

## ***O Bleforé e Pelo Telefone no contexto do samba urbano soteropolitano (1918)***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

*Welissa Lopes Saliba Maia Carvalho*  
*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)*  
[welissa.saliba@gmail.com](mailto:welissa.saliba@gmail.com)

**Resumo.** O registro histórico do fonograma *O Bleforé* (Odeon R 121412) - de autoria do compositor baiano Claudionor Wanderley -, interpretado pela *Banda do 1º Batalhão da Polícia Militar da Bahia* no ano de 1918 e gravado pela Casa Edison, nos fornece indícios de uma produção musical presente no campo profissional associado ao samba no contexto urbano soteropolitano do início do século XX. A partir deste exemplo, relacionado à gravação de *Pelo Telefone* gravado no mesmo ano pela PMBA, o presente trabalho tem como objetivo analisar os conflitos e apropriações relativas ao samba da Bahia dado que, de modo geral, as pesquisas sobre samba disseminam narrativas em que o Rio de Janeiro se revela como *locus* exclusivo na criação do gênero musical conhecido como samba urbano. Deste modo, levantamos a hipótese de que, ao longo da consolidação do samba como símbolo de identidade nacional, instituíram-se processos gradativos de apropriação e apagamento da memória baiana.

**Palavras-chave.** Cenário Soteropolitano, Samba baiano, Samba urbano carioca, Apropriações, Memória baiana.

**Title.** *Bleforé and Pelo Telefone in the context of urban samba in Salvador (1918)*

**Abstract.** The historical record of the phonogram *O Bleforé* (Odeon R 121412) - authored by Bahian composer Claudionor Wanderley - performed by the 1st Battalion of the Bahia Military Police in the year 1918 and recorded by Casa Edison, provides us with evidence of a musical production present in the professional field associated with samba in the urban soteropolitan context of the early XX century. As a result of this example, related to the recording of *Pelo Telefone* recorded in the same year by PMBA, the present work aims to analyse the conflicts and appropriations relating to the Bahia samba given that, in general, research into samba disseminates narratives in which Rio de Janeiro reveals itself as the exclusive locus in the creation of the musical genre known as urban samba. In this way, we hypothesise that, throughout the consolidation of samba as a symbol of national identity, there have been gradual processes of appropriation and erasure of Bahian memory.

**Key words.** Soteropolitan Scenario, Bahian Samba, Rio Urban Samba, Appropriations, Bahian memory.

## Introdução

Na história do samba, a construção imaginária da suposta democracia racial de nosso país mestiço foi solidamente forjada (e reforçada) em narrativas calcadas num tempo cronológico e evolutivo “que pouco se interessa em retratar subjetividades e territorialidades negras” (LIMA; DORING e OLIVEIRA, 2018). Neste sentido, o surgimento do samba urbano e das escolas de samba representaram um importante canal de expressão e proteção contra o racismo (LOPES e SIMAS, 2017). Se os estudos iniciais do Samba integraram os domínios das ciências sociais, da etnografia e do folclorismo, a partir da década de 1970 tivemos um gradativo crescimento do interesse acadêmico pelo samba urbano do Rio de Janeiro (RJ). Samuel Araújo (2021) nos apresenta uma revisão de literatura que destaca o caráter cada vez mais interdisciplinar desses estudos, elegendo como marco seminal dessa nova fase o ensaio de Roberto DaMatta (1973) sobre o carnaval do Rio de Janeiro, em que é elaborado o conceito de “ideologia da tranquilidade” em contrapartida à usual representação relativamente homogênea do Brasil e à postulação da ideia de uma formação social fraterna e sem tensões. Completando tais premissas, Pablo Sotuyo Blanco (2020) aponta a discrepância da historiografia brasileira na tendenciosa canonização de músicos e compositores do Sudeste.

