

## O samba como território da folkcomunicação: a trajetória do gênero musical de cultura marginal a símbolo nacional<sup>1</sup>

Caio Pereira **PROFIRO**<sup>2</sup>  
Luiz Antonio Santana da **SILVA**<sup>3</sup>

### RESUMO

Este estudo apresenta resultados oriundos da pesquisa de Iniciação Científica que se exteriorizam a partir da premissa de Rubens Lopes Junior (2018), que sugere a integração do samba como uma expressão cultural ligada a diversos elementos das narrativas folkcomunicacionais, destacando-se a interseção entre Comunicação e Música como estratégias de transmissão e circulação de informações. Para o entendimento do gênero, utilizou-se de técnicas de pesquisa exploratória e analítica, associadas a um levantamento bibliográfico em literatura especializada e documental, incluindo canções e filmes. Buscou-se entender como Bezerra da Silva (1927-2005) influenciou as discussões sobre o combate à opressão sociorracial e, simultaneamente, contribuiu para a formação da identidade musical do gênero. Após análises e constatações, obteve-se meios para afirmar que o samba é um instrumento de comunicação que denuncia as mazelas do Estado brasileiro.

**Palavras-chave:** Música. Samba. Folkcomunicação. Relações Públicas Comunitárias.

### Introdução

O samba, enquanto expressão artística afro-brasileira, tem sua origem nos batuques e nas danças dos escravizados africanos, segundo Rocha; Santos (2017). Esse ritmo é parte importante de uma cultura maior de resistência, que definiu o perfil de reivindicação dos negros ainda escravizados no século XIX e dos futuros libertos no início do século XX. Já estabelecido na Bahia pela população africana, o gênero musical contribuiu para a formação da identidade brasileira de tal modo que “quando se trata

<sup>1</sup> Este artigo é resultado final da pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida entre 2022 e 2023, no âmbito da Universidade Federal do Amazonas e vinculada ao Grupo de Pesquisa em Imagens Tecnológicas e Digitais (IMAGO).

<sup>2</sup> Graduando do curso de Relações Públicas da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: caioprofiro@outlook.com

<sup>3</sup> Docente do curso de Relações Públicas da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (FIC/UFAM). Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (PPGCI/UNESP). Contato: luizsantana@ufam.edu.br

de artes, poesia, música, culinária, religião, mundo afetivo e sensível, a presença do negro em torno dessas questões se faz sentir de modo explícito e vigoroso” (Sodré, 1998 apud Azevedo, 2018, p. 47).

Como parte da contribuição negra para a cultura e história deste país, o samba, dentre outras musicalidades, como o rap, configura-se em uma manifestação cultural calcada no protesto e na reivindicação de direitos. Segundo Raszl (2013), o gênero constitui uma complexa malha dialógica entre o gestual, o gráfico e o rítmico. “O samba faz esse intercâmbio, entre a linguagem e a cultura. Como resultado, novas configurações de códigos são absorvidas na memória do sistema” (Raszl, 2013, p. 2).

No âmbito da comunicação, destaca-se o conceito de folkcomunicação, um termo cunhado e definido por Luiz Beltrão, em 1967. Para Beltrão (1980), a folkcomunicação é uma disciplina científica que visa a análise da comunicação popular e do folclore no contexto da difusão de meios de comunicação de massa. O conceito ressalta a influência e a interação entre manifestações populares, como o samba, enquanto formas tradicionais de expressão cultural e as modernas ferramentas midiáticas. Reforçando a afirmação anterior, o autor sustenta que:

Os sambistas dos morros cariocas podem ser considerados líderes folkcomunicacionais, pois possuem a habilidade de decodificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência através da linguagem que dominam (a música), seja formal, seja intuitiva. Utilizando-se de “procedimentos de intercâmbio de informações [...] através de agentes e meios, direta ou indiretamente, ligados ao folclore [...]” (Beltrão, 1980, p. 36).

A afirmação de Beltrão é empregada pelo autor Lopes Junior (2018) para respaldar sua ideia de que o gênero teve sua principal festa, o carnaval, cooptada e transformada em objeto de entretenimento pela elite do país.

