

O malandro e a baiana sambaram na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil: o bloco do “Bam-bam-bam” e os discursos sobre a identidade carioca e nacional em 1923¹

The *malandro* and the *baiana* played and danced samba at the International Exhibition of the Centenary of Independence of Brazil: the “Bam-bam-bam” block and the speeches on the carioca and national identity in 1923

Walter da Silva Pereira Junior*

Resumo

O presente artigo busca analisar discursos e práticas sobre a invenção de uma identidade brasileira a partir de elementos regionais do Rio de Janeiro. O mote foi uma apresentação do bloco *Bam-Bam-Bam* na Exposição Internacional do Centenário. O grupo foi levado ao evento pelo jornalista e professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, que proferiu palestra didática ao público presente. Adotamos como corte cronológico os meses de janeiro e fevereiro de 1923, período que compreende a preparação da performance, e por fim sua realização. Elegemos como corpus documental notícias de periódicos do Rio de Janeiro pertencentes à coleção da Fundação Biblioteca Nacional. Ao iluminarmos a apresentação, analisamos o potencial discurso da exibição de um grupo de sambistas negros no cenário monumental da Exposição, bem como a atuação de um intermediário cultural no processo de invenção de identidades.

Palavras-chave: Samba; Exposição centenário; identidade

Abstract

This article seeks to analyze discourses and practices on the invention of a Brazilian identity based on regional elements in Rio de Janeiro. The motto was a presentation by the Bam-Bam-Bam block at the International Centennial Exhibition. The group was taken to the event by journalist and professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, who gave a didactic lecture to the audience. We adopted as a chronological cut the months of January and February 1923, a period that includes the preparation of the performance, and finally its realization. We elected news documents from Rio de Janeiro newspapers belonging to the collection of the National Library Foundation as a documentary corpus. In illuminating the presentation, we analyzed the potential discourse of the exhibition of a group of black *sambistas* in the monumental setting of the Exhibition, as well as the role of a cultural intermediary in the process of inventing identities.

Keywords: Samba; Centenary exhibition; Identity

¹ Este artigo é parte do segundo capítulo - com modificações - de minha monografia da graduação em História, intitulada “A invenção do carioca durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência (1921-1923). Rio de Janeiro: Instituto de História, UFRJ, 2013.

* PPGMA/Fundação Casa de Rui Barbosa.

O artigo analisa discursos sobre a invenção de uma identidade brasileira e carioca a partir de uma performance ocorrida no interior dos festejos do centenário da independência do Brasil. Um episódio aparentemente sem maior relevância servirá para desenredar os usos e apropriações do samba como parte constitutiva de uma certa imagem da cidade do Rio de Janeiro (e por consequência do Brasil) que estava em gestação. Em janeiro de 1923, Nóbrega da Cunha, um jornalista com bom trânsito no meio político, arregimentou um bloco composto por integrantes de diversas regiões da cidade, ao qual deu o nome de Bam-bam-bam. Com seus ritmistas e baianas, o grupamento foi levado para se apresentar a um público pagante dentro do Pavilhão de Festas, na Exposição Internacional erguida na esplanada do Castelo, no Rio de Janeiro, então capital federal. O fato teve boa repercussão na imprensa, e possibilita analisar como aquelas sonoridades e coreografias negras foram representadas e inseridas, através do empenho de um intermediário, no cenário monumental construído para a Exposição.

Em nossa análise tomamos como referência as indicações da história cultural, compreendendo que um dos seus objetivos “é precisamente buscar responder como determinada realidade social é construída, pensada e apresentada enquanto tal” (VELLOSO, 2004, p.16). Identidades são artefatos culturais dotados de historicidade, e em constante processo de invenção e reinvenção. São estruturas do mundo social produzidas e articuladas por práticas e discursos (CHARTIER, 2002). Nesse sentido, buscamos interpretar a performance dos integrantes do bloco e a atuação de Nóbrega como representações que operaram na construção emblemática do carioca enquanto povo sambista.

A cobertura da imprensa é a fonte selecionada na busca pela compreensão daquele momento. Se o conteúdo informativo dos jornais pode ser pensado como um instrumento de observação da atuação dos grupos dominantes no interior do jogo político (BARBOSA, 1998), também possui a potência de fornecer instigantes pistas sobre o cotidiano social de um tempo. Assim é que orientamos nossa opção metodológica: cientes de que a cobertura jornalística imprime certa imagem do real que é passível de cotejo e comparação com outras fontes. A pesquisa documental foi realizada em dezenas de edições de jornais e revistas publicados nos meses de janeiro e fevereiro de 1923, sendo selecionados os trechos de notas e matérias que cobriram o evento.¹

A Exposição e as festas

A Exposição Internacional do Centenário da Independência inseria-se numa tradição bastante característica de meados do século XIX, mas que persistia (ainda que com menos intensidade) na terceira década do século XX: as exposições universais, criadas para serem "vitrines do progresso". Desde a primeira Exposição Internacional da Indústria (1851) realizada

¹ Todos os números consultados são parte da coleção de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, atualmente digitalizados e disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

em Londres, sucederam-se diversas dessas mostras que tinham por objetivo intercambiar realizações no campo da ciência, mas que assumiam também feições de feira e passeio público². A que se realizou no aterro surgido da derrubada do morro do Castelo pretendia "ser a expressão da vida econômica e social do Brasil em 1922" (MOTTA, 1992, p.67). Para tal, foi composta de 25 seções representativas das principais atividades do país.

Entre o antigo Arsenal de Guerra e o novo Mercado Municipal, alinhavam-se diversos pavilhões característicos das atividades nacionais como o Comércio, Viação e Agricultura, Caça e Pesca, Indústrias, dentre outros. Ao lado desses, os pavilhões dos estados brasileiros, e de empresas nacionais e estrangeiras como a Brahma e a General Electric. Além disso, na Avenida das Nações perfilavam-se os palácios de honra das representações estrangeiras: Argentina, México, Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Portugal, Dinamarca, Suécia, Tchecoslováquia, Bélgica, Noruega e Japão. Mas nem só de ciências e "coisas sérias" compunha-se a Exposição, que possuía um pavilhão de festas e um grandioso parque de diversões (SANT'ANNA, 2008).

O público pagante que cruzava os portões da Exposição, além de visitá-la e conhecer o que era exposto, podia usufruir de toda uma programação que, desde sua inauguração, em 07 de setembro de 1922, até o encerramento, em julho de 1923, caracterizou-se pela pluralidade. Da mesma forma que a arquitetura escolhida para a construção dos pavilhões e a seleção do conteúdo a ser apresentado no interior daqueles, o conjunto de atrações e atividades que foram realizadas como forma de divertimento no certame também é expressivo da maneira como a sociedade brasileira, por meio do Rio de Janeiro, em 1922-1923, se enxergava e se representava. De acordo com a historiadora Thais Rezende: "Os discursos, escritos, edifícios, objetos e atrações exibidos no recinto da exposição construíram uma realidade imaginada, evidenciando, sobretudo, traços úteis para distinguir o presente dos laços do passado que o envolviam" (2008, p.35).