Os esforços historiográfico-musicais [...] no Brasil podem ser considerados como antropofágicas tentativas canonizantes – parciais, incompletas, e seriamente problemáticas – nas quais a Bahia perdeu o seu lugar no processo histórico musical em prol do domínio do Sudeste – notadamente Rio de Janeiro, São Paulo e, recentemente, Minas Gerais –, promovidos ao status de cânone musical representativo do Brasil, no meio ao qual a Bahia não passava, até recentemente, de meras anedotas inconsequentes e quase tangenciais na musicografia brasileira (BLANCO, 2020, p. 60-61).

Quanto ao samba da Bahia, foram identificadas certas dificuldades terminológicas em se tratando de delinear definições ou categorizações, perante a amplitude do campo tanto no âmbito histórico quanto na contemporaneidade (DORING, 2004). No contexto de uma performance de pesquisa de âmbito regional, foi realizado um levantamento no repositório de teses e dissertações da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a partir do termo de pesquisa “samba”, em que foi comprovado que a grande maioria das pesquisas acadêmicas tem enfatizado o samba rural baiano em detrimento do samba urbano. Em geral, a literatura considera “samba urbano” como um estilo de samba comercial e autoral, surgido nos grandes

centros urbanos “entre jovens brancos, bem-nascidos e com estudos no exterior” (LEAL, 2016, pag. 47), diretamente associado aos suportes escrito-gravados (partituras/fonogramas). Em contrapartida, o samba enquadrado como espontâneo, acaba se situando em um lugar de incipiente e de menor destaque, reforçado pelo discurso evolutivo de cronistas e artistas da MPB que atribuem à Bahia o “lugar de reserva de autenticidade” (LIMA, 2013, p. 130). Este lugar foi pouco problematizado pelos artistas e meios culturais baianos, que insistem em propagar uma visão umbilical da Bahia enquanto berço-portal ‘Mãe África’, reiterando estereótipos que promovem uma divisão e apropriação de práticas negras (LIMA; DORING; OLIVEIRA, 2018, p. 9). Desse modo, no geral, o samba baiano vem cristalizando-se na literatura como território essencialmente folclórico.

A adoção de perspectivas decoloniais nas pesquisas musicológicas tem o potencial de transforma-las em ferramentas de resistência política, tornando-se fundamental conceber a musicologia como atividade crítica, e não apenas descritiva (CASTAGNA, 2021). Nesse sentido, evitando assim o mero estudo ou análise de obras, mas buscando investigar significados culturais e sociais da música no séc. XX, propomos adotar uma abordagem histórico-documental, assumindo um contexto de estudos decoloniais na análise e contextualização do material estudado.

Para este trabalho, identificamos a destacada atuação das bandas militares no campo artístico profissional da música e de entretenimento, como lente de análise para entender a consolidação do samba urbano em Salvador, problematizando a paulatina hegemonia das narrativas sobre o exclusivo florescimento do samba urbano em solo carioca. Incluem-se como objetivos específicos contribuir para um maior acesso à informação musicológica e histórico-documental acerca do passado musical soteropolitano. Apresentamos a seguir alguns indícios da importância destas corporações no cenário soteropolitano.

## **As Bandas militares e samba urbano no contexto da Bahia novecentista**

A Salvador dos setecentos viu surgir as primeiras camadas populares urbanas no Brasil, sendo ponto de encontro dos mundos rural e urbano e o primeiro centro produtor de cultura popular urbana do país (TINHORÃO, 1998). Não obstante, ao longo da primeira metade do século XX a situação industrial da Bahia em relação ao restante do país tende a perder importância. Com a transferência da capital da república de Salvador para o Rio de

Janeiro em 1763, a Bahia passa por um processo de rurificação<sup>1</sup>, movimento que se dava no sentido oposto ao de outros estados brasileiros (SANTOS, 1987, p.18). “A produção industrial da Bahia, que fora de 3.2% do Brasil em 1907, baixa para 2.8% em 1920, e ainda mais para 1.7% em 1938 e 1.5% em 1958” (SANTOS, 1987, p. 16).

