

RIO E BAHIA / CENTRO E PERIFERIA: ALGUNS DISCURSOS
JORNALÍSTICOS BAIANOS E CARIOCAS, DURANTE A ASCENSÃO DO
SAMBA NO PROJETO NACIONALISTA BRASILEIRO

*RIO AND BAHIA / CENTER AND OUTSIDE: SOME BAHIAN AND
CARIOCAS JOURNALISTIC SPEECHES DURING THE RISE OF SAMBA IN
THE BRAZILIAN NATIONALIST PROJECT*

26

Gustavo Gobbi Novaes¹

RESUMO

No presente artigo, analisarei como os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* e o jornal baiano *O Imparcial* construíram discursos de valorização de seus lugares de origem, a partir da exaltação das produções sambistas cariocas e baianas, entre os anos 30 e 40 do século XX. Com base na análise do discurso, de Van Dijk (2008), e empregando os autores da teoria das identidades Woodward (2009) e Moura (2001), observou-se que, de um lado, o centralismo cultural da capital fluminense esboçou-se na valorização do “samba carioca”, inventando um Rio de Janeiro brilhante, moderno e, frequentemente, confundido com o bojo do projeto nacionalista brasileiro. Por outro lado, no discurso do jornal baiano, pintou-se uma Bahia ciosa de mostrar o seu valor cultural, evidenciando os artistas nativos que, na capital, fizeram sucesso e exaltaram as qualidades de sua terra, buscando fazer reconhecer as suas características identitárias.

Palavras-chave: Samba. Cidades. Identidade. Exaltação. Discurso.

ABSTRACT

In this article, I will analyze how the Rio de Janeiro newspapers *Correio da Manhã* and *Jornal do Brasil* and the Bahian newspaper *O Imparcial* built exaltation speeches of appreciation of their places of origin, starting of the sambista productions cariocas and baianas, between the

¹Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em História Social (UFBA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5648601044660534>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3067-5004>. E-mail: gustavogobbinovaes@ymail.com.

30's and 40's of the twentieth century. Based on Van Dijk's (2008) discourse analysis and using the authors of the identities theory Woodward (2009) and Moura (2001), it was observed that, on the one hand, the cultural centralism of the Rio de Janeiro capital in the valorization of "samba carioca", inventing a bright, modern Rio de Janeiro, often confused with the bulge of the Brazilian nationalist project. On the other hand, in the speech of the Bahian newspaper, a jealous Bahia was painted to show its cultural value, highlighting the native artists who, in the capital, were successful and exalted the qualities of their land, seeking to recognize their identity characteristics.

Keywords: Samba. Cities. Identity. Exaltation. Speech.

Data de submissão: 08jan. 2020.

Data de aprovação: 04dez.2020.

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que, a fim de efetivar o projeto de dominação portuguesa no Brasil, a elite metropolitana buscou organizar uma administração político-econômica a partir de centros de poder da capital na própria colônia. Assim, surgiram as capitanias hereditárias e, com o desenvolvimento da ocupação e da produção colonial, houve a necessidade de se eleger cidades estratégicas para a otimização de tal administração. Então, nasceram os centros administrativos obedientes à política real de Portugal, como a cidade de São Salvador e, posteriormente, o Rio de Janeiro, que se tornou a capital de um Brasil independente, mas ainda significativamente ligado aos interesses de seus colonizadores.

A cidade de Salvador, autoproclamada “Cidade da Bahia”, constituiu-se ao longo do século XVII, enquanto “cabeça do Estado do Brasil”, encimando-se como centro administrativo, político, religioso e jurídico da colônia. Aí residiam os funcionários do alto escalão da administração metropolitana, que fizeram 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 (MARQUES; SILVA; SOUZA, 2016). Mas essa centralidade baiana ficou preterida com o deslocamento dos interesses reais para o eixo sudeste da colônia brasileira. Moura (2001) afirma que, já no século XVIII, a produção açucareira entrou em declínio, sentindo nos preços o peso da concorrência antilhana. A descoberta do ouro nas Minas Gerais acabou contribuindo para a transposição da capital para o Rio de Janeiro.