Ao longo dos dez meses de duração da Exposição encontramos, nos jornais, notícias de bailes, jantares e recepções abertas para aqueles que podiam pagar o valor dos ingressos, ou apenas para convidados. Nessa perspectiva, a construção de uma imagem da sociedade brasileira em sintonia com a Europa passava não apenas pela incorporação da linguagem científica da modernidade, mas também pela assimilação de etiquetas importadas daquele continente. A linguagem do monumental perpassa também esse programa de entretenimento que tomava por norte a apropriação dos hábitos e signos culturais de procedência europeia. A música figura, então, como o elemento em que essa iniciativa aparece com mais clareza. Por exemplo, na inauguração da Exposição, em 07 de setembro de 1922, uma das cerimônias elencadas compreendeu programação noturna no Theatro Municipal, onde houve a representação da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, com a presença do presidente da

² Essa discussão encontra-se em SANT'ANNA (2008).

República, Epitácio Pessoa, dentre outras autoridades (MOTTA, 1992).

A música configura-se também como um eloquente discurso para visualizar a participação dos elementos não-eruditos no ambiente cultural do Brasil do início do século XX. Alguns músicos de procedência popular tiveram a oportunidade de se apresentar na Exposição. O poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense foi um deles. O trovador fazia grande sucesso com composições inspiradas no linguajar sertanejo, sendo figura prestigiada por integrantes da elite do Rio de Janeiro. Segundo Mônica Velloso, o convite para que Catulo tocasse no evento é denotativo de “investimentos expressivos na invenção de uma brasilidade sertaneja, sintetizada na figura do músico.” (2004, p.68). Os Oito Batutas, conjunto de música brasileira, formada por, dentre outros, Pixinguinha e Donga, possuía grande prestígio na ocasião e também esteve presente na Exposição. O grupo apresentou-se no Pavilhão da General Motors, depois de voltarem de Paris, onde tocaram patrocinados pelo milionário brasileiro Arnaldo Guinle (VIANNA, 1995).

No entanto, não é a participação de nenhum desses que será analisada aqui. Um encontro conhecido pela historiografia, mas que não foi interpretado em todo seu potencial discursivo, deu-se no carnaval de 1923, no recinto da Exposição. Apresentou-se no Pavilhão das Festas, para um seletor público pagante, um bloco de sambistas de morro, com baianas e ritmistas, conduzido pelo jornalista Nóbrega da Cunha, figura bem relacionada, até então habituado a cobrir o noticiário político. Sua postura pública empenhou-se em apresentar o samba como uma expressão genuína da alma carioca, que por assimilação deveria representar todo o Brasil. Fazendo esse duplo movimento, portando-se como um *mediador cultural*³, realizando pontes entre morro e salão, o jornalista trazia o samba feito no Rio de Janeiro como a sonoridade ideal para representar o Brasil. No espaço que sua ação conquistou na imprensa durante o carnaval de 1923, Nóbrega mobilizou argumentos para expressar seu descontentamento com a fabricação de uma nacionalidade que não prezasse pela atenção às criações do povo. Sua empreitada possuía um forte caráter didático, incumbindo-lhe explicar ao público presente no evento os pilares daquelas manifestações afro-brasileiras. O que Nóbrega cunhou naqueles dias - uma pequena janela dentro da trajetória do samba e na sua própria - é uma sensível amostra de como signos culturais se constroem em uma larga jornada a partir da atuação de diversos personagens. Também nos ajuda a compreender como uma articulação é construída entre a nacionalidade brasileira, o Rio de Janeiro e o samba, em 1923, no momento de comemoração do centenário.

Quando chegou janeiro, o carnaval foi incorporado à programação. Duas maneiras diferentes de comemorar essa festa na cidade do Rio foram registradas na Exposição. À medida que o ano avança, encontramos, em colunas de jornais dedicadas à folia, diversas notícias de

³ Sobre a conceituação desse tipo de intelectual atuante em zonas fronteiriças da cultura urbana, consultar VOVELLE (1987).

batalhas de flores e bailes diversos, dos infantis aos de gala:

A nota elegante do carnaval deste ano vai ser dada pelos bailes a realizarem-se no Palácio das Festas da Exposição (...) esse local vai ser o preferido pelas pessoas que formam a elite da sociedade carioca. O Palácio das Festas, construído de forma a dar aos visitantes a impressão de arte e conforto (...) Foram contratadas excelentes orquestras para tocarem incessantemente durante esses bailes (*Correio da Manhã*, "Os bailes do palácio das festas da Exposição, p.04, 19/01/1923).

Também foram noticiados com destaque os desfiles, na Avenida das Nações, das tradicionais grandes sociedades cariocas, agremiações que evoluíam ao som de vários tipos de música (trechos de ópera, maxixes, choros, marchas, por exemplo), em cujos carros alegóricos satíricos convidados e beldades eram destaques. As notas⁴ que dão conta desses desfiles (inúmeras nos jornais consultados durante os meses de janeiro e fevereiro daquele ano) empenham-se em salientar a organização, beleza e distinção dos préstitos, sendo notório que os participantes dessas associações recreativas eram membros da camada média da cidade, com maior poder aquisitivo e prestígio social. Esse tipo de manifestação carnavalesca era bastante conhecida da sociedade carioca, e sua presença na Exposição não parece despertar nos articulistas espanto ou impressão de novidade. A linguagem das "Sociedades" (Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo, as mais famosas) já estava bem incorporada ao "tríduo momesco", e a presença delas parecia imprimir honradez à programação de carnaval da Exposição. É a "festa do samba e do batuque", promovida por Nóbrega, que entrou no noticiário como pitoresca novidade.

Entre em cena o Bam-bam-bam

Brilhará no "Bloco do Bam-bam-bam" a fina flor da malandragem
carioca

Assim noticiou maldosamente o jornal *A Noite*, (12/01/1923, p.06), a participação do povo do samba na programação carnavalesca da Exposição. A participação dos sambistas pode enquadrar-se em uma categoria da qual falou o antropólogo Hermano Viana, a propósito de uma noite de música que reuniu sambistas e chorões cariocas (Donga, Patrício Teixeira e Pixinguinha) com intelectuais (Gilberto Freire, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda) em 1926, três anos depois do evento aqui comentado:

⁴ Como exemplo, consultar *A Noite*, coluna "Está chegando a hora - Os bailes de hoje e de amanhã", 06/01/1923.