Na cena cultural urbana, a partir do século XVIII, a Bahia e o Rio de Janeiro viram surgir um tipo de música instrumental denominada “música de barbeiros” - quase sempre composta por africanos e mestiços - suprimindo a necessidade de música para festas públicas populares, com seções de sopros, cordas e percussão. Os músicos-barbeiros<sup>2</sup>, geralmente negros escravizados que tinham o ofício de tocar instrumentos, extrair dentes, barbear e cortar cabelos, faziam uma música alegre e espontânea, entre chulas, lundus, fandangos, quadrilhas e dobrados: “neste período, não se concebia uma festa na cidade sem a presença desses músicos negros” (DE SOUZA, 1983, p.22).

Tanto DE SOUZA (1983) quanto TINHORÃO (1998) concordam que, no fim do século XIX, a música de barbeiros predominou por mais tempo em Salvador (BA) do que no Rio de Janeiro (RJ), dado que, com o crescimento das primeiras indústrias em terras cariocas a partir de 1870, o processo de diversificação social local se intensificaria, fazendo emergir uma nova geração de operários e pequenos funcionários da “moderna era-industrial”.

Enquanto no Rio, a corte, os barbeiros, iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador o atraso no processo de desenvolvimento econômico-social deixava sua arte sem herdeiros. A partir dos últimos vinte anos do século que a vira nascer, passaria a existir agora, acima da música de barbeiros da Bahia a das bandas militares (...) e, logo abaixo, a dos brincadores de capoeira e batedores de atabaques do povo miúdo, que com seus estribilhos marcados por palmas acabariam produzindo o samba (TINHORÃO, 1998, p. 186).

As sociedades filarmônicas também se originam das bandas de barbeiros, passando a ocupar espaços cada vez maiores na vida musical urbana cívica e/ou militar do Brasil Colonial (BLANCO, 2006). Surgidas oficialmente em 1908, concomitantemente à institucionalização

---

<sup>1</sup> Termo utilizado pelo geógrafo Milton Santos (1987) em contrapartida ao termo “urbanização”. Ver SANTOS, Milton. “Passado e presente das relações entre sociedade e espaço e localização pontual da indústria moderna no estado da Bahia”. *Boletim Paulista de Geografia*, n. 65, p. 5-28, 1987.

<sup>2</sup> Durante pesquisa de campo em Salvador, entre 2021 e 2023, pude conversar com moradores do bairro da Saúde, no Centro Histórico, lembrando a presença de seu Fernando, homem negro, dono da barbearia do bairro. Músico remanescente das bandas de barbeiros e bandas militares, era bastante exigente no ensino musical, e queixava-se muito, já no final da década de 1970, dos novos rumos que iam-se instituindo na música comercial baiana.

das bandas militares, elas funcionaram como um conservatório popular na formação de inúmeros músicos e na experimentação musical de novas tendências.

Fundadas no princípio da função social e comunitária, frequentemente sustentadas por personalidades locais abastadas (coronéis, fazendeiros, comerciantes, etc.). As filarmônicas conseguiram funcionar de forma efetiva e independente até que a sua sustentação não fosse mais possível – pelo empobrecimento ou afastamento das aristocracias locais –, e até que a sua função social sofresse o impacto das mudanças tecnológicas da indústria musical na segunda metade do século XX. Junto ao rádio, os discos e a televisão, os novos repertórios e exigências do mercado musical das décadas e 1950 a 1970 exigiam instrumentais e número de músicos diferentes dos das filarmônicas (2006, p. 26).

No caso das bandas das Polícias Militares (Imagem 1), elas detinham um papel central nas apresentações públicas regulares, fossem em festejos cívicos, religiosos ou festas populares.

