáculo [...], uma delas, a Portela, pretendeu incluir, juntamente com a indispensável percussão, com a bateria, um naipe de violinos. [...] Como seria de esperar, os tradicionalistas, os exegetas do samba, que o querem isento de inovações, condenaram essa mistura do intelectualizado com o primitivo (EFEGÊ, 1979, v. 2, p. 74).

Fora esta utilização semântica positivada da palavra, com o mesmo valor de pioneiros, ou vanguarda, cujo sentido desloca-se para a defesa do samba considerado puro, o uso negativo da palavra “primitivo”, assim como as já vistas “arcaico”, “bárbaro” e “rural”, em oposição ao “moderno”, “civilizado” e “urbano”, é significativo na formação de sentidos de contraste, entre uma estética e outra, entre um momento e outro da história evolutiva do samba carioca/nacional. Entre velhos e novos, o contraste coloca-se pelo uso de termos, como “velho sambista”, para designar os sambistas dos redutos das Tias baianas, a velha guarda posta no seu devido passado, como no caso da homenagem intitulada “João da Baiana, um sambista em repouso”, onde Jota Efegê coloca que:

Já nas proximidades de seus 90 anos (faz hoje, 17 de maio, 85), João Machado Guedes, que, em garoto, era identificado como João, o filho da baiana Presciliana de Santo Amaro, de onde resultou o apelido definitivo de *João da Baiana*, está em repouso. [...] Mas no seu caso, real, positivo, de velho sambista, sendo ele o mais idoso da chamada *velha guarda* – essa que foi o embrião da nossa música simples, despretensiosa e, por isso mesmo, exatamente popular –, João da Baiana está apenas em descanso (EFEGÊ, 1979, v. 2, p. 90, grifos do autor).

Aos sambistas da “bossa velha”, o descanso merecido pela sua contribuição embrionária à música popular. Dada a idade avançada de João da Baiana, assim como da própria velha guarda, Jota Efegê joga com os sentidos da passagem do tempo, para demarcar a estética de origem baiana, na linha dos eventos. Ao seguir como pensa Efegê, tal idade avançada guarda o seu caráter “primitivo”, cuja estética continuara valorizando elementos não compartilhados pela nova geração de sambistas, mais próxima de uma brasilidade ideal para o samba.

Também é interessante perceber que, apesar de todo o embate discursivo, que opunha grupos com estéticas diferentes, cujos desejos por reconhecimento geravam pontos narrativos de desacordo, havia toda uma circularidade de agentes no universo carnavalesco carioca. A variedade das organizações e instituições carnavalescas, materializadas nos ranchos, sociedades, embaixadas, blocos, clubes e as próprias escolas de samba, fazia com que agentes da velha guarda coabitassem com agentes da nova geração de sambistas. Na pioneira Deixa Falar, por exemplo, João da Baiana atuava juntamente com Bide, Nilton Bastos, Ismael Silva e outros da nova geração. Isto significa que, independentemente das narrativas bairristas e/ou autoengrandecedoras, adotadas por posições nativas ou fidelidades grupais próprias, estes sambistas eram pessoas da folia carnavalesca, participavam de vários blocos e ranchos simultaneamente, envolviam-se na organização, estruturação e inovação dos mesmos, a partir das várias funções existentes, desde garotos. Apesar das demarcações, entre antigos ou novos, a realidade comunicativa entre os agentes não levava a nenhum radicalismo ou sectarismo identitário; no máximo a distâncias interessadas, como no caso em que os baianos evitavam serem vistos como malandros, pela sociedade da época; ou como no caso em que Ismael Silva buscava imprimir uma nova marca rítmica para os seus sambas, distanciando-se da modelação musical da célula baiana. Na verdade, a epistemologia do debate intelectual acabou hierarquizando as contribuições das sucessivas gerações, com adjetivações nem sempre favoráveis ao grupo representativo dos baianos.

É possível observar, na narrativa de Jota Efegê, uma ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que instrumentaliza uma quebra evolutiva entre a velha e a nova gerações de

sambistas, inclusive reproduzindo algumas rugas entre sambistas baianos e cariocas, movidas por orgulhos étnicos e desejos de reconhecimento, há também o interesse pela narração de um movimento histórico sambista, que parecia lutar em uníssono pela manutenção dos valores primordiais do samba, em busca de seu lugar, enquanto bastião de uma música popular brasileira respeitada, nacionalmente protegida e prestigiada.

Se, por um lado, Jota Efegê registra as divergências narrativas entre sambistas cariocas e baianos, por outro, estes eram tratados como figuras do samba carioca. Mesmo com todo bairrismo baiano, onde muitos sambistas percebiam-se “professores” de cantoria superiores aos sambistas cariocas, com a valorização e a fidelidade ao estilo musical vindo da Bahia, além das narrativas que desbancavam a defesa das origens do samba nos morros, os artistas da “boa terra” eram incorporados ao movimento de construção do samba carioca e logo se tornavam “cariocas”, na medida em que residiam na cidade, autodenominada vanguarda cultural carioca/nacional. Ao falar sobre o Café Paraíso, antigo ponto de encontro dos sambistas baianos no Rio de Janeiro, Efegê dá mostras disso nos trechos seguintes:

Conseqüentemente, da *velha* e histórica *guarda* do samba primitivo, incipiente, fundamentado num simples refrão de rima raramente exata, apenas onomatopaica, é total ou quase, o desconhecimento. [...] Hilário Jovino Ferreira (o *Lalau de Ouro*), figura tradicional do samba carioca, Lélis Aragão, João Mocotinha, Cleto Ribeiro, Tito Barãozinho, Lindolfo Figueiredo (*Dudu*) e outros baianos, ou ligados da “boa terra” ali tinham seu ponto de encontro. [...] Em 1958, no dia 13 de fevereiro, Getúlio Marinho da Silva, que tinha o apelido de *Amor*, que em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, contestando que o samba tenha nascido no morro, como é voz corrente, aludiu ao Café Paraíso. [...] Contou, então, que dali seus freqüentadores saíam para a Rua Senador Pompeu, Rua Barão de São Félix, Rua João Ricardo e, nas casas das *tias* Perciliana, Amélia e outras que ali moravam, formavam o samba. Só depois, mais tarde, no decantado Morro da Favela, próximo dessas ruas, aconteceu o samba substituindo a batucada [...] (EFEGÊ, 1979, v.2, p. 249).

Passado esse momento originário das casas das Tias e do Café Paraíso:

Penetrando o samba na cidade, logrando aceitação no meio urbano, formando em pouco tempo um punhado de compositores que o afastava de suas origens toscas, primárias, aprimorando-o, dando-lhe melodia e ritmo de certo apuro que conduzem versos bem urdidos, o Café Paraíso, da Rua Larga de São Joaquim, foi esquecido (EFEGÊ, 1979, v.2, p. 249).

Passando ao largo da altivez orgulhosa que os baianos reservavam a si mesmos, da defesa de sua tradição nativa e de sua competência musical e poética, ante os sambistas

cariocas, Jota Efegê via-os como tecnicamente inferiores aos compositores que deram ao samba “versos bem urdidos”. Fácil saber quem representaria esse “punhado de compositores”: certamente, os rapazes da nova geração de sambistas, sediados no Estácio de Sá, como *locus* simbólico de sua atuação. Tanto é que o autor opõe os pontos de encontro das distintas gerações. De um lado o “esquecido” Café Paraíso; de outro, surgido “muitos anos depois”, o Café Nice, que seria ponto de pouso da boemia malandra, inclusive de sambistas como Noel Rosa, Ismael Silva e Wilson Batista, dentre muitos outros, entre os anos 1930-40.

Em *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Jota Efegê segue a mesma linha argumentativa do que foi exposto acima. A diferença é que a obra traz um compêndio de crônicas, que já figuraram em jornais, sobre o cotidiano dos ranchos e das sociedades carnavalescas, como os Fenianos, ou os Tenentes do Diabo. Também expõe notícias sobre as escolas de samba, os desfiles do início do século XX, na Praça Onze, e a atuação de diversos personagens ligados à criação e desenvolvimento do carnaval, no Rio de Janeiro. Nas análises aportadas por Efegê, ficou claro o teor de celebração do Rio de Janeiro e sua música. Ao mesmo tempo em que o próprio autor é pintado, no prefácio, como “o carioca mais importante que existe”, pelo seu esforço de documentação e exaltação do samba e do carnaval cariocas, o Rio de Janeiro é encimado como símbolo maior da musicalidade brasileira (EFEGÊ, 1982, s/n). Assim como nas outras obras, no presente livro, baianos e cariocas homogeneízam-se, quando o objetivo é a defesa da pureza do samba, enquanto música mais brasileira, contra os desvirtuamentos causados por elementos alienígenas à sua originalidade. Contudo, o caráter primitivo, preambular, das manifestações musicais e carnavalescas baianas mantém-se, como uma das principais linhas de argumentação, no discurso de Jota Efegê.

Para tais autores, ligados à zona de influência cultural carioca, a capital entrou como um dos principais pontos estruturadores da identidade existente entre o sujeito e a cidade. O nítido amor pelas características, tanto físicas, quanto humanas, produziram fios de ligação com a cidade, não importando muito o vínculo nativo. Figuras como o mineiro Ary Barroso levantaram-se na defesa dos morros, na exaltação do samba e dos sambistas cariocas, ao mesmo tempo em que a nativa Mariza Lira desdobrou-se em adjetivos engrandecedores, quando o assunto foi a evidenciação de sua cidade e a preferência por sambistas que estariam espelhando a carioquidade. Também é importante reforçar que o processo de formação da identidade nacional hidratou os sentimentos de amor e pertença à cidade, esta como protagonista de um movimento cultural maior. Os intelectuais ligados a esse processo, mesmo posteriormente aos anos 1930-40, mantiveram-se na busca e defesa do “samba autêntico”,

bem como na fixação discursiva de um Rio de Janeiro entronizado como principal usina produtora de uma cultura nacional.

Do lado dos intelectuais ligados à zona de influência da Bahia, sua capital e a região do Recôncavo, houve processo identitário similar. Notadamente, na condição de nativos, Edison Carneiro e Hildegardes Vianna interessaram-se pelos itens relacionados diretamente à Bahia. Assim como coloca Woodward (2009, p. 11), quando diz que “a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica”, pode-se colocar que os intelectuais, tanto aqueles preocupados com os contornos culturais do Rio de Janeiro quanto aqueles preocupados com a descrição cultural da Bahia, afirmam suas identidades regionais a partir de vínculos com o lugar. No caso de Hildegardes Vianna, o amor pela sua terra natal levou-a a tornar-se uma intérprete do seu lugar e de sua gente. Foi considerada uma “costumbrista literária”, na medida em que verteu seus esforços na dissecação e descrição dos costumes e cotidianidades do povo baiano, reforçando símbolos e identidades específicas. Se, como coloca Woodward (2009, p. 13, grifo da autora), “a identidade envolve reivindicações *essencialistas* [...]”, foi Mariza Lira uma das que melhor reivindicou a virtude da musicalidade ancestral dos índios tamoios como uma espécie de fundamento para o sucesso cultural do Rio de Janeiro, assim como Lúcio Rangel não deixou de encimar o Rio de Janeiro, como propagador da “música mais bela do Brasil”.

No Brasil dos anos 1950, o avolumamento da música estrangeira excitou uma geração de intelectuais contra o que viam como uma ameaça à música nacional. A luta se deu pela acentuada valorização da música popular, especialmente o samba carioca, contra a desvirtuação de sua pureza, ao mesmo tempo em que se aprofundou o debate acerca das fontes originárias do samba urbano. Observou-se, nos discursos, o efeito das zonas de influência cultural baiana e carioca, de onde partiram propensões e preferências narrativas, por lugares originários para o samba. Por um lado, o folclorista baiano Edison Carneiro buscou, com a sua zona do samba, compreender e defender a diversidade das formas de expressão do samba, de maneira inclusiva, não deixando de afirmar o protagonismo da Bahia, ao comunicar seu ritmo à música carioca, por meio da vanguarda de sambistas baianos instalados na capital federal desde o século XIX. Por outro, os autores, nativos ou não, ligados à excitação desencadeada pela contribuição cultural carioca, no processo de criação da identidade nacional, trabalharam argumentações evolutivas e classificatórias, que relegaram

hierarquias específicas a cada geração de sambistas, na linha do tempo. Na pena de Jota Efegê, Ary Vasconcelos, Mariza Lira, Cruz Cordeiro, Lúcio Rangel, dentre outros, o discurso pintou-se com construções que sobrelevaram o Rio de Janeiro, enquanto *locus* privilegiado da musicalidade brasileira, e mapearam, desde as manifestações musicais da chamada velha guarda do samba, considerada primitiva e ainda atrelada a elementos linguísticos e religiosos africanos, até os movimentos sambistas da nova geração, nos anos 1930, considerada moderna, inovadora e mais próxima de um desejado conjunto de elementos definidores de uma música, tanto carioca, quanto representação maior do espírito nacional.

CAPÍTULO IV – A TRADIÇÃO COMO VALOR NO UNIVERSO DO SAMBA

O presente capítulo traz à tona os processos e discursos de agentes do universo do samba baiano e carioca que desaguaram na fundamentação discursiva, material e ritual das escolas de samba, no Rio de Janeiro, e do samba de roda, no Recôncavo baiano. Tratou-se de revelar as posturas e práticas desses agentes – de sambistas a jornalistas, de folcloristas a pesquisadores – que auxiliaram na criação e consolidação de tradições, cujo esmero na sua defesa é indicado por orgulhos nativos, preocupações nacionalistas e/ou pertencimento a grupos formados de tradição. Suas histórias e ritos reivindicam legitimidade de passados muito distantes. Trata-se ainda de discursos de formação e valorização de tradições com geograficidades próprias, que construíram ganhos simbólicos para instituições de samba, cidades e para a nacionalidade. Contudo, mais que trazer uma explanação do conceito de tradição nesse contexto específico, a intenção é pensar o uso do recurso da tradição, enquanto instrumento de estratégias discursivas voltadas à defesa de manifestações nativas e grupais específicas. Ou seja, o uso e a atribuição de significados à tradição, como argumento, ou a defesa do tradicional, utilizado para eternizar sambistas nativos, reiterar e proteger maneiras de se fazer, dançar, tocar, cantar e sobrelevar lugares, enquanto portadores de tradição sambista.

4.1 O Rio de Janeiro inventa a sua tradição

Nos discursos de exaltação do Rio de Janeiro vistos até agora, construiu-se uma ideia da cidade enquanto detentora de uma tradição sambista ligada aos morros, como usinas produtoras de grandes poetas do samba, e ligadas ao surgimento das escolas de samba, cuja rivalidade interbairros fez surgir todo tipo de discurso, reiterando a antiguidade e o passado de glória da escola, verdadeiro substrato para a construção de narrativas de tradição. No ínterim da gestação das primeiras agremiações carnavalescas, Nelson da Nobrega Fernandes traz uma passagem revelando o que falava o jornalista Jofre Rodrigues sobre o Rio de Janeiro, construindo-o como detentor de uma tradição sambista:

“Manguieira não fica na África, mas no Rio de Janeiro”, foi o que proclamou o jornalista Jofre Rodrigues do alto do morro da Manguieira, em dezembro de

1932, visivelmente inebriado em meio a uma das primeiras apresentações que a principal escola de samba do lugar fazia para gente fora do morro.[...] “Mangueira não fica na África” pode também significar que não é na África que devemos buscar as origens e a originalidade do samba, mas em certos lugares do Rio de Janeiro [...] Sua originalidade não é ser africana, mas carioca mesmo (FERNANDES, 2001, p. 53).

Essa tradição edificou-se com a transformação dos ranchos e blocos em escolas, com a participação de elementos de ambas, como, por exemplo, a presença do enredo, mestre-sala e porta-bandeira, bem como a presença da ala das baianas. Trata-se de um caso típico de invenção de tradição, bem ao estilo explicativo de Hobsbawm e Ranger (2014, p. 7-8), onde práticas são “construídas e formalmente institucionalizadas [...] reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas”. A reunião desses elementos diversos deu fruição simbólica às escolas de samba, cuja repetição anual das apresentações permitiu reivindicarem “uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM; RANGER, 2014, p. 8). Assim como a ala das baianas, outros elementos, que foram sendo acomodados pela presença dos baianos na capital, encontraram seu lugar no rito de tradição das escolas de samba cariocas.

Notadamente, antes das escolas de samba tomarem corpo e significativa fixidez simbólica, houve todo um processo de gestação da festa de Momo, com configurações carnavalescas diversas. Como já revelou Cunha (2001), os entrudos iniciam o longo processo e logo outras manifestações carnavalescas passam a coexistir, dando início a repetidas apresentações a cada ano. Trata-se de uma constelação de formas festivas, que lutam para se afirmar, evocam processos evolutivos que se consolidam na medida de sua complexidade simbólica. Desse modo,

Se retrocedermos ao processo de implantação de manifestações carnavalescas desde meados do século XIX, nos lembraremos que os mais rápidos foram o zé-pereira e o corso, que não levaram mais que um ano para cair no gosto popular, o que, pelo menos em parte, se explica pela pobreza de seus elementos rituais, que não requeriam maiores elaborações e organização de seus sujeitos celebrantes. As grandes sociedades, bem mais elaboradas e organizadas exclusivamente pelas classes superiores, também tiveram sucesso imediato. Porém, sua maior complexidade e maiores exigências de riqueza determinaram um crescimento mais restrito e mais lento. [...] Tanto que passam por um processo de reinvenção ao qual não cabe retornar. As grandes sociedades levaram três décadas e passaram por transformações para chegar à hegemonia do Carnaval carioca. Para alcançar o posto de rival das grandes sociedades, os ranchos também levaram décadas e passaram por uma reinvenção com o Ameno Resedá, não por acaso reverenciado com o posto de “rancho-escola”. Aliás, em 1908, quando surgiu o Ameno Resedá, parece que os ranchos estavam em processo de decadência ou de absorção pelos cordões, tanto que a estréia triunfal do rancho-escola foi no Festival

dos Cordões e não no inexistente, ao que tudo indica, festival de ranchos ou coisa que o valha (FERNANDES, 2001, p. 54).

Foi nas idas e vindas, na ascensão e decadência de muitas manifestações da festa, que, no final, triunfaram as escolas de samba, como uma espécie de produto mais acabado da tradição sambista carioca. Escolas estas que se construíram discursivamente como produto fino do lugar, digno de apreciação para além das fronteiras nacionais. Impressiona, desde o surgimento das sociedades e dos ranchos, a velocidade do processo que desaguou nas escolas de samba: “Considerando que não há vestígio de escolas de samba antes do Deixa Falar, vamos observar que estas manifestações carnavalescas firmaram o essencial de sua tradição ritual em apenas quatro anos” (FERNANDES, 2001, p. 54).

Nos concursos, onde carnavalescos digladiavam-se nas apresentações, essas idas e vindas ficavam claras: eram momentos de configuração e invenção de tradições, como foi o caso, por exemplo, de um concurso que José Gomes da Costa, conhecido entre os seus por Zé Espinguela, promovera, em sua casa, com a convocação dos ainda blocos Deixa Falar, Estação Primeira e Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, as futuras Estácio, Mangueira e Portela, respectivamente. Nesse certame, a Deixa Falar fora desclassificada por Espinguela, porque Benedito Lacerda encontrava-se trajando uma gravata borboleta e tocando uma flauta (FERNANDES, 2001, p. 55). Aquele foi um momento de solidificação de uma regra que transitava de modo tácito: o uso exclusivo da percussão. Ademais, sugere-se que Zé Espinguela fosse um agente mais que qualificado daquele universo, dotado de autoridade suficiente para inaugurar elementos de tradição, uma vez que era ligado ao *entourage* reconhecido de samba e suas variações rítmicas:

[...] a decisão de Zé Espinguela é a manifestação mais consciente que conhecemos de retomar a orquestra de percussão dos cordões e cucumbis e reinventar sua própria tradição, dominando um terreno fundamental, o da música e do ritmo que movimentam os grupos nas ruas. É muito provável que no pertencimento de Zé Espinguela ao “mundo do samba folclórico e do batuque africano” estejam os fundamentos dessa primeira tradição inventada das escolas de samba, que também abriu um campo de trabalho exclusivo para expansão de seus músicos e ritmistas (FERNANDES, 2001, p. 55).

Com a afirmação do modelo de canto e percussão dos cordões, Espinguela exerce um movimento de negação do instrumental percussivo utilizado pelos ranchos (FERNANDES, 2001). As escolas de samba romperam com o padrão estético que vigorava com o “Carnaval chic”, hegemônico pelos ranchos e pelas sociedades (FERNANDES, 2001, p. 56). Fora também instituído, desde os primórdios das escolas de samba, a presença das alas das baianas.

Tratava-se de uma clara alusão e homenagem às Tias baianas, enquanto figuras de destaque no universo do samba do momento. Nesse contexto contraditório, que suscitou aproveitamentos e rupturas com outros padrões e estruturas, é interessante notar que o próprio Ismael Silva, que criticava o compasso de *Pelo telefone*, como elemento de condução dos cortejos de carnaval, exigira, em outro momento, a presença de uma ala das baianas na Deixa Falar. Isso sugere que as rivalidades entre baianos e cariocas, vistas até agora, não elidem o registro de que a criação de um ambiente sambista fora compartilhado. Trata-se de um texto/contexto que poderia ser lido como gestação de uma imagem da cultura nacional, cujos discursos pendem para primazia do *locus* carioca, enquanto berço ou usina maior dessa cultura brasileira. O contexto criativo porta em si a complexidade de se tratar sobre rivalidades, ao mesmo tempo em que confluem contribuições desses mesmos rivais, na criação de algo maior, de um movimento musical, enquanto vanguarda cultural.

Todo o conjunto das práticas referentes ao universo do carnaval e do samba estava sob o jogo das transformações e sedimentações: das regras de caráter tácito até a criação de órgãos, burocracias e regulamentos oficiais, que orientavam desde os temas dos enredos, até a instituição dos carros alegóricos e número de alas. Também o “resultado final”, que deu corpo à dança do mestre sala e da porta-bandeira, como vemos hoje, teve uma trajetória, cuja marca pode ser remontada a remotas manifestações: desde o jongo, as múltiplas formas de reisado e outros folguedos ao samba de roda. Se agora, dois dançarinos apresentam-se separados, mas mantendo uma sincronia rítmica e bela, antes, entre o movimento do samba tradicional do Recôncavo, a dança era executada por uma pessoa ao centro da roda. Ao fim da demonstração do seu miudinho, desafiava-se outro componente do grupo ao centro, para por em teste a habilidade sambadeira, tanto de homens, quanto de mulheres. Desse modo, trata-se de fontes antigas rearranjadas, conforme as transformações no cenário, com o surgimento de novos formatos carnavalescos.

Ao contrário das polêmicas que envolveram e ainda envolvem a questão das origens do samba, o lugar da escola de samba esteve, desde o seu princípio, mais bem definido. Em termos de inauguração de uma tradição narrativa, a famosa turma do Estácio não permitiu a abertura de espaço para dúvidas quanto à Deixa Falar, como aquela considerada a primeira escola de samba. Os morros surgiram, desde o início, como lugar mítico da aurora das agremiações carnavalescas. Como coloca Woodward (2009), a construção narrativa de mitos de origem busca captar momentos históricos primordiais, que possam costurar discursos de legitimidade, entre grupos que querem estabelecer identidades singulares. Origem e tradição dão o tom quando o assunto é resguardar as favelas e o bairro do Estácio, como suas

incubadoras. Assim, como coloca Fernandes (2001, p. 57): “[...] surgir em morros e favelas foi a regra geográfica para as escolas de samba, a começar pela Mangueira”. Essas narrativas inaugurais fizeram surgir toda uma rede de exaltação retrospectiva sobre a Deixa Falar, e muitos sambas foram compostos para glorificar os agentes responsáveis pela sua aurora, como na composição de Joel de Almeida e Pereira Matos, *A primeira escola*:

A primeira Escola de Samba
Surgiu no Estácio de Sá
Eu digo isso e afirmo
E posso provar...
Porque existiam naquele tempo
Os professores do lugar
Mano, Nilton, Mano Rubem e Edgar
E ainda outros que eu não quero falar

Depois surgiu a Favela
Mangueira e mais tarde a Portela
E ainda faltam outras
E posso me desculpar por não falar
A não ser Vila Isabel
Em homenagem ao saudoso Noel⁴⁴

Nesse samba, os tamborins dão o tom da demarcação típica do novo compasso, inaugurado pela turma do Estácio, cujos nomes de importância primordial são postos em evidência. Joel de Almeida tratou de estabelecer, nos seus versos, uma evolução histórica, de onde, primeiro, surgira o Estácio de Sá, como primeira escola, seguida da Mangueira e Portela. Autoposicionado, como sabedor categórico do nascimento da primeira escola, é no “Eu digo isso e afirmo / E posso provar”, que ele concede caráter documental ao fato, que logo ganha qualidade de narrativa mítica, portadora de uma verdade no tempo: “Porque existiam naquele tempo / Os professores do lugar”. Ao ter cunhado a expressão “professores” de samba, o nome de Ismael Silva fica subentendido no samba e, por fim, a homenagem a Noel, outro grande nome da turma do Estácio, que ajudou a fundar a Deixa Falar. Outro samba na mesma linha é o *Estácio de Sá, glória do samba*, de Monarco:

Estácio de Sá, tu és glória
Tens o nome na história do samba brasileiro
Quem fala é Portela, Mangueira e Salgueiro
E, ao nascer, foste o primeiro
Eu sou um sambista
Que chegou agora

⁴⁴ Disponível em: <<https://immub.org/album/perfil-de-um-sambista>>.

Ouço falar em teu nome
 Por aí afora
 Estácio brilhaste
 Há muitos anos atrás
 O nosso samba não te esquece mais
 Eu devo prestar homenagem a Ismael
 Conhecido na roda de samba
 Como um grande bacharel
 E outros que dormem o sono
 Da eternidade no reino da glória
 Não citei nomes
 Porque me falha a memória
 Meu dever está cumprido
 Com afínco e precisão
 Dou-te um abraço, Estácio querido
 De todo o meu coração⁴⁵

Nesse samba, o lugar do Estácio de Sá e de seus músicos é o da glória, garantido nos anais da história do samba brasileiro. São chamadas as escolas que vieram depois, para reiterarem o fato. Trata-se de sambas de homenagem, que deitam no “reino da glória” aqueles que contribuíram para a sua criação. O destaque de “bacharel” é dado a Ismael, mas não só, visto que todos os outros sambistas da escola são também “professores”, como no samba anterior. O verso “Estácio, brilhaste / Há muitos anos atrás” aloca a escola de samba num repositório histórico, quase mítico, suas glórias perdem-se no tempo, mas são atualizadas sempre pela narrativa, porque “O nosso samba não te esquece mais”. Não esquecem o Estácio, justamente, aqueles sambistas que mantêm viva a herança de uma estética rítmica, que foi inaugurada com a escola e que se atualiza, no ritmo dos tamborins e do surdo, como marcação, assim como faziam os sambistas do Estácio.

A perseguição policial era comum, quando a Estação Primeira de Mangueira e outras escolas já estavam na ativa. O sambista Angenor de Oliveira, o Cartola, relembra, no documentário *A Turma do Estácio*, que o pessoal do Estácio tinha de se refugiar no morro de Mangueira, para aproveitar em paz suas noitadas de samba. Com base nessa prática, ele compôs o samba *Velho Estácio*, em homenagem à primeira escola, mobilizando os mesmo símbolos dos sambas anteriores: sua antiguidade, a glória de suas recordações e a competência de seus “professores”, fazendo alusão a algum grande nome da geração de sambistas do Estácio.

Muito velho, pobre velho,
 Vem subindo a ladeira

⁴⁵ Disponível em:<<https://immub.org/album/terreiro>>.