É possível afirmar que existe uma nítida separação na maneira de se comemorar o carnaval entre as classes altas e baixas da população. No mesmo período (início do século XX) surgem os primeiros clubes e

agregações denominadas "sociedades", as quais predominavam no carnaval carioca (Lopes Junior, 2018, p. 193-194).

Nessa perspectiva, o clamor social do samba é especial, pois atravessa a história brasileira de tal forma que outras musicalidades posteriores se inspiram no mesmo para fundamentar suas bandeiras de luta. Para Lopes Junior (2016, p. 1) trata-se do momento em que “a comunicação e a música se ligam intrinsecamente, constituindo a música uma linguagem própria de comunicar”.

A ideia de Lopes Junior (2018) sobre a relação da comunicação com a música nos conduz às Relações Públicas Comunitárias, que Peruzzo (1993, p. 5) define como “aquelas comprometidas fundamentalmente com a transformação da sociedade e com a constituição da igualdade social”. Segundo a autora, essa subárea das Relações Públicas acredita no pleno exercício da cidadania e na possibilidade da promoção de mudanças por meio da cultura.

Tais ideais podem ser compreendidos ao considerarmos a atuação do sambista por meio da música sob uma perspectiva tridimensional, em que, além de ser uma expressão de folkcomunicação, também se configura como um campo passível de análise dentro do âmbito das Relações Públicas Comunitárias – afinal, essa área de estudo pode nos ajudar a perceber as “características socioculturais e econômicas que formam a base das estruturas dos diferentes grupos” (Escudero, 1999, p. 96), a exemplo dos sambistas cariocas.

Assim, a pesquisa que deu origem a este artigo surgiu da necessidade de compreender e afirmar o caráter de agente crítico social do samba por meio de um de seus expoentes, Bezerra da Silva, também levando em conta o gênero e suas variações, além dos demais elementos concernentes dessa linguagem musical que colaboram para esse perfil de posicionamento crítico. Para entendermos melhor, vale refletir sobre o seguinte questionamento: como o gênero musical samba realiza, por meio de suas canções, uma crítica social ao Estado brasileiro, denunciando suas

mazelas? Nesse sentido, justifica-se o desenvolvimento deste trabalho pelo fato de o samba ser considerado patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Enquanto música, o samba é a representação artística que une Brasil e o continente africano em uma só atmosfera. Já sob a ótica acadêmica é um objeto de estudo, firmado como manifestação cultural de marginalizados, que compartilha de muitos atributos indispensáveis, como, por exemplo, características das já citadas folkcomunicação e relações públicas comunitárias. Como hipótese, acreditamos que o samba tem sido empurrado para as margens do cenário musical *mainstream* com o intuito de inviabilizar seu poder de crítica, denúncia e protesto.

Em suas letras carregadas de significado, o samba criou um espaço de denúncia e conscientização, expondo com vigor as injustiças, desigualdades e opressões direcionadas frequentemente a comunidades afrodescendentes. Ao abordar temas sensíveis como racismo, brutalidade policial e marginalização, os sambistas detêm o potencial de mobilizar uma massa de ouvintes frente à violência promovida pelo Estado brasileiro.

### **As origens do samba**

Em um contexto em que a plena efetivação da cidadania se mostra distante para uma considerável parte da população, a identificação do indivíduo esbarra em uma pluralidade de expressões culturais e artísticas. Desta maneira, o samba<sup>4</sup> é uma das tradições brasileiras que assume um papel de destaque ao proporcionar conexão entre comunidades marginalizadas e sua busca por identidade.

De acordo com Guimarães (1998), o samba se configura como um componente do folclore popular brasileiro, no qual sua musicalidade atua como um fio condutor para a interlocução e significado à vivência social dos envolvidos. A autora ressalta o samba

---

<sup>4</sup> A palavra samba provém de *semba*, uma palavra da língua quimbundo (da família linguística banto), que descrevia uma dança de 'umbigada' ou "[...] o local onde as pessoas se reuniam para tocar, cantar e dançar" (Sergl, 2018, p. 24).

como uma força transgressora que transcende as fronteiras musicais, constituindo-se como um verdadeiro catalisador cultural para a população negra do país.