Essas contingências históricas vieram a transformar o *status* de Salvador em relação ao Rio de Janeiro que, desde o início século XIX, já figurava enquanto centro político brasileiro. Se o interesse da administração real foi capaz de sobrelevar Salvador ao epíteto honorífico 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 uma 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 profundos de urbanização da nova capital. Desse modo, a partir do momento em que a corte portuguesa ali se estabelece, além da transformação do status da colônia brasileira, transformou-se também a imagem do Rio de Janeiro, que se consolidou como centro imperial (NOVAIS, 1997).

Com a virada econômica para a região sudeste, a Bahia e sua antiga capital colonial foram se esvaziando de prestígio, sendo pintadas, desde a ascensão da República, 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 europeias² 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.

Na aurora do século XX, o Rio exerceu seu protagonismo não somente pela sua centralidade dentro do projeto político nacionalista, que buscou inventar uma ideia de nação e de povo brasileiro. A então capital foi capaz, posteriormente, de se inventar como “cidade maravilhosa”, única portadora da produção do “maior espetáculo da terra”, disseminando seu modelo cultural para outros lugares do país (MOURA, 2001, p. 107); características simbólicas estas que nomeiam uma dita carioquidade: aquilo que significa “ser carioca” (GONTIJO, 2002). Mas a Bahia, por sua vez, não deixou de emitir um discurso de exaltação de si mesma. Também houve de sua parte um esforço em captar uma geograficidade local, somada a uma cultura rica e pujante, que foi capaz de nomear essa antiga Salvador. Sua imagem tem sido divulgada não só pelos baianos sambistas no Rio de

² Com a Eugenia, importada da Europa, no último quarto século XIX, a intelectualidade brasileira experimentava uma teoria das raças, elevada ao *status* de ciência. Nela, constava, enquanto um de seus principais paradigmas, que as raças deveriam permanecer puras, em si mesmas, de maneira que seus respectivos sangues jamais poderiam ser misturados, a partir de cruzamentos “interraciais”. Uma vez consumado tal cruzamento, um processo inexorável de degeneração racial seria posto em marcha, condenando as populações ditas “mestiças” a amargarem uma condição de inferioridade física e intelectual, resistente aos avanços mais elementares do progresso.

Janeiro, nos séculos XIX e XX, mas ainda hoje perduram tantos outros símbolos característicos deste texto da baianidade: desde a famosa Baiana, com seu vestido de rendas e suas barracas de acarajé, ou a imagem da capoeira e do samba de roda do Recôncavo, mas também, na imagem das igrejas e do candomblé, na sedução das belas praias, na apreciação das manifestações rítmicas negras e do tradicional samba duro etc. (MOURA, 2001).

Todos esses símbolos e a exaltação das qualidades físicas e culturais de cada lugar foram impressos nos jornais, que surgiram cedo no território brasileiro. No entanto, ainda no século XIX, tanto na capital baiana e região do Recôncavo quanto no Rio de Janeiro, as manifestações carnavalescas e religiosas denominadas “batuques” geravam grande insatisfação entre as elites, por se tratarem de manifestações abertamente adotadas pelas camadas pobres, mestiças e/ou negras das periferias das cidades. Nas redações dos jornais não se escondia o intuito de substituir tais manifestações, vistas como resquícios de uma história escravocrata que deveria ser esquecida, por formas mais europeizadas de se brincar, tocar e cantar a festa de Momo. Mas foi também na segunda metade do século XIX que surgiram transformações na maneira de encarar a cultura brasileira.

Gestado desde o século XIX, consolidou-se na década de 30, a partir do golpe que inaugurou o Estado Novo, o movimento de valorização da cultura nacional, tornando o samba um gênero musical de destaque. De acordo com Vianna (1995), tal processo político-cultural envolveu o contato entre grupos sociais diferentes: intelectuais, compositores eruditos, estrangeiros, políticos, folcloristas, poetas, dentre outros atores, que se interessavam por estes homens negros e pobres que faziam sambas. Apesar da persistente perseguição policial, o samba urbano tornou-se um dos elementos fundantes da almejada identidade nacional. A criação de tal identidade vinculou-se, como afirma Ortiz (2012, p. 8), a uma “reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Costurou-se a unicidade do povo brasileiro no chamado mito das três raças³: a grandeza do povo residiria, então, na mistura entre o branco, o negro e o índio (ORTIZ, 2012).