Com a bengala na mão
 É o velho, velho Estácio
 Vem visitar a Mangueira
 E trazer recordação
 Professor chegaste a tempo
 Pra dizer neste momento
 Como podemos vencer
 Me sinto mais animado
 A Mangueira a seus cuidados
 Vai à cidade descer⁴⁶

Posto que no surgimento de tradições há dosagens de invenção, nota-se que a narrativa que se hegemonizou cravou que o Estácio de Sá surgira como escola de samba pioneira, como se observa nos sambas acima: o Estácio como pioneiro, seguido da evolução/aparição de outras escolas. No entanto, entre alguns intelectuais e sambistas que viveram e debateram sobre o assunto, houve discordância quanto às datas de confirmação oficial do surgimento das escolas Deixa Falar e Mangueira. Se, de um lado, como coloca Goldwasser (1975), fundadores da Mangueira definem seu surgimento em 28 de abril de 1928, por outro, o jornalista e estudioso do samba Sérgio Cabral, discordou da narrativa dos fundadores e da data constante em seus documentos oficiais:

[...] os papéis timbrados da Estação Primeira indicam que a escola foi fundada em 30 de abril de 1928. O que é errado, pois se fosse certo a Estação Primeira de Mangueira teria sido a primeira escola de samba, pois a Deixa Falar só foi fundada em agosto de 1928 (CABRAL, 1974, p. 56).

Interessante perceber que, se de um lado há uma narrativa generalista, que eterniza miticamente a escola de samba, amarrando linhas que misturam fatos do passado, com desejo de fixar a glória de seu nascimento na história, de outro, há o debate dos intelectuais, que buscam alguma cientificidade e precisão, na explicação dos mesmos fatos do passado. A narrativa em certa medida mítica exibe de tal maneira sua força que, no fim de tudo, pouco importam as exatidões, quando, na verdade, já está marcada a ferro a versão do Estácio de Sá, como primeira escola de samba, assim como atestam e reproduzem as músicas, os sambistas da atualidade e, em boa medida, a boca do povo.

Sabe-se que os jornais recebiam os cordões e blocos e, em suas redações, promoviam a competição e doavam prêmios aos grupos festivos mais atraentes. Isto gerava leitores interessados nas colunas carnavalescas. Fernandes (2001) destaca que os jornalistas pouco sabiam sobre as escolas de samba, quando o pioneiro *Mundo Sportivo* viu naquelas

⁴⁶ Disponível em:<<https://immub.org/album/so-cartola-elton-medeiros-e-nelson-sargento>>.

agregações nascentes uma potencial fonte jornalística. Jornalistas desbravadores abriram terreno para que as instituições de imprensa pudessem organizar, mais tarde, torneios entre agregações carnavalescas. Fernandes (2001, p. 76) aponta que “Pimentel foi um pioneiro como jornalista especializado em escolas de samba”. Em seguida, outros vieram, como Luís Nunes da Silva, o Enfiado, e Luís Correia de Barros, o Marrom. Trata-se de sujeitos envolvidos com o samba e o carnaval, assim como Orestes Barbosa, Antônio Nássara, Vagalume, dentre outros.

A notícia da primeira competição entre escolas foi veiculada amplamente pelos principais jornais cariocas. Em trechos da nota d’*O Globo*, do dia 4 de fevereiro de 1932, que convidava o povo carioca a prestigiar o evento, retirados de Cabral (1996), observa-se o esforço por fazer o “povo carioca” prestigiar aquilo que ainda não conhecia. Ou seja, tratava-se da reunião de esforços para apresentar aos cariocas do asfalto:

[...] um torneio que promete grande brilho, tal o encanto de sua originalidade. Queremos aludir ao campeonato de samba que o Mundo Sportivo promoverá. O acontecimento é inédito; até agora, não se realizara entre nós uma competição que reunisse tantos elementos para um êxito sem igual. O campeonato tem como concorrentes as melhores “escolas” de melodias da metrópole. Os sambas que se candidataram aos grandes prêmios são os mais lindos dos morros, das ladeiras, dos lugares sonoros do Rio (CABRAL, 1996, p. 68-69).

Com o patrocínio e a divulgação desse primeiro torneio e dos posteriores, os jornais cariocas tornaram-se correias de transmissão entre a oferta musical dos morros e a demanda cultural do asfalto, cujas classes mais abastadas ainda não conheciam a novidade carnavalesca. Com isso, abriu-se um processo de popularização sem igual do carnaval carioca que, sob esse novo molde, desembocou nos sofisticados desfiles de escolas de samba. Inaugurou-se, então, uma tradição anual produzida com esmero e esperada por muitos, inclusive a nível mundial. Na narrativa de valorização do Rio de Janeiro, enquanto lugar de tradição do samba, somou-se à cultura da boemia sambista e malandra a aparição das agregações carnavalescas. O já citado jornalista Jofre Rodrigues, um dos encarregados do jornal *O Globo*, que assumiu a organização do desfile em 1933, fora pioneiro na construção de tal narrativa, para quem a “Mangueira não fica na África, mas na cidade do Rio de Janeiro”.

Nesse momento inicial, os morros e suas escolas tornaram-se foco das atenções jornalísticas. O intuito era o de fazer conhecer, para popularizar. Notadamente, era do interesse daqueles jornalistas, profundamente envolvidos com a folia, fazer a ligação

necessária entre morro e a cidade. Em 1932 e 1933, os cronistas do periódico *Diário Carioca* acorreram efusivamente às favelas encarapitadas nos morros, para entrevistar membros importantes das escolas de samba, que lá existiam. Estiveram em Mangueira, Recreio de Ramos, dentre outras localidades de samba. Nas entrevistas, fica evidente a concepção que os sambistas tinham dos morros, como lugar inaugural do samba, com seus “azes” engajados nas disputas interbairros. Foi numa entrevista a Irineu de Paula e Silva, diretor de harmonia da Escola de Samba do Rio Comprido, que o cronista Marrom, do *Diário Carioca*, de 24 de dezembro de 1932, captou este trecho sugestivo, na coluna “Nos arraiaes da folia”:

Eu queria ainda que os srs. fossem, uma noite, assistir a um ensaio da nossa “escola do samba”, para assistir o entusiasmo que há, no “Fale quem quiser”, com as letras de João Miranda, Ataulpho Alves, Deraldo Barcellos e Decio Santos, os “azes” da Escola de Samba do Rio Comprido. Estamos promptos para tomar parte em qualquer festival organizado por outras “escolas de samba”, procurando apresentar-nos com o maior brilho possível, será uma grande honra para nós. Peço ainda a interferência do DIÁRIO CARIOCA para ser organizada uma demonstração-concurso entre as “escolas de samba”, para que o povo possa conhecer os melhores sambistas e as verdadeiras composições que vêm do anonymato do morro, que é o berço do samba.

Como coloca Cabral (1996), trata-se de uma época nascente. Ainda se punham aspas na palavra escola de samba, conotando um certo improvisado. Já em 1933, o diário *Correio da Manhã* tentara desbancar *O Globo* como promotor do evento carnavalesco. Aquele forçou uma antecipação da data do desfile, publicando um regulamento de participação, mas a escaramuça fora debelada. O interesse pela cobertura e patrocínio do evento carnavalesco crescia e, com isso, crescia também o número de integrantes e a organização geral das escolas de samba. Ao fim das apresentações do ano de 1933, *O Globo* contabilizou cerca de 40.000 espectadores, o que levou sua redação a pontuar que o samba das escolas ainda não conquistara plena identificação com a cidade (FERNANDES, 2001). Desse modo, ainda era cedo afirmar um mimetismo simbólico entre o Rio de Janeiro e os desfiles carnavalescos, no seu mais novo formato. Havia vários movimentos carnavalescos locais reivindicadores de tradição, como reforçam Napolitano e Wasserman (2000, p. 172): “[...] podemos notar a ebulição de um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares”. Isto significa que, além da concorrência dos ranchos, sociedades, dentre outros formatos de manifestação carnavalesca, havia outros “lugares de tradição” fortes, como o reduto dos baianos, que também buscavam seu lugar, “sobretudo

num momento em que o popular e o nacional eram categorias de afirmação cultural” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 172).

Tal é a multiplicidade desses elementos reivindicadores que, no *Diário Carioca*, de 5 de janeiro de 1933, Donga chega a questionar o significado de “escola”, reiterando uma argumentação de origem em que atribuição de “verdadeira” “escola” não deveria ser conferida aos morros. A coluna “Os arraiaes da folia” trouxe a seguinte oração desafiadora: “Donga pergunta ao mundo carnavalesco: qual é seu ponto de vista?”. Donde o sambista baiano inicia sua crítica:

Faustino é um bicho nisso. O Oswaldo Vianna, o “covinha”, é quem toca o “afouché”, um instrumento que substitui o “ganzá”. Como informação, indico, é uma cabaça engradada com cordões de “Lágrimas de Nossa Senhora” que dá um som muito agradável e animador. Essa gente que fala e insiste que os sambas nascem no morro talvez nunca ouvissem falar nisso. Eu não nasci nem no Salgueiro, nem na Favella, e desde menino que estou dentro do samba. Nasci na Aldeia Campista e fui criado na Rua Senador Pompeu, onde imperava a verdadeira “escola” do samba que Hilário e o velho Marinho, pae do Getúlio, o “Amor”, conhecido como “Marinho que toca”, dirigiam e ensinavam a meninada. João da Baiana foi daquela “escola”, onde nos annos 1900 a 1905, saíamos de “porta machado”, no “Filho da Jardineira”, “Reis de Ouro”, “Botão de Rosa” e muitos outros ranchos.

Donga chama atenção para a sua senioridade, em matéria de samba, reiterando sua posição, já vista em outro momento, contrária à ideia de um samba nascido nos morros. Mas, acima, a crítica vai para o movimento nascente das escolas de samba e sua afirmação de um samba próprio dos morros e favelas da capital. Daí o desafio ao mundo carnavalesco: “qual é seu ponto de vista?”, visto que o dele está posto, “desde menino”. Ao ativar uma retroação temporal, como estratégia de contra-ataque ao significado de “escola”, que circulava nos anos 1930, o sambista baiano reafirma aquela “escola” do samba, que era ensinada pelos ícones da velha guarda, a “verdadeira”, onde, nos anos 1900 a 1905, afirma Donga: “saíamos de porta-machado”. Desse modo, para Donga, era no reduto baiano da cidade que “imperava a verdadeira ‘escola’”, dirigida por Hilário Jovino e Getúlio Marinho. Uma vez que o movimento sambista, que viria a ser entendido, mais tarde, como escola de samba, ainda não se sedimentara, os agentes em embate digladiavam-se pelo domínio da originalidade, ou seja, quem fez “escola do samba” primeiro. Para Donga, “mundo carnavalesco”, onde se fazia “escola”, eram os Filhos da Jardineira, Reis de Ouro, Flor do Abacate, dentre outros grupos de ranchos, maiores e mais relevantes que as escolas de samba, à época, pequenas debutantes. Nesse ponto, Ismael Silva discordaria, visto que ele chamara para si e para seu grupo

geracional a invenção não só do termo, mas da própria fisionomia originária da escola de samba, com instrumentos e elementos rítmicos específicos ao movimento.

Se, do lado dos cronistas carnavalescos, o interesse era fazer a cidade conhecer o samba reinante nos morros, para as diretorias das escolas de samba, as visitas dos jornalistas aos seus redutos eram oportunidades únicas para amealhar popularidade, via propaganda jornalística. Pode-se pensar que esses jornalistas contribuíram para o processo de concretização de uma imagem de tradição emanada das escolas, pois as notas das visitas eram sempre ruidosas e grandiloquentes. Esse é o caso da visita dos cronistas do *Diário Carioca*, K-Rapeta, K-Peta e Jota Efegê, ao barracão da Escola de Samba Recreio de Ramos. Na matéria de 12 de janeiro de 1933, intitulada “Uma visita à ‘Escola de Samba’ Recreio de Ramos: o que a ‘trinca cá de casa’ viu e ouviu no reduto de Norberto Marçal, domingo passado”:

Foi a “chave de ouro” da noite. A “trinca cá de casa” retirou-se. O ensaio animado da “Escola de Samba” de Ramos deixou ótima impressão nos corações dos cronistas do DIÁRIO CARIOCA. Formidáveis, as canções e sambas cantados no ensaio de domingo último.

Essas passagens interessam aos sambistas das escolas, pois são capazes de sobrelevar o nome dos seus compositores, o lugar de onde eles vêm e, certamente, coroar de louros o nome da agremiação, que vai construindo uma imagem de importância, somada às vitórias nas disputas com outras escolas. Com isso, vai-se acumulando material de afirmação de uma tradição em samba, que se confunde, no fim, com a própria tradição de samba acumulada pela cidade do Rio de Janeiro. Os jornalistas, por seu turno, deixaram suas digitais nesse processo. O mesmo tom de regozijo e elogios reproduziu-se na visita ao bloco *Vê se Pode*, tratado como uma das “escolas” de samba do Morro de São Carlos. Nesta matéria, de 18 de janeiro de 1933, os cronistas teceram elogios à geografia do morro, às pastoras, aos sambas e seus compositores e, por fim, queriam voltar:

Quando a caravana chegou ao alto do morro, o primeiro director que apareceu foi Manoel de Almeida, o presidente do “Vê se Pode”. Estávamos na “coroinha” do morro de S. Carlos, se o K. T. Drático estendesse o braço era capaz de pegar um a estrela no céu. K. Rapeta só dizia – que altura “seu” Marrom. E elle não dizia nada. [...] Em seguida, Simplício, que é um “braço forte” no bloco, um elemento que é carnavalesco de verdade [...] apresenta a “carangada” ao bello sexo. Diante das pequenas, teve gente que ficou toda embandeirada em arco. Começaram os elogios às vozes. K. Rapeta só dizia: Gostei muito, Isso é que é uma coisa bonita. Vamos valorizar a nossa música. [...] “Efegê”, olhava as pequenas e suspirava, Estava lembrando do

seu livro – Cabrocha. [...] As “catitas” cantaram “Sempre na activa”, samba de Angelo, que executou o solo com grande maestria. O ensaio ia terminar. [...] Descemos depois das despedidas. Querem saber de uma coisa? A “tropa” gostou e está com vontade de voltar para a semana. A escola de samba “Vê se Pode” está boa!

Essas visitas ressoavam nas páginas dos jornais, construindo sentidos de tradição. Contudo, a palavra, em si, era utilizada tanto para construir um sentido de tradição das escolas de samba quanto num sentido de tradição, que iria povoar o imaginário nacionalista, construindo-se para durar à posteridade. São inúmeras as passagens em jornais repetindo discursivamente a estratégia, como nesta chamada do *Diário Carioca*, de 9 de janeiro de 1934, com o título: “Momo vae substituir Papae Noel, na Casa do Caboclo”, onde lia-se:

Duque, levando avante o seu plano de fazer subir à scena, na Casa do Caboclo, figuras que estejam ligadas à nossa tradição, vae substituir no palco do thearinho regional que dirige, a figura do Papae Noel, grave, serena, austera, pela de Momo, rei da graça e da loucura.

O sentido de tradição vai também, aos poucos, enlevando e absorvendo a cidade do Rio de Janeiro, como um lugar que se encanta e produz o samba e a festa do carnaval, como nas frequentes chamadas para a seção carnavalesca, do mesmo jornal, do dia 11 de fevereiro de 1934, em que dizia, com letras garrafais: “Todo o Rio possuído da alegria e prazer”, em seguida, em matéria carnavalesca, “Carnaval, a festa do povo que empolga a cidade”.

Nada mais sugestivo que uma “nota oficial” de troca de presidência da União das Escolas de Samba, para a percepção dos sentidos do emprego da palavra tradição, para o Brasil, para a cidade e para as próprias escolas de samba. O *Diário Carioca*, de 2 de julho de 1935, anunciou: “O ‘Grupo do Corpo Fechado’ felicita o novo presidente da União das Escolas de Samba”.

A diretoria do Grupo do Corpo Fechado, regozijando-se com as entidades populares que escolheram para a presidência da União das Escolas de Samba, o escriptor João Canali, fundador do glorioso Cordão dos Laranjas e criador do Cidadão Momo, dictador civil do Carnaval Carioca, acaba de felicitar o festejado homem de letras, manifestando-lhe a sympathica repercussão causada no seio de toda a família foliona da cidade pelo seu democrático gesto, aceitando a missão de conduzir para os destinos mais elevados a nossa música typica, ideal patriótico, que lhe granjeará decerto, uma aureola de amplas sympathias. O officio da diretoria do Grupo do Corpo Fechado allude ainda, com João Canali, a uma tradição da nossa cidade natal, tradição que exprime um sensível ideal de arte, distanciado da lama, onde conhecidos “chantagistas” se emporcalham na esterqueira de suas ambições.

O novo presidente, João Canali, é convocado à missão de conduzir à glória e ao reconhecimento a “música typica” brasileira, mas que se confunde com uma tipicidade musical carioca. Uma música que somente pode ser levada a cabo por quem se engaja no “ideal patriótico”, de que deve comungar, no contexto vigente, toda a nação brasileira. A figura de João Canali confunde-se, então, com a “tradição da nossa cidade natal”, o samba e o carnaval que, cada vez mais, organizam-se e institucionalizam-se. Desse modo, o sentido de tradição que se coloca capitaliza, simultaneamente, as escolas, a cidade, o país. Movimenta elementos discursivos específicos para elevar cada âmbito ao seu lugar de tradição: a “música typica”, um “ideal patriótico”; o samba, uma “tradição” carioca; o conjunto das escolas de samba, amparado pela União das Escolas de Samba, uma usina produtora do “ideal” e da “tradição” que devem representar. Exemplificando esse valor de tradição carioca, a exposição do concurso “Noite das escolas de samba”, organizada na Praça Onze, pelo Centro dos Chronistas Carnavalescos, o *Jornal do Brasil*, de 10 de fevereiro de 1933, assim iniciava o certame: “As escolas de samba formam os mais interessantes cortejos carnavalescos de que se pode orgulhar a tradição da cidade”.

Não só as escolas de samba, que mais tarde se engrandeceram e consolidaram uma ideia de festa popular tipicamente carioca, mas grupos ou organizações de nascimento anterior a elas foram mobilizados, em nome de uma tradição festiva do Rio de Janeiro. Assim, o *Jornal do Brasil*, de 10 de novembro de 1931, escrevia sobre a falta de apoio governamental, diante da importância dos clubes dos Democráticos, dos Fenianos e dos Tenentes do Diabo, nos dias da festa carnavalesca da cidade:

Desde que o presidente do Club dos Democráticos aventou a idéia feliz de ser mantida a tradição da grande festa popular, a única que movimenta a população inteira; a única que faz esquecer as agruras e tristezas, não podia o “Jornal do Brasil” deixar de ouvir as opiniões abalisadas dos componentes do assumpto – Carnaval, festa por excelência popular, expoente máximo da alegria da cidade, ruído, entusiasmo, pagode, loucura... é a festa em que vibra com mais ardor a alma carioca. [...] É impossível deixar de sucumbir à festa mais popular da cidade e cuja apothose final é o desfile dos préstitos allegóricos [...] Acuso recebido o officio desse club, datado de hoje, no qual comunicaes a iniciativa de que fostes “leader”, no sentido de ser realizada uma campanha em favor da tradição do carnaval carioca, que, incontestavelmente, é o desfile dos três grandes clubs pelas ruas da nossa esplendorosa urbs.

Estabeleceu-se, assim, uma espécie de jogo de interesses, entre jornais e instituições carnavalescas. Tal “campanha em favor da tradição do carnaval carioca” suscitava não só o

interesse autopromocional das instituições carnavalescas, como angariava leitores para as seções de folia, constantes dos jornais. No *Jornal do Brasil*, de 3 de dezembro de 1931, lê-se um importante indicativo dessa associação entre jornalistas e carnavalescos, com farto manuseio estratégico da ideia de tradição, para pontuar a importância do financiamento e promoção das sociedades carnavalescas, bem como da própria festa do carnaval. Segue abaixo trechos da matéria:

OS CORTEJOS CARNAVALESCOS E O AUXÍLIO OFFICIAL

A grande reunião das grandes e pequenas sociedades, realizada hontem à noite na sede do Club dos Democráticos, excedeu à mais optimista expectativa. [...] Imediatamente, é lido o memorial que abaixo publicamos e que deverá ser entregue ao Sr. Getúlio Vargas, chefe do Governo Provisório. [...] as grandes sociedades querem justamente que haja egualdade entre todas as pequenas sociedades, as que fazem o carnaval, não as que vivem do carnaval. As palavras do orador constituem a resposta que satisfaz e os ranchos, pela palavra de seu “leader”, Dr. Guilherme Pastor.

Em seguida, a matéria reproduz o memorial. Segue abaixo trechos do mesmo:

Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas. Chefe do Governo provisório da República. É a primeira vez, na história carnavalesca do Rio de Janeiro, que os Clubs dos Fenianos, Democráticos e Tenentes, com o apoio e a solidariedade das demais agremiações, que têm nas commemorações annuaes dos festejos de Mômô, sua principal finalidade: se dirigirem collectivamente ao superior Magistrado da Nação. [...] Não escapam, por certo, à ampla e segura visão de V. Ex., estadista a quem a Revolução outorgou a suprema magistratura do paiz, as vantagens da ordem econômica que uma festa da importância e magnificência do Carnaval do Rio traz à uma Metrópole como a nossa. [...] É o commercio que se movimenta nos douz meses anteriores ao grande prélio da terça-feira gorda e que vê augmentado o volume de suas vendas; é o Thesouro do Estado que, no augmento de fabricação de muitos artigos próprios da época consegue renda maior com o imposto de consumo; [...] ora, não bastasse isso, para justificar perante V. Ex. a necessidade do Governo se interessar, pela maior e mais tradicional festa do Brasil, a circunstância relevante, como julgamos, de ser o Carnaval do Rio o mais magnificente e característico de quantos se realizam no mundo, seria bastante, a nosso ver, para impressionar o nacionalismo sadio de V. Ex. levando o governo de sua patriótica e esclarecida direção a não contribuir de forma alguma, para que se realizem os fundos da maior tradição carioca e quiçá do Brasil. Todos os povos têm, como V. Ex. não ignora, os seus característicos, as suas tradições; mantê-las e preservá-las, através dos tempos, é obra de patriotismo imposta aos governantes que vivem integrados no espírito da nacionalidade. [...] Infeliz do povo, portanto, que não mantém e não preserva as suas tradições quaesquer que elas sejam: tal povo não é digno de si mesmo e não merece o respeito de estranhos [...] E não há como negar-se que a impressão deixada aos estranhos que aqui vêm para gozar o

deslumbramento do carnaval carioca é a maior e melhor possível; Ella há sido mesmo, durante annos, o mais efficiente meio de propaganda da terra brasileira [...].

A mobilização da ideia de tradição é eficiente para desencadear exercícios de construção de passados e continuidades, afinadas com interesses de manutenção/cristalização de práticas e instituições, como assevera Hobsbawm e Ranger (2014), assim como Woodward (2009). Foi desse modo que as Sociedades buscaram institucionalizar-se, criando a Confederação das Sociedades Carnavalescas e associando-se, por interesse de propaganda e reconhecimento, ao Centro de Chronistas Carnavalescos. Jornalistas também tinham cadeiras na administração dessas instituições carnavalescas. Não obstante a chamada para a importância econômica e turística, que levantam os dias de festa do carnaval, a associação jornalistas/carnavalescos constrói com destreza a imagem do carnaval como festa tradicional, que eleva o Brasil, tornando a cidade do Rio de Janeiro uma vitrine de tradições brasileiras. A base contextual traz do âmbito político o acionamento do patriotismo, como chave estratégica para o apoio e engajamento do poder público e, por extensão, da sociedade a “uma festa da importância e magnificência do Carnaval”, em que o Rio de Janeiro regozija-se de sediar.

Nesse memorial, usaram e abusaram das colocações vocabulares, levantadas por Fairclough (2003), como estratégias discursivas, dentro de um cenário em que era fértil incitar o interesse pelo carnaval, enquanto prática direta de patriotismo. Mobilizaram as relações gramaticais, com o uso estratégico de adjetivações grandiloquentes para a festa do carnaval, cuja “importância”, “magnificência” e “deslumbramento” engrandecem a capital carioca. Fizeram uso abundante, também, dos superlativos: “a maior festa”, “a mais tradicional festa”, “a maior tradição carioca”, “o mais magnífico característico de quantos se realizam no mundo”, “o mais eficiente meio de propaganda da terra brasileira”. Tudo isso trabalha para construir um significado de tradição, que conclama todos a tomarem sua parte na grandeza do processo. O ganho simbólico angariado pelo Rio de Janeiro é função desse esforço narrativo de construção/manutenção da tradição carnavalesca carioca, tornada rosto da nação brasileira.

O processo de construção dessa tradição mal havia completado uma década e estava a todo vapor: o carnaval e sua miríade de agremiações, antigas e novas, já podiam desfrutar pelo menos do enorme prestígio conferido, de forma abrangente, pelos homens das redações. O passado distante era resgatado para dar esteio à novidade, com desejos sólidos de cristalização. Para isso, práticas musicais indígenas e africanas forneceram o fermento argumentativo, não obstante o retorno às práticas na própria Grécia antiga, como no caso da crônica sobre o carnaval carioca, feita por Coelho Netto, que não deixou de celebrar o socorro

financeiro dado às sociedades e aos ranchos, na edição do *Jornal do Brasil*, de 27 de novembro de 1932:

O carnaval ahi vem, e desta vez, impondo importância por trazer, à guisa de coroa para o seu broslado estandarte, o título de official. Momo entrou para o quadro dos serventuários do Estado [...] E cada Sociedade será como uma repartição pública, dividida em secções para o preparo conveniente e caprichoso da festança bacchica. Não serei eu que me atreva a discutir o acto do Prefeito, que tão generosamente respondeu ao apello que lhe fizeram as grandes sociedades. [...] Entendo, porém, que seria de justiça, que a Prefeitura, na sua liberalidade, não esquecesse os ranchos, que no grande tríduo, representam a tradição. Esse elemento tradicional é constituído pelos ranchos que mantêm a salvo das violencias do chamado Progresso o que nos resta dos costumes antigos e também a Poesia simples do povo e as suas dansas características, aquillo que os gregos chamavam hyporehemas. Os hyporehemas foram, pois, a primeira forma do drama grego [...] São estes hyporehemas, alguns rústicos, outros bárbaros, que os ranchos nos trazem pelas suas sahdas no carnaval. Neles revivem melodias antigas, desde as dos *caíres* indígenas, provindas das ocaras, com os tripúdios guerreiros, ao som de horés, tembis e maracás, nos quaes se inspirou nosso grande Carlos Gomes para compor o bailado selvagem do *Guarany*: o caxambú soturno da África, que se abrandou, posteriormente, no samba, na chula e no cateretê repinicado.