Originado nas comunidades afro-brasileiras, o samba emerge como uma manifestação artística que expressa a força de grupos excluídos. “O samba é coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber ler ou escutar a história da música negra” (Sodré, 1998, p. 56).

Desde o período da escravidão como principal sistema de trabalho em nosso país (1530-1888), a música esteve presente nas vidas dos negros como uma forma de manterem viva a sua cultura e a sua identidade. Os batuques e as danças permitiam que estabelecessem uma ligação com suas raízes e resistissem às adversidades da opressão. Conforme apontado por Lopes (1992), o samba surge como uma poderosa ferramenta de sobrevivência para o povo negro – uma afirmação que encontra respaldo na análise de Schwarcz (2019) –, a qual evidencia a profunda integração do sistema escravocrata na estrutura social de nosso país.

[...] a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita (Schwarcz, 2019, p. 27-28).

Apesar desses fatores, engana-se aquele que imagina o escravizado como alguém dócil e resignado diante das atrocidades sofridas. Ao longo do extenso período colonial brasileiro (1530-1822), foram muitas as tentativas de insurreição por parte da comunidade negra, e a Bahia emergiu como cenário de diversas dessas manifestações de resistência, a exemplo da Revolta dos Malês (1835) ocorrida em Salvador. Também é importante destacar que a resistência anticolonial se manifestou por meio das expressões culturais, as quais não apenas representavam formas de entretenimento, mas também como ferramentas de afirmação da identidade frente à dominação europeia, a exemplo do lundu, do carimbó e, evidentemente, do samba.

Segundo a perspectiva de Sodré (1998), o criador musical ocupa um papel central na interação social entre grupos historicamente marginalizados:

Trata-se, na verdade, de uma posição cultural, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo polo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo (Sodré, 1998, p. 45).

Uma figura emblemática nesse percurso de afirmação cultural como arma de combate à violência é Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, uma importante matriarca do samba. Nascida na metade do século XIX, em Santo Amaro, na Bahia, a candomblecista foi uma líder comunitária e figura influente nos círculos culturais do Rio de Janeiro. Ela abria as portas de sua casa na Praça Onze para encontros e rodas de samba, instituindo um espaço de convívio e intercâmbio para os artistas da época. "Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada" (Sodré, 1998, p. 15).

As festas de Ciata e das outras tias baianas não conheciam hora para acabar, estendendo-se por dias a fio, com a característica fartura de comes e bebes, ao som da ininterrupta batucada" (Lira Neto, 2017, p. 41).

A presença de Ciata no Rio de Janeiro não era um caso isolado ou inédito. Segundo Sergi (2018), ela fazia parte de um movimento mais amplo de negros e negras livres que migraram da Bahia para a região, buscando uma realocação na sociedade brasileira no início do século 20. Um grande número desses indivíduos criou raízes nas áreas próximas ao cais do porto, pelos arredores da Praça Onze, no bairro da Cidade Nova. Nessa região, conhecida como "A pequena África no Rio de Janeiro", se fixaram diversas baianas como Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata), Perciliana Maria Constança

(Tia Perciliana) e Amélia Silva de Araújo (Tia Amélia, mãe de Donga), que continuaram a promover em suas casas sessões de samba e de candomblé (Sergl, 2018).

**Figura 1:** Praça Onze (19--?)



Fonte: Rio Then, 2016.

A casa de Ciata, como apontado por Alencar (1979), era um verdadeiro "laboratório de ritmos", onde diferentes pessoas se reuniram para participar de cerimônias religiosas e festas musicais. Nesse contexto, Sergl (2018) destacou que músicos e boêmios frequentavam sua residência. Mentes criativas<sup>5</sup> como Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, João da Baiana, Mauro de Almeida, Sinhô e Donga encontraram naquele lugar um ambiente fértil para a composição coletiva de suas canções.