³ 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

Tanto no Rio de Janeiro quanto na capital baiana e entorno, acentuadamente na década de 40, os jornais e a radiofonia emergente, absorvidos pelo patriotismo, não deixaram de se regozijar com o samba nascente, que coloria a nova identidade brasileira em vias de forja. Surgiram matérias e colunas de jornalistas e cronistas, destacando o samba com tom de exaltação ufanista. Na análise de tais fontes jornalísticas notou-se significativa reverência orgulhosa à origem, remetendo a discursos, onde se captaram declarações, comparações, uso de epítetos, adjetivos e pronomes específicos destinados a nomear, orgulhosamente, aquilo que estava sendo feito e por quem estava sendo feito em cada lugar.

Dada a condição de centralidade política e cultural em que se encontrava o Rio de Janeiro, surgiu uma narrativa que reivindicou, e reivindica ainda hoje, o valor de seu passado, em torno do chamado “paradigma do Estácio”, frequentemente aclamado como uma espécie de modelo originário do samba⁴. Mas, para além da potência da narrativa carioca, Leal (2015, p. 120) complexifica tal fenômeno colocando que:

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.

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).

⁴ O tipo de samba que culminou mais popularizado e valorizado foi, principalmente, 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.

Apesar do afincamento do Rio de Janeiro para constituir o texto de sua identidade enquanto hegemônico, outros lugares também buscaram fazer o mesmo. Na luta pela visibilidade, reconhecimento e afirmação identitária, a Bahia, por exemplo, conseguiu evidenciar sua vocação sambista com figuras como Dorival Caymmi. O cantor e compositor criou músicas que podem ser reconhecidas como emblemas ostentatórios de uma Bahia culturalmente rica e naturalmente bela, tais como “Samba da Minha Terra”, “Você Já Foi à Bahia?” ou “O Que é Que a Baiana Tem?”.

Assim, como fazem grupos humanos distintos, as cidades, por meio de seus portavozes, também podem transformar-se em símbolos ou emblemas representativos a serem exibidos e ostentados (MOURA, 2001). Essas representações tornam-se características identitárias capazes de referenciar desde um bairro até mesmo um país inteiro. Identidades estas que geram diferenças e, até mesmo, disputas simbólicas acirradas, numa busca constante pela confirmação de seu valor diante do “outro” (WOODWARD, 2009). É com base em tais premissas teóricas e empregando uma análise do discurso dos periódicos *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Imparcial*⁵, que busco detectar as disputas, as estratégias semânticas e argumentativas, as afirmações e as exaltações orgulhosas constantes nas matérias que foram encontradas. Para isso, utilizo alguns instrumentos analíticos retirados de Van Dijk (2008) que, por sua natureza, permitem identificar a intencionalidade do sujeito que argumenta e as propriedades semânticas utilizadas para tal: a seleção e o emprego, por exemplo, de palavras positivas, como estratégia de autoexaltação, o uso de pronomes como “nós”, “nosso”, uso de metáforas positivas para construir autovalorização, a utilização de dicotomias implícitas ou explícitas que exprimem a fórmula “nós” versus “eles”, a invenção de títulos honoríficos etc.

É com base no que foi exposto acima, que busco empreender uma investigação que seja capaz de responder como os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, bem como o jornal baiano *O Imparcial*, utilizaram discursos de exaltação, para elevar as produções sambistas de seus respectivos *loci*.

⁵A escolha dos periódicos em questão deu-se a partir da estratégia de busca no site da Hemeroteca Nacional, que rendeu mais aparições da palavra-chave “samba”, em suas páginas.