A ideia da origem é mobilizada para empoderar uma tradição que, aos olhos de Coelho Netto, não se deve deixar arrefecer. O autor vai às origens do drama grego para pontuar as origens do que ele entende como sendo o resultado moderno de uma tradição: a chula, os ranchos, as sociedades carnavalescas. Mais uma vez, a construtividade da tradição ancora-se em raízes profundas da história brasileira, como já fora visto, em capítulos anteriores. Dos costumes bárbaros de indígenas e africanos, têm-se, então, a sublimação do melhor da cultura dos anos 1930: o carnaval carioca, agora, amparado pelo poder público. Outro exemplo, na mesma linha argumentativa, vem na revista *O Cruzeiro*, n.º. 16, ano III, de 21 de fevereiro de 1931, em matéria intitulada “Depois do carnaval”:

Havia uma geral curiosidade em verificar como se comportaria a população carioca no carnaval da crise, que alguns acreditavam seria a crise do carnaval. [...] As agruras do cambio, os embaraços do commercio, o ostracismo em que gemem os políticos do antigo regime e os seus apaniguados e favorecidos, a confusão de nebulosa em que permanecem os horizontes astraes da revolução, que está ainda gerando o seu systema planetário, não conseguiram suplantar a tradição quase centenária do carnaval carioca e aquietar os instinctos desencadeados na colorida e cahotica orgia que é o ephemero reinado de Momo. [...] No carnaval carioca collaborou a fascinação africana pela pompa das côres, pela excitação da música e as contorsões da dansa. Já muito antes do *jazz* na partitura do nosso carnaval intervinhm os accordes bárbaros e lúbricos do samba. Nas suas

origens encontra como a genuína e talvez única creadora dos cortejos, dos cordões, das dansas e dos cânticos, essa parte humilde da população nativa, que desabafa nesses dias os seus insuplantáveis resíduos ancestrais.

Dos anos 1940 em diante, as escolas de samba já estavam consolidadas, enquanto que a capital presenciava a irreversível decadência dos ranchos e das sociedades. O discurso da tradição não era mais pontuado por essas duas últimas, substituídas, então, pelo formato e organização de agremiações de escolas de samba. Estas figuraram como continuadoras desse discurso de tradição, que antes sobrelevava os ranchos. Na revista *O Cruzeiro*, nº 22, ano XXV, de 11 de fevereiro de 1953, em matéria sobre a escola de samba Império Serrano, a reportagem trouxe o título: “Império Serrano honrou a tradição”. Numa das fotografias, um quadro com uma “mensagem do morro – as baterias derramam samba, o samba que conta as glórias e o sofrimento de um povo, através de uma melodia quente, cheia de ritmo cadente e nostálgico”. No meio da matéria, o jornalista Jorge Ferreira, colocara:

A Escola de Samba “Império Serrano” não conquistou o pentacampeonato. Os juízes deram o título à “Portela”, que se distanciou na ponta, com 400 pontos, enquanto ela ficou em segundo lugar com 364. Mas isso não importa. O que deve contar é que a Serrano honrou a classe e ofereceu ao povo uma exibição notável, mostrando aos turistas boquiabertos que nós fazemos, verdadeiramente, uma festa popular monumental no tríduo em que reina esse Rei gordo e folgazão, que é Momo.

Trata-se da “festa popular” que “nós”, leia-se: os cariocas fazemos. Festa popular, cujo adjetivo a sobreleva como “monumental”. Mas, agora, importante é frisar que são as escolas de samba o carro chefe da invenção da tradição, tanto para capitalizar simbolicamente a cidade, quanto elas mesmas. A cidade capitaliza seu perfil identitário, com cada edição bem sucedida e cada vez mais imponente do carnaval; as escolas capitalizam-se, por sua vez, a cada vitória conquistada, diante das rivais; o país capitaliza-se instrumentalizando o Rio de Janeiro enquanto seu rosto de apresentação e, do ponto de vista simbólico, o Rio de Janeiro adquire mais vantagem concorrencial sobre outras regiões.

Mesmo perdendo para a Portela, no entender do jornalista Jorge Ferreira, a Império Serrano esforçou-se por sair bonita e tentar ganhar, portanto: “honrou a tradição”. O discurso é o veículo de construção dessa tradição e, para fixar-se até naturalizar-se em senso comum, repete-se *ad nauseam*. Em matéria de 1º de março de 1958, nº 20, ano XXX, da mesma revista, intitulada “O samba desfilou da noite para o dia: as “Escolas” salvam a tradição do carnaval de rua, vencendo a maratona de sambar 14 horas sem parar”. O jornalista Álvares da Silva inicia o texto com a seguinte colocação:

O Brasil possui o maior “show” popular espontâneo do mundo: é o Carnaval Carioca. Todo mundo sabe disso – só o governo o ignora. Dêsse vasto espetáculo, a maior atração consiste no Desfile das Escolas de Samba [...] 15.000 sambistas fantasiados – pastoras, passistas, baianas, bateristas – os quais cantam e dançam ao ritmo pulsátil de variados instrumento de percussão, mantendo bem viva e sempre renovada a tradição do carnaval de rua.

4.2 Sobre o uso da tradição por folcloristas/jornalistas: em prol da vervecultural carioca

Entre os primeiros sujeitos a valorizarem o samba urbano, foi de especial relevância a ideia/ideal das origens. Estas possuem, no discurso proferido, ligação direta com a defesa de determinada tradição. Contudo, grosso modo, o mote geral resvala sempre na defesa de um samba considerado verdadeiro, puro e quase que constantemente sob ameaça de desvirtuação, de desessencialização e/ou descaracterização. Desse modo, o discurso torna-se base de exercícios de retorno a passados ideais, para defender tradições contra os perigos estrangeiros.

Já fora mencionado, por exemplo, em páginas anteriores, sobre como Vagalume desqualificou os chamados sambéstrós, por ameaçarem a pureza do autêntico samba com suas inovações, além de fazerem da vida sambista um comércio indesejado. Pureza esta que, para Vagalume, se manteve em linha evolutiva, desde o samba raiado originário, até a formação do samba sofisticado, moderno e urbano do partido alto. Atentar contra a forma mais bem acabada do samba seria, para o autor, uma afronta à tradição, à maneira autêntica de se fazerem as coisas. Assim, Vagalume afirma:

Quando o samba tiver grammatica, quando elle passar da roda em que foi gerado para a dos grammaticos e dos maestros, quando elle sahir do seu proprio meio e fôr para o seio dos poetas, deixará de ser samba e tomará um outro nome qualquer que elles inventem, porque por muito que se esforcem, com toda a sua concordancia, jamais farão coisa, que pelo menos, observe a tradição do «*corrido*» ou «*chulado*» e serão mesmo incapazes de fazer uma aproximação do «PARTIDO ALTO» (GUIMARÃES, 1933, p. 147, grifo do autor).

Para Guimarães, o samba existe no coração do homem simples, dos morros cariocas, e qualquer coisa que se coloque diferente da linguagem e improvisação inspirada do canto rural ou sertanejo, deveria ser veementemente combatido. Por isso, o autor assevera que “[...] o samba, viverá sempre e resistirá ao golpe dos poetas, que na ambição do dinheiro, atentam

contra a sua integridade e a sua tradição” (GUIMARÃES, 1933, p. 140). Desse modo, como um ponto marcante, a visão de Vagalume é perpassada pela denúncia de práticas, em um contexto que estaria maculando o verdadeiro samba, no que seria necessário prover amplo apoio àqueles que levavam adiante a prática sambista autêntica, como arma de manutenção da tradição:

[...] volve-se toda a esperança de novas produções que honrem o samba *chulado* principalmente, do *partido alto*, que não devemos abandonar ou esquecer, porque representa um passado, uma tradição, que será um crime renegar. Que outros o façam, mas, nunca aqueles que se presam de ser da roda do samba, aqueles que o defenderam com ardor e pugnaram pela sua tradição; aqueles que formam ao lado de *Canninha*, vivendo para o samba, sem fazer delle um commercio [...] (GUIMARÃES, 1933, p. 152, grifos do autor).

O fato de Guimarães (1933, p. 179) valorizar o samba como “uma tradição da nossa roça” reforça sua postura combativa, contra inovações ou modismos frívolos da cidade. A postura irredutível de Vagalume, tal como colocam Hobsbawm e Ranger (2014), passa pela defesa da invariabilidade, uma prática que deve ser preservada, cristalizada nas voltas sem fim do fio da tradição. É olhando para um passado rural mitificado que Vagalume faz o seu exercício discursivo de defesa de uma originalidade para o samba urbano: resgatou o jongo, o batuque, o cateretê, os sambas raiados e corridos baianos, como os substratos históricos que conferem valor de tradição ao produto mais bem acabado do partido alto, feito nos morros cariocas.

À época, as escolas de samba consideradas mais importantes também foram citadas por Vagalume. Considerando-as redutos de bambas e “cathedráticos”, tece elogios ao Morro da Mangueira, Kerozene, Favella, São Carlos, Salgueiro, e deixou clara a disputa acirrada entre estas favelas, quando o assunto era destacar-se nos festivais e desfiles. Ao falar da Mangueira, pontuou: “Não se pode negar a sua fama, a sua tradição, quando a Favella estava no seu apogeu, mangueira olhava-o com indiferença! Era a certeza da sua importância, do seu grande valor no futuro” (GUIMARÃES, 1933, p. 208). O valor da tradição é dado aqui, pela glória auferida por estas escolas, no calor da disputa e, não obstante a tentativa de manter um compromisso de objetividade, Vagalume pendeu em preferências pela Mangueira, elogiando sua topografia, em detrimento de outros morros, conferindo ao lugar epítetos honrosos:

[...] a Mangueira sempre se orgulhou de ter melhor gente que a Favella em tudo e por tudo: mais ordeira, mais caprichosa, mais valente e menos

sanguinária. As construções, as ruas, o commercio da Mangueira sempre foram superiores ao Kerozene, Favella e Salgueiro. O Morro da Mangueira sempre teve Magestade! (GUIMARÃES, 1933, p. 213).

A narrativa que fez do morro de São Carlos e sua escola, a Estácio de Sá, o bastião da primeira escola de samba rendeu o reconhecimento de sua tradição, reconhecimento de um passado importante para a história do samba na cidade. Em visita ao morro, Vagalume conta que fora recebido por J. Octaviano, bamba local, e, quando perguntado sobre as diferenças do samba do Estácio para o das outras escolas, ele dissera: “São Carlos! Ahi elles têm que respeitar a Academia mais antiga e da qual fazem parte os ‘cathetráticos’ da ‘Escola do Estácio’. Para aquelles que têm o samba como religião, São Carlos é a ‘Cathedral’” (GUIMARÃES, 1933, p. 240). Assim, um “evento original” compõe a narrativa e atualiza, ao longo do tempo, um dado sentido de tradição, como pontua Vagalume: “[...] o Morro de São Carlos vive apenas da sua tradição, da sua fama como ponto de concentração dos ‘cathedráticos’, que constituem a tão falada e afamadíssima *Escola de Samba do Estácio de Sá*” (GUIMARÃES, 1933, p. 237, grifo do autor).

Com a ascensão do samba, em suas diversas formas, Orestes Barbosa, por sua vez, regozijara-se de o Brasil não mais adular a arte europeia, deixando de lado a influência musical lusitana, para enveredar-se pelo caminho da identidade cultural própria, tomando parte daquiloque seria verdadeiramente nosso: o samba carioca. Faz o mesmo exercício, a título de exemplificação, com países, como a Argentina e os Estados Unidos:

O passado de outros povos não interessa ao Brasil. Se a América do Norte cultuasse a velhice da Inglaterra e se a Argentina adubasse com o mofo espanhol, a sua civilização, esses dois países não se teriam imposto à admiração do mundo, creando suas artes singulares, a sua ciência admirável, e, na música, o **fox** e o **tango** que o velho mundo zangado embora, foi obrigado a aceitar. O Brasil de começo rifou logo o fado. Fez muito bem (BARBOSA, 1933, p. 64-65, grifos do autor).

Ao que Barbosa diz, basta acrescentar, como leitura possível de se fazer, que esses países deixaram de lado a dominação cultural de suas antigas metrópoles para se voltarem para sua própria história, para as coisas de sua própria gente. Num arrufô de orgulho nacional, surgem as “artes singulares” de cada lugar. Fundamentado no seu estro histórico e popular, o Brasil defenestra o fado e põe no lugar o samba carioca, do qual tanto se orgulha Barbosa. No fim das contas, o seu livro encaminha uma ode ao nascimento de uma tradição, que deve sobrepor-se entusiasticamente a qualquer influência cultural alienígena, pois deve mimetizar-se na fisionomia do seu próprio povo e país: “Coube à minha geração romper com os dogmas

do passado, abandonando, na prosa, a imbecilidade da colocação dos pronomes da moda lusa e esganando no verso o rouxinol que não é daqui” (BARBOSA, 1933, p. 65). Assim, contra a velha tradição lusa, que para Barbosa deve ser combatida, levanta-se o novo: os agentes que carregam o estandarte de uma nova cultura, que tem pressa em consolidar-se verde e amarela e popular:

Falemos dos parceiros de sereno. Sem esquecer, todavia, o dever que temos de guerrear a tradição. Por minha parte, com a autoridade de brasileiro, garanto que não quero, nem nunca quis saber quem foi Vasco da Gama. Eu quero saber é quem põe água no leite (BARBOSA, 1933, p. 66).

Dada a interpretação antilusa de Barbosa, nasce um novo sentido da ideia de tradição. Contra o desejo positivo do universo do samba no sentido de construir sua tradição, por meio da consolidação cultural e da vitória na avenida, surge uma tradição com valor negativo, aquela que deve ser combatida, porque alheia aos interesses nacionais empunhados por tais agentes.

No espaço negativo dessa tradição, couberam todos aqueles estrangeiros inconvenientes ao sucesso pleno da arte puramente nacional: “E a vitória plena chegará. E enquanto ela não chega vamos coligindo essas notas exaltando o samba e enfrentando o focinho torcido da turma de velhos e velhacos daqui e dalém” (BARBOSA, 1933, p. 205). No mesmo sentido vai o argumento do purismo cultural de José Sanz, na sua coluna “Antologia da Música Brasileira”, na *Revista da Música Popular*, nº 1, de setembro de 1954:

No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencente ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be-bop”. Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar nossa música, seja pela regravação e popularização de velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, têm na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiros (SANZ, 1954, p. 27).

Observa-se que, como resposta à preocupação dessa geração de folcloristas/jornalistas com a descaracterização da música nacional, diante da ameaça da invasão cultural estrangeira, José Sanz sugere as medidas de um preservacionismo, diante daquilo que se pensava estar sob sério risco de perder-se. O samba seria uma tradição sob ataque em várias frentes. Nos anos 1920-30, uma invenção encontrava-se em marcha: a do samba tornado tradição a ser popularizada e reproduzida, como valor cultural incontestado de um povo e de uma nação. Nos

anos 1950, com o samba já consolidado, o medo era muito mais o do risco do esquecimento, a agonia de assistir a avalanche do estrangeirismo corroer a própria identidade nacional, feita tradição, sem nada fazer para combater “o impacto de influências estranhas” (SANZ, 1954, p. 27). Até mesmo os “africanismos”, apontados por Jota Efegê, foram obstáculos à consolidação do samba puro. Tal fora o processo de acomodação da estética, até se chegar a uma imagem aceitável, consonante com os julgamentos do naco intelectual envolvido.

Fazendo lembrar, de certa forma, um retorno ao indigenismo romântico, do século XIX, parte dessa acomodação estética passava pelo resgate, da habilidade musical dos Tamoios, como justificativa para a singularidade do artista carioca, ante o resto do país. Como já observado em capítulo anterior, Mariza Lira construiu uma narrativa que buscou na história colonial a originalidade cultural carioca, mobilizando, para isto, um dos principais ingredientes da criação de tradições: a antiguidade amparada num passado “legítimo”. Então, a autora enlaça e legitima, num discurso repleto de brasilidade, o passado ao presente, apesar de criticar, como fez Jota Efegê, parte da contribuição africana para a configuração histórica do samba carioca.

Como colocam Hobsbawm e Ranger (2014), apesar das inevitáveis transformações, o efeito imediato das tradições é a busca da repetição. Qualquer evento transformador acaba sendo visto como uma deturpação, que alimenta o afã passadista, num tom sempre notório de nostalgia de um evento primordial. Ao afirmar que “As escolas estão fugindo à origem e pureza do samba”, Jota Efegê não pretende perder de vista os laços tradicionais, que devem unir em repetição o passado ao presente. Sua crítica vai para uma espécie de racionalização do processo produtivo carnavalesco, contrário à naturalidade *naif*, porém original, que dominava nos primórdios:

Buscando cenógrafos eruditos, coreógrafos cultos, músicos e executantes que lêem nas cinco linhas da pauta, truncam a essência folclórica própria e tornam-se esplendorosos shows bem dirigidos. [...] dando força ao numeroso e faustoso conjunto que se movimenta como um bem montado e dirigido *variety* da Broadway. Mas, convenhamos, isso não é o samba genuíno, fiel, que se busca naquilo denominado como sua Escola (EFEGÊ, 1974, v. 1, p. 90).

Do ponto de vista analítico, nota-se que o vocabulário mobilizado, em torno da defesa tradicionalista dos “exegetas do samba” (EFEGÊ, 1979, v. 2, p. 74), esforça-se, narrativamente, pelo congelamento da prática cultural, com termos como, “essência”, “tradicional”, “folclórico”, “pureza”, “genuíno”, “raízes”, “gênese”. Estas palavras contrastam

com a ideia de mácula, de desvio de “escolas de samba já tornadas em espetáculo” (EFEGÊ, 1974, v. 2, p. 74), cujas críticas apontam para “inovação”, “mistura”, “superficialidade”, “artificialidade”, “intromissão”, “inclusão” etc. Logo, qualquer forma de inovação que extrapolasse os tempos primordiais seria uma corrupção da forma e do conteúdo ideal:

Deduz-se, pois, que apesar do fausto dos cortejos, da sua *féerie*, da inclusão de alegorias cenográficas em painéis e carretas, a musicalidade do samba era defendida com certo rigor nos prélios oficiais. A bateria, com seus tamborins, pandeiros, ganzás, agogôs, frigideiras, cuícas, récos-récos e demais instrumentos próprios da percussão do samba, fazia-o puro, com muito de genuíno. Houve, no entanto, o afrouxamento da rigidez e as escolas se permitiram incluir os pratos de bandas marciais e de orquestra sinfônica, taróis, caixas surdas, etc. E agora teremos, segundo dizem, depois do minueto grãfino, não apenas um, mas (pasmem!) vinte violinistas tocando em meio à bateria (EFEGÊ, 1974, p. 91).

É exatamente esse “afrouxamento”, o distanciamento dos elementos tradicionais, que provocam o protesto irônico de Efegê, diante de sua imediata reprovação da presença de objetos considerados estranhos ao cortejo tradicional, puro, das escolas de samba. Certamente, a apresentação de violinistas, com toda a contaminação exercida pelo culto e pelo erudito, soava para ele como um esquecimento dos ideais da “Escola” e, na prática, uma aberração digna de protestos efusivos dos puristas. Era, então, uma ameaça grave à tradição. Para Efegê, os momentos inaugurais possuíam uma ambiência didática, quase teórica, como movimentos naturais da verdadeira “Escola”. No lugar, entrou uma degradação que eliminou o caráter educativo das agremiações: o “espetacular”, que já denotava o esvaziamento do tom edificante do momento inaugural.

Morre o didático em favor do espetacular

A denominação de Escola faz presumir pela sua expressão semântica tratar-se de um reduto didático e pedagógico que, no caso em tela, seria o samba. Ter-se-ia, portanto, valendo com exatidão o título, conjuntos onde se poderia buscar lições e ensinamentos, uma excelente fonte de estudo folclórico referente à característica de nossa música popular. [...] Não resta dúvida que a exibição espetacular feita pelas Escolas em seus desfiles no Carnaval granjeia-lhes calorosos aplausos, permite-lhes empolgar a multidão sempre presente aos mesmos. Os que buscam deslumbramento, o *show* exuberante de cores, música e fantasia, alheios ou indiferentes à pureza do espetáculo e muitas vezes sem perceber a intromissão erudita regendo-o, desdenharão este escrito. Haverá, porém, os defensores da nossa essência folclórica que, numa hora de estilizações de nosso samba com o surgimento de *bossas* desvirtuantes, há de lamentar ver as Escolas fugirem às suas origens, perderem a sua autenticidade. (EFEGÊ, 1974, p. 91-92, grifos do autor).

Mas, para Jota Efegê, o triunfo do samba avançava, apesar de perseguido e desdenhado. Aos poucos foi rompendo as barreiras do preconceito, a perseguição policial parecia fora de lugar. Num tom de heróica resistência, contra os abusos do mercado do disco e das intromissões alienígenas, o autor narrou o momento em que o samba amadureceu e, tomando consciência de sua importância folclórica, editou o seu primeiro congresso. Este, entendido como um marco importante para a defesa das manifestações da cultura nacional, tratou de estabelecer “a preservação das características do samba”, em que “permitia-se o seu progresso desde que não ferisse a tradição” (EFEGÊ, 1974, p. 124). Com o evento, consolidou-se o dia do samba, em 2 de dezembro. Eis, então, o primeiro esforço de imprimir *in scriptum* a identidade essencial da prática do samba. Surge, então, a *Carta do Samba*, redigida por Edison Carneiro, no I Congresso Nacional do Samba, ocorrido em 28 de novembro de 1962, no Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar, a carta e, conseqüentemente, a resolução geral do Congresso, consideraram que o samba possui formas diversas no território nacional. Coreografia e música entram como elementos principais dessas formas. Há intensa preocupação com a retidão evolutiva do gênero, dado que espreitam constantemente os perigos de desvirtuamento ou descaracterização. Trata-se, portanto, de dar azo a um caminho evolutivo “natural”, contudo com rigor e inteligência (CARNEIRO, 1974).

Na música, acordou-se que “[...] o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa” (CARNEIRO, 1974, p. 196). Compreendiam a necessidade da defesa de uma tradição, contudo, reconhecendo que o samba estava passando por um processo de sedimentação. Ou seja, preconizavam o emprego da fórmula da síncopa, com cuidado e comedimento, para evitar que “aquilo que deve ser, no máximo, uma experimentação, se transforme, pela repetição e pela abundância da produção, num substituto do samba” (CARNEIRO, 1974, p. 196). A recomendação destinava-se aos artistas que faziam mesclas, como o samba-choro, o sambolero, o samba canção etc.

Acordou-se ainda que, na música:

O ritmo fundamental do samba se exprime melhor com instrumentos de percussão, se não exclusivamente, pelo menos em situação de alguma evidência. Compreende-se que nem sempre isto possa ou deva acontecer, mas seria útil não perder de vista que o samba ganha caráter, força e estatura quando se abebera da água nas suas fontes (CARNEIRO, 1974, p. 197).

Na leitura do documento, percebe-se nitidamente que suas recomendações funcionam como uma baliza de conduta, que não deixa de estreitar as possibilidades criadoras, mesmo que o próprio documento justifique este estreito caminho, em nome de uma “liberdade de criação artística”, além de atentar que a “preservação das características do samba se impõe como um dever realmente patriótico” (CARNEIRO, 1974, p. 198). Trata-se de uma conduta de eterna vigilância, cuja postura deveria ser assertiva e enérgica, contra os descaracterizadores dos elementos distintivos do samba. A verdade é que a postura purista metia-lhes o embaraço de terem de defender idealizações, diante da inevitabilidade das transformações.

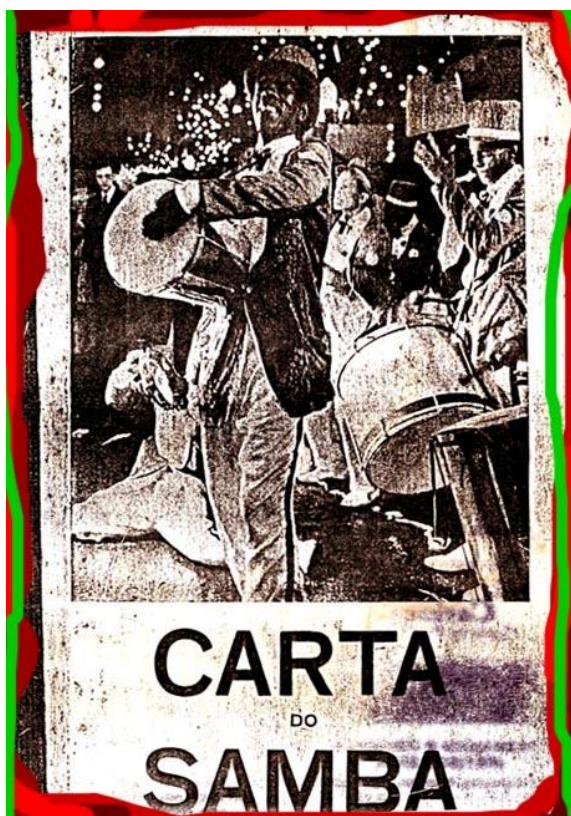
Na dança, ficou estabelecido que

[...] a coreografia do samba se caracteriza pelo passo de deslize, de iniciativa individual e, portanto, sem outra regra fixa se não aquela em que é no pé que se *diz*, que se exprime tudo o que o sambista sente (CARNEIRO, 1974, p. 198, grifo do autor).

Como elemento legitimador da regra, evoca-se o passado, numa lógica argumentativa que reitera certa forma usual, que atravessou os tempos, desde as formas antigas do lundu:

No tambor de crioula do Maranhão, no tambor do Piauí, no bambelô do Rio Grande do Norte, no samba-de-roda da Bahia, no samba e no partido alto da Guanabara, no jongo do estado do Rio e de São Paulo, no batuque e no samba-lenço paulistas, no caxambu fluminense e mineiro, esta é a forma tradicional da expressão coreográfica daquilo que chamamos samba. Também acontecia o mesmo nas formas antigas, em especial o lundu e o baiano (CARNEIRO, 1974, p. 198).

IMAGEM 1–Capa da Carta do Samba



Disponível em: <<https://spiritosanto.wordpress.com/2012/11/28/a-carta-do-samba-e-o-i-congresso-nacional-do-samba-de-1962/>>.

Não obstante a coroação de práticas antigas, eles sentiram a necessidade de flexibilizar a incorporação de práticas novas, principalmente, dentro das escolas de samba. Com o seu meteórico crescimento, vinha o medo da perda de controle das ditas inovações e imitações, nem sempre vistas com bons olhos pelo registro intelectual da tradição, decidindo o que era legítimo e o que não era, o que estava em linha com o passado idealizado e o que destoava, evocando recomendações de abandono de determinadas práticas:

A escola de samba, quer nos ensaios, quer nos desfiles de Carnaval, tem mantido a esta coreografia uma fidelidade que lhe faz honra. Um progresso legítimo foi a inclusão da exibição de passistas individuais em ensaios e desfiles, que tanta graça e beleza lhes têm acrescentado. O passo de deslize, de iniciativa do sambista, desautoriza e desaconselha, porém, a formação de grupos de passistas que, em vez de demonstrar a sua habilidade no samba, como deles se espera – desenvolvendo cada qual os passos, *letras* e meneios que sua perícia e domínio de si lhe permitam – procuram imitar, ora o teatro de revista, ora o *ballet*, ora danças estrangeiras de vida efêmera como o *rock'n'roll* ou o *twist*. [...] que as escolas abram mão de prêmios e classificações, que são a causa, às vezes velada, às vezes ostensiva, tanto dos atrasos injustificáveis, como das rivalidades entre agremiações participantes; [...] que as escolas de samba desistam da apresentação de alegorias em carretas, que atravancam as ruas e retardam a marcha, substituindo-as por

alegorias que possam ser conduzidas por no máximo uma, duas ou três pessoas; [...] Acreditamos que, a esta altura dos acontecimentos, já não procede o argumento de que prêmios e classificações possam constituir um “estímulo” sem o qual a escola regrediria. Guardiã das melhores tradições do samba, criadora da maior e da mais importante associação popular do nosso país, a escola, agora em plena maioridade, já não precisa de “estímulos” dessa ordem para continuar a crescer e desenvolver-se (CARNEIRO, 1974, p. 199-200, grifos do autor).

