

NEI LOPES
LUIZ ANTONIO SIMAS

DICIONÁRIO

DA HISTÓRIA SOCIAL DO

SAMBA

PRÊMIO
JABUTI 2016
LIVRO DE NÃO
FICÇÃO DO ANO



Eu achava que o samba estava distante da minha ideia de beleza na música. [...] Eu era muito influenciado pelos clichês que existem fora do Brasil sobre o samba. Então um dia [...] percebi que o samba não tem o respeito que merece no exterior, e meu filme deveria corrigir isso. Samba não é só carnaval, caipirinha, mulheres na praia.

GEORGES GACHOT

Copyright © Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, 2015

Projeto gráfico de miolo e diagramação: Marisco Design [Mari Taboada & Gabriel David]

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L854d
5. ed.

Lopes, Nei, 1942-
Dicionário da história social do samba / Nei Lopes, Luiz Antonio Simas.
- 5. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
336 p.; 23 cm.

Inclui bibliografia e índice
ISBN 978-85-200-1258-1

I. Samba - História - Dicionários. 2. Carnaval - História - Dicionários. II.
Simas, Luiz Antonio. II. Título.

15-19054

CDD: 394.250981

CDU: 394.25(81)



Todos os direitos reservados. É proibido reproduzir, armazenar ou transmitir partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos desta edição adquiridos pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Um selo da

EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.

Rua Argentina, 171 - Rio de Janeiro, RJ - 20921-380 - Tel.: (21) 2585-2000.

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:

sac@record.com.br

Impresso no Brasil

2020

INTRODUÇÃO

Antes de seu objeto ser visto e definido como gênero de música popular “cultivada conscientemente”, segundo as palavras de J. R. Tinhorão (1991: 122), a designação “samba” se aplicava a qualquer estribilho batucado de feição africana. De origens diversas, esses refrões ou coros vinham da Bahia, das fazendas do Sudeste, do agreste nordestino etc. E eram difundidos principalmente a partir de comunidades como a da “Pequena África” carioca. Até que, em 1916, o violonista e compositor Ernesto dos Santos, o Donga, declarou na Biblioteca Nacional a autoria da obra literomusical “Pelo telefone”, tipificando-a como “samba carnavalesco”, para ser lançada no carnaval do ano seguinte.

Mesmo assim, nessa primeira década do século XX e até a seguinte, em termos formais, o repertório do nascente gênero pouco se distinguia daquele do lundu e do maxixe, popularizados, como gêneros de canção e dança, pelo teatro, antes de tudo. Mas, por força de sua relação com a música carnavalesca de cortejo, como antes foi a marcha, o samba foi, nas décadas seguintes, assumindo características mais definidas. Assim, aos poucos ganhou em cadência rítmica, melodia, harmonia e letra, bem como em diversidade estilística. E isso certamente pela atração que exerceu sobre compositores profissionais dos ambientes do rádio e da indústria fonográfica, recém-constituídos.

Esse samba tão marginal quanto atraente e sedutor era o samba urbano carioca, recém-nascido no bairro do Estácio. Percebida, na década de 1930, em todo o seu potencial motivacional e aglutinador, essa música acabou por ser utilizada como a trilha sonora preferencial das ações do governo – mais

ou menos da mesma forma que, por volta da década de 2000, o hip-hop e o funk transnacionais passaram a sonorizar as ações pró-cidadania nas comunidades excluídas e carentes dos guetos e periferias. Observemos, entretanto, que, à época do aparecimento desse samba e da instituição escola de samba, surgida logo após, a elite brasileira e as instâncias de poder por ela legitimadas ainda viviam o sonho alegadamente eugênico do branqueamento físico da população nacional. Assim, as manifestações menos ou mais africanizadas, pela origem, eram, quando muito, toleradas ou estudadas como "folclore".

Era um tempo em que a ideia que popularmente se tinha de "cultura" estava atrelada às formas eruditas de manifestações artísticas, literárias ou técnicas. E o samba, evidentemente, estava fora desse espectro.