O encontro descrito no capítulo anterior não foi um fato extraordinário, único ou inédito na história da música popular no Brasil. Era apenas mais uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores etc.) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira (1995, p.37)

É preciso conhecer alguns dados biográficos do articulador da festa. Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (1897-1974) nasceu no município de Barra do Piraí, estado do Rio de Janeiro (SOUZA, 2019). Foi professor no magistério público do Distrito Federal e repórter com larga atuação na imprensa carioca em jornais como *A Noite*, *O Jornal*, *A Nação*, e nas revistas *O Cruzeiro* e *Observador Econômico*. Atuou como cronista parlamentar na Câmara dos Deputados, redator, secretário de redação, redator-chefe, sendo um dos diretores-fundadores do *Diário de Notícias*, e membro da Associação Brasileira de Imprensa. Em 1932, foi um dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Tornou-se colaborador assíduo de intelectuais como Cecília Meirelles e Fernando Azevedo (SILVA, 2017). Na educação ocupou diversos cargos: diretor do Curso de Continuação e Aperfeiçoamento do Distrito Federal, Diretor do Departamento de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Superintendente Geral do Ensino Secundário do Ministério da Educação, Diretor da Divisão do Ensino Primário do Ministério da Educação e membro da Comissão Nacional do Ensino Primário. Também no jornalismo empenhou-se em transmitir "ideais de renovação do processo e do sentido da educação brasileira, transferindo-a do plano simplesmente alfabetizador, para o plano mais alto de uma preparação para a vida (PARANÁ, 2012, p.8).

Em 1923, Nóbrega ainda não havia cumprido toda essa folha de serviços, e era um jovem jornalista e professor⁵, homem de letras enfim, profundamente fascinado pela arte coreográfico-musical dos batuques e sambas vindos dos morros e subúrbios cariocas. No que não estava isolado. A relação ambígua que a imprensa e os intelectuais possuíam com os signos culturais procedentes de matrizes afro-brasileiras tem uma longa trajetória. Encantamento ou estranhamento, sincera admiração ou puro preconceito⁶, caminharam próximos na análise de elementos como as religiões, as sonoridades, as danças e a maneira de falar dos afrodescendentes, especialmente das camadas urbanas do Rio de Janeiro.⁷ Nesse relacionamento cheio de idas e vindas, determinadas manifestações foram reinterpretadas e alvo de mediação. Na época que a nossa história se dá, o panorama dessas relações era o seguinte:

⁵ Como prova de sua formação e atuação na educação, Nóbrega consta na lista de ingressantes da Escola Normal (*O Imparcial* 14/03/1915); e nomeado como "professor coadjuvante de ensino" da educação pública municipal no *Almanak Laemmert* de 1918.

⁶ Por exemplo, durante o mês de janeiro de 1923, o jornal *A Noite* (o mesmo que deu cobertura à festa do samba) estampou uma série de reportagens promovendo uma campanha difamatória contra as religiões afro-brasileiras. Consultar: "As alucinações do candomblé" 24/01/1923; "Pai Custódio, o curandeiro da Serra do Mar" 24/01/1923.

⁷ A esse propósito consultar DANTAS (2011) e VELLOSO (2006).

(...) na década de 1920, novos ares se anunciavam. Após a Primeira Guerra Mundial, desmorona-se a ilusão da Europa como centro de um progresso ilimitado, tomando vulto no Brasil um movimento em busca de suas raízes. Num país em que as desigualdades econômicas, políticas, sociais, culturais e regionais eram a marca, constata-se diversos intelectuais paulistas e cariocas a urgência de modernização. O que muitos traduziram pela necessidade de viajar pelos demais estados brasileiros, a fim de conhecer suas culturas, objetivando integrá-las à nação em vias de construção. Esse processo, aliado ao desenvolvimento de idéias nacionalistas e a resistência desenvolvida pelos populares, que, apesar de todos os percalços, mantiveram suas manifestações, resultou na valorização das suas formas de expressão cultural que passaram gradativamente a assumir um lugar reconhecido no espaço público (SOIHET, 2001, p.13).

A matéria intitulada "O 'Batuque' e o 'Samba' na Exposição" (*A Noite*, 12/01/1923, p.06) dava mais informações sobre essa "curiosa festa regional carioca", como o evento foi chamado pela folha, a ser realizada no domingo próximo, dia 14 de janeiro. Arregimentados por Nóbrega, 60 "autênticos bam-bam-bans e baianas" desfilariam, a partir das 19 horas, pela Avenida Rio Branco cantando sambas rumo à Exposição, que tinha uma entrada voltada para a mencionada avenida. Em seguida, todos acomodados no Pavilhão da Música, seria apresentada uma conferência do professor-jornalista para a "alta sociedade e os estrangeiros que ora nos visitam". Nóbrega falaria sobre o "movimento já iniciado em prol da criação da arte brasileira pelo aproveitamento e estilização dos motivos naturais nacionais", no que seriam incluídos comentários sobre os avanços dessa empreitada nos campos da arquitetura, arte decorativa e música. Depois propunha-se a esclarecer a "confusão reinante no espírito da aristocracia sobre o 'sapateado' o 'batuque' e o 'samba'. O 'batuque', simples exercício de agilidade e de firmeza dos capoeiras". Abria, ainda, espaço para tecer considerações positivas sobre a capoeira, em sua opinião, arte ofensiva e defensiva superior às outras modalidades de luta que se praticavam no Rio de Janeiro daquela época, como o boxe, a navalha espanhola, a luta do pau português e o jiu-jitsu. Essa superioridade seria explanada na descrição de como brigavam dois norte-americanos e dois malandros cariocas. O palestrante citaria capoeiristas exímios como Moleque Ciríaco, vencedor de um desafio contra o lutador japonês Ra-Ku, e Paulino Jumento, que segundo Nóbrega, estava recolhido à cadeia. Os tipos que circulavam por esse ambiente, como o "apache" e o "bam-bam-bam", a "bahiana" e a "gigollete" seriam elucidados, assim como a origem do Sete Coroas, bandido associado ao Morro da Favela, cuja fama transformou-o em verdadeira lenda urbana naquele início dos anos 20.

Passado esse primeiro momento teórico, a exibição começaria com uma apresentação de "batuque liso", tomando parte nele uma mulher, a "bahiana" Iracema Vianna, o que não era habitual, segundo a nota. Dando prosseguimento, voltaria Nóbrega para explicar a origem do samba e do jongo, e as diferenças entre o samba baiano, o carioca e o coco alagoano. Encerrava a conferência com um elenco de figuras da vida social do passado da capital que seriam, segundo o jornalista, apreciadoras do samba, como Floriano Peixoto e João do Rio. Arrematando o

espetáculo, todo o bloco cantaria e dançaria oito sambas. A notícia alinhava nomes de dezessete das baianas que iriam apresentar-se, salientando, entre elas, a presença de uma pequena de apenas seis anos, Durvalina, e de uma já centenária, Tia Eliziária.