Observa-se que, desde as primeiras apresentações de escolas de samba, havia um tom de disputas, que acabou sendo institucionalizado, com a organização de concursos, pelos jornais da época. A conduta do desejo de continuidade de uma tradição não parece proceder, quando o Congresso recomenda às escolas de sambadesfazerem-se das premiações e classificações, diante dos concursos de desfiles, a fim de mitigar as rivalidades. Fato é também o que colocam Hobsbawm e Ranger (2014), para quem as tradições inventadas sobrevivem mantendo uma ligação bastante artificial com o passado histórico desejado: deixa-se muita coisa para trás, na tentativa de adaptação às contínuas transformações, sendo impossível cristalizar, com repetições imutáveis, todos os aspectos desse passado. Não obstante o fracasso da recomendação, fica claro que o evento do Congresso constituiu-se, ele mesmo, num rito com caráter de (re)orientação de determinadas práticas, buscando extinguir a praxe das premiações e classificações, para que o resultado da mudança coubesse nos seus desejos preservacionistas. O último parágrafo assinala, por fim, o intuito do Congresso do Samba, mas não convence, quanto ao desejo de não ditar normas:

Destina-se esta Carta muito mais a equacionar problemas do que a solucioná-los, muito mais por em letra de forma observações, tendências e desejos do que a ditar normas ao desenvolvimento ulterior do samba. Não se nega, porém, que, refletindo a média das opiniões que tiveram voz no I Congresso Nacional do Samba, nela se dar, ao mesmo tempo que razões e caminhos para a preservação das características do samba, uma perspectiva de progresso que não entre em choque com a tradição que consideramos de nosso dever proteger, a fim de lhe permitir uma evolução natural (CARNEIRO, 1974, p. 202).

4.3 Origens, intergeracionalidade e tradição no sambabaiano

Com base nos discursos expostos até agora, é sabido que, para os agentes do samba baiano, sejam seus sambistas, sejam seus intelectuais ou jornalistas, há uma convergência de elementos da cultura negro/baiana, que traduz uma ideia de tradição em cujo âmbito as práticas mais palpáveis e centrais são a visível presença religiosa do candomblé e o antigo

samba de roda do Recôncavo baiano. Há um caráter histórico/simbólico reivindicado, que se constrói como imemorial, ou dotado de profunda ancestralidade, e sua tradição liga-se a origens míticas, remetendo ao surgimento da antiga “Cidade da Bahia”, cujo jogo retórico “segue uma velha tradição de seu povo, para quem Salvador é mesmo *a Bahia*, pura e simplesmente” (SERRA; VATIN, 2011, p. 442, grifo do autor). Foi utilizando esse jogo discursivo que Riachão, em fala pregressa, levantou o samba baiano como o primeiro, porque a Bahia surgira primeiro no encadeamento dos acontecimentos coloniais.

Desse modo, o samba de roda é, juntamente com o candomblé, o marco de orientação essencial no discurso dos agentes do samba baiano, inclusive entre os migrados para o Rio de Janeiro. Constituiu um núcleo de prática tradicional, rememorado e reproduzido pela geração dos baianos, na capital, e é o objeto de um discurso de manutenção e preservação de uma tradição e ancestralidade negro/baiana, que jamais deveria ser esquecida. Donga já havia mencionado, na sua entrevista para o MIS, que os baianos, enquanto pioneiros, trazem o samba no sangue, remetendo-se, com isso, a uma prática que retrocede ao imemorial, a uma origem mítica, tornada tradição pela conformação social negra da Bahia e reproduzida com muito orgulho por inúmeras gerações que se sucedem. Palavras como aquelas proferidas por Donga, “pioneiros”, “sangue”, ou frases como, “ritmo que era nosso”, repetem-se, atualmente, pela mesma valorização do passado, como nos fragmentos proferidos por Mariene de Castro, na entrevista dada a Diogo Nogueira: “nossos ancestrais”, “nossos antepassados”, “riqueza da cultura popular”, “cultura de um povo”. Todos esses elementos discursivos compatibilizam-se com a consciência da existência de uma tradição baiana. Os baianos partem do discurso, já mencionado, que relaciona origem, samba e sangue, onde os “nossos ancestrais” são justamente a reivindicação do samba de roda, como elemento máximo da sua tradição musical.

O aprendizado com as gerações passadas torna-se o cerne da transmissão de códigos e valores, que se traduzem num discurso de origens negro/africano muito forte, assim como afirma o cantador de chula, José Afonso Gomes (Zeca Afonso), de São Francisco do Conde, no documentário *Viola Machete: tradição do samba chula do Recôncavo*, de 2013, dirigido por Pedro Abib:

Eu sei que resultou que o samba chula é uma manifestação folclórica de origem africana. Não é brasileiro. Então, essa manifestação veio trazida dos escravos, no século XVIII, da África pro Brasil. Por ocasião, que os africanos escravizados vieram trazendo essa manifestação, justamente, o samba chula, a viola se encontrava por aqui. Viola, pandeiro, esses negócio tudo... e assim, juntou tudo... Isso aí, eu to contando que meu avô contou pra

mim, eu não sei nada disso, vim saber disso quando meu avô passou pra mim (ABIB, 2013, 4:11 mim).

Há ainda uma dimensão geográfica de origens que agrega os três continentes, tendo a diáspora africana como pano de fundo geral, de onde os povos escravizados, na colônia, reinventaram-se, diante da dominação cultural imposta pelos colonizadores do Velho Mundo. Exemplo disto ocorre na narrativa de apresentação do documentário intitulado *Samba de roda na palma da mão*, que estreou em 2008, sob a direção de José Carlos Torres e Jorge Pacoa:

O mar, sempre o mar. Único percurso entre os três continentes: o Novo, o mais enigmático entre os três e aquele que já era conhecido como Velho Mundo. Foi desse Velho Mundo que chegou ao continente a viola, com ela, as melodias com que os colonizadores portugueses pretendiam imprimir as marcas da sua cultura às terras d'além mar. O mar, novamente o mar, o torturante caminho por onde os habitantes do mais enigmático dos três continentes traziam, no seu ritmo, as marcas da sua cultura ao continente batizado como Novo, pelos colonizadores do Velho Mundo. O Velho, o mais enigmático e o Novo, melodias e ritmos para inventar um sentido para o continente porto. O porto, depois do mar, para sempre, porto. O porto por onde as mãos que traziam do mais enigmático dos três continentes, colonizariam os ritmos das violas do Velho Mundo, para inaugurar o Novo [...] (TORRES; PACOA, 2008, 1:10 mim).

Com característica de homenagem ao ritmo declarado bem imaterial da humanidade pela UNESCO, o “mais enigmático dos três continentes” exerce um imperativo, diante do Velho e do Novo. Inversamente à condição escrava aviltante, são as mãos vindas desse continente “enigmático”, que constroem um “sentido para o continente porto”, o Novo, cujo rosto ainda está em formação, num mundo colonial onde o elemento cultural dominador, a viola, acabou sendo colonizado pela força cultural do elemento dominado. Surge, então, o samba de roda, que se torna o elemento fundamental de uma negritude, cuja tradição é passada no aprendizado intergeracional, como coloca o cantador de chula, João Saturno (João do Boi), de Santo Amaro:

Ah, eu comecei a cantar chula desde a idade dos doze anos de idade. Aprendi com meu pai e meu pai aprendeu com meu bisavô. Aí, a gente foi pro samba, escondido deles, e começemo a cantar uma chulazinha, ele gostou, chamou a gente pra pegar no pandeiro e sambar. Aí, nós começemo e tamos sambando até hoje (TORRES; PACOA, 2008, 3:35 mim).

O aprendizado remete-se, então, a uma tradição que encontra suas origens na vinda de príncipes negros, cuja resposta entoou, diante das agruras do cativo, no Recôncavo baiano,

uma música negra originária. Poeticamente, o narrador revela, na trama discursiva, que o principal ingrediente do samba de roda foi a dor traduzida num ato de resistência: “A dor construía cidades, a dor enriquecia os senhores de engenho, mas a dor também inventava a esperança, pois a dor era dança, era ritmo, era luta, era luz [...]” (TORRES; PACOA, 2008, 4:15 mim). Diante do que aprenderam com os “antepassados”, os/as sambistas recontam seus ritos e histórias, reproduzindo, a cada ano, as práticas que lhes foram ensinadas e reconhecendo a manutenção de uma tradição ligada à sua condição e ao seu lugar, assim como afirmou Dona Maria Rita S. Santos (Rita da Barquinha), de Saubara, sobre a prática do Samba da Barquinha:

A barquinha começou com as pessoas mais antigas, que hoje não existem mais, né? Já morreram. Só que, desde pequena, eu acompanhava. Então, eu não sei dizer como começou. Eu era pequena e o pessoal já tinha essa tradição. A vida nossa aqui é de pesca de marisco. Então, é um agradecimento, porque vai buscar o sustento no barco, servia de meio de transporte também, porque aqui não tinha ainda transporte, as coisas daqui não era como hoje, era meio difícil. Então, ia buscar recursos para levar pessoas pra médico, pra Itaparica, Santo Amaro, através do barco e meio de buscar o sustento também. Então, ficou essa tradição, no dia 31 de dezembro, a gente sai pelas ruas, com a barca na cabeça, de rua em rua, de casa em casa, as pessoas botam oferendas na barquinha e aí, a gente samba na porta das pessoas que pedem pra sambar e, quando dá meia noite, depois de a gente percorrer as ruas, a gente vem até a praia e coloca essa barca no mar. Eu digo que um ano de fartura, pro ano vindouro e agradecendo o ano que está passando, que, graças a Deus, ninguém morreu afogado aí, em buscar o sustento no mar. E aí, o samba continua na praia até de manhã, na virada do ano. Aí tem a história: os pescadores, as marisqueiras, tudo vem agradecer, botando essa barca no mar (TORRES; PACOA, 2008, 6:02 mim).

No discurso, o narrador valoriza uma geograficidade do Recôncavo, que se confunde com a identidade de um povo singular. Remete-se à antiguidade do lugar, ao Brasil colonial das fazendas de cana-de-açúcar, berço de uma cultura, para demarcar o caráter único do lugar, o caráter único, dessa “cidade da Bahia”, cujo perímetro, que abrange terra e mar, apresenta-se mais cultural que fronteiriço. No Recôncavo, as mãos negras calejadas contribuíram imperativamente, para a construção de um passado que comunica seu valor ao futuro e, assim, espalha o fruto do samba de roda, presente nas mais diversas cidades, para outros lugares do mundo:

Recôncavo é uma expressão mágica. Nos dicionários, é uma cavidade funda, gruta, antro, lapa, terra circunvizinha de um porto. No porto da nossa Bahia, Recôncavo é mais que palavra, é um coletivo para cidades mágicas, que nasceram cheirando a garapa, em torno das grandes plantações de cana. O

Recôncavo dos canaviais e suas cidades misteriosamente simples. Pelos dedos dessas cidades antigas, as mãos calejadas passeiam, como ruas invisíveis, escriturando a origem do que vulgarmente nos acostumamos a chamar de passado. Nos dicionários, passado é pretérito, imediatamente anterior, findo, velho, envelhecido, antiquado, obsoleto. Para o Recôncavo, passado é linguagem, eco para se ouvir no futuro, caixa acústica para o samba de roda, que nasceu nos arredores de suas cidades e invadiu o espaço aéreo de outras terras do mundo (TORRES; PACOA, 2008, 9:36 mim).

FOTOGRAFIA 24—Samba de Dona Rita da Barquinha



Disponível em: <<https://docplayer.com.br/122491500-Nilda-carvalho-lima-de-oliveira-a-producao-da-renda-de-bilro-do-municipio-de-saubara-ba-uma-tradicao-em-processo-de-preservacao-e-valorizacao.html>>.

Interessante notar que os sentidos de “passado” ocorrem, cada qual, a partir de origens escolhidas, como as mais dignificantes para uma dada construção tradicional. Para os cariocas, como no caso de Mariza Lira, a dignidade da tradição do samba carioca moderno residiria no passado remoto da musicalidade dos indígenas tamoios, enquanto, para a narrativa apresentada no documentário de José Carlos Torres e Jorge Pacoa, a dignidade da tradição baiana do samba de roda residiria nesse passado distante das massas escravas, entregues às vicissitudes do antigo mundo colonial do Recôncavo baiano. Do substrato cultural de regiões específicas, ambos aquiescem diante da ideia de um passado valioso e querido, digno de regresso em exaltação. Daí a expressão de comunicabilidade desejada entre o passado e presente, reiterando tradições.

Contudo, outra leitura já foi feita da Bahia e das coisas que vinham de lá, como resquícios de um passado indesejado e antiquado, diante da modernidade que emanava da capital, enquanto centro cultural a ser seguido, imitado (GUIMARÃES, 2000). O samba de roda poderia, então, ser lido, a exemplo do colunista Piagrino, já citado no primeiro capítulo, para quem o samba carioca seria o ápice da “estilização”, diferente do “samba puramente tradicional do Brasil”, dado que este seria a manifestação da “barbárie”. Ou ainda, como colocara Ary Vasconcelos, para quem as manifestações de dança do Recôncavo precediam, enquanto forma primitiva, um samba moderno, que só aparecera depois que as Tias baianas estabeleceram-se no Rio de Janeiro. Daí a crítica de Lima (2013, p. 130), na medida em que o samba do Recôncavo representaria um: “lugar de reserva de autenticidade, germe do samba carioca [...]”.

Visto que, como coloca Lima (2013), o comum dos discursos sobre a gestação do samba é promover uma noção etapista e hierárquica da narrativa e, se intelectuais e jornalistas não deixaram de reconhecer, nos negros africanos, o ritmo do samba, antes mesmo de desembarcar em terras baianas, nota-se que, uma vez instalado em solo brasileiro, a mistura das três raças tratou de sofisticar o produto, deixando para trás as velhas origens bárbaras. Exemplo disso é o texto da matéria “Invasão do samba”, escrita pelo jornalista e compositor carioca David Nasser, na revista *O Cruzeiro*, de 19 de fevereiro de 1944:

Rendemos eternamente nossa homenagem aos negros bantús, homens das tribus muçulmanas, apanhados na África e desembarcados nas costas da Bahia, portadores dos ritmos do samba. Foram eles que dançaram o samba nos terreiros de candomblés. Foram os bantús que choraram a saudade da terra, nas melodias arrastadas, quentes e lisas. Antes, as palavras eram todas africanas. Depois, o convívio das novas gentes, a força da nova pátria, iniciaram a lenta e inexorável viagem do samba para o seu destino atual (NASSER, 1944, p. 29).

Apesar de o samba ter enveredado pelos caminhos da modernização, via contribuição das três raças, a Bahia ainda era e é traduzida pela presença marcante de sua negritude, que domina o cenário cultural. A identidade baiana confunde-se com uma cultura negra, que representa muito do conjunto de características da baianidade: a festa, a alegria, a malemolência, a sensualidade, bem como, o candomblé e o seu samba de roda. Em matéria da revista *O Cruzeiro* de 39 de maio de 1948, intitulada “Afoché – ritmo bárbaro da Bahia”, o jornalista Cláudio Tuiuti Tavares escrevia assim:

O mar carnavalesco da Bahia mostra-nos os mais belos aspectos do nosso folclore negro, como afoxés, embaixadas, batucadas, o bumba-meu-boi (desfalcado), a capoeira e a roda-de-samba, onde encontramos o samba nativo, com suas canções nitidamente folclóricas (TAVARES, 1948, p. 57).

Nota-se o aspecto recortado de regionalidade conferido pelo jornalista ao “samba nativo”. Como já foi salientado, a Bahia e suas manifestações culturais costumavam ser tratadas como faces de um pitoresco brasileiro, distante da modernidade, respirando ainda ares de uma antiguidade colonial. Mas, curiosamente, é exatamente essa antiguidade histórica que é valorizada, o “velho” que traduz o elemento formador do orgulho cultural emanado do Recôncavo. Retira-se dessa antiguidade uma Bahia profunda, cujos laços fortes com o passado alimentam sua convicção de legitimidade cultural e sua certeza em afirmar seu pioneirismo no samba, enquanto um dos elementos mais fundamentais para a formação de uma música carioca, bem como de uma identidade nacional. Daí a veemência de artistas baianos como Jorge Portugal, em confirmar a Bahia, como primeira terra a receber os influxos negros, portadores do samba, desde o navio negreiro, e, portanto, ser a região do Recôncavo o berço do samba. É dessa narrativa que vem a força do argumento das Tias baianas, como mensageiras inaugurais do samba no Rio de Janeiro.

O orgulho de sua antiguidade joga pressão sobre as dicotomias centro/periferia, moderno/arcaico, civilizado/bárbaro, já tratadas em capítulos anteriores. Pois é justamente este “arcaísmo” a matéria prima da produção artística orgulhosa dos sambistas baianos, a exemplo de como fora pintado Dorival Caymmi, recém chegado ao Rio de Janeiro, com o sucesso imediato de suas canções praieiras: ecos de uma terra distante, misteriosa, pitoresca e economicamente atrasada. Inclusive, é valendo-se dessa aura colonial que, ainda hoje, a Bahia capitaliza-se turisticamente. Os baianos construíram seus símbolos, a partir da antiguidade de seus eventos históricos: do evento primordial do descobrimento, cujo ponto principal é a cidade de Porto Seguro, bem como a presença do Monte Pascoal, como primeira elevação de terra a ser avistada das caravelas de Pedro Álvares Cabral, até a emergência das antigas tradições do candomblé e do samba de roda, como substratos de uma identidade altamente valorizada, entre as cidades do Recôncavo baiano.

4.4 A dimensão institucional de defesa de um samba que não pode morrer

A denominação samba de roda pode ser compreendida como guarda-chuva para um sem número de nuances práticas de execução do ritmo negro no Recôncavo baiano. Como já colocou Döring (2004), a explicação mais aproximada aponta para uma vontade popular de reunião, para tocar, cantar e dançar as variações de seu ritmo e dança. Diante das transformações sócio-urbanas, tais práticas perduraram no tempo adaptando-se, respondendo a influências regionais e dinâmicas econômicas, que nem sempre contribuíram, no julgamento de seus integrantes e simpatizantes diretos, para a sobrevivência adequada do samba de roda. Assim, essa dimensão contextual movediça tem sido reconhecida como um dos elementos perturbadores da sua tradição. Desta forma colocou o cantador João do Boi, no documentário *Cantador de chula*, de 2009, dirigido por Marcelo Rabelo:

O povo, hoje em dia, tudo, entrou a metade nessa lei de crente. Eu acho pra mim que a lei é aquela que eu nasci e tô. Eu já sambei, tem muita mulher que já sambou comigo, de sentar no banco mais eu [...] sambava a noite toda mesmo. Hoje, ta na igreja de crente, vai diminuindo, a maior parte das meninas novas só sabe negócio de pagode. Na roda do samba o negócio é o pé, é o pé da pessoa, mas as meninas no samba sai toda...só faz mexer e, parecendo que vai cair no chão, que é o pagode... Não pode ser assim, né? A pisada tem que ser a pisada certa (RABELO, 2009, 18:55 mim).

Manter a “pisada certa” é para João Saturno o mesmo que dizer que na tradição não se mexe. A chegada do pagode, enquanto variação do samba que vem do Sudeste, teria assim assumido um papel corruptor, pois influencia a forma tradicional de se dançar o samba de roda. Como agravante, houve o avanço da “lei de crente”, que acabou esvaziando os terreiros e suas práticas tradicionais, quebrando, junto com ritmos alheios, a dimensão de intergeracionalidade, com a qual o samba e roda se reproduz. Desse modo, infere-se que um dos principais problemas da sua manutenção é a perda de componentes familiares para outras atrações, assim como afirma o cantador Domingos Preto, de Cachoeira: “O samba de roda é tradições. E hoje não tem um menino que queira aprender”. Mesmo considerando o provável exagero do depoimento, são muitos os sambadores e sambadoras, já em idade avançada, que lamentam a perda de interesse dos mais jovens, pela velha tradição, assim como atesta a sambadora Dona Aurinda, de Mar Grande, município de Vera Cruz:

Isso aqui é, vamos dizer assim, depende do interesse, a gente não aprende, nos estudos, se interessando? Às vezes a gente estuda, mas não tem o interesse de aprender. Se eu quero tocar, aprender a tocar, eu tenho de ter interesse em aprender a tocar. Tenho que ter interesse nesse prato. [...] Aqui é um ganha pão, pra mim. Então eu tenho de ter o que? Muito interesse em

aprender a tocar mais do que eu toco. Pra nego falar assim: vixe, a irmã de Quadrado toca prato mesmo... (RABELO, 2009, 46:12 mim).

Como coloca Hall (2006), o curso da globalização aparece como fator propulsor de fluxos cada vez maiores de práticas culturais e materiais de outras regiões. O surgimento de um conjunto de novas mídias – desde o disco, passando pelo rádio, pela televisão e, atualmente, a Internet – contribuíram para um encurtamento do espaço e do tempo considerável, a ponto de as populações tradicionais do Recôncavo, antes distantes da chegada dessas novas tecnologias, começarem a entrar em contato com outras práticas culturais. Daí a queixa dos sambadores e sambadoras do mundo do samba de roda. Agentes da academia analisam a situação, tal como retratado no documentário *Samba de Roda do Recôncavo baiano*, dirigido por Josias Pires e Diana Svintiskas, de 2004:

Quando a indústria começa a se apoderar da arte, essas manifestações, mais de comunidades, começam a ser excluídas e outras manifestações, até importadas, começam a assumir o poder, que é o poder da grande mídia e da indústria fonográfica (PIRES; SVINTISKAS, 2004, 7: 33 mim).

Diante do desinteresse dos mais jovens, no engajamento das manifestações regionais dos mais antigos, agentes de dentro do samba de roda e pesquisadores têm buscado formas de mitigar o que reconheciam como um desaparecimento, ou mesmo uma desvirtuação das práticas tradicionais, presentes no Recôncavo. Da parte dos/as sambadores/as, observam-se tentativas de argumentações, dirigidas aos jovens, que buscam a conscientização da importância de não deixar perder uma identidade, a marca distintiva de toda uma região e sua cultura. Assim, Dona Rita da Barquinha disse que:

Eu tenho feito é persistindo, muitas meninas que não quer sair, fica envergonhada, eu faço a cabeça delas, que a gente não pode deixar isso, porque é nosso. E faço tudo, dou o meu sangue, pra o samba não morrer e não acabar essa tradição (PIRES; SVINTISKAS, 2004, 7:50 mim).

Na luta para “não morrer e não acabar essa tradição”, órgãos governamentais e pesquisadores entraram com esforços de fomento à cultura do samba de roda. Juntamente com as comunidades tradicionais de samba, suas atividades basearam-se na coordenação e organização de estratégias de recrutamento e centros de (re)aprendizagem. O recrutamento visou reabastecer a prática tradicional com novos adeptos, incentivando jovens a manterem vivas as tradições do samba no Recôncavo, a partir da apropriação de saberes antigos, daqueles detentores que permaneciam vivos. Um caso emblemático foi o da recomposição de

luthierias de viola machete, pois, se num momento se temeu pelo desaparecimento desse instrumento e do conhecimento de sua construção, noutra ocasião, houve o reavivamento da técnica, mediante intervenção institucional, tanto para o treinamento de novos construtores, quanto de novos tocadores. No documentário *Violamachete: tradição do samba chula do Recôncavo*, de Pedro Abib, já citado no subitem anterior, o luthier Rosildo Moreira do Rosário fala sobre o quase desaparecimento de práticas e técnicas:

No ano de 2004, começa um movimento no Brasil pra registrar o samba de roda como patrimônio cultural brasileiro. Isso acontece em 2004, e, a partir desse registro em 2004, existe um movimento dentro do Ministério da Cultura, pra solicitar da UNESCO o título do samba de roda do Recôncavo da Bahia, como obra prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade. A forma de fazer o samba de roda, assim, na sua forma mais tradicional, estava em processo de desaparecimento. Todos os elementos do samba de roda, né? O canto, a dança, o toque, os instrumentos e, principalmente, a viola machete, que é uma viola que, o que a gente tem de notícia, o que a gente tem de histórico, de registro, é que foi um instrumento criado, na região do Recôncavo. Especificamente, aqui, na cidade de Santo Amaro, um artesão, um sambador antigo, chamado Clarindo, que cria essa viola, a partir de uma vivência, de um contato que ele tem com outros instrumentos de corda, pra se adaptar ao samba de roda. Os elementos que tem, por exemplo, dez cordas, exatamente porque, a notícia que a gente tem, é que por ter cordas dobradas, o som tinha um timbre, um som mais alto, e isso fazia com que, numa época remota, que não tinha amplificação do instrumento, a viola aparecesse (ABIB, 2013, 9: 06 mim).

A viola machete não se basta importante somente por questão de manutenção de tradição, mas, de acordo com o tocador e sambador Zeca Afonso, o instrumento é essencial porque : “[...] só serve mesmo para o samba é o machete, viola grande não serve pra samba. Porque pra gente cantar com a viola grande tem que ser sol maior e o samba fica feio” (IPHAN, 2006, p. 78). A presença da viola paulista, como substituta da machete, reflete também o que já foi dito por Czermak e Graeff (2018), sobre a coexistência de elementos modernos com elementos tradicionais, cujas novas gerações de sambadores encontram-se atreladas à lógica de mercado, imposta pela indústria cultural e do turismo, adotando novos instrumentos, apresentando-se em palcos e bares de cidades turísticas. Contudo, num estudo sobre os aspectos e processos de modernização do samba de roda, Nunes (2002) observou que elementos muito antigos permaneceram, o que não se verificou com relação a outras práticas, como a umbigada, o ritmo batido com a palma da mão, as letras, os espaços, o miudinho etc.

Diante do que foi posto acima, nota-se, contudo, um ensejo de retomada de elementos afastados dos contornos da tradição, cujos aspectos imateriais e materiais deveriam retornar a um estado de composição ideal. Soma-se a isso a preocupação com o registro na UNESCO,

em 2004, como forma segura de salvaguarda, diante das transformações em marcha. Certamente, imagina-se que os envolvidos institucionais e acadêmicos saibam que culturas são, por si mesmas, móveis e transformativas. Contudo, o desejo maior foi o de frear um processo de desagregação de pessoas e desaparecimento de técnicas, utilizando-se de todo o arcabouço discursivo estratégico, voltado para o esforço de retorno ao que se recordava dos liames da tradição, resgatando, aqui e ali, entre os velhos e velhas remanescentes, como se fazia “antigamente”.

No Dossiê IPHAN 4 {Samba de Roda do Recôncavo Baiano}, um discurso com determinado sentido de compreensão de tradição foi, então, preparado para compor uma argumentação, em direção à consolidação de políticas de salvaguarda e patrimonialização do samba de roda do Recôncavo. No Plano de salvaguarda esboçado no documento, a estratégia de proteção ambicionou medidas no curto, médio e longo prazo. Assim, no curto prazo, os pontos foram:

- Salvar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas. Revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes.
- Salvar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba chula e a sua performance em associação com violas maiores.
- Contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

A médio e longo prazos:

- Salvar o samba de roda do Recôncavo baiano, atuando como contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas.
- Aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral, conhecimentos sobre o samba de roda no Recôncavo e regiões vizinhas.
- Contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações.
- Promover o samba de roda dentro e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo.