2 OS PERIÓDICOS CARIOCAS COMO ESPAÇOS DE AUTOEXALTAÇÃO

Desde que se pôde observar a ascensão do samba, principalmente a partir da década de 30 do século XX, os jornais da capital pintaram os cariocas como verdadeiros cultores do samba, objeto de prática patriótica, sendo motivo de orgulho entre os mesmos. Assim, observam-se os jornalistas pontuando as qualidades sambistas de seu povo. O *Jornal do Brasil*, de 3 de janeiro de 1937, trouxe, por exemplo, 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 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 [...].

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, onde o carioca desponta como um “*crack*” no samba, a “Cidade Maravilhosa” é aquela que tem a legitimidade de ditar a arte, e aqui leia-se o samba carioca, que foi continuamente construído como “o legítimo”, “o genuíno”, “o verdadeiro”. O mesmo periódico, em 13 de outubro de 1933, trouxe 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, de 9 de agosto de 1931, Ary Barroso é alçado à competência de produzir um samba “genuinamente” carioca:

Ary Barroso, o conhecido “az” de nossos theatros ligeiros, tem gravado nesse disco duas boas producções 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 outros⁶.

A ideia de samba popularizada entre os cariocas parecia seguir 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 os morros são como o lugar “natural” do samba, os 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*, edição 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 [...].

Antes da apresentação da fala de Barroso, liga-se diretamente a música popular brasileira ao aclamado ritmo carioca. Certamente é possível perscrutar o que pensava o jornalista: ora, de onde emanariam as fontes desse ritmo se não dos morros cariocas, onde os caboclos já nascem “com o samba no coração e o rythmo brasileiro na consciência”?

⁶ O/a leitor/a notará certa diferença de estilo e ortografia nos textos jornalísticos apresentados, uma vez que trago fontes que foram escritas na primeira metade do século XX. Trata-se da aplicação de regras gramaticais antigas, ou resquícios do português lusitano, além do próprio emprego de um estilo jornalístico característico, com chaves técnicas e estéticas próprias, como a falta de acentos em algumas palavras, por exemplo.

Revela-se evidente o desejo de construir uma amálgama entre música popular e samba carioca, numa dicotomia que pode bem ser traduzida 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 àquilo 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.

Nomear algo ou alguém significa produzir uma identidade. A identidade possui o condão de gerar símbolos e significados próprios, que são defendidos por grupos identitários distintos, enquanto diferenças, que são a fonte da discriminação do “outro” (WOODWARD, 2009). É na leitura atenta dessas nomeações e significados – no discurso posicionado e no uso de determinadas expressões identificadoras, que sugerem interesses frequentemente subentendidos e, por isso, não tão evidentes – que surge a possibilidade de identificar as tensões subjacentes ao universo do samba urbano. Foi declarado que os “caboclos” dos morros cariocas “nascem” com o samba no coração e os morros cariocas são vistos, por sua vez, como usinas produtoras do “genuíno”, do “verdadeiro” samba; a nomeação dada ao que estaria sendo feito pelo grupo dos baianos foi diferente. Na mesma página daquela edição, divulga-se o samba “Na Pavuna”, de Almirante, para o carnaval que aconteceria em 1930. Há ali a letra do samba e, abaixo, um apanhado de alguns grandes nomes do samba na capital, porém ficou bem evidente a atribuição do tipo de música que cada um fazia e seu lugar de origem. Disponho, agora, trechos do texto:

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, inegavelmente 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

presunções 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”, resta a Donga, considerado criador do convencional primeiro samba “Pelo Telefone”, a posição de compositor de maxixes. Há, portanto, um elemento discursivo de hierarquização, que fixa o valor presumido de cada sambista. Dois cariocas de peso, Sinhô e Almirante, são postos em evidência: um como o “mais carioca de todos os sambistas”, e o outro, autor do consagrado samba “Na Pavuna”, como “carioca de arrelia”; assim, Donga é lembrado com o título “O rei do maxixe”. Esse embate entre quem fazia samba e quem fazia maxixe ganhou mais notoriedade depois da 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.