A coluna informava, ainda, sobre a parte instrumental, sem a qual o espetáculo não poderia existir. Qualificada como tipicamente de samba, a orquestra compunha-se de violões, cavaquinhos, pandeiros, ganzás, pratos, reco-recos e tamborins. São elencados vinte e cinco nomes dos percussionistas que participariam, com destaque para "Neném Macaco de Vila Isabel, Zé Espinguela⁸ do Méier, e Honorato do [Morro do] Araújo", mencionados como verdadeiras "sumidades" do pandeiro. Por fim, explicava-se que essas "embaixadas" seriam chefiadas por dois presidentes de sociedades recreativas cariocas: Paulo Lima, do "Salada Familiar", do morro do Pinto, e Arthur Coelho da Silva, do "Africanos de Vila Isabel".⁹

A extensa nota traz uma série de elementos instigantes, que dão significado à análise desse evento. A ação de Nóbrega da Cunha, enquanto erudito e estudioso do folclore, alinhava-se completamente ao espírito de descoberta, registro e documentação que literatos faziam das manifestações populares¹⁰. A ação dos caricaturistas-humoristas, e dos cronistas de carnaval, em seus papéis de mediadores culturais, já foi amplamente estudada pela historiografia¹¹. No entanto, nossa personagem enquadra-se em outra categoria, pois além da pena a serviço de um jornal, sua ação tinha, acima de tudo, um caráter pedagógico, considerando sua atuação no campo da educação. Não se sabe até que ponto levava seu encanto pelas artes do samba urbano carioca para as escolas onde lecionava. No entanto, empenhando-se em promover espetáculos desse tipo, Nóbrega criava uma sala de aula muito mais ampla. O cuidado em programar uma apresentação em que a explicação intercalava-se com a exibição dos sambistas denota o papel de professor que assumiu. Percebe-se que sua intenção era educar as elites sobre as manifestações afro-brasileiras, combatendo o preconceito que grassava na maior parte das "cabeças pensantes" da política e da intelectualidade. Como escreveu o cronista Jota Efege muitos anos depois, lembrando essa verdadeira "aula-show":

⁸ José Gomes da Costa (c.1890-1945) teve uma futura e interessante trajetória. Morador do Engenho de Dentro, foi compositor e pai de santo, sendo um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira, em 1928. Esteve na organização do primeiro concurso entre os grupamentos carnavalescos que adotariam a denominação de escola de samba, também em 1928. Foi colaborador de Heitor Villa-Lobos quando da criação do bloco Sodade do Cordão (1941). Consultar: <http://dicionariompb.com.br/ze-espinguela/dados-artisticos>. Acesso em 23 de maio 2020.

⁹ Interessante constatar que o grupamento adotava essa denominação em um momento tão pouco propício ao autorreconhecimento de uma ascendência africana. Sabe-se que esse cordão tinha um ilustre conjunto instrumental, que acompanhava o préstito, formado por músicos como Pixinguinha e Candinho Trombone, e do qual também participou Dionísio, tio de Dona Ivone Lara, tocador de violão de sete cordas e de trombone: Sobre a africanidade do grupo consultar LOPES (2011), e sobre família de Ivone Lara ver NOBILE (2015).

¹⁰ A esse propósito ver DANTAS (2011).

¹¹ Consultar, respectivamente, VELLOSO (1996) e COUTINHO (2006).

Não apenas simples mostra recreativa, à guisa de diversão ou de realizar mero espetáculo curioso já condicionado ao carnaval que estava próximo. Seria, e foi, uma demonstração de cunho didático, conduzida com explicações, prévias e paralelas, a fim de que o assistente e o próprio participante sentissem e compreendessem o valor do que via e do que estava executando. (1980, p.78)

Essa permanente desconfiança está expressa, por exemplo, no comentário que *A Noite* fez na nota, citada linhas acima, na qual apresentou o programa da exibição que o Bam-bam-bam faria. A origem sócio-territorial daqueles negros e negras podia ser motivo de ressalvas dentro da lógica preconceituosa então extremamente naturalizada, mas o vespertino apressava-se em explicar que

Embora sejam profissionais do "samba", os indivíduos que compõem o Bloco do "Bam-bam-bam" não são *desordeiros nem desclassificados sociais como se poderia supôr à primeira vista* [grifo nosso]. Pelo contrário, é tudo gente que vive honestamente do seu trabalho, na maioria operários, marítimos e empregados do governo. As "bairanas" são quase todas doceiras e vendem, diariamente, os seus "quitutes" em diversos pontos da cidade. Tia Romana, por exemplo, além de perita no "samba", é especialista em "cocadas", "pés-de-moleque", "cuscus" e bolinhos de tapioca e costuma parar com o seu tabuleiro na praça Onze de Junho. (*A Noite*, "O 'Batuque' e o 'Samba' na Exposição" 12/01/1923, p.06)

O matutino *O Paiz*, dois dias depois (14/01/1923), na coluna intitulada "Na Exposição do Centenário" afirmava, no mesmo estilo:

Falando do samba, do sapateado, do maxixe, do batuque, da capoeiragem, o conferencista mostrará ao público números excelentes executados por mais de sessenta figuras tiradas da zona *arrelenta* [grifo nosso] da cidade mas de gente de profissão definida.

Assim como o *Jornal do Brasil*, em edição de 20 de janeiro daquele ano, ressaltando que o bloco era composto por "gente profissional e decente" ("Exposição Internacional – batuque e samba pelo Bambambam", p. 08).

Antes de prosseguir é preciso informar que o espetáculo marcado para aquele domingo, dia 14 de janeiro, teve que ser adiado devido ao mau tempo (*Jornal do Brasil*, "Exposição Internacional do Centenário - programa organizado para os próximos dias", p.08,16/01/1923). Numa das notas que anunciou esse adiamento, o *Jornal do Brasil* acrescentou mais uma informação: as bairanas, além de dançarem, levariam seus tradicionais tabuleiros para servirem comidas típicas para os espectadores ao fim da apresentação ("Carnaval - Batuque e Samba", p.11, 17/01/1923). O evento foi remarcado para o domingo seguinte, dia 21 de janeiro, e novamente adiado, para só acontecer no dia 04 de fevereiro, conforme atesta a matéria ilustrada com fotografias da "bahianada" publicada na *Revista da Semana* de 10 de fevereiro.

Outro ponto a ser tratado é que, lendo o programa da apresentação proposta por Nóbrega, constata-se que o que de fato ele trouxe ao público da Exposição foi uma abordagem didática não só do samba, mas também de diversas práticas coreográfico-musicais afro-brasileiras. Falou de jongo, coco alagoano e salientou a capoeira como valor em termos de luta frente às estrangeiras. No que se nota que seu empenho estava em fazer a defesa do que hoje chamaríamos de "cultura negra". Apesar de discorrer sobre elementos presentes em outras regiões do país, localizou o Rio de Janeiro como seu ponto de fala, inclusive reconhecendo sem receio que eventualmente aquelas manifestações circulavam por ambientes perpassados por um cotidiano de violência (por exemplo, ao citar o bandido Sete Coroas).