Dotadas de instrumentos discursivos e estruturas materiais favoráveis, as comunidades de samba de roda do Recôncavo conseguiram criar mais capilaridade dentro e fora de sua região, alçando novas gerações à condição de sujeitos competentes para a transmissão da tradição. Foi com o fato da transmissibilidade existente dentro das próprias comunidades de samba, com as práticas do recordar, do valorizar a memória e a ancestralidade, que as políticas públicas de salvaguarda começaram a operar, no intuito de vencer as “tendências de

enfraquecimento detectadas”. Foi diante da consciência institucional da existência de uma memória que se perpetuava, por uma “operatividade de uma atividade continuamente praticada”, transmitindo “o efeito consolidador dos atos que se repetem” (CONNERTON, 1993, p. 113), que as políticas de salvaguarda operaram, considerando os agentes do samba deroda do Recôncavo portadores de tradição, ou “herdeiros naturais dessa tradição” (IPHAN, 2006, p. 140). Desse modo, assim como Dona Rita da Barquinha começou a se engajar na luta pela manutenção de saberes e valores, a sambadeira Alva Célia, de São Francisco do Conde, revela alguns projetos criados nesse sentido:

A gente está fazendo um trabalho de conscientização grupal, a gente reúne as pessoas que fazem parte do grupo para conversar sobre o real valor do samba. A gente também está fazendo um trabalho de preservação através de crianças, em reuniões falando sobre o que é o samba, como surgiu o samba, a importância do samba pra nossa tradição, pra nossa história, a relação do samba com nossa identidade cultural. E aí a gente procura preservar, porque se a gente não procurar preservar ele vai morrer (IPHAN, 2006, p. 99).

Diante de todo o trabalho de visibilização do samba de roda realizado pelo IPHAN, notaram-se os resultados da revitalização da tradição, com ganhos diretos para os sambadores e sambadoras, nos quesitos de reconhecimento e disseminação de seu trabalho, inclusive em outros estados do país. Houve significativo incremento organizativo, em associações cuja atuação acentuou a comunicação com os poderes públicos, bem como gerou uma gama de projetos importantes para a reprodução e manutenção da prática do samba de roda (IPHAN, 2006).

Nesse capítulo, o/a leitor/a pode vislumbrar um pouco o modo como foi mobilizada a tradição, enquanto palavra portadora de sentidos. Esta serviu como instrumento discursivo, capaz de viabilizar processos de invenção/acomodação e defesa/salvaguarda de práticas e instituições sambistas. Jornalistas/cronistas pioneiros, ao se aproximar dos sambistas dos morros, contribuíram para popularizar as nascentes agremiações carnavalescas. Estas se beneficiaram da promoção da notícia e seus sambistas entraram em evidência, tão logo os desfiles de carnaval passaram a ser prestigiados e fomentados pelas redações jornalísticas. Somadas às vitórias na avenida, os jornalistas foram os agentes que trabalharam discursivamente pela criação e sedimentação de uma tradição das escolas de samba. Tradição

esta que agiu triplamente, gerando valor simbólico para as escolas de samba, para a própria cidade do Rio de Janeiro e para a nação brasileira.

O Rio tornou-se, então, o berço e o centro de uma nova tradição. Dos anos 1930 em diante, aos poucos, esta foi suplantando os ranchos e sociedades. Essa tradição consolidada mobilizou argumentos de originalidade, capazes de fazer frente às tradições consideradas caquéticas da antiga metrópole, filtrando elementos externos indesejáveis e excluindo até mesmo africanismos indesejáveis, ou, como na polêmica fala do jornalista Piagrino, tradições consideradas bárbaras, por gravitarem em torno do centro cultural moderno carioca. Surge, então, um domínio negativo para o sentido de tradição, contra um domínio positivo, pautado pela defesa do samba, enquanto orgulho nativo e local, mais próximo aos anseios de uma identidade musical nacional.

Com geograficidades específicas valorizadas, sentidos de identidade foram edificados, a partir da valorização de origens míticas, tanto indígenas, caso em que Mariza Lira encontra, nos indígenas tamoios, a origem da criatividade musical dos cariocas, quanto aquelas oriundas de além mar, de uma África mítica e idealizada, sendo que as massas escravas contribuíram diretamente para a gestação do samba de roda. No discurso de seus agentes, o sujeito negro constituiu, para a região do Recôncavo, o ingrediente principal, no caldo das misturas contributivas do elemento indígena e europeu. Dessa amálgama surgem fundamentos, reproduzidos nos domínios do aprendizado intergeracional, garantidor da manutenção de ritos e práticas, através do tempo.

Nos anos recentes, se agentes institucionais, bem como sambadores e sambadoras, necessitaram equacionar medidas institucionais de preservação e salvaguarda para resistir aos vetores mercadológicos da indústria cultural e da globalização, nos anos 1950, os agentes envolvidos num paradigma de preservação purista das práticas sambistas viram o samba carioca envolto por ameaças internas e externas, consideradas desvirtuadoras e desfiguradoras das tradições herdadas de um passado idealmente construído. Movimento esse que encontra seu clímax no I Congresso Nacional do Samba, tendo em Edison Carneiro um dos seus principais expoentes.

Capaz de capitalizar e legitimar as manifestações de samba, o conceito de tradição foi então mobilizado diversa e criativamente, como valor e ideal patriótico, como estratégia argumentativa para angariar financiamento público e institucionalização, bem como instrumento de ação de ideologias puristas. A tradição foi capaz de tornar-se o resultado simbólico do trabalho de visibilização jornalística, inflando-se, a cada vitória na avenida, garantindo história e glória às infantis escolas de samba. Foi o resultado de origens míticas e

coloniais valorizadas, sendo operada ainda para expressar a imprescindibilidade do elemento popular e público. O caso é que, diante de todas essas colocações discursivas, dos mais variados agentes envolvidos com o universo do samba, em sua rica amplitude, a palavra tradição foi mobilizada de forma altamente estratégica, para dar conta dos interesses específicos dos sujeitos, no universo do samba.

CAPÍTULO V – DA BAHIA À BRASILIDADE NA LITERATURA DE JORGE AMADO

Uma vez que o romancista baiano Jorge Amado alcançara o *status* de escritor brasileiro destacado, interna e externamente, com muitas obras traduzidas, transformou-se numa espécie de monumento da Bahia e pivô de plasmação de contornos da identidade baiana. No Rio de Janeiro assentou-se, identitariamente, enquanto “cidade do samba” e “vitrine do Brasil”, a Bahia, como já dito, lançou-se em busca do seu lugar, com intelectuais e artistas preocupados com sua inserção simbólica, num momento chave da formação ideal do povo e da nação brasileira. Neste último capítulo, ofereço ao/à leitor/a a possibilidade de observar a ótica de alguns pesquisadores sobre a obra de Jorge Amado e a construção de uma imagem da Bahia, como microcosmo da brasilidade, a partir de aspectos sócio-culturais de seu estrato popular, contribuindo para promover/expor os contornos simbólicos da cultura baiana. Trago ainda, nas obras *Capitães da areia* e *Jubiabá*, elementos para pensar essa idealização da brasilidade, por Jorge Amado, focando principalmente nas trajetórias dos personagens amadianos que representaram o sambista malandro, em terras baianas.

5.1 Um Jorge Amado mestiço: a baianidade tornada brasilidade

Dentre os discursos que se debruçaram sobre a vida de Jorge Amado, não há como deixar de notar a força da associação, entre a identidade brasileira e o tipo humano do romancista. Sua obra, por sua vez, transforma-se numa ideia de brasilidade a ser exaltada e fixada. Goldstein e Schwarcz (2009, p. 5), por exemplo, escrevem que se trata de uma “prosa saborosa desse literato que inventou, a partir de seus livros, um Brasil baiano”. Na condição de organizadoras da obra *Cadernos de leituras: orientações para o trabalho em sala de aula*, as autoras preocuparam-se em lançar um conjunto de textos didaticamente produzidos, cujo interesse foi o de sacralizar romancista e obra, enquanto uma “concepção da identidade nacional”. Editados em dois volumes, o primeiro, *A literatura de Jorge Amado*, traz as características literárias de seu realismo fantástico, na prosa desenvolvida em seus livros. O segundo, *O universo de Jorge Amado*, evoca o engajamento político e social de Amado, levantando temas sobre a identidade nacional e seus aspectos simbólicos representativos da mestiçagem brasileira. Desse modo, na apresentação do primeiro volume, lê-se:

A equipe que elaborou este caderno espera que ele seja um apoio útil para os professores conduzirem seus alunos na análise e interpretação da obra de Jorge Amado, por três razões: por sua escrita ser capaz de despertar o gosto pelo gênero narrativo, por ser ele um autor significativo na história da nossa literatura e pelo fato de sua obra apresentar uma concepção da identidade nacional (GOLDSTEIN, SCHWARCZ, 2009, p. 9).

Nas notas dos editores, trechos constroem Jorge Amado enquanto um intérprete do Brasil, ao mesmo tempo em que a Bahia se torna, a partir de sua obra, ponto privilegiado de síntese da identidade nacional. A Bahia seria, então, uma fonte para se pensar o Brasil real, profundo, de onde emanariam os fios para uma leitura abrangente dos significados do nacional. E a literatura

[...]sempre foi um reflexo, mas também um elemento produtor da nossa identidade, e Jorge Amado é figura de ponta para, bem acompanhados, entendermos com quantas obras e romances se constrói uma visão privilegiada desse Brasil tão difícil de explicar e definir (GOLDSTEIN; SCHWARCZ, 2009, p. 9).

Assim como coloca Calixto (2011), os *Cadernos* afirmam um Jorge Amado tradutor de um Brasil alegre, festeiro, mestiço e sensual –elementos estes de caráter que são a réplica de uma baianidade exibida/promovida. A brasilidade e a baianidade de Amado estão em amálgama, formando um novelo simbólico, que torna a Bahia um reflexo do Brasil. O jornalista e escritor José Castello (2009), na sua participação nos *Cadernos*, com o artigo “Jorge Amado e o Brasil”, o promove como retratista do Brasil, uma espécie de inventor de uma personalidade *naif* e colorida para os brasileiros:

Não há escritor brasileiro que tenha a imagem pessoal tão ligada a de nosso país quanto ele. Quem não se lembra de sua presença farta e calorosa e de seu jeitão informal e vivaz de existir? Bonachão e sorridente, Jorge guardava em sua figura um tanto da inocência do Brasil profundo em que nasceu (CASTELLO, 2009, p. 11-12).

Na condição de intérprete tropical, sintonizado com as cores do tecido social e da natureza vibrante da nação, Jorge Amado é feito repositório e tradução das coisas brasileiras, com suas “camisas coloridas um tanto fora de moda, mas em sincronia com seu temperamento tropical” (CASTELLO, 2009, p. 13). O romancista confunde-se com sua própria terra pátria, de onde teve a sagacidade literária de retratar tão bem o Brasil dos “ricos e miseráveis, pudicos e devassos, brancos e negros, místicos e descrentes” (CASTELLO, 2009, p. 17),

todos estes elementos definidores do nacional, “[...] dois “Brasis” que coexistem dentro e fora de seus livros: um oficial, letrado, racional, capitalista, e outro popular, analfabeto, ‘malandro’” (GOLDSTEIN; SCHWARCZ, 2009, p. 8-9).

O Rio de Janeiro teve o seu momento de se inventar, a partir das várias edições do teatro de revista, dos jornalistas orgulhosos de sua terra natal, engrandecendo, nas inúmeras colunas dos periódicos, a modernidade da cidade e o samba que de lá brotava, quase que espontâneo, a abranger, nas ondas avassaladoras dos hertz das rádios pioneiras, a “cultura vitrine” do Brasil, como visto em Orestes Barbosa (1933, p. 43): “[...] Sae do Rio e invade os Estados. O Rio inflúe”. A Bahia, por sua vez, lançou-se também. Se o Brasil ganhou uma imagem e uma identidade, a partir de

[...] uma invenção coletiva, incentivada por movimentos culturais como o Modernismo, de 1922, e o **Tropicalismo** no final da década de 1960, e que hoje se concretiza nas escolas de samba, nos grupos de afoxé, nas bandas de pífano nordestinas e também nas paisagens promocionais dos pampas gaúchos e da floresta amazônica [...] Talvez nenhum tenha sido tão importante quanto o escritor baiano Jorge Amado. Não é exagero dizer: Jorge Amado foi o inventor do Brasil moderno (CASTELLO, 2009, p. 11, grifo do autor).

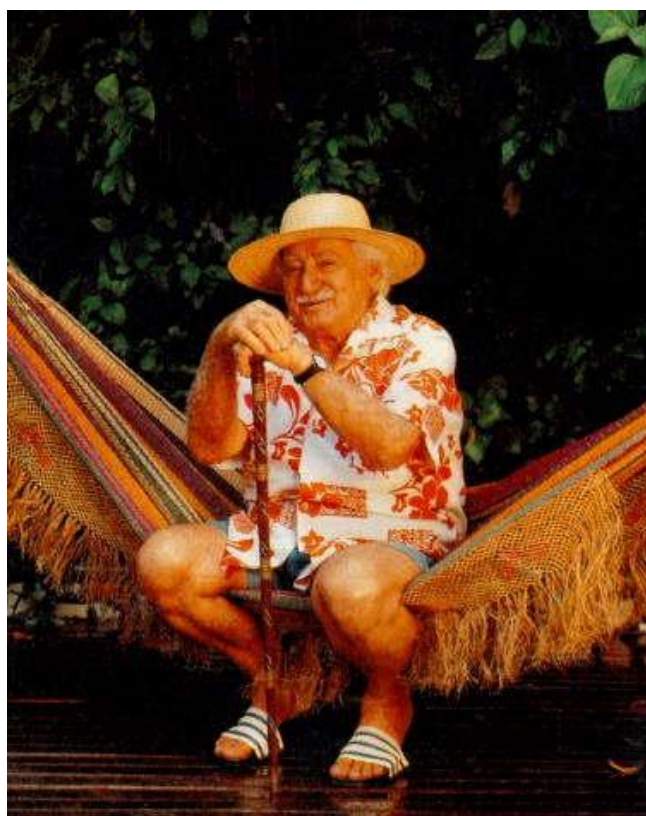
Assim, do campo da literatura, emerge Jorge Amado, como um intérprete do Brasil. Para o autor, desde o primeiro romance de Amado, inicia-se o processo de “esboçar uma imagem do Brasil” (CASTELLO, 2009, p. 14). Como em uma radiografia, o Brasil é perpassado, da vida popular do campo à cidade, onde suas memórias pessoais misturam-se com narrativa de país. Se, em suas três primeiras obras, *O país do carnaval*, *Cacau* e *Suor*, o romancista trata de uma imagem de país em formação e o mundo sofrido dos homens pobres do campo e da cidade, em *Mar Morto*, retrata-se a vida das populações pobres, que retiram o seu sustento do mar, em mais uma imagem celebrada de povo e nação:

Nesse livro, a imagem destemida do homem brasileiro se engrandece ainda mais. Ele agora não é só um lutador, mas um homem que – como o herói Guma, que se afoga no mar – se aproxima do mito. Um herói que, reencenando os relatos da *Odisseia*, de Homero, enfrenta as forças da natureza e as armadilhas do destino nelas guardadas, e sai fortalecido (CASTELLO, 2009, p. 14, grifo do autor).

Do sofrimento e da adversidade, da violência e do abandono, extraem-se as facetas subjetivas de seus personagens. A imagem destemida de Pedro Bala, personagem principal de *Capitães da areia*, é exemplo de como o romancista explora o imperativo da violência

advinda da desigualdade social, para pintar personagens com “coragem, capacidade de extrair força da adversidade, imaginação vigorosa [...] algo que já existe naturalmente em nós, algo que trazemos de berço” (CASTELLO, 2009, p. 14). Esse “nós” aponta para os contornos subjetivos e psicológicos do sujeito brasileiro, onde Castello (2009), valendo-se de dosagens de essencialização, identifica personagens fortes oriundos do povo: jovens e menores abandonados, sindicalistas, operários, trabalhadores rurais, pescadores, boêmios, malandros, capoeiras, prostitutas etc. Ao mesmo tempo, o “nós” da identidade nacional é difração do microcosmo da sociedade baiana e da própria experiência vivida – e tornada texto – de Jorge Amado, em sua terra natal.

FOTOGRAFIA 25–Jorge Amado



Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2012/04/19/centenario-de-jorge-amado-uma-arte-moderna-sem-ser-modernista/>>.

Ressalta-se a preocupação engajada de Amado às questões sociais, cujo esquema mental construído, para alguns personagens, percorre um caminho, que sai da rebeldia e desemboca na atuação política (CASTELLO, 2009). Trata-se do resultado de um pensamento que vê nas adversidades sociais dos mais pobres, o caminho para a politização. Exemplo disso é o romance *Jubiabá* e, além disso,

Essa combinação de elementos leva Jorge Amado a escrever, mais à frente, livros de forte espírito didático e baseados em alguns maniqueísmos — isto é, a divisão do mundo entre os adeptos do bem e os do mal. Escrito em 1943, *Terrasdo sem-fim* faz uma dura descrição da vida miserável nos grandes latifúndios da Bahia. *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944, também trata das disputas políticas, em um cenário dominado pelo regime de semiescraavidão. Escreve ainda livros de grande importância histórica, embora de menor valor literário, como *O cavaleiro daesperança*, biografia do líder comunista Luís Carlos Prestes, em que trabalhou no ano de 1945, durante um breve exílio na Argentina e, depois, no Uruguai. No mesmo ano, unindo de vez literatura e política, Jorge se tornou vice-presidente do I Congresso dos Escritores, que fez duras críticas ao Estado Novo. Ainda nesse ano, com o fim do Estado Novo, tornou-se deputado federal pelo PCB e se casou com Zélia Gattai (CASTELLO, 2009, p. 15).

Como um entusiasta das ideias socialistas, Amado chegara a conhecer e residir, em condição de exílio, em vários países do bloco socialista, como Polônia, Bulgária, Albânia, Hungria, além da própria URSS (SILVA, 2017).Entretanto, ao tomar conhecimento dos crimes cometidos por Joseph Stalin, Jorge Amado cede ao desencanto com relação ao mundo socialista e acaba por desconstruir sua visão de mundo polarizada entre “os adeptos do bem e os do mal”, como coloca o autor, acima. Ademais, a descoberta das atrocidades do estalinismo gerou uma reviravolta literária, que “o aproximou mais ainda do Brasil e da realidade brasileira, ampliando seu olhar sobre nosso país” (CASTELLO, 2009, p. 16).

Ao traçar roteiros e adaptações de obras literárias, como *Gabriela cravo e canela*, *Capitães da areia*, *Tieta do agreste*, *Tenda dos milagres*, *Tocaia grande*, *Dona Flor e seus dois maridos*, o cinema e a televisão engrandecem Jorge Amado, na proporção em que a Bahia torna-se cenário privilegiado de suas tramas. As entranhas da baianidade revelam-se sob o rol de títulos do escritor, enquanto sua chegada à “Academia Brasileira de Letras [...] vinha apenas ratificar a consagração popular” (CASTELLO, 2009, p. 18-19). A realização do sucesso de Amado é a mesma que pavimenta mais um acesso da Bahia às configurações simbólicas do discurso do nacional: baianidade faz-se brasilidade. Na verdade, reflexos espelhados, pensados por Jorge Amado.

Na medida em que suas obras são confundidas com uma interpretação de país, de uma nacionalidade, não só no momento mais aguerrido de sua militância política, onde um Brasil ideal confundia-se com o Brasil real (ROSSI, 2009), conquanto permeado por toda a sua obra literária, estava lá a disposição de revelar um povo mestiço, com uma cultura mestiça.

Jorge Amado nunca pretendeu ser intérprete do Brasil, mas sempre o foi. Suas personagens são pessoas retiradas das ruas de Salvador; a Bahia que

descreveu foi aquela dos costumes misturados, dos credos cruzados e das gentes de muitas cores e mistérios (SCHWARCZ, 2009, p. 35).

Ao colocá-lo na posição de “intérprete do Brasil”, os intelectuais do âmbito acadêmico e literário completam a manobra de legitimação do escritor baiano, onde as personagens “retiradas das ruas de Salvador” são o reflexo da brasilidade, porque mais próximas dos elementos definidores, por excelência, da identidade nacional: “os costumes misturados” e as “gentes de muitas cores”. Assim, como coloca Schwarcz (2009), se a nacionalidade fundamenta-se na mistura das raças, Jorge Amado dá ao Brasil o cenário baiano e sua gente como elemento estereótipo, tal qual a imagem freyriana da mistura racial, como a característica forte do povo brasileiro.

O mundo de Jorge Amado é feito de trabalhadores, pescadores, prostitutas, bêbados, boêmios, mulatas fogosas, morenos espertos, professores ingênuos, mães de santo, quituteiras; mas também da elite, dos políticos e dos coronéis do cacau, com seu poder e hierarquia absolutamente estabelecidos e jamais questionados. Assim, sem desconhecer a diferença social e a desigualdade existentes no país, Amado dá a seus personagens uma convivência pouco imaginada e que dialogaria com a famosa representação criada nos anos 1930 por Gilberto Freyre, que apostou na singularidade brasileira a partir da ideia da “democracia racial”. Quem sabe nunca tenha existido efetivamente tal democracia, mas a sua utopia sempre fez parte do “programa” amadiano (SCHWARCZ, 2009, p. 35).

Então, diante desse papel *engagé*, a “utopia” amadiana impulsiona-se, enquanto a:

[...] mestiçagem aparece sob muitas faces e com direito a várias versões. Em *Gabriela, cravo e canela* vemos surgir não só o romance entre o estrangeiro e a morena brejeira, mas a mestiçagem se apresenta a partir de uma mistura de sabores, cores e aromas. Da comida à cama, um dialeto mestiço se apresenta, como se aqui residisse nossa “especificidade nacional”. Em *Compadre de Ogum*, o próprio padre, em determinado momento, incorpora um orixá, mostrando de que maneira o sincretismo religioso brasileiro significava uma maneira especial de entender a **Bahia**; um modelo dileto para pensar o Brasil. Em *Tieta do Agreste* vemos a elevação de um local perdido no tempo, onde não existem, ao menos na superfície, distinções de raça ou cor. Também *Tereza Batista* é uma heroína da cor do cobre; essa falta ou excesso de cor que faz que inventemos sempre um arco-íris de tons e subtons. No livro *A morte e a mortede Quincas Berro D'água* está contemplada, e de certa maneira condensada, toda a arquitetura de Amado, com seus mulatos boêmios, prostitutas doces, cozinheiras solidárias, pescadores e marinheiros mancomunados, o compadrio da pobreza, a avareza dos grupos mais abonados e o largo mar (SCHWARCZ, 2009, p. 35-36, grifo da autora).

Sua preocupação com a composição mestiça da gente brasileira ganha o seu aspecto mais didático e apurado, na obra *Tenda dos Milagres*, onde o embate entre pontos de vista distintos sobre a questão dos cruzamentos raciais opunha o personagem principal, o baiano Pedro Archanjo, casado com uma escandinava, ao personagem Nilo Argolo. Este personagem é uma referência ao médico e intelectual maranhense Raimundo Nina Rodrigues, tributário das ideias da eugenia, ciência europeia do século XIX, que acreditava que o nível de sucesso sócio-econômico de uma nação estaria atrelado à observação inflexível de sua pureza racial. Ainda não era vencida a ideia de um mundo dividido em raças biológicas, cada qual com sua contribuição civilizatória, tanto maior, quanto mais alva a tez da pele. Então, se um país mestiço estava fadado ao fracasso civilizatório, a mistura racial seria o caminho para a construção de corpos degenerados e mentes propensas aos vícios, aos desvios de caráter e à própria criminalidade.

O exercício de posituação da mestiçagem ganha escopo com o personagem Pedro Archanjo, pois, para o seu espírito progressista e, por identificação criativa, para o próprio Jorge Amado, “[...] ocorria exatamente o oposto: era a mistura que representava nosso ‘humanismo’ e a lição que tínhamos a dar para o resto do mundo” (SCHWARCZ, 2009, p. 37). Por meio de Pedro Archanjo, Jorge Amado dá sua contribuição ao debate, enquanto que o personagem torna-se câmara de eco de sua posição decididamente antiracista:

Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal foi com a miscigenação — ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição para a humanidade (AMADO apud. SCHWARCZ, 2009, p. 37).

A completude do discurso se dá diante do enriquecimento cultural que a mestiçagem produz: “Dessa nossa originalidade racial e cultural [...] nasce a criação brasileira: a música, a dança, a literatura, a arte, o cinema, o carnaval, o ritmo” (AMADO, 1972 apud. SCHWARCZ, 2009, p. 37). Dessa obra mestiça, depreende-se um profundo desejo de fusão com o povo e, principalmente, com o elemento popular baiano, que dá a forma mais cristalina da identidade de escritor e obra. O autor se coloca, de acordo com Calixto (2011), não acima do povo, mas como alguém parido de suas entranhas. Declaração do próprio autor, que repercute sua imagem ao reflexo do popular, foi dada em entrevista ao *Pasquim*, em 1976, com o título: “Pasquim – quarenta e cinco anos escrevendo, vinte novelas publicadas. Para quê? Para quem, Jorge Amado?”.

Minha vida e minha literatura estão ligadas ao povo. Dele aprendi tudo o que sei e a ele dei minha literatura. Desde 31 toda a minha obra foi concebida e feita em função do povo Brasileiro, particularmente o povo baiano. O Brasil começou naquela terra mágica. Tive uma adolescência muito livre na Bahia, quase tudo o que escrevi tirei daquela região (AMADO, 1976, p. 5).

Num apanhado sintético sobre a natureza de sua obra, Jorge Amado reforça a amálgama profunda que tem com o elemento popular brasileiro: “A minha literatura é toda ela, do primeiro até ao último publicado, uma visão do povo brasileiro, colocando-se o autor do ponto de vista do povo, contra os seus inimigos” (AMADO, 1973, p. 25). Diante das críticas, o autor respondera numa entrevista ao periódico português, *Jornal de Letras*, em 1990, cujo título já ensejava sua maior característica: “Um romancista da nação mulata”:

Disseram certos críticos que eu não passo de um limitado romancista de putas e vagabundos. Creio que é verdade e orgulho-me de ser porta-voz dos mais despossuídos de todos os despossuídos. Disseram também que tenho a paixão da mestiçagem, e dizem-no com raiva racista. Honro-me infinitamente de ser um romancista da nação mulata do Brasil. Creio que, querendo ofender-me, esses críticos exaltaram e definiram minha obra (AMADO, 1990).

É dessas falas que se depreendem as confirmações dos intelectuais, de que Jorge Amado estaria profundamente assentado no *status* de figura popular, sendo ofuscada aquela que denunciaria o seu nascimento em família abastada de cacauicultores da Bahia. A sua identificação sincera com os setores considerados promíscuos e desviados da população foi matéria prima para a construção narrativa de Amado, como entidade folclórica, na medida em que “Praticamente inventou o povo baiano e foi inventado por ele”, como assevera (GOLDSTEIN, 2019, p. 7).

Dessa massa de elementos populares saídos dos cortiços, bordéis, becos, botecos, mas também dos casarões caiados das elites regionais, enriquecidas pela exploração do fruto de ouro, identifica-se o resto desigual da nação. Se observarmos o espelhamento feito entre alguns personagens de suas obras e a imagem popular e sofrida de Brasil, uma baianidade malemolente converge ao estilo malandro carioca, pois o sofrimento e a resistência popular narrados não deixam de ser feitos dos mesmos ingredientes que construíram o cotidiano e a resposta cultural dada por tais grupos despossuídos. Ou seja, da capoeiragem dos moleques do trapiche abandonado, em *Capitães da areia*, há nós de identificação com o manuseio da navalha, pelo malandro, bom de perna, bom de briga e açulado em valentia. Dessa

identificação, a brasilidade também tirou a sua música, um samba que também figura nos textos de Amado e possui, na sua obra, a cara da Bahia.