É importante reforçar que a postura daqueles que defendem a premência do samba urbano carioca – enquanto movimento cultural nacional/carioca – não descarta a contribuição baiana, mas em alguns casos a subsume severamente, como fez Orestes Barbosa, por exemplo, em seu livro *Samba*(1933). Sua frase de abertura afirma, “O samba é carioca”, contestando, assim, a fala de João da Baiana, que não hesitava em declarar, veementemente, que o samba teria nascido na Bahia. Tal contestação não a invalida inteiramente, mas eclipsa a contribuição baiana, relegando-a a uma geração específica, uma geração de sambistas baianos que não fazia sambas especificamente. Seria esta, na verdade, composta de chorões ou criadores de maxixes, estes incompatíveis com o ritmo exigido para fazer florescer uma nova estética para o carnaval carioca. Assim, Ismael Silva tratou de posicioná-los, enquanto chorões, em um passado geracional bem definido, em entrevista para o Programa *MPB Especial*, gravado em 1973, pela TV Cultura:

Me perguntaram se eu conheci Tia Ciata⁷. Era uma figura, assim, de há muitos anos atrás, uma figura de samba, era uma baiana que em cuja casa

⁷ A Tia Ciata passou para a história como a mais conhecida figura do samba baiano, em terras cariocas. Os baianos há muito estabelecidos na capital, formavam uma constelação em torno das casas das Tias, assim nomeadas por serem matriarcas administradoras de tabuleiros de quitutes, vendidos no centro da cidade, e

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.

Se no auge dessa vaga sambista nacional/carioca, de 1930 adiante, a contribuição baiana acabou sendo eclipsada, dado o centralismo orgulhoso do Rio de Janeiro, os sambistas baianos foram sem dúvida anexados a tal projeto, a despeito dos bairrismos estabelecidos entre grupos concorrentes. O sambista Cícero de Almeida, por exemplo, sempre fez da Bahia e seu povo objeto de exaltação em seus sambas. Ele compunha versos ácidos contra aqueles⁸ que ousavam insultar a Bahia ou os cantadores baianos. Mas pela ótica centralizadora construída pelos jornais da capital, Cícero de Almeida, vulgo “Bahiano”, é apenas mais um dos “nossos melhores sambistas”, como colocado no *Correio da Manhã*, de 13 de abril de 1930, em uma pequena coluna de divulgação 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 [...].

O uso do “nossos” no discurso jornalístico, deixa entrever a altivez centralista do projeto sambista carioca em que, mesmo Cícero de Almeida – sujeito significativamente ufanista de sua terra natal, cujos versos de “Risoleta” exaltam as qualidades da mulher baiana, que ninguém desbanca – passa a ser, nominalmente, produtor de “um samba de verdade, bem carioca”. Tal posição de centralidade cultural da capital tanto subsume as manifestações culturais regionais, que foi capaz de fazer cidadãos cariocas nutrirem

promotoras de eventos festivos e religiosos (NETO, 2017). A partir da constituição desses centros, surgiram figuras como Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Hilário Jovino, Cícero de Almeida, Sinhô, dentre outros. Dentre as mulheres mais famosas do empobrecido reduto baiano, no Rio de Janeiro, 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”.

⁸ 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.

abertamente a soberba e o preconceito étnico e regional. E foi com as dicotomias moderno/atrasado e civilizado/selvagem, em coluna destinada às cartas de leitores, que o Senhor F. Murat desferiu todo o seu desgosto e reprovação às manifestações de cunho popular regional⁹. Na edição de 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 danças 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 “bataque” 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 atuais adeptos, como nós lhes perdoamos esses pequenos attentados em nome “do que é nosso”.

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 e ofusca as outras regiões e que os

⁹ Interessante observar o nível de capilaridade que as teorias eugenistas encontraram na sociedade brasileira, já marcada, profundamente, por um racismo historicamente constituído e incrustado na cotidianidade. As dicotomias racistas proferidas pelo Sr. F. Murat reiteram a receptividade dessas ideias no imaginário popular.

seus poetas e artistas, quase que por um movimento de tutela, sabem “interpretar” as culturas diversas dos rincões do Brasil. Assim, em tom de elegia, o *Correio da Manhã* de 17 de agosto de 1930, na coluna “O Que é Nosso”, anunciava a morte de Sinhô que “Apesar de carioca, sabia sentir e escrever a música regional, desde o Nordeste ao pampa”. Além de quê, a coluna atribuiu a Sinhô a composição de “Pelo Telefone”:

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 ele 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.