Conta Manuel Querino que, em Salvador, a apresentação das bandas - realizadas à noite defronte do Palácio da Presidência - era uma das poucas distrações públicas “mais proveitosas” da população. As apresentações normalmente eram realizadas uma vez por semana, às quartas-feiras. Durante o governo do Antonio Candido Cruz Machado, de 1873 a 1874, a banda do corpo policial baiano chegou a tocar quase diariamente. Querino cita, entre as bandas que tomavam parte no “toque de recolher”, como eram conhecidas tais apresentações, as bandas de música da Polícia, do 8º batalhão da Guarda Nacional, dos Aprendizes do Arsenal de Guerra e da Chapadista (Querino, 1922, p. 250-252). Esta última era formada por um conjunto de escravos de Raymunda Porcina de Jesus, viúva abastada de Feira de Santana, e que alugava para festas civis e religiosas (BLINDER, 2021, p. 75-76).

**Imagem 1: Banda da Polícia Militar da Bahia, fundada em 17/9/1849**



Fonte: Blog Jeito Baiano - [www.jeitobaiano.wordpress.com/](http://www.jeitobaiano.wordpress.com/)

Antes do advento do rádio, a música popular de caráter profissional vinha sendo incrementada justamente no âmbito das bandas militares e filarmônicas, calcada em arranjos para instrumentos de sopro. No contexto soteropolitano, a produção musical voltada para o carnaval e festejos cívicos representavam um mercado promissor para compositores e editoras, e na esteira do sucesso dos maxixes e sambas carnavalescos do Rio de Janeiro, surgem as primeiras composições do gênero impressas e/ou editadas na Bahia.

### **Samba urbano: impactos migratórios e circuitos de circulação**

Desde o início do século XX, o samba circulou de maneiras diversificadas seja pela cultura oral ou pelo rádio, discos, jornais, letras de música e partituras. No final do século XIX a música popular se consolida na forma de peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculos de apelo popular como operetas, teatros de revista e o *music-hall* (NAPOLITANO, 2002), figurando a Bahia dentre as poucas províncias brasileiras com casas de impressão:

[...] tanto a disseminação dos gêneros musicais brasileiros quanto a consolidação das modas musicais estrangeiras, a partir das principais cidades brasileiras do século XIX, são inseparáveis da história das casas de impressão e editoras musicais. Até o final do século, apenas quatro províncias além do Rio de Janeiro possuíam casas impressoras de partituras: São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará (NAPOLITANO, 2002, p. 44).

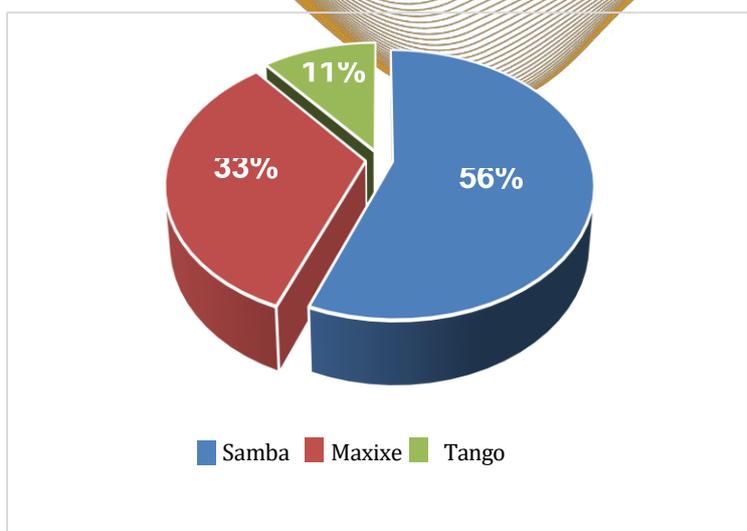
O samba urbano se populariza, passando a ser disseminado através de discos, partituras e jornais. Nos catálogos musicais publicados entre a década de 1910 e 1930, predominaram os registros das árias de ópera e valsas europeias (ABREU, 2017). No entanto, “canções da terra como modinhas, lundus, tangos e ‘danças dos negros’, expressão utilizada em algumas composições, tinham seu espaço no bem-sucedido mercado das partituras” (ABREU, 2017, p. 225). Assim, as obras interpretadas no teatro musicado também foram outro importante meio de difusão.