Todos os acadêmicos trazidos aqui, Schwarcz (2009), Castello (2009), Rossi (2009), Goldstein (2019) e Calixto (2011), concordam que Jorge Amado projetou, de seu ponto de vista regional, a baianidade, e que esta baianidade desdobrou-se, a partir de sua obra, na própria brasilidade. Ademais, a partir de tal reflexo, revela-se uma interpretação universal, pois o microcosmo baiano responderia aos contornos fronteiriços da nacionalidade brasileira. Literatura alçada ao universal, não há concepção melhor que aquela de Ariano Suassuna, retomada pelo colunista Márcio Moreira Alves, em sua matéria, “Dois mortos”, feita em homenagem à morte de Jorge Amado, no periódico baiano *A Tarde*, em 2001, onde o romancista é justaposto a nomes célebres da literatura internacional:

Só é universal quem for profundamente nacional, diz Ariano Suassuna, exemplificando com Cervantes, Camões e Shakespeare. Poderia acrescentar à lista ele mesmo, que é um português nordestino, pronto a pegar no bacamarte para caçar o batavo pelos sertões e, sobretudo Jorge Amado, síntese desse misturado povo baiano, o mais brasileiro de todos, exceto, talvez, os mineiros (ALVES, 2001, p. 10).

5.2 Alguns personagens sambistas e malandros das obras *Capitães da areia* e *Jubiabá*

Na obra *Capitães da areia* (1937), Jorge Amado deu vida a mais de cem garotos de rua, cuja sorte era lançada dia após dia. Ao nascer da manhã, a sina de todos era buscar o que comer e evitar a polícia. Desses cem personagens, havia um núcleo de garotos que se destacava. Se o chefe, Pedro Bala, fora pintado como o mais valente, órfão de estivador grevista e de mãe desconhecida, o personagem do Professor fora traçado como o mais inteligente e estrategista do grupo. Ao que parece, o único que sabia ler. O personagem Sem Pernas era tido como um dos mais violentos e perversos, inundado pelo ódio de sua condição: pobre, sem amor e coxo. Havia o Volta Seca, menino que veio do sertão, cujas terras de sua mãe foram roubadas por um coronel. Era admirador de Lampião, que ainda agia no sertão nordestino com seu bando, e contava que sua mãe era comadre do dito cangaceiro. Apesar de todos eles serem terem sido construídos, enquanto versados malandros, há dois personagens que espelham um pouco mais a vida levada pela malandragem carioca dos anos 1930, época em que se desenrolam as aventuras dos *Capitães da areia*. Os personagens Gato e o Boa Vida.

Sabe-se que a malandragem dos morros e subúrbios cariocas, além de conhecedora das burlas dos jogos de azar, para levar o dinheiro dos otários, ganhava a vida por fora do trabalho formal, pois aqueles homens preferiam viver do samba que faziam, da cafetinagem e do jogo. Pois com o personagem Gato, Jorge Amado o fizera precoce conhecedor do amor, entre as prostitutas da Cidade Baixa. É conhecida a história em que Noel Rosa apaixonara-se por uma prostituta e, apesar de ter se casado, em 1934, levava uma vida, cuja frequência aos cabarés fazia parte do *métier* dos malandros. Ao escrever sobre as coisas que viu, Amado traduziu em romance não só a frequência do envolvimento dos malandros com a prostituição, além de uma variedade de aspectos de suas realidades, bem como seus trejeitos e meneios malandros.

O personagem Gato, além de portar navalha, esbanjava sua malícia ancorada na habilidade de praticar golpes e fazer dinheiro fácil, a partir de um baralho marcado, que carregava no bolso. Desse modo, assim como Ismael Silva montava seu jogo de azar nas esquinas da capital, Gato abria banca nos botecos do porto e espertamente levava o dinheiro dos desavisados. Nem é preciso supor que, na verdade, existiram aos montes os verdadeiros “Gatos”, que perambulavam pelas ruas de Salvador, na busca de um amor fácil nos braços de rameiras, cuja vida era marcada pela boa sina no jogo. Ainda mais sabendo que, dentro do rico realismo fantástico de Amado, o personagem fictício funcionaria como um reflexo do mundo sensível. Assim, o autor coloca que,

Para fazer estes meus romances (que podem ter todos os defeitos, mas que têm uma qualidade: a absoluta honestidade do autor) eu fui procurar o povo, fui viver com ele, desde a minha infância nas fazendas de cacau, a minha adolescência nos cafés da capital, as minhas viagens através de todo o Estado, cortando-o, nas mais diversas condições, ouvindo e vendo a mais bela e estranha das humanidades do Brasil. [...] nesta minha série de romances sobre a Bahia eu só me dei a liberdade de inventar, de imaginar os enredos. Não quis imaginar nem os costumes do meu Estado, nem os sentimentos dos seus homens, nem a maneira como eles reagiam diante de determinados fatos. A isso, a ir realmente ver como realmente vivem os baianos, chamo eu “recolher material” (AMADO, 1937, p. 14).

Da experiência vivida, no *locus* real do romancista, “cortando-o, nas mais diversas condições”, o “material” humano recolhido ganha o corpo de narrativa imaginada: trata-se de tipos sociais reais. Então, logo a consciência do leitor é invadida pela profunda curiosidade de saber o que os olhos de Jorge Amado realmente viram, nas suas viagens pela Bahia profunda. Impossível imaginar, senão pelas lentes e corpos de seus próprios personagens. A Cidade da Bahia é narrada como berço de malandros, tal qual a própria capital do país cultivava os seus, fruto de um momento propício, uma “época de ouro”, quando se tratava de pensar os

sambistas e o quão fácil parecia viver assim, de acordo com o malandro personagem Boa Vida: “[...] onde quando crescesse seria tão fácil viver uma boa existência de malandro, navalha na calça, violão debaixo do braço, uma morena para derrubar no areal [...]” (AMADO, 1937, p. 109).

O Boa Vida fora o personagem talhado para representar o sambista, o malandro típico que, talvez por uma questão de *ethos* de época, parecia brotar nos lugares onde o samba se fazia febre. Ademais, há que se pensar que a própria Bahia já possuía um samba para chamar de seu, como defenderam muitos dos seus bambas nativos, que foram parar no Rio, na condição de migrantes. Pareciam realmente engajar-se assim à sina da Bahia: vê-la como reduto gerador de samba ancestral, dispersado feito semente Brasil afora. Assim, para malandro de qualquer lugar, faz-se necessário aprender tocar um instrumento, para tirar sambas com boa harmonia. Pelos anos 1930, o violão ainda era um instrumento de má fama, coisa de capadócio, contudo, era acessível às classes menos privilegiadas. O malandro Boa Vida, orgulhoso de seu aprendizado de sambista, fala então para a personagem Dora, cuja mãe morrera de varíola e fora parar junto aos outros menores do trapiche, com seu pequenino irmão, Zé Fuinha: “Tou aprendendo a tocar um samba porreta. E tou cavando um violão, irmã”, quando Dora responde: “Tu ta tocando batuta mesmo, mano. É um tal de sucesso nas festa” (AMADO, 1937, p. 250).

Nessa síntese da trajetória do personagem malandro, da vida de menor abandonado, vivendo entre os Capitães da areia, Boa Vida transfigurou-se num sujeito bamba, formado pela dura vida das ruas, donde nunca saíra, e, agora, experienciava algo além da vida dos menores do trapiche, pois havia crescido:

Boa Vida pouco aparece no trapiche. Tem um violão, faz sambas, está enorme, é mais um malandro nas ruas da Bahia. Ninguém tem uma vida igual à dos malandros. Passa o dia conversando nas docas, no mercado, vai às festas dos morros e da Cidade da Palha à noite ou às macumbas. Toca seu violão, come e bebe do melhor, apaixona cabrochas bonitas com sua voz e sua música. Arma fuzuê nas festas e quando a polícia o persegue vem se esconder no trapiche entre os Capitães da Areia. Então toca para eles, ri com eles em gargalhadas como se ainda fosse um deles. Boa Vida vai se afastando aos poucos, à proporção que vai crescendo. Quando tiver dezenove anos já não voltará. Será um malandro completo, um daqueles mulatos que amam a Bahia acima de tudo, que fazem uma vida perfeita nas ruas da cidade. Inimigo da riqueza e do trabalho, amigo das festas, da música, do corpo das cabrochas. Malandro. Armador de fuzuês. Jogador de capoeira, navalhista, ladrão quando se fizer preciso. De bom coração, como canta um A. B. C. que Boa Vida faz acerca de outro malandro. Prometendo às cabrochas se regenerar e ir para o trabalho, sendo um malandro sempre. Um dos “valentões” da cidade (AMADO, 1937, p. 299).

O Boa Vida torna-se, então, receptáculo de todos os valores da malandragem, para quem, no Rio de Janeiro, Wilson Batista e Geraldo Pereira foram representantes maiores. Reitero o mesmo posto logo acima, pois, na medida do realismo fantástico levado a cabo por Amado, não há dúvidas em supor que a Salvador do início do século XX abrigara um significativo número de “Boas Vidas”, conquanto o próprio nome do personagem já aponta para a encarnação mais sofisticada de um malandro, que, por sua vez, não deixa nada a desejar para a ideia de malandragem reinante entre os cariocas.

Observando o movimento dos analistas e intérpretes da posição sócio-cultural de Jorge Amado e com base na natureza de seus personagens, não parece incorreto afirmar que o romancista buscou acomodar a Bahia, como ponto visível de uma brasilidade, independentemente da capital carioca, pois a Bahia, além de já possuir um samba somente seu, elemento de orgulho e ancestralidade para os bambas nativos, possuiria também outros qualificativos que a colocam na cabeceira das influências simbólicas nacionais, como, por exemplo, a existência de uma formação negro-mestiça, onde o povo baiano seria mais um exemplo da constituição racial da população brasileira. Poderia-se inferir que o romancista centralizara sua terra natal, ao contrário do tratamento pitoresco e periférico, visto entre os agentes cultores da centralidade do papel carioca, na construção da identidade nacional.

Em *Jubiabá* (2008), a prática malandra apresentava-se desde cedo aos meninos do morro do Capa-Negro. Antônio Balduino, o Baldo, figurou como personagem principal da trama. Criara-se solto, entre os outros moleques do morro, cuidado apenas pela sua tia Luiza. Não conhecera nem o pai nem a mãe. Foi pintado por Jorge Amado, como um menino curioso, corajoso e inventivo e, por isso, chefiava os bandos de moleques nas andanças pelo morro e nas brincadeiras. Diante do que aprendia, a partir das histórias contadas entre os vizinhos, ia fazendo um quadro, com sua cabeça ingênua de criança, sobre a vida e sobre seu futuro. O estudo, o banco escolar, ou o contato com professores eram ausentes. Por isso não via valor nem interesse na escola. Ademais, percebia os homens estudados como frouxos e fracos de corpo. Valorizava a força, aqueles que sabiam se defender com os punhos, na ginga da capoeira e na arte da briga com navalhas. As informações colhidas e vividas em seu meio, seu *habitat*, eram, então, internalizadas. Não à toa, um de seus maiores ídolos de criança, depois de seu pai falecido, era o personagem malandro Zé Camarão.

No contato com os tipos malandros circulantes no morro do Capa-Negro, os garotos seguiam o mesmo aprendizado: valorizar as características de homens sobreviventes de um mundo que muito pouco lhes ofereceu. Daí recorrerem a todos os meios possíveis para

manterem-se respeitados, mesmo a despeito dos valores do asfalto. Pode-se retirar daí uma noção de hombridade marcada pela força, pela valentia, pela habilidade na luta corpo a corpo e com a navalha, uma masculinidade dura, bruta, que não titubeia em derrubar mulheres e fazerem suas à força; masculinidade que se compraz em ver os otários perderem dinheiro nos inúmeros tipos de trapagens e jogos de azar. Repudiava a homossexualidade, assim como aos sujeitos cultos, como se esta condição deixasse os homens afeminados e moles. Contrastando tal rudeza, havia o contraponto do interesse pela poesia, pelas prosas musicadas e a busca pela habilidade musical.

Assim como o personagem malandro Zé Camarão, as desventuras da vida fizeram Balduíno ser considerado um malandro pelas autoridades. Nada distante da perene preocupação social de Jorge Amado, diante da falta de sorte e do abandono, o personagem Baldo parece refletir-se no contexto dos capitães da areia: virava-se como podia. Das possibilidades de futuro elencadas para a figura malandra, Amado pensou em possíveis roteiros sociais para essa maioria de sujeitos negros e pobres, donde o mundo do trabalho braçal absorvia os futuros marinheiros e carregadores dos cais do porto e o submundo informal e perigoso da vida noturna, numa geograficidade de bairros periféricos, o malandro estaria “jogando capoeira, tocando violão nas festas, indo às macumbas de Jubiabá” (AMADO, 2008, p. 84).

Para a vida malandra, o boteco significou a base de apoio de todo tocador de violão. Sem o boteco, possivelmente a vida do sambista estaria incompleta e, no romance marítimo de Jorge Amado, o boteco famoso pelos encontros dos tipos deserdados da terra era a *Lanterna dos Afogados*. Antônio Balduíno era grandefrequentador do recinto, juntamente com Zé Camarão e o Gordo, este último, antigo amigo de mendicância. Baldo ficara muito bom, tanto na arte da capoeiragem, quanto na arte de fazer sambas ao violão. Ficara melhor que seu mestre, Zé Camarão, o malandro que mais admirava.

Jorge Amado fez existir, em *Jubiabá*, a prática da venda de sambas. O romancista fez seu personagem sambista necessitado o suficiente para, de vez em quando, precisar recorrer a este artifício. Contudo, Baldo não sabia que, com isso, estava sendo passado para trás. Assim, certo poeta, o personagem Anísio Pereira, este que seria rapidamente identificado como um sambestro, por Vagalume, caso fosse real, levava todo o crédito pelos sambas feitos por Balduíno, mentindo na mesa do bar, dizendo que tinha sido ele a compor os sucessos de carnaval daquele ano. Baldo contentava-se com o dinheiro ganho pela venda daqueles sambas, sem saber que poderia tornar-se famoso. Trata-se de um perfil que encarna o romântico e valente malandro sambista: tirava sambas, batia bemna capoeira, dava grossas

talagadas nos copos de cachaça, vivia perambulando pelos bares e ruas da cidade, sem pensar em trabalho. Amado construíra Balduino para sentir-se livre pela maneira como levava a vida.

No mundo real, assim como foi observado na fala dos sambistas, filhos das Tias, a prática do candomblé fez-se corrente, inclusive fora de sua terra originária. Tratava-se de um valor circulante entre a gente sambista baiana. Jorge Amado não deixa de contemplar esse *locus* comum, com o personagem Baldo, que também levava a sua vida frequentando casas decandomblé, principalmente a de pai Jubiabá, de quem ele era tão querido. Arremata-se, assim, a característica do malandro pintado por Jorge Amado. Todas as formas culturais negras enlaçam-se formando o círculo solidário entre os desvalidos. Uma linguagem negra nativaque foi parar no Rio de Janeiro e lá fincou seus pés, criando raízes, contribuindo muito para a formação de uma malandragem carioca, que se regozijaria também de sua sagacidade, diante das agruras da vida. Desse modo, candomblés, santos e orixás, bambas e festeiros, apresentaram uma faceta da Bahia na capital e, desde o início, eram as Tias, mães de santo famosas por serem o pivô desse círculo cultural. Enlevando o prisma da religiosidade negra, Jorge Amado, mais uma vez, parece repisar simbolicamente a presença baiana na formação de uma identidade de povo brasileiro, tornando a Bahia um contributivo fundamental da amálgama: terra negro-mestiça, de muito samba e de uma religiosidade negra profundamente marcante na cultura popular brasileira.

Jorge Amado também não deixara de contemplar o lado romântico do personagem malandro, em que o amor, muita vezes, platônico, não correspondido, ou mesmo impossível, diante dos preconceitos de classe figurara em tantas músicas da real vida malandra. Por outro lado, a vida noturna era notável pela facilidade com que os malandros envolviam-se com moças de “má vida”. Não obstante a vida “na orgia”, o amor verdadeiro poderia sim redimir o malandro, como no famoso samba de Ismael Silva *Se você jurar*: “Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar... Baldo sempre fora apaixonado pela personagem Lindinalva, filha do rico comendador.

Por um amor verdadeiro, aquele que nutria por Lindinalva, o malandro foi ao trabalho da estiva. Jorge Amado não poupou a história da moça. Desde que o comendador perdera tudo nos puteiros mais ricos da cidade, a nobre filha do abastado senhor foi obrigada a tornar-se puta, tinha um filho para sustentar. Dos melhores salões, degradou-se até a ladeira do Tabuão. Para Lindinalva era o fim da linha. Morrera na miséria, mas, por fim, Baldo prostrava-se ao pé da cama da defunta. Para todos os malandros, só o amor verdadeiro poderia retirá-los da orgia, como tantas músicas já ecoaram à exaustão. E isso Jorge Amado também soube captar, entre os malandros de sua terra. Por outro lado, houve também, na vida real, o contrário, o

amor verdadeiro do malandro regenerado não pode encontrar guarida no coração da mulher, que preferia a orgia à vida da mulher do lar, assim como no famoso samba *Oh, Seu Oscar*, de Wilson Batista e Ataulpho Alves:

Ceguei cansado do trabalho
 Logo a vizinha me falou:
 - Oh! seu Oscar
 Tá fazendo meia hora
 Que sua mulher foi-se embora
 E um bilhete deixou
 O bilhete assim dizia:
 "Não posso mais
 Eu quero é viver na orgia"
 Fiz tudo para ter seu bem-estar
 Até no cais do porto eu fui parar
 Martirizando o meu corpo noite e dia
 Mas tudo em vão
 Ela é, é da orgia
 É... parei⁴⁷

Uma das maiores consciências dos personagens pobres de Jorge Amado era a da sina que uma vida miserável proporcionava. Daí o ódio aos ricos, que tudo deles tomavam, que os exploravam até a humilhação absoluta. É a consciência da vida dura, da miséria e do desamparo que faz surgir uma identificação com novos valores capazes de levantar um escudo, uma defesa contra o abandono do Estado e contra a superexploração do trabalho formal. Nesse caso, todo e qualquer malandro, fosse carioca ou baiano, defendia que a vida do trabalho duro e honesto não compensava, pois a vida continuava a ser uma eterna miséria. Não havia propaganda de Estado Novo que fosse capaz de convencer o malandro a não perceber o operário como uma espécie de otário, desgastando-se para ganhar mixaria, no final do mês. Assim, corroborando Paranhos (2015), o malandro poderia furar o cerco ideológico da propaganda varguista e burilava a sua própria concepção de mundo, identidade que se fazia com a consciência de uma condição oposta àquela dos bem nascidos.

As trajetórias malandras individuais trazem, todas elas, portanto, as marcas da vida incerta, sendo a regra viver “um dia de cada vez”. Não há paradeiro nem carreira, a não ser o próprio carreirismo da malandragem, ou daquelas pessoas que, com filhos para sustentar, engajam-se topando fazer qualquer coisa. Cada paragem é efêmera, cada dia que passa é uma vitória contra a fome e o abandono. Do Estado nada esperam; defendem-se da polícia, que os perturba sem trégua. Das camadas privilegiadas, esperam apenas que caiam nas vigarices

⁴⁷ Disponível em:<<https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-wilson-batista>>.

baratas, única maneira com que arregimentam vinténs e, assim, mantêm-se em pé, na luta diária.

Jorge Amado não deixou de dar aos seus personagens em condição de abandono o acalento de poderem sonhar com um futuro melhor. Assim como o sonho de Pedro Bala era o de seguir os passos do pai, grevista admirado, Baldo tinha o seu. Do mesmo modo, muitos sambistas baianos e cariocas da vida real buscavam o reconhecimento, tanto para si mesmos quanto para sua arte, ainda duramente perseguida. Ao que parece, ninguém buscara o reconhecimento popular tão ardentemente quanto Sinhô. Fora alvo até de chacota musicada, por causa disso. Tinha orgulho de sua pessoa, de seu talento e buscava fazer com que admirassem sua música e conseguira o feito. Gostava de ser reverenciado como o “Rei do samba” e gostava de sentir que seu talento estava acima dos demais, apesar de manter-se na pobreza, assim como a grande maioria dos sambistas de sua época.

Todos esses sambistas quiseram ser lembrados e, por isso, passaram a assinar suas músicas, procuraram eternizar-se nas faixas dos discos. Passou-se o tempo dos sambas conjuntos, que ganhavam versos de casa em casa, tornando-se obra coletiva. Surgiu, então, o sambista ladrão de sambas, mais uma faceta da malandragem comum entre eles. Das fontes primárias, seus próprios compositores, os sambas iam parar na voz dos cantores e intérpretes bem apessoados, que acabavam fazendo mais sucesso que os próprios mananciais de poesia dos morros e das casas das Tias. Mesmo assim, esses sambistas negros e pobres eternizaram-se como compositores de sambas brilhantes e belos. Nesse ponto, Jorge Amado não deixou de fora o seu personagem Balduíno, que acabara sendo conhecido também como sambista, apesar de seus sambas correrem muito mais na boca do povo que nas ondas sonoras do rádio.

Entre seus analistas, corre certo consenso de que o êxito de Jorge Amado está justamente no destino que dá aos seus personagens malandros e abandonados de toda sorte. Assim como Pedro Bala, Baldo enveredara-se na luta dos trabalhadores. Afinal, eram todos homens pobres e explorados por aqueles que detinham a riqueza e, por serem poderosos, arrancavam-lhes o couro, no dia a dia da dura labuta, fosse entre os operários do bonde, da companhia de luz, de telefonia ou na estiva. Diante disso, fazer política ao lado da classe trabalhadora era a resolução dos problemas sociais, pela via do engajamento na luta justa do mundo do trabalho.

Ao descobrir-se protagonista de sua história e de sua própria vida, pronto para defender o filho, que não era seu, e para defender a classe dos pobres, Balduíno engaja-se na greve, torna-se orador, participa ativamente, monta comissões, organiza grupos de apoio, outras categorias aderem, o malandro aprende uma nova forma de luta na prática. Nessa luta

não bastam os punhos. Agora, Amado fazia o personagem perceber que o verdadeiro poder estaria na união da população desvalida contra aqueles que a oprimiam. Balduino reencontrase. Ele agora vê um novo sentido para sua vida, pois aprendera como nunca sobre a força que o povo unido tem.

Com base na obra e nos depoimentos de Jorge Amado, o/a leitor/a pode observar como intelectuais literatos ligados à academia refletiram e interpretaram elementos da baianidade, em direção à brasilidade. Observaram, em suas análises, um projeto literário politicamente engajado, preocupado em estabelecer a defesa da mestiçagem, como característica intransigente da brasilidade. Para eles, Amado tornara-se um intérprete sócio-cultural da população negra e pobre, desamparada e relegada ao abandono; contudo, tal população quedava-se detentora dos elementos e símbolos necessários para edificar uma ideia pujante e vívida de povo brasileiro. Ao circunscrever a baianidade na brasilidade, Amado teria contribuído, portanto, para sobrelevar os ícones da Bahia, no âmbito do projeto de uma identidade nacional, que se esboçava na aurora do século XX. Diante de sua expressão literária, o exercício amadiano de centralização da Bahia e seu povo parece levar à percepção da insuficiência da tese de que o Rio de Janeiro seria o protagonista hegemônico de uma identidade de povo e nação brasileira.

Seus intérpretes e comentaristas ainda pensaram a narrativa de Jorge Amado como universal, porque o espírito da massa popular brasileira habita em seus personagens e, no que concerne ao papel do samba, para a formação de uma identidade nacional, os personagens malandros do romancista encarnam o sofrimento advindo da massa real dos negros e mestiços desvalidos, que, não obstante, foi eleita competente para oferecer elementos de identidade cultural e racial a um país ainda sem um rosto definido. Na construção de sua obra, o malandro amadiano da “Cidade da Bahia” torna-se o reflexo do malandro real, oriundo de qualquer lugar, pois estar nesta condição significava lidar com engenho, sagacidade, coragem e astúcia, diante das provações e privações dadas pela condição da pobreza. O diferencial, posto por Amado, é que o sujeito malandro baiano não se desatou das referências religiosas do candomblé, enquanto inspiração para sua forma/conduita sócio-cultural, bem como sempre reteve no mar uma de suas características mais marcantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, o/a leitor/a pode vislumbrar aspectos relevantes do universo do samba, tal como se desenvolveu no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, compreendido no jogo polissêmico e plurivocal da diferença. Baseando-me nas premissas teóricas dos Estudos Culturais, observou-se que as identidades grupais aí formadas protagonizaram um processo histórico complexo, cuja marca geral fora o pano de fundo cultural e político da formação de uma ideia duradoura de povo e nação brasileiros. Foi nesse ínterim que tal plurivocalidade se deu, envolvendo muitos agentes, de diferentes profissões e classes: de boêmios sambistas, passando por jornalistas, literatos, folcloristas e acadêmicos, muitos orientados por sua experiência, por sua visão “de dentro” dos cenários sambistas, pelos seus desejos de repercutir ideias, concepções e histórias, sobre o samba e suas origens, sobre tradições sambistas e orgulhos nativos, impulsionados por lealdades grupais, estéticas e locais. As diferenças se configuraram, defendidas a partir de lugares, práticas e técnicas, gerações que se envolveram em tensões, embates e, no plano do discurso, revelaram um universo belicoso.

Tais processos também sofreram as influências da ascensão e declínio regionais. Ou seja, o processo histórico brasileiro propiciou que o Sudeste ascendesse economicamente, enquanto ocorria o declínio do Nordeste, inclusive a queda de prestígio da primeira capital colonial. Observou-se, como resposta às transformações, a acomodação de regiões periféricas com relação aos acontecimentos relevantes da cultura e da política brasileira, centralizados na cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, detendo a condição de palco central da nação, a capital, efetivou seu brilho, regozijando-se de sua evidência, enquanto porta de entrada e núcleo cultural do país, desde que recebera e acomodara a família real portuguesa. Com isso, conclui-se que esse centro ganhou uma “vantagem” sobre os outros, outrora pujantes e centrais para a vida colonial. A modernização da capital, no nascer do século XX, a colocara ainda mais em evidência. O Sudeste soubera aproveitara onda industrial, aprofundada no período Vargas. Tal vantagem deu ao Rio de Janeiro centralidade política nos primórdios da República, assim como fora o centro imperial. Ganhou escopo, portanto, por compor o eixo industrial proeminente e, de quebra, alçou-se a centro cultural, um verdadeiro modelo civilizador a ser seguido pelos outros centros, meros satélites do esplendor da dita “mais bela entre as belas”.

Ofrissonde modernidade emanado do Rio de Janeiro causara grande disparidade entre os grandes agrupamentos urbanos brasileiros, do início do século XX. As primeiras rádios e as primeiras gravadoras marcaram a vanguarda tecnológica, muitas vezes obrigando artistas de outras regiões a buscarem projeção a partir da capital. Isto não deixou de açular bairrismos e ressentimentos entre aqueles sambistas de zonas periféricas, uma vez queo sucesso de nível nacional também deveria passar pelo reconhecimento dos talentos na capital. Contudo, antes mesmo de o Rio de Janeiro abrir-se como celeiro de samba, que encantaria além mar, a massa baiana – ou assim chamada – residente na cidade compunha um reduto de reprodução de práticas culturais negras antigas, trazidas da Bahia: o samba de roda, os ranchos e o candomblé estabeleceram-se na zona da Pequena África. As Tias baianas consolidaram-se como as matriarcas que a tudo davam suporte e lideravam com seu prestígio e seu poder de organização.

Ali, cariocas e baianos já gestaram o ritmo prenhe de disputas, pois este já assumia certa competição fundada na prática do desafio cantado. Ademais, dos populares zé pereiras até os cordões, das ricas grandes sociedades até os ranchos, das primeiras escolas de samba até o samba do Estácio, atesta-se o contexto complexo, prenhe de contradições, ambientação fervilhante, cheia de experimentações, e os sambas fizeram-se instrumento de disputas nas Festas da Penha, onde a música vencedora regia as vozes embriagadas das festas de Momo. O processo de profissionalização do músico sambista, com a valorização das autorias e a consequente comercialização de gravações em disco, só acrescentou mais caldo ao acirramento das disputas, diante do desejo de projeção e sucesso, de reconhecimento de talentos e de valorização do próprio gênero samba, ante a sociedade e ante o círculo interno dos fazedores de sambas.