Sabe-se que “Pelo Telefone” foi um samba construído a muitas mãos, por todos aqueles sambistas baianos e cariocas que circulavam nos redutos negros do Rio, no entanto, seria a externalização desse erro de “autoria” a revelação de um desejo subjacente de atribuir a Sinhô a glória de ter sido o criador do “primeiro samba”, que há mais de uma década, já era consagrado à criatividade de Donga? Nunca saberemos. O que se sabe é que a altivez do projeto cultural nacional/carioca não parece ter tido pudores em se mostrar o epicentro de onde irradiaria o melhor da cultura nacional, possuindo ainda verdadeiros “intérpretes”, como Sinhô, que “Apesar de carioca” é capaz de “sentir” a música regional. É importante reforçar que as manifestações culturais “além-centro” como o côco, a embolada, a música indígena ou mesmo os sambas de outros estados, também são 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, estes recebem certos epítetos, como “regionaes”, manifestações populares dos nossos “sertões”, que ganham “alma sertaneja” a partir dos artistas intérpretes de sucesso na capital. Uma clara demonstração disso apareceu na edição de 16 de novembro de 1930, do *Correio da Manhã*, da seção “O Que é Nosso”:

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 rythmosyncopado com o estalo das palmas improvisavam descantes

durante uma noite inteira e, muitas vezes, pelo dia adiante seguia a dança, quase 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 típicas 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 criações de Jean Patou e que se chama Stephana de Macedo.

A construção discursiva desse projeto cultural carioca, observável nas páginas do *Correio da Manhã* e do *Jornal do Brasil*, aparece frequentemente. Aqui nesse trabalho estão apenas alguns exemplos de sua intencionalidade textual, em que os artistas, que compõem tal projeto, surgem como sujeitos capazes de sintetizar o regional, trazendo e traduzindo para a capital um produto cultural tão carioca quanto mais brasileiro ele se torna.

3 DE OLHO NOS “NOSSOS COMPOSITORES”: O PONTO DE VISTA D’O IMPARCIAL

O jornal baiano, por sua vez, esmerou-se na produção de loas a artistas nativos que foram nos anos 30 para a capital, como Dorival Caymmi, Assis Valente, dentre outros sambistas de destaque. Naquele momento, grandes nomes do samba característico da Bahia já figuravam como estrelas no Rio de Janeiro, como Getúlio Marinho, Donga, João da Baiana, dentre outros sambistas, descendentes diretos das Tias baianas. Desde os idos do século XIX, essas Tias chegavam à capital, nas levas da imigração baiana, em busca de melhores condições de vida e trabalho.

Os jornalistas baianos, entre as décadas de 30 e 40, além de estarem contagiados com a onda nacionalista que varria o país, estavam também extremamente orgulhosos das ascensões, muitas vezes meteóricas, dos artistas nativos na capital do Brasil, sem deixar de elaborar notas ruidosas de reconhecimento emocionado, nas páginas de suas tiragens.

Desse modo, depois da aparição bem-sucedida de Caymmi nas rádios do Rio de Janeiro, o jornal *O Imparcial*, em matéria do dia 25 de julho de 1938, enfatizava:

Dorival Caymmi, senhor de uma voz belíssima, com verdadeiro senso artístico, inteligente e instruído, é alguém capaz de consagrar-se definitivamente, enaltecendo nossa radiofonia que, positivamente, possui artistas de valor. É o que sempre temos evidenciado. Dorival Caymmi é mais um vitorioso, fadado ao triunfo.