O crescimento dos teatros musicados, e seu sucesso, veio acompanhado da definitiva incorporação das danças e músicas herdeiras da escravidão, ou, nos termos de Cristina Magaldi, das fontes e expressões afro-brasileiras – tanto nos *intermezzos*, como nos *finales* – que interagem, em contraste, com as músicas europeias” (ABREU, 2017, p. 278).

Em uma perspectiva musicográfica, o acervo recuperado pelo projeto *Impressão Musical na Bahia*<sup>3</sup> da Universidade Federal da Bahia (UFBA) identificou um total de 384 partituras, incluindo 168 compositores, 79 poetas e autores de texto, mais de 55 gêneros e 5 obras já localizadas de literatura musical. Deste conjunto, foram destacadas 18 partituras para piano (Gráfico 1) datadas entre as décadas de 1920 e 1930, a partir das palavras de busca maxixe (6), tango (2) e samba (10), todas. A esses nomes eram geralmente acrescentados outros, originando nomes compostos como maxixe bahiano, maxixe batuta, samba de amor, samba carnavalesco, tanguinho *etc.*

#### Gráfico 1: Distribuição dos gêneros musicais nas partituras selecionadas

<sup>3</sup> Banco de partituras do Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/>. Acesso em: 10 de ago. 2021.



Fonte autoral

A partir do *corpus* selecionado de 18 peças musicais publicadas na década de 1920 e 1930 (ver Quadro 1), todas as partituras foram impressas ou editadas na Bahia, ou eram de autoria baiana. Três casas editoriais foram identificadas como responsáveis pela comercialização - Loja Leão, Casa Milano e Casa Santa Cecília -, sendo destacados nove compositores baianos: Anísio de Oliveira, Asterio Menezes, Cícero de Almeida (Bahiano), Cícero Ferreira, Claudionor Wanderley, Francisco de P. Gonçalves, J. Vasconcellos, Sebastião Valenços e Virgílio Pereira da Silva.

**Quadro 1: Características das partituras selecionadas**

Período	Casas de comercialização sediadas em Salvador	Indicações de estilo	Compositores
<b><u>Década de 1920 e 1930</u></b>	<b>Loja Leão Casa Milano Casa Santa Cecília</b>	Tango Tanguinho Maxixe Maxixe Bahiano Maxixe Batuta Maxixe Carnavalesco	Claudionor Wanderley Virgílio Pereira da Silva Francisco de P. Gonçalves Asterio Menezes Sebastião Valenços

		Samba	
		Samba à Bahiana	Cícero Ferreira
		Samba Carnavalesco	Cícero de Almeida (Bahiano)
		Samba Sportivo	Anísio de Oliveira
		Samba de Amor	J. Vasconcellos

Fonte autoral

A chegada da primeira gravadora de discos ao país marca o início da indústria fonográfica nacional, quando a *Casa Edison* inaugura sua sede no Rio de Janeiro (RJ) em 1902. Seu catálogo é lançado com o lundu *Isto é Bom*, de autoria do compositor baiano Xisto Bahia, cuja gravação original ficou a cargo do cantor Manuel Pedro dos Santos, mais conhecido pelo nome artístico de Bahiano. Bahiano seria também o primeiro intérprete da emblemática *Pelo Telefone*, lançada em disco pela gravadora *Odeon* em 1917. Ou seja, os primeiros artistas a gravarem uma canção no Brasil foram baianos.

No Brasil, o aparecimento das então chamadas máquinas falantes, primeiro usando cilindros, e mais tarde discos de 76 rotações por minuto, verificou-se em um momento precioso: praticamente contemporâneo da abolição do regime escravo, foi o novo invento que permitiu a coleta providencial de exemplos de alguns gêneros musicais ligados à cultura negro-brasileiras, como o lundu e o batuque, os quais certamente ficariam sem registro não fora a oportunidade histórica da criação do processo de gravar sons (TINHORÃO, 1981, p. 14-15).