No que diz respeito às permissões concedidas à Ciata para a promoção do samba, surgem indagações relevantes. Sodré (1998) afirma que Tia Ciata<sup>6</sup> desfrutava de certos privilégios sociais devido ao fato de seu esposo, João Batista da Silva, ocupar o cargo de

---

<sup>5</sup> Eram compositores, arranjadores e boêmios, sobretudo sambistas, que ganharam reconhecimento por suas contribuições significativas na popularização do gênero.

<sup>6</sup> Muitos a conheciam como "Assiata de Oxum" em razão de seus trabalhos no candomblé, religião de matriz africana (Lira Neto, 2017).

chefe de gabinete em uma unidade policial. Para o autor, essas conexões exerceram influência sobre a tolerância em relação às atividades da baiana<sup>7</sup> no âmbito do samba.

Serigi (2018) concorda com Sodré, mas apresenta uma perspectiva adicional. O autor menciona que Tia Ciata, sendo iniciada no candomblé e uma respeitada curandeira, poderia ter desfrutado da benevolência das autoridades por supostamente ter aliviado uma dor do então presidente da República, Wenceslau Brás, que esteve à frente do Poder Executivo de 1914 a 1918.

E foi na casa do candomblecista que, em 1916, nasceu uma das mais emblemáticas composições da história do samba: *Pelo Telefone*. Segundo Sodré (1998), a canção estaria mais próxima do samba de partido-alto<sup>8</sup>, uma forma de samba mais próxima dos batuques africanos. Com essa música, o gênero ingressaria oficialmente no mercado fonográfico brasileiro no ano seguinte, em janeiro de 1917, quando foi interpretada por Bahiano e lançada nas rádios. “O samba 'Pelo Telefone' teria o carisma de ser algo novo, criado inicialmente numa roda de partideiros sem preocupações autorais” (Moura, 1995, p. 122).

**Figura 2:** Donga (à esquerda) e Mauro de Almeida (à direita) (19--?)



Fonte: Eternas Músicas, 2015.

<sup>7</sup> Além dos seus afazeres no candomblé e de sua afinidade com o samba, Ciata também se dedicava à sua profissão de comerciante, vendendo seus doces e quitutes na rua da Carioca, logradouro na zona central do Rio de Janeiro (Lira Neto, 2017).

<sup>8</sup> “O partido alto é um gênero de samba caracterizado pela presença de um coral e um ou dois solistas que criam versos em forma de desafio, enquanto o coral repete o refrão, a música acompanha o bater de palmas, o que se assemelha com o samba de roda” (Diniz, 2012 *apud* Pinto, 2017, p. 16).



A canção surgiu envolta em polêmicas, uma vez que Donga, co-autor da obra, viu-se questionado quanto à exclusividade da autoria registrada em parceria com o jornalista Mauro de Almeida. Segundo Moura (1995), os arranjos musicais foram concebidos por Hilário Jovino Ferreira e Tia Ciata, enquanto a letra foi composta por J. Silva, mais conhecido como “Sinhô”. Embora tenha havido diversos colaboradores no processo, o epicentro do conflito residiu principalmente entre Tia Ciata e Donga. Tal disputa surgiu da natureza coletiva da criação da obra, concebida na residência da baiana, mas posteriormente apropriada por Donga sem o devido crédito aos demais participantes, o que gerou um desentendimento, especialmente por parte da anfitriã.

A “rixa” entre os dois sambistas em relação à autoria de “Pelo Telefone” adiciona ainda mais complexidade à controversa história da canção. De acordo com Sergl (2018), existem indícios que lançam uma aura de mistério sobre a ideia da canção como o primeiro samba gravado. Embora seja frequentemente creditada como pioneira na popularização do gênero nas rádios, o autor destaca que existem gravações anteriores que já traziam a designação “samba” registrada nos discos.

Seguindo essa perspectiva de dúvida, Moura (1995) cita exemplos de outras gravações que antecederam “Pelo Telefone”, como o partido-alto de Alfredo Carlos Brício, “Em casa de baiana”, gravada em 1913, bem como “A viola está magoada”, cantada por Bahiano em disco de 1914 (sendo ele o primeiro intérprete de “Pelo Telefone” três anos depois).