Até que chegou o momento em que orgulho sambista carioca bateu-se com o orgulho sambista baiano: os baianos, oriundos da tradição festeira e religiosa das Tias, e os cariocas do Estácio de Sá, que buscaram afastar-se dessa primeira geração, imprimindo inovações técnicas e estilísticas. Antes da geração do Estácio de Sá, o próprio Sinhô, conhecido sambista da velha guarda, mas afastado e desentendido com sua escola inicial, já apresentava as primeiras rupturas estilísticas, com o modo baiano de tocar e cantar. Ao longo das transformações de conteúdo e forma musical, as diferenças foram crescendo, opondo sambistas cultivadores de seus próprios prestígios individuais e grupais. Outros agentes envolvidos no processo engrossaram o surgimento de práticas discursivas de hierarquizações regionais: o moderno x arcaico, o civilizado x o atrasado, o estilo e o ritmo x a barbárie, como colocara o belicoso Piagrino.

Ademais, observou-se que as disputas musicadas, entre os sambistas baianos e cariocas dificilmente poderiam ser lidas fora da chave do orgulho da pertença nativa, tão presente nos embates versificados entre Sinhô e alguns sambistas baianos e/ou leais à escola das Tias: os professores de cantoria x os falsos cantadores, os verdadeiros filhos da Bahia x os falsos filhos da Bahia. Diante dessas fustigações, o/a leitor/a pode perceber que o orgulho nativo pautou as disputas, acirrando os brios feridos, que buscaram nas respostas musicadas a arma de ataque, golpeando oponentes, desencadeando acusações e denunciando incompetências musicais, quase sempre ligadas ao fato da pertença étnica e seu processo de construção de identidades, tal como colocado por Hall (2006; 2009), Silva (2009) e Woodward (2009), repleto de representações, símbolos e valores distintos, postos para funcionar via discurso.

Tudo isto embebido no clima de ostentação do Rio de Janeiro, enquanto cidade vitrine da identidade nacional, em vias de forja, ao ponto em que o exercício constante das redações jornalísticas não deixava de enfatizar a centralidade cultural, que transformava todos os sambistas residentes na capital em agentes do engrandecimento musical do Rio de Janeiro, apagando identidades e lealdades grupais e suas diferenças e disputas por hegemonia narrativa. Não à toa, os discursos em embate buscavam operar na chave verdadeiro x falso, para qualquer assunto que opusesse competências musicais.

Nesse universo belicoso, baianos e cariocas buscaram diferenciação, a partir da exaltação/promoção daquilo que havia de melhor e mais característico em seus respectivos *loci*. Houve um processo crescente e concorrente de exibição da carioquidade e também da baianidade: o texto, ou narrativa, contendo os contornos de uma identidade construída como própria, inata, típica de um jeito de ser específico, ligado às características do lugar e sua própria gente. Ambas lançaram-se num processo de autopromoção de identidades essenciais, descrições garbosas de terras e gentes nativas.

Não obstante o brio baiano, sua condição de periferia regional acabou levando parte de sua intelectualidade a buscar reconhecimento e mais envolvimento na formação simbólica da ideia de povo e nação brasileira. Não à toa, as características do perfil identitário baiano, muito ciente de sua singularidade, foram objeto de reprodução incessante dos versos e refrãos, tanto dos baianos que migraram para a capital quanto para aqueles que ficaram na sua boa terra. Carioquidade e baianidade lutaram para serem reconhecidas e admiradas pelo “outro”, como observado nos sambas *O samba é carioca*, de Oswaldo Silva, *O que é que a baiana tem?* e *O samba da minha terra*, de Dorival Caymmi.

Desse modo, tal como propiciaram os instrumentos da Análise do Discurso Crítica de Fairclough (2003; 2001; 2001) e van Dijk (2018), não faltaram construções narrativas e retóricas coalhadas de características positivas, qualidades, epítetos e habilidades, que reforçaram os textos identitários para ambos os lados. Nesses textos, um dos recursos discursivos principais correspondia aos essencialismos. Se o carioca foi construído como portador uma alma solar, cujo samba nascia espontaneamente de seus poetas, os baianos, por sua vez, foram pintados como festeiros, receptivos, alegres, erotizados, malemolentes e bambas. As fontes deixam perceptíveis boas doses de orgulho étnico, na medida em que os cariocas percebiam-se sambistas natos, verve que nascia do coração sofrido do caboclo do morro, como colocado por Ary Barroso. Por sua vez, os baianos exaltaram-se resgatando uma ancestralidade ancorada fortemente em argumentos que relacionaram origem, samba e sangue. Assim, ambos trabalharam a estratégia de construir noções essencializadas de características, desencadeadoras da explicação para a sua originalidade, sua autenticidade, sua tradição sambista. E foi esse aspecto de originalidade que dialogou diretamente com o apontamento de origens específicas para sambas locais. A pertença ao torrão natal ancorou disputas ferrenhas pela hegemonia narrativa das origens para o samba. Assim, o/a leitor/a pode observar a utilização de recursos discursivos de resgate de passados grandiosos, de vanguardas inaugurais, de construções míticas, de discursos biologizantes e de invenções de tradições.

Desse modo, o/a leitor/a assistiu aos discursos buscando seus tijolos de legitimidade e reconhecimento, a partir de resgates de passados específicos, como justificadores de uma verdade brandida por cada grupo, ou agente concorrente. Para a origem baiana do samba, veio a lume a argumentação de que o Brasil nascera na Bahia, pelo que teria o samba nascido aí. Não obstante outros argumentos ainda se utilizarem da metáfora do navio negreiro, de onde os primeiros escravos aportaram na Bahia, estabelecendo seus batuques e tornando-se, então, o berço do samba. Ademais, o acesso ao discurso de que o baiano já nasce sambando, composição de Edil Pacheco, deixa claro o uso hiperbólico do caráter biológico para explicar tal verve bamba, ao passo que as narrativas históricas misturam-se com construções de tradições, oriundas de uma negritude do Recôncavo baiano, que manuseia as fontes do samba de roda, defendidas como imemoriais. Por outro lado, agentes nativos cariocas, tanto apegados à centralidade cultural do Rio de Janeiro, bem como não nativos ligados a lealdades geracionais, não deixaram de enlevar suas narrativas, resgatando a história de que seria nos morros que se deveriam buscar as origens do samba. Dentre os cultores mais ferrenhos da originalidade carioca, prestei especial atenção ao jornalista, sambista e boêmio Orestes

Barbosa, que fez questão de aportar e exaltar as habilidades musicais cariocas, a partir dos índios tamoios, os primeiros habitantes daquelas terras. Ademais, variados agentes não deixaram de inventar uma tradição sambista para o Rio de Janeiro, através da formação das escolas de samba e da festa do carnaval. Assim, de um lado, estabeleceu-se a defesa do Recôncavo e do pioneirismo das Tias baianas, para o surgimento do samba; de outro, a defesa dos morros cariocas, como o reduto originário do samba mais brasileiro, típica e essencialmente brasileiro.

O/a leitor/a constatou, com frequência, sambistas, como João da Baiana, Donga, Edil Pacheco, Cícero de Almeida e Riachão, dentre outros, reclamando a Bahia como verdadeira manjedoura do samba. Dentre os discursos justificadores de tal condição, há aquele em que o Brasil e, mais precisamente, o Rio de Janeiro, conheceriam o samba porque os baianos sustentaram o pioneirismo de sua ancestralidade sambista na capital federal, que mais tarde subscreveria o gênero musical mais famoso e aclamado do país. O nascimento no torrão nativo era visto como elemento inquestionável da história, que deveria acompanhar o nascimento do samba e, aqueles que bradavam os morros como *locus* originário do samba deveriam aprender sobre sua verdadeira origem. Assim, os baianos foram veementes em desqualificar qualquer argumento que legitimasse as escolas de samba como elementos inaugurais do samba no país, desqualificando ainda qualquer argumento que reiterasse o Rio de Janeiro enquanto manancial originário da prática musical que eles mesmos haviam levado para lá, como o samba de roda e suas variações, além dos ranchos.

Nem mesmo misturar-se socialmente com os cariocas da geração malandra do samba quiseram os baianos. Pode-se perceber a ojeriza em serem confundidos como arruaceiros portadores de navalha e/ou vagabundos sem trabalho. Se, nos elementos rítmicos e estéticos, a cisão ficara clara, no quesito social, os baianos fizeram de tudo para se distinguirem da geração à qual repisavam ausência de identificação. Com isto, buscaram um tipo de prestígio e reconhecimento mais bem comportado, muito diferente dos valores levantados pelos malandros, avessos ao trabalho, livres das amarras da família e do amor no casamento. Portanto, as gerações reproduziram suas tradições e suas novidades, na medida em que procuraram selar e fazer valer suas identidades diferenciadas, perante eles mesmos e a sociedade. A disputa extravasou o universo musical mais restrito do samba e parou não só nos jornais, com polêmicas calorosas e poeticamente renhidas, mas tomou também a cena literária.

O fervor político-cultural de valorização do samba alavancou os interesses pelo seu surgimento. Os primeiros intelectuais, que concretizaram suas histórias do samba, surgiram

do âmago do próprio movimento musical e o interesse por consolidarem narrativas levou os boêmios jornalistas Vagalume, Orestes Barbosa e Almirante, a destacarem aqueles elementos que acreditavam ser constitutivos do samba. No entanto, neste jogo, ficaram óbvias as preferências e lealdades geracionais e nativas, vistas nas teias narrativas das obras elencadas. Não obstante estarem todos profundamente envolvidos com a efervescência cultural da capital, Vagalume reconheceu a paternidade baiana para o samba. Contudo, caso fosse confrontado pelos próprios filhos das Tias baianas, seria de imediato corrigido e/ou desmentido, diante da acusação de promover uma confusão de origem entre os sambas raiados e chulados. Ademais, o/a leitor/a percebeu o sentido argumentativo evolutivo com o qual o autor estratificara os sambas baiano e carioca. Óbvia também ficou a militância de Orestes Barbosa na defesa do Rio de Janeiro enquanto ponta de lança da cultura brasileira, influente no exterior, vitrine do melhor ritmo do país. Certamente, ficou a impressão, depois de atentar para sua contribuição, que não se poderia separar a estrutura humana de Barbosa da existência do Rio de Janeiro: o primeiro viveu intensa e amorosamente para o segundo. Daí o nível de sua intransigência, em prol do Rio de Janeiro e o estilo de samba que lhe caracterizou. Almirante, por sua vez, viu chegarem as influências do Norte ao Rio e, de pronto, tentara mapear tal efervescência, indicando que ela fora essencial para a eclosão do ritmo do samba. No entanto, era o samba surgido do carioca Noel Rosa o sumo superior da cultura brasileira: o moderno pronto para a exportação. Certamente, constatou-se também o tom evolutivo dado a toda a sua narrativa.

Por outro lado, os folcloristas dos anos 1950 também entraram na órbita das origens e, assim como os pioneiros “historiadores” do samba, o/a leitor/a pode perceber, além da intransigente defesa da música nacional contra os estrangeirismos desvirtuadores, posicionamentos regionalmente fidelizados, com preferências nítidas por determinada geração ou sambistas, em detrimento de outros, de outras regiões. O/a leitor/a poderia até mesmo cogitar que, diante da leitura de suas obras, alguns desses agentes poderiam estar, na verdade, mesmerizados pelo momento de evidência e brilho que a capital herdara, tamanha a substância e a frequência dos elogios e da elevação do Rio de Janeiro à condição de centro cultural. Isto, obviamente, não significou que a Bahia fosse esquecida. Ademais, é interessante abrir um parêntese aqui, quem sabe, na condição de brecha para novos estudos, na medida em que, no tronco discursivo da formação da identidade cultural brasileira, fez-se nítida, por muito tempo, uma hipertrofia da presença simbólica de baianos e cariocas, muito mais que a dos habitantes de qualquer outro estado da federação.

Dentre os folcloristas dos anos 1950, que deram continuidade ao, hoje já obsoleto, paradigma epistemológico das origens, o folclorista baiano Edison Carneiro prontificou-se a sustentar a contribuição do samba de roda baiano que, em suas palavras, transmitira seu ritmo à música popularesca carioca. Mais clara ainda fora a defesa apaixonada, quase cega, do samba do Rio de Janeiro enquanto bastião simbólico do melhor da identidade nacional: o Rio e seu samba moderno figuraram, para a pena eloquente de folcloristas, como Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos e Mariza Lira, dentre outros, o objeto maior de veneração, por vezes frágil, necessitando frequentemente da defesa nacionalista, pronta para montar vigília e identificar quaisquer ataques à forma e ao conteúdo do samba, com destaque para as escolas de samba, consideradas o produto mais bem acabado da carioquidade e símbolo moderno da capital nacional.

Não obstante a participação da contribuição baiana, reconhecida por alguns, aos processos da formação do samba no Rio, o caráter etapista/evolutivo designara um lugar específico para o movimento cultural de personagens importantes, como a Tia Ciata e tantas outras. Ary Vasconcelos, para deixar o reforço ao/à leitor/a, reportou que, no mundo sambista da Pequena África, o samba só poderia ser classificado como dança. Somente na medida da *mélange* das contribuições seria possível falar em um samba carioca, agora refinado com seu retoque legitimador final: a presença do tamborim e seu toque sincopado característico. Outros destacaram ainda que a constância da linguagem negro-religiosa nas músicas, enquanto arcaísmo pouco nacional, deveria ser suplantada pelas gerações modernas de sambistas. O fato maior aqui é que as construções argumentativas dos folcloristas aferrados à verve cultural carioca, na sua acepção “moderna”, pós-1930, sobrelevaram o Rio de Janeiro a *locus* privilegiado da musicalidade brasileira, reforçando, e muito, o instituto do centralismo cultural carioca.

A questão é que esse mesmo centralismo acabou por ofuscar dezenas de outras contribuições e/ou culturas regionais, deixando ainda eclipsado ao (re)conhecimento popular muito da contribuição simbólica e organizacional dos baianos, na construção do carnaval carioca, não obstante a recordação da importância das Tias baianas, a partir da obrigatoriedade da ala das baianas, em todas as escolas de samba. Ademais, se personagens importantes, quase sempre da primeira geração, foram devidamente alocados em pontos específicos do passado, sugerindo uma hierarquização das contribuições, em direção ao produto mais moderno e civilizado, o processo de escaneamento do samba nacional, desenvolvido por estudiosos como Mariza Lira, não deixou de eleger determinados sambistas, enquanto representantes do fino nacional. O sambista carioca Sinhô foi um deles, afinado com

suas preferências estéticas e com o extravasamento de seu orgulho nativo. Para muitos folcloristas e/ou jornalistas, seus trabalhos trataram-se, na verdade, de estabelecer um bastião mítico e fundacional para a cidade do Rio de Janeiro, uma vez que a capital desenhava-se como o *buffet* principal, para aqueles que desejassem sentir o sabor cultural das terras brasileiras. Daí a hipervalorização do samba moderno carioca: aquele digno do mundo, produto tipo exportação. Sambas como os de Ary Barroso, Lamartine Babo, Sinhô, Noel e outros, além do estilo e da estética da geração do Estácio, já considerada representante maior do samba nacional.

Como já visto, os discursos podem construir narrativas míticas, estas podem desdobrar-se em tradições. No caso do Rio de Janeiro, folcloristas e sambistas eternizaram a verve musical do povo carioca, a partir das habilidades sonoras dos povos originários locais. Surge daí um povo com uma musicalidade original, quando não, considerada nata. São formas discursivas como esta que concederam âncoras para a etapa da criação de tradições culturais, que emanam do sentimento de pertença a dada região, cujo povo local desenvolve algo a partir da (re)significação de fragmentos de um passado longínquo. Foi de dentro de repertórios como este que os cultores do samba carioca retiraram seus blocos de criação de tradições, para fazer do Rio de Janeiro uma cidade detentora de tradição musical nacional, patriótica que, por fim, desembocaria nas escolas de samba, vistas como elemento basal da identidade de povo e cidade, na condição de tradição local máxima, não obstante rapidamente inventada. E foi inventando substratos de tradição que jornalistas, sambistas e folcloristas atuaram no sentido de popularizá-las, até que se tornaram indispensáveis ao carnaval carioca.

Diante do processo de decadência dos ranchos e das sociedades, as escolas de samba foram subindo em prestígio, muito devido à ação das colunas carnavalescas dos periódicos, capazes de disseminar a existência de agremiações. Seu processo de popularização foi o ato inaugural da construção da tradição carnavalesca atual, sustentada pelos concursos, pelas rivalidades e pelas vitórias na avenida. Os jornalistas/folcloristas, ao buscarem as festas e os ensaios nos barracões, encarapitados nos morros da cidade, contribuíram para que a sociedade reconhecesse cada escola, suas cores, seus grandes poetas e, certamente, seus enredos, que passaram a ser imortalizados. Eles ajudaram a criar um ambiente de exposição, não só para a admiração do público, como também para a criação de sentimentos de pertença e fidelidade intraescola, para além da circunscrição do próprio estado do Rio de Janeiro. Somado a isso, o fator de antiguidade deu mais uma pitada no processo de invenção de uma tradição sambista, para além do consolidado samba da geração do Estácio de Sá. Tudo se passou rapidamente e

de forma concomitante: a ascensão do rito tradicional carnavalesco, sacramentado nas escolas, e a decadência de formas paralelas de se brincar.

Pensar nesta empreitada concluída, na invenção de uma tradição carnavalesca para o Rio de Janeiro, significou resgatar a rápida conformação de regras para os desfiles, com proibições levantadas pelos próprios organizadores/foliões. Significou observar a utilização fartado recurso de sedimentação de tradições, para afirmar o que era e o que não era intrínseco ao rito, como um todo. Nesse ínterim, escolas eram desclassificadas de certames caso não cumprissem determinados protocolos de forma e conteúdo, cuja mutabilidade sugere um processo que ainda se autoconsolidava.

Uma vez estabelecidas, as escolas de samba acabaram por conferir mais um orgulho nativo, no âmbito da geograficidade carioca, já simbolicamente privilegiada. A nova tradição das escolas agiu triplamente: gerou valor simbólico para elas mesmas, para a cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, para a nação brasileira, uma vez que elas surgem no auge dos processos de forja da identidade nacional. Os argumentos que celebraram o ineditismo das escolas de samba engrandeceram ainda mais a verve sambista carioca, porém afastando para a periferia simbólica outras tantas manifestações culturais carnavalescas e de samba. Daí o arroubo agressivo do colunista Piagrino, com palavras incisivas na exaltação da estética sambista carioca, rebaixando outras tradições, consideradas, por ele, bárbaras, toscas, distantes do refinamento do ritmo musical carioca.

Tratou-se, portanto, de tradições regionais indesejadas, que deveriam ser extirpadas, para a melhor harmonia do rosto da nacionalidade. Para os agentes cultores da modernidade cultural da capital, fez-se necessário que elementos e agentes da velha guarda dessem passagem ao samba novo, mais burilado, mais moderno, mais civilizado, como se pode inferir de discursos que vão de Ismael Silva a Jota Efegê. Não à toa, alguns discursos trouxeram a estratégia de alocar velhos sambistas, como Donga e João da Baiana, na posição de antigos, ou retirados para o descanso, depois de terem sido valiosos durante o auge da primeira geração.

Contudo, para além do ofuscamento das práticas culturais periféricas, do exercício contínuo de jornalistas/folcloristas afirmando a irresistível sedução cultural da capital e dos discursos voltados a rebaixar outras formas de samba, em favor do samba carioca, observou-se que os sambistas baianos não deixaram de reproduzir orgulhosamente suas práticas culturais. Como já dito, a relação entre ancestralidade, samba e sangue trouxe ingredientes indispensáveis para a manutenção de uma tradição muito forte: a tradição do samba de roda.

Dentre os elementos deste discurso tradicional, não se fala em samba de roda sem pensar no seu logradouro primevo: o Recôncavo baiano. Esta região foi colocada como o manancial desse tipo de samba, que lhe dá aspecto cultural único e dá ao povo local uma identidade também única. O elemento da ancestralidade negra preenche sua forma e sua narrativa busca na África o seu berço legitimador. Tal discurso tradicional assinala que, oriundos de uma África, não obstante idealizada, as massas escravas afluíram ao Novo Mundo, tingindo-o com seu ritmo. Enquanto base narrativa, o mito antigo tem servido, como visto, inclusive para sustentar discursos legitimadores recentes, como no caso em que o/a leitor/a se deparou com o compositor Jorge Portugal acrescentando pontos à paternidade da Bahia, quando citara o poeta Capinan, que afirmara que os navios negreiros já vinham prenhes do samba. Ao aportarem no Recôncavo baiano, Jorge Portugal fecha, então, o circuito narrativo-argumentativo, oferecendo a “prova” de que o samba tivera seu primeiro lar na Bahia. Desse modo, os baianos buscaram concentrar-se na centralidade do elemento negro na constituição de seu samba. Elemento este que se amalgamou com o mito das três raças, garantindo ritos e práticas através do tempo, ostentando orgulhosos sua negritude, sua religiosidade e sua baianidade, centrada no Recôncavo.

Pode-se depreender desta postura, que a tradição do samba de roda procurou manter seus fundamentos, calcados no relembrar e retornar ao passado, como estratégia de legitimação prática, ao passo que o samba carioca fora alvo da preocupação de intelectuais, a fim de expurgar elementos antigos, vistos como alienígenas às aspirações do moderno nacional. Desse modo, enquanto agentes diversos preocupavam-se com a depuração de um samba para o Brasil chamar de seu, e a nova geração cimentavam-se às novidades implementadas nas letras e nos ritmos; a antiga geração dos baianos, no Rio, somada àqueles que jamais saíram de sua terra natal, inclusive artistas atuais, continuaram confirmando, orgulhosa e veementemente, o nascedouro do ritmo brasileiro em terras baianas, assim como reiterado pelo sambista Riachão, no programa *Metrópolis*, da TV Cultura, quando do centenário do samba, em 2016.

Apesar da força narrativa dos baianos, escorada na imersão na história da escravidão e na tradição ancestral advinda da África mítica, observou-se que o samba do Recôncavo tem sido alvo de processos governamentais e acadêmicos de preservação e salvaguarda, na medida em que suas estruturas têm sido vistas como ameaçadas pela entrada de novas formas culturais e práticas religiosas alheias à liturgia do candomblé, como colocado pelo sambador João do Boi. Aqui, notam-se queixas com a mesma natureza daquelas das que eram feitas pelos folcloristas dos anos 1950, cujo medo do desaparecimento, ou do esquecimento da

música nacional reorientava os agentes na busca da manutenção de uma pureza cultural e retorno ao passado ideal. Contudo, as queixas dos sambadores e sambadoras do Recôncavo encaixam-se em tempos mais recentes, onde se ressentem ante o abandono e o desinteresse dos mais jovens, pela manutenção de sua antiga tradição. Diante de quadros com este, a luta contra a desintegração ganha ares preservacionistas, dado o real apelo contra o enfraquecimento e perda cotidiana do samba de roda: a morte de seus cantadores, a perda de letras de músicas – cuja reprodução se faz normalmente pela via oralidade –, a perda das técnicas da produção da viola machete etc. Por outro lado, o preservacionismo observado nos anos 1950, encabeçado pela nata da intelectualidade nacionalista, combateu as consideradas nefastas influências estrangeiras, cujo clímax do processo se deu com as normativas e orientações do I Congresso Nacional do Samba, para a prática sambista manter-se alinhada aos contornos puristas/essencialistas, que estes deram ao samba carioca e às outras manifestações de samba, de maneira geral.

O/a leitor/a vislumbrou o leque argumentativo que se valeu do uso da ideia de tradição, vocalizado pelos agentes envolvidos, cujo significado pode dobrar-se aos seus interesses diversos de criação, sedimentação, dispersão e defesa dos sambas, tanto no âmbito do Recôncavo quanto naquele do âmbito do Rio de Janeiro. Criativamente, estes acionaram estratégias de manejo do conceito, para fazer valer processos de valorização e reconhecimento, lançando mão do samba, como instrumento do ideal patriótico, para conseguir mais financiamentos públicos. A tradição encontrou-se no vocabulário de pessoas a serviço da depuração e essencialização do samba, sendo ainda levantada para fixar os louros e brilhos das vitórias na avenida, pavimentando as glórias de um passado desejado. A tradição, como defesa do samba local, foi o resultado de origens míticas e coloniais valorizadas, sendo operada ainda, para expressar a centralidade cultural de lugares, em detrimento de outros, para expressar originalidade, ou seja, as características únicas, tanto da baianidade quanto da carioquidade, amantes e defensores da cultura sambista de seus respectivos lugares.

Se, para a exaltação do Rio de Janeiro moderno, não faltaram agentes de variadas estirpes, incluindo o jornalista e escritor João do Rio, um dos maiores entusiastas da cidade e do povo da capital carioca. Para a Bahia não houve ninguém mais eloquente que Jorge Amado, no quesito de romancear sua gente. Observou-se, de maneira mais atenta, como intelectuais acadêmicos e literatos contribuíram para colorir Jorge Amado e sua obra com os contornos de uma envergadura nacional. Em Jorge Amado, diante das leituras de seus analistas, o que saltou aos olhos foia desenvoltura com que transitou e desvendou os meandros da gente baiana, com especial destaque para as populações pobres e abandonadas

pelo poder público, uma vez que, nas palavras de seus romances, sua alma parecia estar atavicamente ligada ao que de mais popular havia na Bahia: seu povo, seus costumes, suas festas, sua música, sua malandragem e sua religiosidade pujante.

Objeto das atenções acadêmicas de pesquisadores como, Calixto (2011), Castello (2009), Goldstein (2009) e Schwarcz (2009) Jorge Amado fora entronado como o maior intérprete da Bahia, seu povo e seus costumes. Primeiro, perceberam o esforço do escritor baiano no sentido de estabelecer a defesa da mestiçagem, como característica basal da identidade brasileira, em que a população pobre, protagonista de seus romances, aparece como possuidora dos elementos e símbolos necessários para representar, não só uma imagem colorida e vívida da Bahia, mas do próprio povo brasileiro. Desse modo, os acadêmicos observaram que, ao entrelaçar a baianidade na brasilidade, Amado contribuíra para inscrever e realçar os ícones da Bahia no bojo do projeto da identidade nacional, que se esboçava na aurora do século XX. A negritude baiana, sofrendo das mesmas mazelas sociais de outros negros pobres do país, era portadora das mesmas estratégias de sobrevivência, de malemolência, aprendendo cedo, na vida, coisas que crianças não deveriam aprender. É com os personagens malandros e negro-mestiços de suas obras, que Amado justapõe a Bahia ao Rio de Janeiro, uma vez que sua gente teria samba no sangue e na alma e busca na malandragem, uma forma de reduzir suas penúrias materiais sociais. Com isso, o romancista baiano sugere pensar o Rio de Janeiro como protagonista não mais isolado, no papel definidor de uma identidade de povo e nação brasileira: pois a Bahia também tinha samba e mestiçagem. Seria, portanto, um microcosmo do Brasil.

Diante do estrondoso sucesso de seu nome, intelectuais acadêmicos viram a obra de Amado como que operando um transbordamento das fronteiras da Bahia às fronteiras brasileiras e apresentando, portanto, as fronteiras do Brasil ao (re)conhecimento do mundo, a partir do microcosmo da vida social baiana. Aos olhos da intelectualidade brasileira, com base na mundialização de seus romances, Amado passa a ser considerado um intérprete da nação e sua obra torna-se universal. Muitos a consideraram universal justamente porque elementos associados ao espírito da massa popular brasileira reside em seus personagens e o samba reside nos corações das gentes meio reais, meio fantásticas, de seu realismo fantástico.