Nóbrega propunha um olhar relativizador sobre manifestações tidas como perigosas e criminosas, assumindo abertamente que o preconceito existente por parte da "aristocracia" vinha da "confusão reinante", como diz na nota publicada em *A Noite* no dia 12 de janeiro. Somente o esclarecimento sobre o significado de cada diferente prática traria o fim da intolerância. Abordando manifestações que muitas vezes estavam no limiar da marginalidade (a exemplo da citada capoeira), Nóbrega pretendia não só esclarecer para os leigos no assunto as respectivas peculiaridades, como já dito, mas também tratar de depurar os aspectos que pudessem depor contra elas, numa espécie de higienização. Isso fica claro quando se fala do batuque. Também conhecido como pernada, samba duro ou batucada, era realizado em vários pontos da cidade, com destaque para a Praça Onze, para onde convergiam batuqueiros de todo o Rio. Sobreviveu até pelo menos os anos 1950/1960 em lugares como a festa da Penha. Edson Carneiro descreve a formação de uma roda que observou na década de 1940:

Um dos batuqueiros ocupa o centro da roda e convida um dos assistentes a competir. O convidado se planta – junta as pernas, firmemente, desde as virilhas até os calcanhares, com os pés formando um V. O batuqueiro começa então a estudar o adversário, circulando em torno dele, à espera de um momento de descuido ou em busca de um ponto fraco por onde o catucar. O bom batuqueiro jamais ataca pelas costas – e o lícito, no jogo, é largar a perna de frente ou de lado. Por sua vez, o convidado não vira o corpo para trás – entre outras razões porque ficaria indefeso contra a pernada – embora, naturalmente, esteja atento a todos os movimentos do atacante. Habitualmente, o convidado não se aguenta nas pernas e vai ao chão. Nesse caso, o batuqueiro convida outra pessoa da roda. Se, entretanto, não o derrubar, os papéis se invertem – e é o batuqueiro quem se planta para o convidado (1957, p.91-92)

Rachel Soihet (2001) cita o fascínio que esse misto de dança e desafio exercia em uma figura como o jovem Mário Lago (1911-2002), que nos anos 1920 ia à Praça Onze apreciar o batuque em companhia de seu então vizinho Heitor Villa-Lobos. Mas esse encantamento provocado pela destreza dos executantes convivía com outro aspecto: a violência para a qual a pernada podia descambar. Podemos conhecer melhor essa condição ambígua pelas palavras de dois sambistas que além de apreciadores, participavam de rodas de batucada em suas

juventudes, entre as décadas de 1920 e 1940. Em depoimento ao documentário Samba (2001) de Thereza Jessouroun, o eterno mestre-sala mangueirense Delegado (1921-2012) lembrou sua mocidade nesse ambiente: “Quando eu comecei na Praça Onze, aquelas bonitas batucadas, aquela roda que nós fazíamos. Ali ia saber qualé o macho mesmo, o machão na pernada. Aquele que derrubava o outro era campeão.” Essa competição trazia um forte caráter de pertencimento a uma territorialidade. No mesmo filme, o partideiro e diretor de harmonia Xangô da Mangueira (1923-2009) contou que cada morro tinha um bamba batuqueiro que representava nessas rodas o seu reduto. Com a disputa cada vez mais renhida, os ânimos se exaltavam. Delegado rememora:

Mas dava morte, a batucada dava morte. O que caía ficava com raiva do outro. Ali eles não brigavam. Mas noutro lado um esperava o outro ir e chegava lá, naquele tempo, metia a navalha no outro, metia a faca, porque ele perdeu. Naquele tempo era barra pesada a Praça Onze.

Esse comportamento violento de alguns gerava a desconfiança dos não iniciados. Assim, práticas distintas acabavam sendo reunidas e rotuladas como "bárbaras". Soihet (2001) menciona que, por volta de 1921, o futuro escultor e desenhista Alfredo Herculano, então um adolescente egresso do Colégio Pedro II, conclamava seus primos, com quem brincava o carnaval, a conhecerem o "ritmo fabuloso" que se fazia na Praça Onze. Eles estranhavam que o primo deixasse a Avenida Rio Branco para ver "crioulo". Herculano retrucava que eles nunca tinham ido lá, logo não poderiam julgar, ao que respondiam "Nunca fui, nem quero ir!". Mesma generalização feita pelas forças policiais e lembrada por Xangô no documentário de Jessouroun:

A polícia quando chegava, eles não queriam saber se era batucada, se era roda de samba, e então acabava, furava os instrumentos. Tanto que o samba era marginalizado porque eles pensavam que o samba era tudo isso da batucada. Não, batucada era uma coisa, samba era outra. Fomos muito perseguidos por esse motivo.

Muito elucidativas as palavras do mestre mangueirense. Naquele início de ano de 1923, na Exposição, Nóbrega apresentou o batuque como "simples exercício de agilidade e de firmeza dos capoeiristas", salientando, assim, o jeito, a habilidade como práticas de vigor a serem analisadas. Não apresentou a batucada em sua forma violenta, "pesada", mas sim um ensaio de batuque "liso" (como o próprio Nóbrega menciona), também referido como "leve". Mais uma vez recorremos às palavras de Xangô, no referido filme, para esclarecer a diferença entre uma e outra:

Tinha a batucada pesada e a batucada leve. A diferença é que uma, a pesada, era pra derrubar o sujeito, dava pernada pra derrubar. Aquele que caísse era o perdedor, e o que derrubou era o ganhador, tá

entendendo? Existia isso aqui. E a leve. A leve não. A leve era uma dança que eles batiam palma, chegavam perto, batiam na barriga do outro, e saía fazendo uns estilos, umas coreografias assim, né, e tirava o outro pra entrar na roda, que é pra fazer a sua apresentação.

Numa época em que havia todo esse desconhecimento com relação aos hábitos do povo do samba, e praticamente nenhum empenho estatal em conceituar positivamente as culturas de matriz africana, a concordância da inserção de Nóbrega na programação da Exposição Internacional do Centenário da Independência tem um significado muito profundo. No entanto, tal presença precisava da legitimação de um intelectual que colaboraria na invenção de uma identidade. Esse sujeito funciona como uma espécie de guia, de tutor, que conduz o povo, aproveitando-se dos caracteres culturais produzidos por aquelas pessoas, ao mesmo tempo em que motiva uma valorização que empresta ainda mais vigor às manifestações originais. Nesse ambiente a cultura negra é vista "como próxima à natureza, caracterizada pelo primitivismo, onde estaria o fundamento da nacionalidade" (SOIHET, 2001, p.14). O que se nota na declaração de Nóbrega, já citada no trabalho, de que sua intenção era colaborar na "criação da arte brasileira pelo aproveitamento e utilização dos motivos naturais nacionais".

Essa visão romântica atenta para o contexto da modernidade brasileira na década de 1920, onde o "'retorno ao povo' significou, sobretudo, uma contraposição aos postulados unívocos de um saber universalizante, escudado nos postulados da razão e da ciência" (VELLOSO, 2004, p.76). Para avançar sobre esse ponto acompanhemos mais um desdobramento, na imprensa, da atuação de Nóbrega da Cunha. No dia 03 de fevereiro de 1923 (portanto, um dia antes da apresentação na Exposição), a *Gazeta de Notícias* publicou ampla reportagem intitulada "A Zona do Samba - entre 'bahianas' e 'bam-bam-bans'", divulgando o evento, então adiado. Um repórter, não identificado, sobe o Morro do Araújo tendo como ponto de partida a Rua Barão de Bom Retiro, no bairro do Engenho Novo,¹² para lá em cima encontrar o professor apreciando o samba. Na descrição da roda de samba, esse ambiente então ignorado pela maior parte da sociedade, percebe-se o estranhamento do representante do jornal, que se afirmava desorientado no meio do "zum-zum, na confusão dos mais desconhecidos aspectos fisionômicos". Comentando a reportagem, Rachel Soihet observou a classificação que o repórter dá à dança e à música daquele cenário:

O samba é qualificado de "canção ingênua", já que era fruto de uma cultura pura em estado bruto. Algumas músicas e movimentos são descritos por meio de termos que lembram aqueles próprios dos animais. Assim, um "cabra" espigado "ciscava" as cordas de um

¹² Apesar da denominação não ser mais usual, pela proximidade daquela rua e por pesquisa feita em periódicos antigos, constata-se que o epíteto se refere a um pedaço de morro integrante da Serra dos Pretos Forros situado entre a Rua Araújo Leitão (daí o nome) e a Avenida Menezes Côrtes (mais conhecida como Estrada Grajaú-Jacarepaguá). Segundo o *Almannack Lambert de 1918*, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha seria morador da Rua Araújo Leitão.

cavaquinho, puxando o "samba", enquanto uma "rapariga esbelta se desmanchava saracoteando em movimentos serpentinos ao ritmo cadenciado dos pandeiros" (2001, p.14).