Um garimpo nos acervos e nos catálogos de lançamentos do então rudimentar mercado fonográfico brasileiro indica que, desde 1902, quando teve início a prensagem das bolachas de cera no país, pelo menos cerca de outras vinte músicas – algumas sem informações de autoria, sem crédito para os respectivos intérpretes e, em especial, sem a data da gravação –, foram classificadas como tal (samba) pelas casas gravadoras (Lira Neto, 2017 *apud* Lopes Junior, 2018, p. 225).

Os autores nos indicam que, embora não seja o primeiro registro fonográfico do samba, essa foi a primeira canção do gênero, por meio de Donga a empregar técnicas comunicacionais para compreender o público ouvinte e alcançar popularidade de forma orgânica. “Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular [...]” (Lira Neto, 2017 *apud* Lopes Junior, 2018, p. 226). De uma forma ou de outra, mesmo que Donga e Mauro de Almeida tenham recorrido a meios questionáveis (afinal, a canção era de criação coletiva), podemos entender que ambos, à sua maneira, demonstraram a “habilidade de decodificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência”, conforme nos diz Beltrão (1980, p. 36).

Outro ponto a se observar é o gênero da música, pois muitos a consideraram mais próxima do maxixe<sup>9</sup> que, por sua vez, utiliza elementos rítmicos da polca<sup>10</sup> (europeia) e do lundu<sup>11</sup> (africano). Segundo Sodré (1998), esse tráfego de musicalidades deu origem a diferentes estilos de samba, os quais, apesar de suas singularidades, permanecem intimamente ligados às suas raízes africanas.

Embora não se possa traçar uma rígida linha de convergência da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma tipicamente urbana (o samba carioca), parece-nos lícito destacar a articulação lundu-maxixe-samba a partir do final do século XIX (Sodré, 1998, p. 30).

Nesse mesmo período, ficam mais visíveis os estágios iniciais do processo de integração urbana de diversas manifestações musicais. Posteriormente, a população acompanha a metamorfose do samba, que, outrora relegado a uma condição

---

<sup>9</sup> Também alcunhado como “tango brasileiro”, o estilo era conhecido pelo andamento rápido e pela origem africana, assim como o lundu e o próprio samba (Lira Neto, 2017).

<sup>10</sup> Dança popular no início do século 20 de origem europeia (Sodré, 1998).

<sup>11</sup> Estilo musical tocado entre os escravizados brasileiros sendo, inclusive, ingrediente para a receita sonora do samba (Lopes Junior, 2018).

marginalizada, adquire uma proeminente estima como uma musicalidade consagrada como símbolo nacional.

### **De artefato cultural marginal a símbolo nacional**

A nacionalização do samba na década de 1930 representou um marco na trajetória da Música Popular Brasileira (MPB). Enquanto manifestação musical popular inserida no contexto da indústria cultural, sua expansão gravitou em torno do emergente mercado musical em nosso país. Conforme Siqueira (2012), essa incursão em direção à industrialização do samba fez parte da estratégia empregada por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) para exaltar a miscigenação brasileira, como um tipo de pacto histórico entre as "três raças brasileiras": o negro, o indígena e o branco.

Paranhos (2012, p. 31) utiliza o termo "mito da democracia racial brasileira" ao afirmar que o samba "foi frequentemente associado à celebração da conciliação de classes, de alto a baixo na nossa sociedade". E, naturalmente, o gênero seria a expressão musical que definiria a cultura do país, considerando sua crescente popularidade na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro.

A legitimação do Samba como um produto cultural genuinamente brasileiro, nos anos 1930, além de instituir uma tradição inventada, foi articulada mediante um mito, que descreve a assimilação de elementos de Povos de Tradições de Matriz Africana no seio da Cultura compartilhada entre brasileiros. Sabemos que a função da invenção dessa tradição mítica correspondeu à necessidade de definir-se a identidade cultural do Brasil, como um status na manutenção da sua coesão e na reprodutibilidade de uma performance que pudesse atender às demandas do mercado cultural (Guimarães 2002 *apud* Rocha e Santos, 2017, p. 112).