O livro *A cidade das mulheres*, da antropóloga norte-americana Ruth Landes, em sua 1ª edição em português (1967: 8-9) narra uma situação exemplar. Conta a autora que em 1939, no Rio de Janeiro, foi recebida por um "notável ministro de governo, de reputação internacional", que, ao saber do objeto de sua vinda ao país, lhe teria feito a seguinte recomendação: "E já que vai estudar os negros, devo dizer-lhe que o nosso atraso político, que tornou esta ditadura necessária, se explica perfeitamente pelo nosso sangue negro. Infelizmente. Por isso, estamos tentando expurgar esse sangue, construindo uma nação para todos, *limpando* a raça brasileira." Segundo o etnólogo Edison Carneiro, em nota ao pé da página 8, esse ministro seria Oswaldo Aranha, então ministro das Relações Exteriores do Estado Novo.

Por outro lado, a força do samba como legítima e quase única expressão das massas na então capital federal transcendia o racismo. E, assim, servia aos interesses políticos dominantes, ao mesmo tempo que oferecia um possível canal de aceitação social aos seus marginalizados criadores.

Parafraseando o texto introdutório, apócrifo, de uma das edições do romance *Oscarina*, do sempre lembrado Marques Rebelo, não tememos dizer que o samba urbano carioca nasceu como expressão dos anseios de uma classe. A qual, na cidade recém-industrializada, tomava consciência dos direitos

adquiridos com a Revolução de 1930 e ansiava por exercê-los plenamente; inclusive por meio do samba.

Mas o exercício do direito ao samba jamais foi tranquilo. Em seu caminho sempre estiveram, e ainda persistem, a tensão, o questionamento, a subestimação. Gerado em cenário histórico e social semelhante ao do jazz, o samba é definido, quando muito, como “um gênero de música e dança de salão, típico do Rio de Janeiro”, enquanto seu parente do Norte não é mais apenas um tipo de música popular e, sim, “um modo universal de expressão musical”, como consignado na *Grande enciclopédia Delta Larousse* já em 1970. Segundo Darcy Ribeiro (1985), cuja opinião esposamos, na década de 1980, o domínio das corporações multinacionais sobre os órgãos formadores da opinião pública e seu controle sobre as redes de comunicação de massa teriam gerado uma progressiva descaracterização de nossa cultura e a alienação crescente da consciência nacional. Como consequência, o desprezo ao país e ao povo converteria brasileiros influentes em agentes do que Ribeiro denominou “recolonização do país”.

No momento deste texto – como, ainda no final do século XX, alertou o escritor Eduardo Galeano – a tecnologia põe a música, como outras formas de expressão, ao alcance de todos; mas os donos dela já começam a impor a “ditadura da música única” (cf. Galeano, 2013: 286).

Todavia, tanto no plano artístico quanto no social, o samba surpreende por seu poder de resistência à permanente pressão derogatória de que é objeto. E a evidência dessa força está em sua renovação constante e sua aptidão de assimilar valores de outras origens, tomando-os para si, incorporando-os como acréscimo de força e jamais com perda de identidade. Esta é, então, a história social do samba que tentamos contar neste dicionário.

Nei Lopes e Luiz Antonio Simas

SAMBA. Corrente na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XIX, o vocábulo "samba" foi primeiro definido, em 1888, como "uma dança popular; em 1889, foi considerado uma "espécie de bailado popular" (Soares, 1954); -Rohan, 1956) ou simplesmente "um bailado popular; uma dança de negros" (Figueiredo, 1925). Na década de 1940, Mário de Andrade ampliava a conceituação para mostrar que o termo se aplicava, além da dança de roda, a qualquer bailarico popular e também a uma "dança de salão, aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado" (cf. Andrade, 1989: 453). Finalmente, em 2001, o Dicionário Houaiss e Villar fechava a questão, com a definição seguinte: "Dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e eventual presença da umbigada, difundida em todo o Brasil com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental." Acresce, além de outras acepções do termo, a informação de que o nome designa, também, "gênero de canção popular de ritmo geralmente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do século XX" (Houaiss e Villar, 2001).