A gravação mais antiga identificada como Samba, feita por músicos baianos, foi realizada pela *Banda da Polícia Militar da Bahia* (PMBA)<sup>4</sup> para a *Casa Edison*, registrada no Rio de Janeiro (RJ) em 1918. No site da *Discografia Brasileira* (*Instituto Moreira Salles*), constam várias gravações da *Casa Edison* de maxixes, tanguinhos, valsas, marchas, dobrados e sambas executadas pela Banda da PMBA, num total de 19 canções<sup>5</sup>.

Considerando o conjunto identificado, selecionamos dois fonogramas que especificamente estão designados como Samba nos rótulos dos cilindros fonográficos disponíveis no site: *O Bleforé* e *Pelo Telefone* (ver Fig. 2). No primeiro caso, antes da música

<sup>4</sup> De acordo com informações do site da Polícia Militar da Bahia (PMBA), a corporação foi criada em 17 de setembro de 1849, alcançando um nível de excelência que a levou a excursionar por outras regiões do país para uma série de apresentações, sob regência do maestro Antonio Wanderley. A Banda, que já esteve sob regência do maestro Carlos Gomes em 1895, no Teatro *Polytheama Baiano*, quando executou a ópera *O Guarani*, é tombada como patrimônio imaterial da Bahia.

<sup>5</sup> Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/artista/1655/banda-do-1-batalhao-da-policia-da-bahia>. Acesso em 31/07/2024.

uma voz, como costume na época, anuncia a obra, o intérprete e o estilo, classificando a composição como Samba (embora o que se ouça lembre um maxixe): “*O Bleforé. Samba executado pelo 1º Batalhão da Brigada Policial da Bahia para a Casa Edison, Rio de Janeiro*”.

Fig. 2: Rótulos de *O Bleforé* (Nº 121412) e *Pelo Telefone* (Nº 121413). RJ, 1918.



Fonte: Site Discografia Brasileira. [www.discografiabrasileira.com.br](http://www.discografiabrasileira.com.br)

*O Bleforé*, expressão regional baiana para denominar bailes ou festas populares, está registrado como Samba no rótulo do disco que, pela numeração (Nº 121412) supõe-se integrar uma parte. Numa outra parte, a Banda da PMBA interpreta *Pelo Telefone* (Nº 121413), de Ernesto Donga, lançada no ano anterior (1917) e que entraria para a história como o primeiro samba de sucesso gravado.

Em *O Bleforé* verificamos a frequente alternância de motivos cométricos e contramétricos em seu discurso melódico, durante toda a peça (Fig. 3). A “síncope característica”, tão empregada no samba, é amplamente utilizada, durante quase toda a peça, tanto no primeiro como no segundo tempo do compasso de 2/4; porém, com rara ocorrência nas passagens dos sucessivos compassos, ou entre os tempos de um mesmo compasso, como no caso abaixo, transcrito da segunda parte da melodia. Infelizmente, dada a precariedade da gravação, não pudemos distinguir perfeitamente o acompanhamento percussivo, que nos parece se assentar sobre uma variação do “ritmo da habanera” – comumente associado à diversidade das músicas praticadas no Brasil do fim do século XIX e início do XX (SANDRONI, 2001).

Fig. 3: Trecho de *O Bleforé*, 1918, Samba. Letra e Música de C. Wanderley.

## O Bleforé

C. Wanderley



Fonte: elaborado por Gustavo Maia (2023)

Assim como em *O Bleforé*, *Pelo telefone* também apresenta alternância entre articulações cométricas e contramétricas na melodia, além de uma maior quantidade de células rítmicas e o uso da síncope característica. A provável razão da maior variedade na rítmica melódica se deve ao fato de *Pelo telefone* ter sido, na verdade, uma criação coletiva gestada na casa de tia Ciata pelos frequentadores de suas rodas de samba – entre eles, Donga, que teria compilado a diversidade de versos inventados e os registrado como obra de sua autoria (Fig. 4).