As exaltações eram frequentes. N’*O Imparcial* de 12 de agosto de 1935, antes da chegada de Caymmi ao Rio de Janeiro, o tom exultante já podia ser percebido na coluna “Os Nossos Compositores”: “Dorival Caymmi é um dos elementos de maior relevo do nosso ‘broadcasting’. Cantor magnífico e compositor elegante”. Note-se que, além das qualidades pontuadas pelos trechos acima, a construção textual destaca: a) *quem* ascendeu ao sucesso, “consagrado definitivamente” e; b) de *onde* veio esse artista que enalteceu a dita “nossa” radiofonia, a qual mostra que a Bahia tem “positivamente” seus “artistas de valor”. O uso do recurso discursivo do pronome possessivo “nosso/nossa” evidencia claramente a estratégia de enaltecimento altivo da qualidade artística que a Bahia pode oferecer: a Bahia, como possuidora de grandes nomes.

Antes de Caymmi, o sambista Assis Valente fora reconhecido, não só na Bahia, mas na própria capital, por possuir inspiração singular, a partir de composições que ficaram marcadas como grandes músicas do cancioneiro nacional. Algumas até mesmo erroneamente confundidas como de domínio público, como “Cai, Cai Balão” e “Boas Festas”. O sucesso que algumas de suas canções fizeram, pode ser associado por retratar muito da vida cotidiana carioca: sua ambientação sambista e boêmia. Conheceu-se ainda em Valente uma cepa de composições com caráter nacionalista, a partir das qualidades naturais do país e da exaltação da gente brasileira (BORGES, 2012). Por outro lado, como baiano, não deixou de exaltar a Bahia em suas canções. No samba “Ect: Bahia, terra do meu samba”, Valente realçou, assim como fez também Caymmi, as habilidades musicais do povo baiano, elencando toda uma família ancestral em que entram as qualidades do povo e seu lugar de origem:

*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)*

(refrão)

*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)*

(refrão)

Nesse processo constitutivo de produção de uma Bahia musicalmente ativa, *O Imparcial* enalteceu o sambista baiano Assis Valente na edição de março de 1935, em matéria intitulada “Quem nasce na Bahia é bamba...”:

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 paiz. Assis Valente é um jovem victorioso. Daqui sahindo 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 [...]”.

O tom de desafio do comunicado jornalístico mostra-se aqui com bastante força, na medida em que Assis Valente, na ótica do colunista, foi “fazer o desacato” na capital, justamente enaltecendo a Bahia. Aqui, relata-se o orgulho de um “jovem victorioso”, mesma adjetivação discursiva utilizada com Caymmi mais tarde, mas também da própria Bahia enaltecida nos versos do jovem “bamba”, talentoso e batalhador. Assim como nas notícias sobre o sucesso de Caymmi, o texto acentua que o artista triunfou pelo seu talento, 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 da própria Bahia, cantada nos versos que “andam na boca de toda gente, de norte a sul do paiz”. Seguiu para a capital e lá provou o seu valor, bem como, concomitantemente, o valor de sua terra de origem.

Foi também aclamado e visto 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 na coluna intitulada “A Cidade”, d’*O Imparcial* em 1935, a música “Esse samba foi feito pra você”, que foi interpretada pelo famoso cantor carioca Mário Reis e se popularizou 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 triunfos.

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 rápido os versos, auxiliando no estouro da canção e, conseqüentemente, no sucesso do artista. *O Imparcial*, na coluna “Os Nossos

Compositores”, exaltou o novo samba canção de Humberto Porto. Podia-se ler, numa segunda feira, dia 12 de agosto de 1935:

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”

Assim como aqueles jornais do Rio de Janeiro revelaram uma profusão de elogios ao samba nativo e seus compositores, evocando, em suas colunas e matérias, o orgulho de produzir uma cultura tão carioca quanto reconhecida como brasileira; o jornal baiano aqui analisado também se esmerou em criar discursos que fossem capazes de fazer valer e reconhecer uma Bahia culturalmente rica, detentora de brilhantes compositores. Enaltecendo artistas que foram capazes de vencer na capital, trazendo para a “boa terra” a glória do sucesso. Tal periódico buscou imprimir na capital carioca, não só o valor da Bahia, mas também muito do perfil e da identidade dos baianos, ostentada na chamada baianidade¹⁰.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo observou-se que, dentro do contexto tecido acima, fenômenos de autorrepresentação lançaram-se a partir de identidades que, de algumas maneiras,

¹⁰ Conceito é entendido, na concepção de Moura (2001), 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, 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.