Origens e etimologia – No Brasil colonial e imperial, as várias danças de origem africana, nas quais a umbigada era a principal característica, foram referidas como "batuque" ou "samba", vocábulo de origem certamente banto-africana. Em abono a essa afirmação, informamos que o léxico da língua *cokwe*, do povo Quioco, de Angola, registra um verbo *samba*, com o sentido de "cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito" (cf. Barbosa, 1989: 480). No idioma quicongo, palavra de grafia semelhante, *sàmba*, designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito de outro (Laman, 1964 [1936]: 870). Segundo as primeiras hipóteses, o étimo do termo "samba" seria o verbo quimbundo *semba*, na acepção de "rejeitar", "separar", (conforme consignado em Lopes, 2012: 226), em referência ao movimento físico produzido na umbigada, que é a característica principal das danças dos povos bantos, na África e nas Américas. Convém, entretanto, considerar também, na mesma língua, outra acepção do verbo *semba*, que é a de "galantear, agradar, encantar", correspondente, no quicongo, a um verbo homógrafo e homófono, traduzido como "reverenciar, honrar" etc. Veja-se, aí, que na dan-

ça angolana que se conhece como “semba”, a medida que o cavalheiro tradicionalmente faz diante da dama é, sem dúvida, um gesto de galanteio reverente e não uma “umbigada” (Houaiss e Villar, 2001). Já nas danças de rodabanto-brasileiras, o gesto é mais um entrechoque de ventres – aí, sim – na clássica umbigada, e de peitos. Daí, alguns estudiosos terem buscado a etimologia do termo “samba” em uma outra acepção do verbo semba, que é a de “separar, apartar”, ocorrente na língua bunda (mbunda), do grupo Chokwe-Lunda, correspondente no quioco (chokwe) a semba, “cortar, separar”. Na opinião dos autores desta obra, possivelmente aí está o étimo remoto do brasileiro “samba”, palavra aliás que já está dicionarizada, por exemplo, no chokwe e em outras línguas, assim mesmo, como em português, para designar um tipo de dança. No quimbundo, a palavra de sonoridade semelhante, que talvez se aproxime da ideia de “umbigo” ou “umbigada” é *nzemba*, colo, regaço. Então, o étimo preferível pode ser o verbo quimbundo: *semba*, agradar, encantar, galantear (Maia, 1964: 21; 223; 319). Observemos, com J. R. Tinhorão (1988: 69-71), que já em 1838 o termo era registrado no jornal humorístico *O Carapuceiro*, em Recife, sendo também observado, nas décadas seguintes, no Ceará e em outras partes do país. Acrescentemos que o termo “samba” foi, no passado, usado, ainda, na região do rio da Prata, nas formas *samba* e *semba*, para designar o candombe, dança popular local, cujo nome, também ocorrente no Brasil, tem a mesma origem etimológica do vocábulo “candomblé”. Na Bolívia, o termo *zamba* designa antiga dança das festas de coroação dos reis negros, bailada aos pares. O termo é alteração do banto *samba* (Sánchez, 1997: 50).

As danças do tipo samba – Listando as danças “do tipo samba”, Alvarenga (1960: 130-171) refere a existência, em Goiás, de um batuque em fileiras opostas no qual se conservou a umbigada e que seria também conhecido como “cateretê”. Em Minas Gerais, a pesquisadora registrou o quimbete; e, no antigo estado do Rio de Janeiro, a xiba, mencionada por ela como “o xiba”, no gênero masculino. Também em Minas, ela consigna o caxambu, uma variante do jongo. Já no Norte e Nordeste do Brasil, a folclorista consigna o coco, notadamente no litoral de Alagoas, com a variante chamada “toré”, difundida na Paraíba; e também o tambor de