Além do mais, a nacionalização do estilo também esteve associada à crescente popularização do rádio como meio de difusão cultural. Nesse contexto, o samba foi utilizado como um veículo para a promoção de políticas governamentais visando uma

política de abrandamento sociorracial, com o objetivo de mitigar possíveis revoltas sociais. “O discurso da democracia racial narra o mito da existência de uma fraternidade total entre ameríndios, o colonizador e africanos” (Rocha; Santos, 2017, p. 112).

Ainda de acordo com Rocha e Santos (2017), desde o lançamento do samba intitulado “Pelo Telefone”, cujo êxito comercial remonta ao ano de 1917 no Brasil, o gênero experimentou uma ascensão durante a Era do Rádio, especialmente nos anos 1930. Na época, o samba atingiu o ápice de sua popularidade, expandindo sua influência além das fronteiras nacionais, com expressivo sucesso também no cenário internacional, notadamente por meio de narrativas que enaltecem a cultura e as tradições da Bahia.

Quanto à transformação do samba em um produto de consumo na sociedade burguesa, Siqueira (2012) oferece uma visão crítica, argumentando que esse processo resultou no distanciamento do gênero musical de suas origens folclóricas e levou à sua apropriação por estratos sociais mais abastados. Para o autor, essa cooptação cultural resultou na perda de autenticidade e significado original, desvinculando-o de suas raízes, como exemplificado na já citada Praça Onze.

Por outro lado, Paranhos (2003) delineia uma visão distinta, contemplando a ampliação do âmbito do samba para além de seus domínios originais e sua recepção nos prestigiados salões nobres do Rio de Janeiro como um elemento positivo e de significativa importância para a comunidade dos sambistas.

Apesar da visão otimista do autor supracitado, o próprio reconhece que esse avanço não se traduziu em uma equitativa distribuição dos frutos desse sucesso. Ao contrário, tal progresso revelou um cenário contraditório, em que músicos brancos ascenderam e desfrutaram dos benefícios advindos da popularização do gênero, ao passo que muitos sambistas negros continuaram relegados à margem, afastados das oportunidades e do reconhecimento de seu talento e contribuição à arte (Paranhos, 2003).

Conforme suas próprias palavras: “os ganhos advindos da nacionalização do samba não foram, porém, divididos na sua justa proporção. Os cantores brancos de classe média com certeza estavam entre os que mais tiraram proveito do fato do samba atingir a crista do sucesso” (Paranhos, 2003, p. 99-100).

O samba radiofônico não alcançou o status de "música nacional" apenas por meio dos esforços de um grupo social ou étnico específico. Conforme enfatizado por Paranhos (2003), o samba jamais se configurou como um estilo musical de autenticidade fixa a ser posteriormente convertido em música nacional. Sodré (1998, p. 37) ratifica essa concepção ao afirmar que "o samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias".

De fato, o samba demonstrou notável habilidade em se "recalcar ou exibir", adaptando-se de forma versátil às diferentes circunstâncias sociais ao longo de sua trajetória. Entretanto, para adentrar no cenário radiofônico e conquistar o apreço das camadas mais abastadas da sociedade, o gênero se viu compelido a abdicar, de forma gradual, de sua originalidade e identidade artística que o caracterizava.

Conforme apontado por Tinhorão (2010), para se tornarem uma "novidade exótica" e conquistarem a atenção das classes mais abastadas, os sambistas renunciaram seus de trajes de caboclos nordestinos ou a indumentária baiana, ensejando, assim, a assimilação da estética das *jazz-bands* norte-americanas. Em relação às transformações instrumentais e estilísticas do samba, Rocha e Santos (2017) argumentam que houve a substituição de alguns instrumentos tradicionais por outros mais adequados aos padrões vigentes.

A respeito desse processo de reconfiguração cultural, Tinhorão (2012), aborda a questão da busca pela aceitação por parte da população abonada como uma espécie de "higienização" do gênero:

Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o Samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com

orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão (Tinhorão, 2012, p. 20).