Fig. 4: *Pelo Telefone*, Samba, Letra e Música de Ernesto Donga.

## Pelo telefone

Donga

The image displays a musical score for the song "Pelo Telefone" by Ernesto Donga. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. There are two first and second endings marked with "1." and "2." above the staff lines.

Fonte: elaborado por Gustavo Maia (2023)

Neste âmbito, o mito fundador do samba urbano como uma criação carioca – que devora, domestica, mercantiliza e miscigena - encontra nesta gravação dos músicos baianos possíveis controvérsias acerca da exclusividade de sua gênese em terras cariocas. Por tratar-se de tema ainda inexplorado e que contrapõe narrativas sedimentadas na História da Música Brasileira, entendemos

que os argumentos apontados neste artigo seriam apenas indícios norteadores para investigações mais aprofundadas acerca do florescimento de um samba urbano em Salvador já no início do século XX.

## Considerações finais

A introdução do samba como gênero moderno e sua inserção na sociedade foi um empreendimento que demandou muitas adaptações, moldando-o em formas capazes de se adequarem aos meios de divulgação de massa da época: as partituras para piano, os arranjos para banda, a letra impressa e a gravação em disco (SANDRONI, 2001). Ao longo da consolidação do samba como um dos símbolos da identidade nacional, instituíram-se processos gradativos de apagamento da memória baiana - associada à impolidez, rudeza e incivilidade – no contexto de um projeto eugenista de nação: algo a ser melhorado, higienizado, miscigenado e estilizado.

A problemática das narrativas de construção de uma identidade nacional brasileira calcada no mito fundador do samba carioca e no apagamento dos conflitos de raça e das diferenças regionais encontra ressonância em Stuart Hall (2003). Para esse autor, o sujeito moderno se constrói e se coloca com uma visão universalizante perante os demais. Somente olhando para as diferenças e para outros tipos de identidades - livres, híbridas e múltiplas -, podemos perceber a fragilidade de uma 'cultura nacional' que se propõe unificadora, uma vez que todas as culturas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas. Gerar essa unificação é um exercício de poder cultural, e questionar essa realidade é questionar esses sistemas de poder e sua perpetuação. HALL defende que a cultura desempenha um papel fundamental nas disputas de poder e na criação das sociedades modernas:

Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendida como constituída de espécies distintas (...) têm sido substituídas por definições culturais, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional. (...) As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para "costurar" as diferenças numa única identidade (HALL, 2003, p. 63-65).

Estudos que demarcam o samba da Bahia como predominantemente folclórico estão, muitas vezes, assentados em discursos que tomam o samba do Rio de Janeiro como *locus* historicamente privilegiado dos mecanismos e relações de poder a que agentes baianos se sujeitam.

A sociedade em geral - e mais especificamente o Rio de Janeiro como centro produtor da indústria musical nacional - tende a normalizar a apropriação ostensiva da música baiana ao longo dos anos. Entretanto, a longa hegemonia do mito da democracia racial tem sido gradualmente deslocada em favor do reconhecimento da força com que o racismo estrutura as relações sociais, econômicas e culturais no Brasil. Num contexto em que o racismo esteve solidamente no esteio da nascente indústria cultural brasileira, esse aspecto reforça um eixo de subordinação que obedece “aos preceitos do tipo de capitalismo que interessava à sociedade racista e patriarcal da época: uma empresa masculina voltada para a apropriação, pela minoria branca, dos valores materiais e simbólicos gerados” (WERNECK, 2015, p. 9). Dessa forma, agentes locais nordestinos permaneceram na nebulosa teia da invisibilidade, exercendo o papel de meros fornecedores da matéria-prima aos artistas sulistas de maior visibilidade (quer sejam temas melódicos de domínio público, composições elaboradas ou motes para letras de exaltação à Bahia e seus costumes).