crioula do Maranhão, além do lundu, no qual igualmente ocorrem “meneios acentuados dos quadris e umbigada”. Como danças afins ao lundu, nas quais também se verifica a umbigada, sendo, portanto, entendidas como pertencentes ao universo do samba, Oneyda Alvarenga registra: o baião ou baiano, em Pernambuco; a chula ou fandango, na Amazônia e no Nordeste; e o sarambeque, em Minas Gerais. Registros recentes noticiam a ocorrência, no Pará, em comunidades remanescentes de quilombos na região do Médio Tocantins, da modalidade conhecida como “samba de cacete”. Também dançado e cantado em roda, esse samba recebe tal denominação por serem os dois tambores de sua percussão executados, cada um, a quatro mãos, por dois tocadores, ambos munidos de duas baquetas, os “cacetes”. Outros dados importantes a mencionar são as referências seguintes, feitas por Sabino e Lody (2011; 54) ao “samba de coco” e “sambada”, expressões que designam, igualmente, o coco de roda, ocorrente na região canavieira de Pernambuco e vizinhanças, no qual a umbigada é traço distintivo; ao tambor de crioula maranhense, dança em que a “punga” (umbigada) é também a principal característica; ao “samba de caboclo”, dança vigorosa, da liturgia dos candomblés dessa denominação, na qual “cada caboclo mostra seu estilo, sua história”; e ao “samba de matuto”, nome pelo qual é também conhecido um tipo de desempenho do maracatu rural de Pernambuco. Por último, observemos que o jongo, por integrar o grande grupo de danças de umbigada, é também considerado por Sabino e Lody, como já o fora por Oneyda Alvarenga, como uma das formas ou expressões do samba tradicional, de nossas comunidades rurais. **O samba do ambiente rural** – Vejamos ainda, como observou também Mário de Andrade (in Carneiro, 2005: 329), que, no ambiente do samba rural, muitas vezes a palavra “samba” tanto designa o evento onde a dança se realiza (“ontem o samba esteve melhor”) como a música executada (“agora sou eu que tiro o samba”), além de designar o grupo formado para dançar o samba (“F. me falou que este ano o samba de Campinas não vem”). Segundo ainda Mário de Andrade, em 1933, os termos “samba” e “batuque” eram usados indistintamente (*op. cit., id.*). Mais recentemente, tomando como referência a Bahia, os músicos e pesquisadores

Roberto Mendes e Waldomiro Júnior observaram que, assim como ocorrido nas plantações de algodão do Delta do Mississipi, nos canaviais do Recôncavo Baiano os negros usaram a música como expressão de seu sofrimento e como consolo para as dores da escravidão. E como, em algumas ocasiões festivas, eles tinham permissão para cantar e dançar diante dos senhores, aos poucos alguns elementos de outras culturas foram incorporados ao seu canto e ao ritmo de seus tambores. Entre esses elementos estava principalmente a viola portuguesa e o pandeiro, de origem árabe (Mendes e Júnior, 2008: 17). Nascia aí, então, como observado em Sabino e Lody no livro *Danças de matriz africana*, um conjunto de linguagens unindo canto, dança e gestos funcionalmente organizados, estabelecendo comunicação e transmitindo, sutilmente, sinais que tanto podem traduzir simples divertimento quanto poder, sexualidade e força criativa, principalmente quando dançado em roda. Assim foi que, no Rio de Janeiro, o samba de roda da Bahia reforçou a africanidade já presente na nascente música popular, herdeira do lundu, levando ao auge as iniciativas individuais das danças de umbigada; e no âmbito da dança social, de salão, lhe deu o nome, samba, e “os dois tempos, para um e para o outro lado”, que o caracterizam (cf. Carneiro, 1961: 46-7). Tendo, então, a umbigada como seu principal elemento definidor, as danças folclóricas do amplo espectro do samba foram assim elencadas: **O samba da Bahia e o samba rural paulista** – O samba praticado a partir do Recôncavo Baiano, sendo o protótipo do samba rural e, especialmente, do samba “da Bahia”, merece nesta obra verbete próprio, como verificado adiante, na entrada *samba de roda*. Já com relação ao samba rural do estado de São Paulo, vamos ver que, fazendo a costumeira separação entre o “samba de bumbo” e o “batuque de umbigada”, o escritor Mário de Andrade caracterizou os participantes do núcleo que pesquisou, na década de 1930, em uma coletividade majoritariamente negra. Eles, segundo o autor de *Macunaíma*, formavam um grupo organizado sob o comando de um chefe, que era o “dono do samba”. Os instrumentos eram apenas de percussão, num conjunto em que o bombo ou bumbo, no centro da fila dos instrumentistas, dominava, sendo o responsável pela pancada que avisava o início de cada dança. As mulheres nunca