De acordo com Marques de Mello (2008), o processo de mercantilização do samba não se limitou exclusivamente ao vestuário dos músicos, mas também ao teor da letra contida nas canções. À medida que o samba foi difundido para um público mais amplo, houve uma tendência do gênero em abordar temas mais leves e apelativos, em detrimento das críticas sociais e das questões mais profundas e significativas que tradicionalmente o permeavam.

Apesar das críticas que ecoaram de diferentes setores da sociedade em relação ao seu processo de nacionalização, sua popularidade conferiu um impacto positivo e, principalmente, uma função estratégica no cenário cultural brasileiro daquela época. Segundo as considerações de Paranhos (2003), o samba despontou como protagonista na contenda contra as influências musicais provenientes dos Estados Unidos, especialmente o foxtrote. No âmbito da produção radiofônica, essa dança de salão rivalizou com o samba em uma disputa pela atenção dos consumidores de música.

Nos anos 30, o foxtrote rodava pelo mundo com inegável sucesso e, no Brasil, sua presença continuou a crescer, notadamente na primeira metade da década, para depois voltar a estar em grande evidência até grosso modo, o término da Segunda Guerra Mundial (Paranhos, 2003, p. 90).

Costa e Santos (2015) corroboram com Paranhos (2012) ao afirmar que a elevação do samba ao status de símbolo nacional foi resultado de uma estratégia política empregada durante o Estado Novo. Segundo os autores, o aparato governamental utilizou-se de ideologias políticas para promover ativamente a disseminação do samba em todo o país, visando consolidar uma imagem unificada da cultura brasileira. “É a partir de todas essas mudanças no cenário político-musical brasileiro que se pode compreender o alcance da iniciativa oficial da encampação do samba como ícone musical da nacionalidade” (Paranhos, 2015, p. 119).

Conforme evidenciado anteriormente, o samba, mediante suas alterações rítmicas e sonoras decorrentes de seu processo interno de transformação, assume uma nova configuração e distancia-se de sua batida original. Ao longo das décadas subsequentes, os brasileiros testemunharam o gênero projetar-se internacionalmente por meio da bossa nova, que, inquestionavelmente, é influenciada pelo samba. De forma concomitante, na década de 1960, foi deflagrado o movimento de "revitalização do samba raiz". Os anos que se seguiram testemunharam o retorno do gênero ao *status ante bellum* ou, como podemos denominar, ao seu território de origem.

### **Samba, território e comunidade**

São muitos os momentos da história humana em que se torna evidente a relação de povos marginalizados com a música. Tal foi o caso do povo negro norte-americano com o blues e, de forma semelhante, do povo negro em nosso país com o samba. O que ambos os casos têm em comum, além da música em si, foi a capacidade de transformar suas experiências de vida em música – a partir de seu território: o cotidiano de uma população abandonada do exercício de seus direitos civis.

Ao explorar essa relação do ser humano com seu espaço, chegamos à percepção do geógrafo Milton Santos sobre a ideia do território como espaço de luta política. O autor argumentava que “a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica” (Santos, 2002, p. 28-29). No caso do sambista, o instrumento é evidente.

A partir dessa pílula de reflexão, podemos conceber o samba como um território onde seus protagonistas (aqueles que o criaram e o mantinham) coordenavam seu diálogo, tanto internamente, com seus colegas sociais, quanto externamente, com aqueles capazes de influenciar e transformar esse modo de vida: formuladores de políticas e outras figuras proeminentes da “alta sociedade”.

Para tencionar essa ideia do território como “algo vivo” podemos adotar a perspectiva que o concebe como “frações funcionais diversas” (Santos, 1985, p. 96) e

sujeito a constante constituição e transformação conforme aqueles que o habitam (Santos, 2002).

A visão de território como um elemento em constante mutação, delineada por Santos, converge com a de Sodré (1998) sobre o processo de "embranquecimento" do samba no início do século XX, conforme discutido anteriormente.

A partir dos ranchos-escolas, surgiram, de 1923 em diante, as escolas de samba (no começo, apenas blocos), mantendo grande parte das antigas características (passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra etc.), mas também o "direito" de penetração no espaço urbano branco (Sodré, 1998, p. 37).