O jornalista da *Gazeta* então se depara com Nóbrega, que passa a servir de cicerone. Informa que o professor-jornalista "há muito vive entre a crônica parlamentar e o samba", mas como não estaria acontecendo nada de relevante na zona da política, passou a se dedicar inteiramente à segunda causa, trocando pilhérias e conversas com políticos famosos na calçada da Avenida Rio Branco, pelos sambas nos morros e subúrbios. Nóbrega afirma que ali, sim, haveria bom samba, sendo, para ele, essa manifestação uma "*instituição mais nacional do que a Câmara e o Conselho Municipal* (grifo nosso), razão pela qual tomou a si a patriótica empreitada de arrancá-lo da obscuridade dos morros para apresentá-lo no recinto luminoso da Exposição à alta sociedade carioca". Cita Di Cavalcanti e Jefferson como seus partidários na utilização de elementos do mundo do samba nas artes plásticas. Isso enceta comentário do redator da matéria: "(...) leva a crer que em breve teremos nesse gênero toda uma arte nova, original e, principalmente, brasileira" (*Gazeta de Notícias*, p. 03, 13/02/1923).

Mônica Velloso (2004) observa que literatos de diversas tendências com atuação nesse período estavam empenhados em estabelecer uma associação entre aspectos da cultura urbana feita no Rio de Janeiro e a nacionalidade brasileira. A historiadora cita o caso de Orestes Barbosa, que defendia com veemência o linguajar brasileiro em oposição ao idioma lusitano. Para ele, o que havia de mais expressivo em termos de uma nova língua brasileira estava na boca do malandro carioca, que libertara o português da fixidez que lhe desejavam impor os intelectuais acadêmicos. Segundo Orestes, só o Rio de Janeiro teria o ambiente ideal para a construção de novos signos culturais sem o peso de tradições já esvaziadas de vigor: "Destacava, assim, o Rio de Janeiro como 'laboratório de emoções', capaz de criar a alma e o ritmo musical da nacionalidade. Como uma usina, a cidade teria o dom de 'refinar os elementos culturais aqui aportados'". (VELLOSO, 2004, pg. 75).

Orestes e Nóbrega, de diferentes formas, lançavam sementes para aquilo que tomaria corpo como um mito fundacional brasileiro: a correspondência entre o sambista, o malandro, o bam-bam-bam¹³ carioca (e o que seriam suas características natas: a criatividade, a maleabilidade, a ironia, por exemplo) e uma identidade brasileira em processo de invenção. Há um deslizamento discursivo operando no programa didático de Nóbrega. São as músicas e danças das comunidades e sociedades carnavalescas cariocas que Nóbrega mobiliza para apresentar como patrimônio nacional; é a linguagem corporal dos malandros cariocas, durante a briga, que é destacada como superior às lutas estrangeiras; é o morro carioca como fonte da

¹³ Não à toa, essa expressão (que é sinônimo de sujeito valente) dá nome ao livro de crônicas publicado por Orestes nesse mesmo ano. No livro estão retratos de pedaços daquela "outra cidade", o autor construindo as ruas do Rio de Janeiro (e seus tipos) como lugar de vigor literário e de crítica à sociedade oficial.

nacionalidade. Na matéria da *Gazeta* no morro do Araújo, mostrando total integração com os moradores do lugar, ele vai orgulhosamente identificando para o repórter aqueles que mais se destacavam na arte do samba. Apresenta, então, Tia Elizaria, uma natural de Salvador que, segundo ela, teria nascido no dia 07 de setembro de 1822, portanto centenária assim como a nação independente que comemorava essa data naquele momento. A senhora informa que foi ama de leite e "criou muita gente boa". Afirma-se como fã incondicional do samba, e quando perguntada se teria acanhamento em dançar na Exposição, exclama que nem um pouco, pois Nóbrega "tampou com meu nome nas fôia e eu vou memo". Nesse contexto, Tia Elizaria é a própria representação física do Rio de Janeiro/Brasil proposto por Nóbrega. A ideia é que o registro do nacional não está contido nos livros, na cultura oficial ou nas instituições políticas formais (vide a desqualificação que ele faz da Câmara e do Conselho Municipal), e sim na informalidade e na simplicidade de ambientes como aquele. Ou ainda na memória corpóreo-gestual da simbólica ex-escravizada que embalou brancos ricos, e que nos cem anos da nação, reconhecida como dona de uma arte digna de atenção, sambou para os aplausos da alta sociedade.

O lugar das baianas e dos malandros cariocas

Dado importante nessa análise é que esse esboço de invenção de uma "carioquice/brasilidade" esteve impregnado de "baianidade". Vimos a presença de baianas no espetáculo servindo pratos típicos da "boa terra" e paramentadas com as roupas características (como mostram fotografias do grupo no recinto da Exposição, em edição da *Revista da Semana*, 10/02/1923). Os sambadores vinham do Morro do Araújo, e é interessante a opção de Nóbrega em levar gente dessa comunidade, e não de regiões já à época mais associadas ao fenômeno do samba, como o Morro da Favela ou o Morro de Santo Antônio. Por mérito da "aula-show" promovida por ele, podemos saber que nesse pequeno morro do Engenho Novo existiam pessoas que se autoproclamavam baianas. Seria, então, o caso de perguntar se essa festa, e sua repercussão, falariam mais sobre a invenção de uma identidade baiana do que sobre o ser carioca em 1923.