tocavam, enquanto os homens executavam, indiferentemente, qualquer um dos instrumentos. Para começar a função, todos se reuniam em torno do bumbo e um cantor solista "puxava" uma cantiga, geralmente uma quadra ou um dístico (estrofe de dois versos), que o coro respondia. Dada a resposta musical, o solista cantava outro solo e, dessa maneira, ia se estabelecendo o diálogo musical. Ao tocador do bumbo cabia prestar atenção. Quando percebia que os participantes tinham "pegado" bem a cantiga, dava uma batida forte e entrava no ritmo. Imediatamente, então, os outros instrumentos o acompanhavam e a dança começava, com os dançantes em duas filas, uma diante da outra, indo para a frente e para trás. Essa coreografia "muito precária", com "incerto rebolar de ancas" e "nenhuma virtuosidade com os pés" – segundo Mário de Andrade – em nenhum momento comportava a umbigada. No evento que ele presenciou, apenas o tocador do bumbo, do alto de sua autoridade, dançava "com despudorada eloquência" e em certo momento encostou o bumbo "com afago bruto" em uma jovem participante. Entretanto, em Dias (2003: 57) registra-se como ocorrência atual o batuque dançado "em duas filas confrontantes, uma de homens, outra de mulheres", no qual, "após diversos galanteios, batuqueiros e batuqueiras trocam umbigadas entre si". Segundo esse autor, a expressão coreográfica popular de nome "samba" ou "batuque", é corrente em São Paulo pelo menos desde o início do século XX. Chamada de "samba rural" ou "samba de bumbo" pelos folcloristas, ela se desenvolveu principalmente nas cidades situadas ao longo do Tietê, a partir da capital do estado, até o curso médio do rio. Atualmente, concentra-se nas cidades de Pirapora, Santana do Parnaíba e Mauá. Pirapora do Bom Jesus, ou simplesmente Pirapora, por ser cidade-santuário e local de romaria, assim como a igreja da Penha carioca, foi o grande ponto de convergência dos sambadores paulistas, do interior e da capital. Durante a festa do padroeiro, entre os dias 3 e 6 de agosto, os romeiros negros que lá chegavam, principalmente oriundos das cidades de Tietê, Piracicaba, Sorocaba, Capivari e Rio Claro, depois de cumprir seus compromissos devotos, confraternizavam com muita música e dança. A partir daí, nos barracões onde se acomodavam, o samba, "com bumbo ou zabumba, caixa e chocalho" (*ibid.*), fazia a alegria da

feita. Certamente por influência do ambiente campesino ou de pessoas dele oriundas, o samba rural chegou a redutos negros urbanos da capital paulista, como o bairro do Bixiga, o Largo da Banana, na Barra Funda, e os bairros do Jabaquara e do Glicério. Como também lembrado em Dias (*ibid.*), algumas das principais personalidades ligadas ao nascimento do samba carioca na capital paulista frequentavam os barracões de Pirapora e promoviam, regularmente, sambas em suas casas. Vale também destacar que, nas cidades de onde saía a maioria dos romeiros, outra das manifestações africanas difundidas era o já mencionado batuque de umbigada, também conhecido como "tambu" ou "caiumba". No ambiente de Pirapora, essa modalidade certamente foi reprimida. Na atualidade, todavia, é expressão apreciada pelos cultores da tradição, aí incluídos alguns órgãos governamentais que promovem apresentações em festejos como o Sábado de Aleluia, o Treze de Maio, as festas de São Benedito e em algumas datas cívicas.