Embora a chegada da indústria fonográfica tenha ocasionado a profissionalização da música popular, por outro lado diluiu sua essência de maneira predatória em produtos para consumo de massa (LOPES e SIMAS, 2015, p. 34). As músicas oriundas das camadas marginalizadas da população – incluindo o samba folclórico baiano - revestem-se de caráter “comportado” a partir dos arranjos orquestrais e vozes operísticas do elenco das gravadoras e rádios. Assim, o rádio e a indústria fonográfica, através de uma “domesticação civilizadora”, (ADORNO, 1947, p. 287) vão remodelando o samba para transforma-lo em símbolo da cultura nacional, num processo de branqueamento que irá culminar na criação da bossa nova. A construção de um país civilizado e moderno tentaria substituir o pesado passado africano por um passado mestiço (LOPES e SIMAS, 2015).

A necessidade de uma educação emancipatória brasileira que confronte os parâmetros do colonialismo e sua sofisticada atuação na produção de “não- existências” e aniquilamentos com base no racismo, no genocídio, no epistemicídio e violações de toda ordem, aprofundando reflexões acerca dos elementos constituintes da cultura popular afro-brasileira e seus saberes subalternizados durante o processo de colonização (RUFINO, 2018). Com esta pesquisa, pretende-se refletir criticamente a respeito da necessidade de superação e rompimento das hierarquizações nos estudos acadêmicos sobre o samba urbano, evitando considerar objetos de estudo mais importantes que outros.

## Referências

ABREU, Martha. Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930. SciELO-Editora da Unicamp, 2017.

ADORNO, Theodor. Dialética do esclarecimento. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1985.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. Terceira Margem, v. 15, n. 25, p. 211-231, 2011.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA – Salvador: EDUFBA, 2020.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Filarmônicas da Bahia: tradição cultural incentivada ou politicamente dependente? In: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

BLINDER, Fernando Pereira. Ordem na festa: bandas militares no Brasil entre 1808 a 1889. Fernando Pereira Binder. Serie Teses e dissertações bandísticas. Volume 1. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.

CARNEIRO, Edison. Samba de umbigada. Folguedos tradicionais. Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro, 1961.

CASTAGNA, Paulo; GOLDBERG, Luis Guilherme (coord.). Perspectivas para a formação de pesquisadores em Música. In: XXX Congresso da ANPPOM, 2020. Mesa virtual. Disponível em: <<https://youtu.be/CO-CjBqPUG4>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

DA MATTA, Roberto. O carnaval como rito de passagem. Ensaios de antropologia estrutural, 19-66. Petropolis, RJ: Vozes, 1973.

DE SOUZA, Maria das Graças Nogueira. Patápio, músico erudito ou popular? FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983.

DÖRING, Katharina. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA| ICTUS Music Journal, v. 5, 2004.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do ‘popular’. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003. pp. 247 – 264.

LEAL, Guilherme Carréra Campos. Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações. Revista Sonora, v. 6, n. 11, 2016.

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 15, n. 26, p. 121-136, 2013.

LIMA, Ari; DÖRING, Katharina; DE OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Editorial - Estudando o samba”. Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural, v. 8, n. 2, 2018.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da História Social do Samba. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. História e música. Autêntica, 2002.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA Cinézio Feliciano and OLIVEIRA, Eduardo. Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: Deslocamentos para uma filosofia da capoeira. Capoeira- Humanidades e Letras 4.2 (2018): 74-84.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933). Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Milton. Passado e presente das relações entre sociedade e espaço e localização pontual da indústria moderna no estado da Bahia. Boletim Paulista de Geografia, n. 65, p. 5- 28, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. SP: Ed.34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular - do gramofone ao rádio e TV. Vol. 69. Editora Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens. Editora 34, 2008.

WERNECK, Jurema. Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira. Prêmio Mulheres negras contam sua história, 2013.