Muito já se escreveu sobre a presença da comunidade baiana no Rio de Janeiro. Uma boa discussão historiográfica sobre o assunto foi feita por Maria Clementina Pereira da Cunha. A autora discute os usos - e abusos - de uma ancestralidade baiana em torno da formação do samba carioca. A autora observa que a imagem consagrada pela memória dos descendentes dessa comunidade referia-se a uma "proverbial predominância negra entre os habitantes dessa região [a freguesia de Santana] e a uma igualmente mítica origem afro-baiana que os irmanava no início do século XX." (2009, p.316). Eis um bom resumo de como as diferentes correntes trataram o tema:

Muitos estudiosos posteriores fizeram coro a essa imagem, consolidando uma versão heroica das “origens” do samba na resistência popular e nos laços de identidade que uniam velhos baianos na defesa de suas tradições, em torno dos terreiros de santo e das casas das tias festeiras. Essa visão, por muito tempo entronizada, vem sendo objeto de questionamento em trabalhos recentes de historiadores da cultura que sugerem que a construção dessa ancestralidade baiana nas “origens” do samba e de uma “cultura popular carioca” seria, na verdade, tributária, por um lado, dos esforços da intelectualidade (do período e de gerações mais recentes) para produzir símbolos da identidade nacional e, por outro, da cultura de massas, que popularizou e difundiu seus ícones e imagens, finalmente “oficializados” durante os anos Vargas. Baianas e sambistas teriam sido, assim, incorporados ao arsenal simbólico da nação através da literatura - a alta e a baixa - do teatro de revista, das canções vendidas pela Casa Edson e da edição de cancionários e publicações de difusão musical. (CUNHA, 2009, p.316)

E complementando a autora: através de exposições a membros da elite e autoridades, como a estudada aqui. A necessária relativização dessa supremacia baiana não deve apagar a importância que a construção desses símbolos teve no passado e nos tempos posteriores. Sobre isso, Maria Clementina da Cunha menciona empregos da figura da baiana, no período do Carnaval, que extrapolavam os limites da “Pequena África”, seja nos blocos de subúrbios que traziam no título a referência (como as Baianinhas da Piedade ou as Baianinhas de Oswaldo Cruz), ou no fato de a fantasia de baiana ter se tornado uma das prediletas de intelectuais e jornalistas.

A estas alturas, não parece restar dúvida sobre a força simbólica da Bahia e de seus filhos entre os cariocas de Santana e gente de regiões menos proletárias da capital federal. Decerto ela não era apenas fruto da imaginação ou do desejo das elites, nem das caricaturas do palco reproduzidas em discos de cera. Ao contrário, convém lembrar que ela foi longamente sedimentada por um grupo de baianos migrados para o Rio de Janeiro, vinculados às principais casas de santo, festeiros, carnavalescos e dados a rodas de improviso que, sem dúvida, tiveram importância cultural e exerceram uma função aglutinadora naquele pedaço da cidade, ainda que essa não tenha sido a única influência nem provavelmente o traço dominante da vida cultural da região. (CUNHA, 2009, p 324)

Provavelmente, entre as nossas baianas do morro do Araújo que foram sambar na Exposição, muitas já eram nascidas no Rio, sendo filhas, netas ou bisnetas de originários da Bahia, ou quem sabe nenhuma das opções anteriores. Mas o fato é que assumiam uma vinculação identitária que operava em seus cotidianos. No entanto, ao lado delas, Nóbrega trazia o “bam-bam-bam”, como já dito, figura do imaginário popular do Rio de Janeiro. Protótipo do malandro, construído pelo discurso como o valentão da rua ou do morro, boêmio talentoso na música e/ou na dança, esse papel era encarnado por sujeitos como Sebastião Rodrigues, sambista apresentado na reportagem da *Gazeta de Notícias* (03/02/1923) no morro, aqui já

citada, como tocador de cavaquinho que "por um 'samba' é capaz de se perder três noites". Se Sebastião era menos ou mais isso que se falou sobre ele, é impossível saber. A questão é que o registro (ou invenção?) do estilo de vida de pessoas como o assim intitulado "Tião" parecia empolgar alguns escritores:

Frequentemente, nas suas crônicas [do livro *Bambambã* de 1923] Orestes Barbosa assume a perspectiva de um determinado tipo urbano: o malandro. E é de posse dessa identidade que o cronista estabelece a sua relação com as ruas e com a própria cidade, afirmando "eu sou a rua e esta autoridade ninguém me negará" (VELLOSO, 2004, p. 48)

O autor de *Chão de Estrelas* "ênfatiza a condição da miséria como possível 'apuradora de sentidos', gerando a criatividade espontânea e o espírito de rebeldia das ruas" (VELLOSO, 2004, p.48). Nóbrega, por sua vez, identificava-se com tal espírito a ponto de nomear com a mesma onomatopeia do livro de Orestes (*Bam-bam-bam*) um bloco que ele próprio funda. Sim, porque é preciso informar que o grupamento carnavalesco incentivado e levado à Exposição pelo professor não existia espontaneamente nos desfiles da cidade. O que não passou despercebido para um seu colega de imprensa:

Não há nada como "cavar" honestamente a vida aproveitando-se da situação carnavalesca! Foi assim que surgiu agora o Grupo Bam-bam-bam para cantar músicas regionais na Exposição, preterindo todos os conjuntos conhecidos e aclamados no meio carnavalesco! O Bam-bam-bam é de fato! (*Jornal do Brasil*, "Pródomos da Folia - Indiscrições", 13/01/1923).

Como sabemos, o Bam-bam-bam foi um combinado de baianas e ritmistas do Araújo, de Vila Isabel e do morro do Pinto, sob a supervisão de Paulo Lima, do Salada Familiar, e de Arthur Coelho da Silva, dos Africanos de Vila Isabel. Na coluna do jornal *A Noite* "Está chegando a hora", sob o título de "A consagração do samba" (17/01/1923), o articulista descreve um encontro que teve com Paulo (também conhecido como Lord Pepino), na Avenida Rio Branco. Ele voltava da Exposição, onde estava dando os últimos retoques para a apresentação do Bam-bam-bam que aconteceria. Lord afirma que o público conheceria o verdadeiro samba, reforçando o envolvimento do seu grupamento e dos Africanos no evento. Como a nota negligenciou a participação de Nóbrega, dois dias depois a coluna publicou carta de Paulo Lima enviada à redação, onde ele dá os créditos corretos pela iniciativa do espetáculo, informando que:

no ponto a que se refere à organização da festa regional na Exposição, que o seu organizador e iniciador é o nosso amigo Nóbrega da Cunha, que vai fazer a conferência explicativa do 'samba' e apresentar a 'bahianada' ao respeitável público (*A Noite*, "Os sambas na Exposição", 19/01/1923).

Nóbrega teve a ideia do bloco, mas no quesito harmonia passou o bastão de comando para aqueles líderes de sociedades recreativas já com experiência reconhecida no "brinquedo". Em tal ambiente de simbiose entre literatos e figuras populares, a ação do malandro representava para esses intelectuais cariocas uma expressão das diferentes territorialidades da cidade. Os sambistas traziam uma forte marca de pertencimento às suas comunidades de origem. Na matéria da *Gazeta de Notícias* (03/02/1923) no morro do Engenho Novo, é transcrita a letra do que a roda de samba entoava no momento em que o repórter chega. O refrão cantado em coro era assim:

Ai, me pegaram
Me jogaram na poeira
Não vou mais a samba
Na estação de Madureira

E o improviso puxado por um versador ao cavaquinho:

Se vocês querem brincar
Brinquem aqui, rapaziada
Pois o "samba" em Madureira
Não é "samba" é "batucada"