O samba da tradição carioca – Na região metropolitana do Rio de Janeiro, a modalidade mais tradicional do samba cantado, até a atualidade, é o partido-alto, forma constante de uma parte coral e outra solada, geralmente de improviso. O partido-alto, segundo algumas observações, seria um amálgama do samba de roda baiano com a cantoria do calango, bem como uma forma de transição entre o samba rural e o que se desenvolveu no ambiente urbano carioca a partir dos primeiros anos do século XX. Sua denominação veio como distinção de superioridade: a expressão "partido-alto" tem o sentido de "alta estirpe", de "grupamento superior", de "elite"; tanto que acabou por gerar o neologismo "partideiro". No universo do samba tradicional carioca, é oportuno também destacar o jogo atlético da batucada ou "pernada".

Dos terreiros para as ruas – No Brasil colonial, assim como em outras regiões das Américas, o momento inicial utilizado pelos negros para saírem às ruas com seus cânticos e danças foi o das celebrações católicas, inclusive as procissões. Nesses momentos, eles reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares. Daí ver-se, outrora, em toda a América católica, o ciclo do Natal e especialmente o Dia de Reis, 6 de janeiro, como o tempo principal das festas públicas do povo negro, as

quais, entretanto, aos poucos foram sendo deslocadas, certamente por influência direta da própria Igreja Católica, para o período do carnaval. Aproveitando-se do gosto africano pelas celebrações espetaculares, as autoridades coloniais incentivaram a carnavalização das festas negras para, aos poucos, as desvincularem daquelas do calendário católico. Foi assim no Rio de Janeiro, com os folguedos de coroação dos reis congos, deslocados das cerimônias festivas em honra de Nossa Senhora do Rosário e transformados em cucumbis (folgado banto); e com os ranchos de reis, originários da Bahia, transformados em ranchos carnavalescos. Nas origens do carnaval carioca, a primeira manifestação negra digna de nota dá-se através dos mencionados cucumbis, espécie de dança teatralizada de origem banta, a cuja presença no Rio de Janeiro imperial Mello Moraes Filho, no livro *Festas e tradições populares do Brasil*, dedica todo um capítulo. Segundo Moraes, o nome "cucumbis" era a denominação dada na Bahia às "hordas de negros de várias tribos" que se organizavam em "ranchos" de canto e dança, principalmente por ocasião do entrudo e do Natal; e que nas demais províncias recebiam o nome de "congós". Desses cucumbis nasceram os "cordões", grupamentos já menos presos às tradições africanas e apresentando componentes de brasilidade, como a presença de negros fantasiados de índios. Na capital baiana, já no século XIX, o povo negro, com expressivos contingentes nagôs e jejes, organizava cortejos festivos durante o carnaval. Isso acontecia, certamente, por influência dos festivais periódicos da África Ocidental, como o *damurixá* iorubano e o *odwira* dos axantes da atual Gana, celebrações que antecederam períodos de recolhimento espiritual, e por isso associadas, nas Américas, ao carnaval e à quaresma. Ambos, pela presença de cortejos reais, pálios, estandartes etc., parecem ter também contribuído, de alguma forma, para a posterior formação de diversas expressões carnavalescas da Diáspora africana. Foi possível assim que, no final do século XIX, por influência principalmente de um pernambucano criado na Bahia, Hilário Jovino, surgiram, no Rio de Janeiro, os ranchos de reis, mais tarde transformados em "ranchos carnavalescos", e que sobreviveram no carnaval carioca em gradativo processo de decadência até a década de 1970, tendo se extinguido finalmente em 1990.

Uma forma evoluída dos ranchos carnavalescos, o Ameno Resedá destacou-se, já na década de 1920, como uma das mais importantes agremiações do carnaval carioca. Intitulando-se rancho-escola, forneceu o modelo no qual se inspiraram as escolas de samba que então surgiam em alguns morros e subúrbios cariocas. As condições técnicas de apresentação dessas primeiras escolas eram as mais precárias. Elas se destacavam, todavia, pelo caráter familiar e comunitário, com os enredos elaborados por artistas da região. Eram membros do próprio grupo que também produziam e executavam alegorias, adereços, figurinos, canções e instrumentos, sem falar na interpretação do samba, com canto e dança característicos.