Foram vistas muitas diferenças e bairrismos que delinearam o tipo sambista baiano e o carioca, como visto nessa longa jornada. Os cultores da verve cultural do Rio de Janeiro, estabeleceram-se, construíram-se, a partir da multiplicidade dos recursos culturais disponíveis na capital, planificando tudo numa narrativa uníssona, general e autoengrandecedora, despida de arestas, apesar de lançar, nos jornais, algumas disputas de compositores baianos e cariocas.

Se algo poderia ser lançado como sendo de conjunto entre sambistas baianos e cariocas é a certeza de que, uma vez em terras cariocas, o perfil da baianidade amalgamou-se ao da carioquidade, constituindo a síntese de uma narrativa brasílica. Apesar dos desdobramentos polarizados desta mistura, isso não quer dizer que baianos não intercalassem condutas e linguagens cotidianas das ruas cariocas em seus contornos ontológicos, ou vice versa.

Para finalizar, parece haver um último diferencial, posto pelo criativo escritor baiano, com suas roupas coloridas e tom sereno, como quem parece fitar perdido o horizonte marítimo da sua Bahia: assim como o sambista carioca parece estar muito mais atrelado visualmente à visão aérea dos morros, com o Cristo Redentor, ao longe, de braços abertos, recepcionando as batidas de um tamborim; para o bamba baiano, o mar parece ser seu escape, sua sina, seu ponto de partida e de chegada – que o diga o sucesso de Caymmi – uma vez que, na “Cidade da Bahia”, o mar é mais que sua mera materialidade aquosa esmeralda, o mar é vivo nas entranhas culturais do povo.

Já o samba, por sua vez, foi gambito na boca de muita gente. Hoje, é uma narrativa que já se encontra vencedora e entronizada, sendo que, por trás da história solene e triunfante do vencedor, travou-se uma luta renhida, para além da arrebatadora visão aérea da Cidade Maravilhosa.

REFERÊNCIAS

I. Autores: livros, periódicos, dissertações e teses

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1950.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Editora Livraria José Olympio, 1937.
- _____. Jorge Amado por ele mesmo. In: *Eva*. Lisboa, n. 1202, set. 1973.
- _____. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- BANDEIRA, Manuel. Crônicas da província do Brasil. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BARATA, Denise. *Samba de partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: *RBCS*, v. 20, n. 58, jun. 2005.
- BATISTA Jr, José Ribamar; SATO, Denise T. B.; MELO, Iran Ferreira de. *Análise de discurso crítica: para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- BORGES, Sueli. *Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor: samba e brasilidade em Assis Valente*. Salvador: Pinaúma, 2012.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de roda do Recôncavo baiano* (Dossiê Iphan; 4). Brasília: Iphan, 2006.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro, Graphos Industrial Gráfico, 1974.
- _____. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- _____. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- CASTELLO, José Guimarães. Jorge Amado e o Brasil. In: GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2 (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).
- CASTRO, Ruy. *Carmem: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAYMMI, Stella Teresa Aponte. *Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *O portador inesperado: a obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. 151f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2006.
- _____. *O Que é Que a Baiana Tem – Dorival Caymmi na Era do Rádio*. 212 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2010.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Portugal: Celta Editora, 1993.
- CRUZ, Alessandra Carvalho. *O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador (1937-1945)*. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Departamento de História, Salvador, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- _____. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, 179-210, 2008.
- CZERMAK, Caio; GRAEFF, Nina. “O mesmo samba”: a profissionalização dos sambas de Cachoeira e sua reificação em grupos de samba de roda. In: *Pontos de Interrogação*, v.8, n. 2, jul./dez, p. 27-50, 2018.
- DARDEL, Eric. *L’Homme et la Terre: nature de la réalité géographique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

- DÖRING, Khatarina. *O samba de roda do Sembagota: tradição e modernidade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Departamento de Música, Salvador, 2002.
- _____. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. In: *ICTUS*, v.5, p. 69-92, 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (volume 1).
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. (volume 2).
- FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse*. London: Taylor & Francis Group, 2003.
- _____. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.
- _____. *Language and power*. London: Longman, 2001.
- FERNANDES, Antonio Barroso. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- GIESTA, Gabriel Valladares. *Entre o Delta e o Estácio: uma história comparada do blues e do samba no início do século XX*. 2018. 225f. Tese (Doutorado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- _____. *Música popular e samba: cultura histórica, memória, identidade e cultura política no Brasil*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho, 2011.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2 (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil Best seller de Jorge Amado*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.
- GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1975.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. In: *Anuário Antropológico* [Online]. Brasília: Programa de Pós-

graduação em Antropologia Social, 2013, p. 239-260. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aa/438> ; DOI : 10.4000/aa.438.>.

_____. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro no começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2007.

GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade. In: *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. O preconceito contra os baianos. In: *Congresso Internacional da Latin American Studies Association (LASA)*, 2000, Miami. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Guimaraes.PDF>>.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typografia São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê IPHAN 4 {Samba de Roda do Recôncavo Baiano}*. 2006. Disponível em: <<https://www.google.com/search?client=firefoxbd&q=dossi%C3%AA+iphan+4+%7BSamba+de+Roda+do+Rec%C3%B4ncavo+Baiano+%7D>>.

LEAL, Guilherme Carréra Campos. Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações. In: *Sonora*, v. 6, n. 11, 2016.

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan./jun. 2013.

_____. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Pinaúma, 2016.

LIMA, Geraldo. *O carnaval de Salvador e suas escolas de samba*. Salvador: Corrupio, 2017.

LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora Oficinas Gráficas d'A Noite, 1938.

LOPEZ, Cíntia Paula. *O samba de roda na Ilha de Itaparica: um estudo de caso sobre encaixes materiais entre dança e outros textos da cultura*. 170 f. (dissertação) – Escola de dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

- MACEDO, Denise Silva; VIEIRA, Josenia Antunes. Conceitos-chave em Análise do Discurso Crítica. In: BATISTA Jr, José Ribamar; SATO, Denise T. B.; MELO, Iran Ferreira de. *Análise de discurso crítica: para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- MARQUES, Guida; SILVA, Hugo R.; SOUZA, Evergton Sales. *Salvador da Bahia: retratos de uma cidade atlântica*. Salvador/Lisboa: EDUFBA/CHAN, 2016.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELO, Iran Ferreira de. Histórico da Análise de Discurso Crítica. In: BATISTA Jr, José Ribamar; SATO, Denise T. B.; MELO, Iran Ferreira de. *Análise de discurso crítica: para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: a poesia do rei do samba*. 2010. 223 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e de Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.
- MOSTARO, Carlos D.; MEDEIROS, Roberto F. de; MEDEIROS FILHO, João. *História recente da música popular em Juiz de Fora, 1945-1975*. Juiz de Fora: Ed. Dos autores, 1977.
- MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNES, Erivaldo Sales. *Cultura popular no Recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PANDOLFI, Dulce Chaves (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq, Fapemig, 2015.

- PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A trindade da música popular (afro)brasileira – João da baiana, Donga e Pixinguinha*: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o Vivido e o Mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Ed. Paulo de Azevedo LTDA, 1962.
- RIO, João do. *Histórias da gente alegre: contos, crônicas e reportagens da belle-époque carioca*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- ROMO, Anadelia. O que é que a Bahia representa? O Museu do Estado da Bahia e as disputas em torno da definição da cultura baiana. In: *Afro-Ásia*, n. 39, p. 115-151, 2010.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia K. Moritz (Org.). *O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2 (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTOS, Edmar Ferreira. Os batuques da cidade: celebrações negras e idéias de civilização. In: *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 37-67. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.
- SERRA, Ordep; VATIN, Xavier. Expressões religiosas, artísticas e imaginário baiano: manifestações culturais no Recôncavo da Bahia de Todos os Santos. In: CARDOSO, C.; TAVARES, F.; PEREIRA, C. *Bahia de todos os santos: aspectos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.
- SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.
- SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*. 198 f. 2008. Tese (Doutorado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SILVA, Marcos. Uma viagem à esquerda: Jorge Amado sem (O mundo da) paz. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 58, 2017, p. 240-269.

- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectivados estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TAVARES, Reynaldo C.. *Histórias que o rádio não contou – do rádio galena ao digital, desenvolvendo a radiodifusão no Brasil e no mundo*. São Paulo: Negócio Editora, 1997.
- VAN DIJK, Teun A.. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2018.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.
- _____. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- VENEU, Marcos Guedes. O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 229-243.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 1995.
- VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim: crônicas de costumes*. Salvador: FG. 2000.
- _____. *Antigamente era assim*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.
- WISNIK, José Miguel. Nacionalismo musical. In: WISNIK, José M.; SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

II. Entrevistas

- BAIANA, João. Entrevista. [1971]. Entrevistador: José Ramos Tinhorão. Rio de Janeiro, Revista Veja, edição 151, 1971. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-da-baiana-entrevista-memoria-viva.html>>.
- CAYMMI, Dorival. [1992]. Entrevistador: Stella Caymmi, Rio de Janeiro: 5 out. 1992.
- CAYMMI, Dorival. [1996]. Entrevistador: Stella Caymmi. Rio de Janeiro: 11 ago. 1996.
- CAYMMI, Dorival. Entrevista. [1972]. Entrevistador: Tarik de Souza. Rio de Janeiro, Revista Veja, edição 193, 1972. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/dorival-caymmi-entrevista-em-busca-do.html>

SÉRIE DEPOIMENTOS. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 06 de outubro de 1966 (primeiro depoimento) e 22 de abril de 1968 (segundo depoimento). Áudio dos depoimentos ao MIS-RJ. Disponível no acervo do MIS-RJ da sede Lapa.

III. Músicas

A PRIMEIRA escola. Intérprete: Noite Ilustrada. Compositor: ALMEIDA, Joel; MATOS, Pereira. Rio de Janeiro: Trama, 2001, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/perfil-de-um-sambista>>.

AGÔ agô. Compositor: PENHA, Oscar da; CARVALHO, Lula. Batatinha – 50 anos de samba. Salvador: WR Discos, 1993, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/batatinha-50-anos-de-samba>>.

BATUQUE na cozinha. Compositor: BAIANA, João da. Coleção Gente da Antiga – Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana. Rio de Janeiro: Odeon, 1968, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/gente-da-antiga-pixinguinha-clementina-de-jesus-e-joao-da-baiana>>.

CAIS Dourado. Intérprete: Breno Ferreira. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: Sinhô – O Pé de Anjo – Vol. 1. Revivendo, 1999, CD. Disponível em: <<https://immub.org/compositor/j-b-da-silva-sinho>>.

CONFESSA meu bem. Intérprete: Lira Carioca. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: É sim, Sinhô – Vol. II. Independente, 2000, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/e-sim-sinho-vol-ii>>.

ENTREGUE o samba a seus donos. Compositor: Hilário Jovino, 1920 [dados discográficos completos não encontrados].

ESTÁCIO de Sá, glória do samba. Compositor: DINIZ, Hildmar (Monarco). Rio de Janeiro: Terreiro, 1980, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/terreiro>>.

ESTE samba foi feito pra você. Intérprete: Mário Reis. Compositor: PORTO, Humberto; VALENTE, Assis. Rio de Janeiro: Mário Reis – Doutor em samba, RCA Camden, 1968, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/doutor-em-samba>>.

ETC: Bahia terra do meu samba. Intérprete: Carmem Miranda. Compositor: VALENTE, Assis. Rio de Janeiro: Victor, 1933. LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-73793>>.

FALA macacada. Intérprete: Januário de Oliveira. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: Sinhô – O Pé de Anjo – Vol. 1. Revivendo: 1999, CD. Disponível em: <<https://immub.org/compositor/j-b-da-silva-sinho>>.

FALA meu louro. Intérprete: Mário Reis. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: Série Ídolos MPB nº 16 – Mário Reis, Continental, 1976. LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/serie-idolos-mpb-no-16-mario-reis>>.

JÁ te digo. Compositor: Pixinguinha. Rio de Janeiro: Discos Sinter, 1957, LP. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/pixinguinha/>>.

O intrujão. Compositor: Sinhô, 1926 [dados discográficos completos não encontrados].

OLÉ. Compositor: Pedro Paulo, 1920 [dados discográficos completos não encontrados].

O SAMBA é carioca. Intérprete: Carmem Miranda. Compositor: SILVA, Oswaldo. Rio de Janeiro: Victor Records, 1935, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-74101>>.

Ó, seu Oscar. Intérprete: Cyro Monteiro. Compositor: Alves, Ataulpho; Batista, Wilson. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-wilson-batista>>.

OQUE é que a baiana tem? Compositor: CAYMMI, Dorival. Eu não tenho onde morar. Rio de Janeiro: Odeon, 1960, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/eu-nao-tenho-onde-morar>>.

PELO telefone. Intérprete: Bahiano. Compositor: SANTOS, Ernesto Maria (Donga); ALMEIDA, Mauro de. Rio de Janeiro: Meio Século de Carnaval Carioca – 1915/1965 – Vol. 1 – 1915/1933. Série Monumento da Música Popular Brasileira. Odeon, 1977, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/meio-seculo-de-carnaval-carioca-19151965-vol-1-1915-1933-serie-monumento-da-musica-popular-brasileira>>.

QUEM são eles. Intérprete: Lira Carioca. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: É sim, Sinhô – Vol. II. Independente, 2000, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/e-sim-sinho-vol-ii>>.

RISOLETA. Intérprete: Mário Reis. Compositor: ALMEIDA, Cícero de. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-51782>>.

_____. *Sinhô istrilô*. 1926.

SAMBA da minha terra. Compositor: CAYMMI, Dorival. Eu vou pra Maracangalha. Rio de Janeiro: Odeon, 1957, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/eu-vou-para-maracangalha>>.

SEGURA o boi. Intérprete: Lira Carioca. Compositor: SILVA, J. B. (Sinhô). Rio de Janeiro: É sim, Sinhô – Vol. II. Independente, 2000, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/e-sim-sinho-vol-ii>>.

VELHO Estácio. Compositor: OLIVEIRA, Angenor (Cartola); MATTOS, Nelson (Sargento). Rio de Janeiro: Só Cartola – Elton Medeiros e Nelson Sargento. Rob Digital: 1998, CD. Disponível em: <<https://immub.org/album/so-cartola-elton-medeiros-e-nelson-sargento>>.

VOCÊ já foi à Bahia? Compositor: CAYMMI, Dorival. Salvador: Setenta anos – Caymmi em Concerto Funarte, 1984, LP. Disponível em: <<https://immub.org/album/setenta-anos>>.

IV. Filmes e documentários

A TURMA DO ESTÁCIO. Elenco: Paulinho da Viola, Sérgio Cabral, Gaguinho, Cartola, dentre outros. Rio de Janeiro. (54:07 mim). [Documentário com trechos avariados]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1SFtaKpKkdQ>>.

BANANA DA TERRA, Direção: Ruy Costa. Produção: Wallace Downey. Roteiro: Wallace Downey. Elenco: Carmem Miranda, Bando da Lua. Rio de Janeiro, 1939, Preto e branco. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202530/curiosidades/>>

BATATINHA E O SAMBA OCULTO DA BAHIA. Direção: Pedro Abib. Elenco: Edil Pacheco, Clementino Rodrigues, Walmir Lima, Nelson Rufino, José Carlos Negão, Rita de Cássia, Ismael Marques, Amós Heber, Almir do Apache, Firmino de Itapuã. Salvador, 2007. (48:12 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qvGZkTuyhHY>>.

CANTADOR DE CHULA. Direção: Marcelo Rabelo. Roteiro: Marcelo Rabelo. Elenco: Carlos Bispo dos Santos (Paião), José Afonso Gomes (Zeca Afonso), João Saturno (João do Boi), Ana do Rosário (Dona Ana), Joselita Moreira da Silva (Dona Zelita), Domingos da Conceição (Domingos Preto), Euzébio dos Santos (Mestre Nelito), Ananias Ferreira (Mestre Ananias), Aurinda Raimunda da Anunciação (Dona Aurinda), Crispina Maria de Jesus (Dona Fia), Manoel Domingos Barbosa (Seu Mané do Véio), Luiza Pereira Brandão (Dona Zinha), Afonso Santos das Virgens (Roque da Viola), Benedito Lopes do Vale (Seo Benedito), Manoel da França Barbosa (Manoel de Luis), Olavo Pereira de Souza (Seo Moreno das Virgens), Estêvão Conceição de Souza (Estêvão de Venceslau), Antônio Pedro de Jesus (Antônio Caborongo). Salvador, 2009. (94 mim). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H2Z_5wo7X_s>.

CONVERSA DE BOTEQUIM. Direção: Luiz Carlos Lacerda. Elenco: Donga, João da Baiana, Pixinguinha. Rio de Janeiro, 1972, 35mm, Preto e branco. (9:48 mim). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Q3PRWcaN3E>.

DEIXA FALAR... 100 ANOS DE ISMAEL. Direção: Carlos Nogueira. Elenco: Chapelen, Claudinho, Jorge Locutor, Mago, Zacarias, Berg Percussionista, Claudinho Manhães, Paulo Eteves. Rio de Janeiro, 2005, Em cores. (13:20 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ck2bbQ9USIA>>.

SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO. Direção: Josias Pires; Diana Svintiskas. Elenco: Davina Vicente Ferreira, Ricardina Pereira da Silva (Dona Cadu), Manoel Barbosa do Amor Divino (Mané do Véio), Alva Célia Medeiros, Dilma Ferreira Alves Santana (Dona Fiita), Dalva Damiana de Freitas, João Saturno (João do Boi), Manoel Domingos de Jota Silva (Seu Duzinho), Carlos Mivaldo Santana (Babau), Maria Augusta dos Santos Ferreira, José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha), Crispina Maria de Jesus (Dona Fia), José Afonso Gomes (Zeca Afonso), Maria Rita Silva Machado (Dona Rita da Barquinha), Recife, 2004. Em cores. (11:54 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEjtt-felmg>>.

SAMBA DE RODA NA PALMA DA MÃO. Direção: José Carlos Torres. Roteiro: Jonar Brasileiro. Elenco: Maria Rita S. Santos, Charlene Silva Santos, Maria Vitória S. de Jesus, Adriana Passos Barroso, Isabela Amorim, Cláudio Machado S. Junior, Patrick Santana dos Santos, João Marcos Santana. Salvador, 2008. Em cores. (36:39 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lra9tedvNeo>>.

SAMBA RIACHÃO, Direção: Jorge Alfredo. Produção: Moisés Augusto e Taissa Grissi. Roteiro: Jorge Alfredo. Elenco: Clementino Rodrigues (Riachão). Salvador, 2001, Em cores. (89:41 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pD3Upot5H-I>>.

VIOLA MACHETE: TRADIÇÃO DO SAMBA CHULA DO RECÔNCAVO. Direção: Pedro Abib. Elenco: João Saturno (João do Boi), José Afonso Gomes (Zeca Afonso), Agnovaldo Braz (Braz do pandeiro), Cassiano de Jesus Santos, Celino dos Santos, Denivan da Cruz Gomes, Djalma Afonso Gomes, Estelina Maria Oliveira, João Roberto Mendes, José Cupirno Bernardo (Zé Carpina), Heliódório Fernando, Manoel dos Anjos, Marcos Luiz dos Santos (marcos Bróder), Maria Eunice de Souza, Rosildo Moreira do Rosário. Salvador, 2013, Em cores. (27:11 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gb01HcAbYyU>>.

V. Programas de televisão

ANIVERSÁRIO DA CIDADE DE SALVADOR. Salvador, TV Itapoan, 29 de março de 2011. Programa de TV on-line. (6:10 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FyDlbp2vh2o>>.

ANIVERSÁRIO DE 70 ANOS DE NELSON RUFINO. Candeias, Jornal Folha do Recôncavo, 16 de setembro de 2012. Programa de TV on-line. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2kGoc3McGsI>>.

ENTREVISTA COM FIRMINO DE ITAPUÃ. Salvador, 30 de novembro de 2017. Programa Jussy Sodré.(14:08 mim). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRA2TD3NJ_Q>.

SAMBA NA GAMBOARECEBE MARIENE DE CASTRO E EDIL PACHECO. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2010. (12:52 mim). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Epuew_vhc>.

MPB ESPECIAL – ISMAEL SILVA. Rio de Janeiro, TV Cultura, 1973. (57:53 mim).Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fCvhR5Gg20Q>>.

O SAMBA NASCEU NA BAHIA OU NO RIO? Mosaico, Salvador, Rede Globo de Televisão, 22 de abril de 2012. (7: 54 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JHA-kPpoC6M>>.

SAMBA. Metrópolis, Rio de Janeiro: TV Cultura, 4 de abril de 2016. Programa de TV. (10:50 mim). Disponível em: <https://tvcultura.com.br/videos/52767_metropolis-riachao-e-o-centenario-do-samba.html>.

SAMBA. Hebe. São Paulo: Record TV, 1966. Programa de TV. (1: 59 mim). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-XPFQIrdAL4>>.

VI. Periódicos: jornais e revistas

ALMEIDA, Cícero. Aceite este presente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1927. O Que é Nosso, p. 13.

_____. Sinhô Istrilô!... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1926. O Que é Nosso, p. 20.

ALMINRANTE. Falla Gente!... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1917. Carnaval, p. 17.

- ALVES, Márcio Moreira. Dois mortos. *A Tarde*, Salvador, 11 ago. 2001, Coluna: Márcio Moreira Alves, p. 10.
- AMADO, Jorge. Pasquim – Quarenta e cinco anos escrevendo, vinte novelas publicadas. Para quê? Para quem, Jorge Amado? *Pasquim*, Rio de Janeiro, 1976, p. 5.
- _____. Um romancista da nação mulata. *Jornal de Letras*, Portugal, 12 jun. 1990, s/n.
- ARÊDE, Romeu. Os cortejos carnavalescos e o auxílio oficial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1931, p. 14.
- _____. Os cortejos carnavalescos e o auxílio oficial. *Jornal do Brasil*, 3 dez. 1931, p. 16.
- BARROSO, Ary. Nônô oração e corpo presente. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, dez. 1954, p. 5.
- BRAGA, Rubem. Noel, poeta e cronista. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, set. 1954, p. 11.
- CASTRO, Jonatas Dias. Samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1937, p. 18.
- CAVALCANTI, Carlos. O samba no Estácio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1931. Suplemento, p. 17.
- CORDEIRO, Cruz. Folc música e Música Popular Brasileira. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, mai/jun. 1955, p. 6-8.
- _____. Problemas dum “show” folclórico. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, nov/dez. 1955, p. 12-13.
- DA FUZARCA. A música Popular e seus Autores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1930, p. 7.
- EFEGÊ, Jota. O cantor mais expressivo da música popular carioca. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, dez. 1954, p. 14-15.
- _____. Nos arraiaes da folia. Uma visita á “Escola de Samba” Recreio de Ramos: o que a “trinca cá de casa” viu e ouviu no reducto de Norberto Marçal, domingo passado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 9.
- _____. Nos arraiaes da folia. A visita a uma das “escolas” de samba do morro de S. Carlos: o que vimos e ouvimos no último ensaio do bloco “Vê se Pode”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 8.
- FERREIRA, Jorge. Império Serrano honrou a tradição. *O Cruzeiro*, Número de Carnaval. Rio de Janeiro, 11, fev. 1953, p. 6-11.
- LIRA, Mariza. O alvorecer da música do povo carioca. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, dez. 1954, p. 20-22.

MARROM. Nos arraiaes da folia. Donga pergunta ao mundo carnavalesco: qual é seu ponto de vista? *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1933, p. 11.

_____. Nos arraiaes da folia. Odette Pinagé, a cantora de voz melodiosa, diz várias coisas sobre a canção nacional. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1932, p. 5.

_____. Nos arraiaes da folia. Irineu de Paula e Silva, o director de harmonia da “escola de samba”, do Rio Comprido, Está na Berlinda. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1932, p. 5.

MENON, H. Semana radiophonica. *O Imparcial*. Salvador, 5 ago. 1935. Rádio, Discos & Vitrola, p. 4.

MORAES, Pérsio. Um Tipo da Música Popular. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, set. 1954, p. 24-25.

MURAT, F. A Música Popular. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1930. O que é Nosso, p. 7.

NASSER, David. A invasão do samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1944, p. 29.

NETTO, Coelho. Carnava' 'Ta' Hi... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1932, p. 5.

PACHECO, Armando. Três baianos na vida de Carmem Miranda. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, dez. 1954, p. 7-8.

PERIQUITO, Mané. Ai Sinhô!. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1927. O Que é Nosso, p. 13.

PIAGRINO. Carmem Miranda. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1934. Sociaes-Rádio, p. 7.

SANZ, José. Antologia da música brasileira. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, set. 1954, p. 27.

H. MENON. A Cidade. *O Imparcial*. Salvador, 21 mai. 1935. Noticiário – Movimento Cultural – Generalidades, p. 2.

_____. Microphone do Ouvinte. *O Imparcial*, Salvador, 12 ago. 1935. Rádio, Discos & Vitrolas, p. 4.

_____. Os Nossos Compositores. *O Imparcial*, Salvador, 12 ago. 1935. Rádio, Discos & Vitrolas, p. 4.

_____. Rádio, Discos & Victrolas. *O Imparcial*, Salvador, 5 ago. 1935, p. 3.

SEM AUTOR. Ary Barroso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1931. Discolandia, p. 18.

SEM AUTOR. A noite das escolas de samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1933, p. 15.

- SEM AUTOR. Depois do carnaval. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1931, p. 1.
- SEM AUTOR. Elegâncias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1933, Notas Sociais, p. 12.
- SEM AUTOR. Momo vae substituir Papae Noel, na Casa do Caboclo. *Diário Carioca*, 9 jan. 1934, p. 4.
- SEM AUTOR. Músicos Populares. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1930, s/p.
- SEM AUTOR. O carioca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1933, p. 5.
- SEM AUTOR. O “Grupo do Corpo Fechado” felicita o novo presidente da União das Escolas de Samba. *Diário Carioca*, 2 jul. 1935, p. 4.
- SEM AUTOR. O mar, eterna fonte de inspiração. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1938, p. 3.
- SEM AUTOR. O samba e a toada na casa do caboclo. *Jornal do Brasil*, 13 out. 1933, s/p.
- SEM AUTOR. Paisagens sonoras da Bahia pittoresca. *O Radical*, Rio de Janeiro, 6 out. 1938, p. 5.
- SEM AUTOR. Quem nasce na Bahia é bamba.... *O Imparcial*. Salvador, 8 mar. 1935, p. 8.
- SEM AUTOR. Todo o Rio possuído da alegria e prazer. *Diário Carioca*, 11 de fev. 1934, p. 4.
- SILVA, Álvares da. O samba desfilou da noite para o dia: as “Escolas” salvam a tradição do carnaval de rua, vencendo a maratona de sambar 14 horas sem parar. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1958, p. 93-97.
- SILVA, J. B.. “Carioca”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1927. O Que é Nosso, p. 13.
- _____. “O Intrujão”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1926. O Que é Nosso, p. 12.
- TAVARES, Cláudio Tuiuti. Afoché – ritmo bárbaro da Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1948, p. 57.
- VAGALUME. Indiscrições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1920. Carnaval, p. 8.
- VASCONCELOS, Ary. Caymmi vai p’ra Maracangalha. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1956, s/p.
- _____. O samba nasceu na Praça Onze. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1958, p. 5-9.
- WANDERLEY, Eustogio. Sinhô, o rei do samba, já não canta mais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1930. O que é Nosso, p. 6.
- _____. Emboladas e sambas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1930. O que é Nosso, p. 3.



FFCH UFBA

Estrada de São Lázaro, 197 – Federação
Salvador – Bahia – Brasil
Telefax: (71) 3237-7574 / E-mail: poshista@ufba.br