Gradativamente, os diferentes "pedaços" da cidade vão construindo uma identidade, uma versão própria para suas histórias perante as outras comunidades, fomentando alteridades, por exemplo, através da criação de rixas entre elas. Se as baianas (genuínas ou assumidas) residentes no Rio de Janeiro, com suas roupas e trejeitos, eram a parte mais atrativa para os olhos dos apreciadores e daqueles que estavam empenhados em escrever sobre o samba (e incentivá-lo), como se viu, não eram a única faceta desse universo. Os sambistas cariocas, ainda que manipulando uma herança musical e coreográfica de origem baiana (em maior ou menor grau) estavam submetidos a realidades locais. O contato com outras origens étnicas negras, com imigrantes estrangeiros¹⁴ e com expedientes surgidos da necessidade do cotidiano carioca, moldavam novas formas de inserção na sociedade, e conseqüentemente novos tipos sociais. Por exemplo, a partir de 1927 seria divulgada, pela indústria fonográfica, uma nova forma de se fazer samba, "à maneira do Estácio de Sá", feita por jovens moradores daquele bairro que tinham um contato muito próximo com a marginalidade, e em cujos sambas a figura do valente, do malandro aparecerá em profusão.¹⁵

¹⁴ Sobre a relação de Sinhô com os ciganos do Catumbi consultar SANDRONI (2001).

¹⁵ Esse novo padrão viria não só no campo musical, mas também no plano simbólico. As festas lúdico-religiosas dos baianos da Praça Onze vão deixando de ser o espaço para a criação do samba, dando lugar à escola de samba e ao botequim cariocas. A propósito consultar FENERICK (2007).

Considerações finais

Retomando o questionamento feito no início da seção anterior, com base no que foi aqui analisado, não se pode afirmar que a ação pública de Nóbrega tenha sido um programa claro e definido sobre o ser carioca, mas sim que representou um interessante passo na decantação de determinados caracteres culturais que em um futuro próximo seriam reaproveitados. Por exemplo, uma década depois encontramos um genuíno produto recreativo-musical carioca, a escola de samba, desfilando suas alas de baianas, que logo se tornariam quesito obrigatório no julgamento dos concursos instituídos nos anos 1930 (FERNANDES, 2001). No programa didático do professor-jornalista, uma década antes, é como se a ancestralidade baiana (pois é preciso lembrar que a Bahia é construída como terra mítica da nossa mais "pura" origem negra)¹⁶ estivesse abençoando (e legitimando) a presença de novos tipos urbanos, como o malandro, extraídos das territorialidades cariocas.

Passada a exibição, em 10 de fevereiro, não localizamos mais nenhum desdobramento do evento. Teria Nóbrega planejado outras ações? Não é possível apurar. Naquele um mês e meio em que os jornais repercutiram sua iniciativa e suas ideias, a intenção do jornalista e professor não foi desqualificar e esvaziar a Exposição Internacional (afinal, empenhou-se em escalar palestra e apresentação do bloco em sua programação), mas sim aproveitar um evento daquele porte para marcar território na tentativa de fixação de símbolos da identidade nacional a partir de elementos regionais. E nesse pequeno fragmento de tempo, entre os meses de janeiro e fevereiro de 1923, o malandro "bam-bam-bam" dos morros cariocas e a "autêntica" baiana tiveram alguns instantes de destaque como possíveis representantes brasileiros dentro do ambiente cosmopolita e científico da maior das festas do centenário da Independência.

Referências

Periódicos

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Rio de Janeiro, edição de 1918.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, "Os bailes do palácio das festas da Exposição", p.04, 19 jan.1923

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, "A Zona do Samba - entre 'bahianas' e 'bam-bam-bans'", p.03, 03 fev.1923.

O IMPARCIAL: DIÁRIO ILLUSTRADO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, p.07, 14 mar.1915.

A NOITE. Rio de Janeiro, "Está chegando a hora: Os bailes de hoje e de amanhã", p.07, 06 jan.1923.

_____. "O Batuque e o Samba na Exposição", p.06, 12 jan.1923

_____. "Está chegando a hora: A consagração do samba", p.06, 17 jan.1923.

_____. "Os sambas na Exposição", p.06, 19 jan.1923.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, "Pródomos da folia: Indiscrições", p.10, 13 jan.1923.

¹⁶ Para um aprofundamento dessas questões ver GOMES (2003).

_____. "Exposição Internacional: programa organizado para os próximos dias", p.08, 16 jan.1923.

_____. "Carnaval: Batuque e Samba, p.11, 17 jan.1923.

_____. "Exposição Internacional: batuque e samba pelo Bambambam, p.08, 20 jan.1923.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, p.10, 10 fev.1923.

O PAIZ. Rio de Janeiro, "Na Exposição do Centenário", p.07, 14 jan.1923

Filmes

SAMBA. Direção: Thereza Jessouroun. Brasil. 2011. (54min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KePvcXRkYd0>. Acesso em 25 abril 2013.

Bibliografia

BARBOSA, Marialva. Jornalismo e história: um olhar e duas temporalidades. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos das; MOREL, Marcos (Org.). História e imprensa: homenagem a Barbosa Lima Sobrinho – 100 anos. Anais do Colóquio. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. p. 88.

BARBOSA, Orestes. Bambambã. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. "Não me ponha no xadrez com esse malandrão". Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Afro-Ásia. Salvador, UFBA, v.1, p.179-210, 2009.

CARNEIRO, Edison. A sabedoria popular. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1957.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editorial, 2002.

COUTINHO, Eduardo Granja. Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na primeira república. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. ArtCultura. Uberlândia, UFU, v.13, p. 85-102, 2011.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-espinguela/dados-artisticos>> Acesso em 20 mai 2020.

EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas da música popular brasileira, *volume II*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a criação da música popular brasileira. Revista História Hoje. v.12, p.1-25, 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. 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.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca 1830-1930. Afro-Asia. Salvador. V. 29-30, p. 175-198, 2003.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2011.

NOBILE, Lucas. Dona Ivone Lara: a primeira-dama do samba. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

MOTTA, Marly Silva da. A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 1992.

PARANÁ (Estado). Secretaria de Estado da Educação. Colégio Estadual Nóbrega da Cunha. Projeto Político Pedagógico. Bandeirantes, 2012. Disponível em: <http://www.bntnobreacunha.seed.pr.gov.br/redeescola/escolas/8/240/44/arquivos/File/ppp_2_012.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro de início dos anos 20. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas.

- SILVA, Giselle Lourenço de Sousa. O pensamento educacional de Cecília Meireles. Goiânia, 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.
- SOIHET, Rachel. Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil: dos primeiros anos da República aos anos 1930. Trajetos. Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da UFC. Fortaleza, v. 1, nº1, p. 1-24. 2001.
- SOUZA, Mariana Filgueiras de. A loucura e a criação: João Antônio encontra Lima Barreto. Niterói, 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura, Universidade Federal Fluminense.
- VELLOSO, Monica Pimenta. A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- _____. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC, v. 3, nº 6, p. 207-228, 1990.
- _____. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro. ArtCultura. Uberlândia. v. 7, nº 11. p. 159-172. jul.-dez, 2005.
- _____. Modernismo no *Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidade. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

Artigo recebido em 26/05/2020 e
aprovado para publicação em 20/07/2020