O samba industrial ou “de mercado” – O samba do ambiente urbano, das cidades, descendente direto do samba rural, floresceu ao ar livre, nos terreiros das comunidades negras e nas ruas. Nesses ambientes, foi absorvido e transformado pela indústria, para se tornar objeto de exploração econômica e chegar às casas de espetáculo e às residências, por intermédio do rádio e do disco. Os primeiros exemplares a receberem a designação, nos rótulos das gravações, teriam sido “Em casa de baiana”, de Alfredo Carlos Bricio, declarado à Biblioteca Nacional em 1913; e “A viola está magoada”, de Catulo da Paixão Cearense (*Enciclopédia da música brasileira*, 1977: 63), gravado por Baiano e Júlia no ano seguinte (Vasconcelos, 1977: 25). Em Severiano e Melo (1977: 41) consigna-se a gravação do samba “Moleque vagabundo”, de Lourival de Carvalho, em 1914. E em 1916 surgiu o célebre “Pelo telefone”, de grande sucesso no carnaval do ano seguinte. Ressaltemos que, ao se apropriar do samba como matéria-prima, a indústria tomou para si apenas o aspecto de composição musical para ser cantada ou tocada (e consequentemente vendida), ficando a dança, ao longo do tempo, restrita à maior ou menor espontaneidade das avenidas dos desfiles, das quadras das escolas e dos salões de baile.

Transformações – No período histórico que vai de 1930 a 1945, os governos da República utilizam esse novo e importante veículo em sua ação política. Observe-se também que, nesse período, a educação se “militariza”, com a História sendo ensinada principalmente pela via dos feitos guerreiros, numa potencialização do que já ocorria desde o fim da Guerra do Paraguai. É assim, então, que as escolas de samba trocam seus conjuntos musicais tradicionais

(com cavaquinhos, violões, pandeiros, cuícas e tamborins) por grupamentos de percussão acentuadamente marciais. Isso se dá, possivelmente, por conta da popularidade da banda de música do batalhão naval. Por imitação, certamente, os bombos, taróis e caixas-surdas de sua percussão começaram a ser incorporados pelas baterias das escolas de samba. Nas décadas seguintes, o surgimento de novas escolas e a reorganização de outras, inclusive com a polêmica contratação de cenógrafos e figurinistas profissionais – a exemplo dos antigos ranchos carnavalescos –, viriam dar nova dinâmica e despertar maior interesse sobre os desfiles, os quais, nos anos de 1960, se constituiriam no principal evento do carnaval carioca. Também por essa época as transformações do samba no ambiente do rádio, do disco, das casas noturnas e entre a juventude universitária acabaram por gerar a bossa nova, fenômeno altamente significativo. Inestimável, nesse momento, é também o lançamento do LP *Samba esquema novo*, do estreante Jorge Ben, depois Ben Jor, artista que, meio século depois, permanece influenciando novas gerações de criadores e intérpretes do samba, em vertentes ainda carentes de classificação. Veja-se finalmente que, neste dicionário, o processo de industrialização do samba está detalhado no verbete *indústria fonográfica*. Ver CRONOLOGIA; CRISES; DANÇAS DO SAMBA; ESCOLA DE SAMBA; SUBGÊNEROS E ESTILOS.

SÍMBOLO NACIONAL. Assim como o tango simboliza musicalmente a Argentina; o fado simboliza Portugal; o reggae, a Jamaica; o jazz e o blues, os Estados Unidos; o samba é, sem dúvida, o gênero musical que representa simbolicamente o Brasil. Ressalte-se que todos os gêneros citados, antes de alcançarem a meritória condição que hoje ostentam, foram menosprezados

em seus locais de origem, principalmente por terem nascido no seio de grupos economicamente carentes e marginalizados. Com relação ao tango, veja-se que ele só ganhou respeito em sua pátria depois que, na década de 1910, se tornou popular na Europa. Quanto ao samba, embora tendo alcançado a dimensão de símbolo musical da nacionalidade brasileira, ainda lhe falta a confirmação desse estatuto, o que é dificultado, inclusive, pelo não reconhecimento de sua paternidade nos diversos estilos que originou, como é o caso da bossa nova.