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 evidenciação histórica: tornou-se a capital do Brasil Império; foi 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, mas também, muitas vezes, confundido como cultura nacional.

Os jornais cariocas passaram a noticiar o sucesso do samba “carioca” evocando, nas suas seções culturais, sambistas como, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva, Sinhô, Ary Barroso, Almirante, João da Baiana, Noel Rosa, Lamartine Babo, dentre outros. Esses artistas tornaram-se objetos de celebração de uma música popular urbana tão brasileira quanto apresentada como carioca. Sem dúvida, toda essa narrativa do carioca, de início, contribuiu bastante para fixar a figura do carioca sambista, vulgo “malandro”, e fixar também o Rio de Janeiro enquanto centro da cultura do samba. A Bahia, por sua vez, a partir do sucesso de seus sambistas em terras cariocas, buscou evidenciar suas qualidades, enquanto berço de talentosos sambistas.

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*, gerando identidades combativas que se digladiaram sutilmente a partir da construção de um notório orgulho do seu lugar. Morro e Recôncavo, carioquidade e baianidade, ambas buscando ser reconhecidas e admiradas pelo “outro”, cada qual com seus artistas representativos. Uma relação assimétrica, fundada na dicotomia centro/periferia geradora de discriminações, mas existente na complexidade contextual daquele momento Verde-Amarelo de carnavais e sambas, de malandros e bambas.

REFERÊNCIAS

A MÚSICA popular e seus autores. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 jan. 1930.

ARI Barroso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 ago. 1931.

- BORGES, S. **Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor**: samba e brasilidade em Assis Valente. Salvador: Pinaúma, 2012.
- CASTRO, J. D. Samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 jan. 1937.
- CAYMMI, D. Os Nossos compositores. **O Imparcial**, Salvador, 25 jul. 1938.
- CAYMMI, D. Os Nossos compositores. **O Imparcial**, Salvador, 12 ago. 1935.
- GONTIJO, F. Carioquice ou carioquidade. *In*: NU e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- GUIMARÃES, A. S. A. O Preconceito contra os baianos. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION (LASA), 2000, Miami. **Anais [...]**. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Guimaraes.PDF>. Acesso em: 02 maio 2021.
- LEAL, G. C. C. Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações. **Sonora**, v. 6, n. 11, 2016.
- MACEDO, S. O Que é nosso. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1930.
- MARQUES, G; SILVA, H. R.; SOUZA, E. S. **Salvador da Bahia**: retratos de uma cidade atlântica. Salvador/Lisboa: EDUFBA/CHAN, 2016.
- MOURA, M. A. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- MURAT, F. O Que é nosso. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1930.
- MÚSICOS populares. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1930.
- NA PAVUNA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 jan. 1930.
- NETO, L. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOVAIS, F. A. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- O SAMBA na toada na casa do caboclo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 out. 1933.
- PORTO, H. Os Nossos compositores. **O Imparcial**, Salvador, 12 ago. 1935.
- PORTO, H.; VALENTE, A. **Este samba foi feito pra você**. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 1 LP.

PORTO, Humberto. A Cidade. **O Imparcial**, Salvador, fev. 1935.

RIO DE JANEIRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1933.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, I. **MPB especial**. [Entrevista cedida a] Programa MPB Especial. Rio de Janeiro: TV Cultura, [1973]. Tempo: 57:57 min. Disponível em: <https://bit.ly/3vZoBZb>. Acesso em: 11 maio 2021.

SINHÔ. O Que é nosso. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1930.

VALENTE, A. Quem nasce na Bahia é bamba... **O Imparcial**, Salvador, mar. 1935.

VALENTE, A. **Etc**: Bahia terra do meu samba. Intérprete: Carmem Miranda. Rio de Janeiro: RCA, 1932. 1 LP.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 1995.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

Agradecimentos: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)