Isso que Sodré (1998) nos fala sobre a potência do samba, por meio daqueles que o fazem, de saber a hora de entrar e sair de cena (especialmente em momentos de necessidade), é parte de uma estratégia de articulação inteligente de qualquer território sob ameaça. Isso porque, como afirmou Santos (1985, p. 96) o espaço "se opera exatamente através dos fluxos que são criados em funções das atividades, da população e da herança espacial".

A ideia do samba como território da folkcomunicação advém do fato de que o samba reúne e continua a reunir indivíduos em um mesmo espaço, apesar das diferenças evidentes entre eles, como cor da pele, posição social e, é claro, experiências de vida dentro de um mesmo cenário. Para Mauro de Almeida, apontado como coautor de "Pelo Telefone", a estratégia de disseminar o samba por meio das redações de notícias, fazendo uso de sua profissão de repórter, foi uma tática de divulgação (Lira Neto, 2017 *apud* Lopes Junior, 2018). Por outro lado, para Donga, essa estratégia não só conferia significado social entre as classes privilegiadas, mas também reforçava sua influência em seu próprio meio: a comunidade de frequentadores das rodas de samba.

Ainda no exemplo da canção, foram as diferentes interpretações da música (algumas a consideravam uma forma de escárnio devido ao uso coletivo sem créditos adequados, enquanto outros a viam como uma estratégia astuta, como Donga e Mauro) que asseguraram sua existência e relevância no território urbano do Rio de Janeiro



naquela época. Sobre esse uso inteligente do território da música pelos sambistas, Santos nos oferece um apontamento relevante.

O espaço é que reúne a todos, com suas múltiplas possibilidades, que são possibilidades diferentes de uso do espaço (do território) relacionadas com possibilidades diferentes de uso do tempo (Santos, 2002, p. 104)

A ideia cultivada acima por Milton Santos em relação à troca do homem com seu território tem uma relação próxima à cultivada por Luiz Beltrão sobre a comunicação popular e sua interação com o cotidiano dos cidadãos em seus espaços de vivência. Na perspectiva de Beltrão, a folkcomunicação pode ser entendida como um "conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através dos agentes e meios direta ou indiretamente ligadas ao folclore" (1980, p. 24).

De outro modo, Lopes Junior (2018) contribui para a discussão sobre a relação entre território e folkcomunicação ao argumentar que a música é uma ferramenta de atuação do sujeito em seu território, destacando que, por meio dela, o cidadão pode conquistar e manter seu poder. Um exemplo claro disso foi mencionado na seção anterior ao lembrar que Getúlio Vargas, durante o Estado Novo, ao adotar o samba como o "estilo-canção" oficial do povo brasileiro, estava ampliando sua influência entre aqueles que ainda não o reconheciam com estima.

A estratégia de usar a música como uma ferramenta política revela como esta pode ser importante na construção da identidade e na influência sobre as massas – o que Santos (2002, p. 209) descreve como uma reunião de “[...] pedaços do tempo materializados de forma diversa, autorizando comportamentos econômicos e sociais diversos”.

Sacks (2007 apud Lopes Junior, 2018, p. 10) afirma que é "pela cultura em que vivemos, pelas circunstâncias da vida e pelos talentos ou deficiências que temos como indivíduos", que o espaço social onde vivemos, ou seja, o território, é constituído. Essa

interação territorial do sambista com sua audiência – que pode ocorrer de diversas maneiras –, abarca aspectos econômicos, sociais e ideológicos, colocando-os alternadamente na “[...] condição de receptor/consumidor, ora como emissor/comunicador/produtor, ora como mensagem/produto” (Schmidt, 2009, p. 2). O entendimento anterior vai ao encontro do pensamento de Escudeiro (1999, p. 95-96) de que “a comunicação é um processo de troca entre emissores e receptores, a fim de que as informações sejam repassadas de forma acessível às partes envolvidas no processo”.

Em relação à influência do gênero musical, podemos explorar o papel da comunidade do samba na preservação de sua identidade cultural em resistência à influência da indústria cultural do país. Apesar de os sambistas do início do século XX não terem acesso aos meios massivos de comunicação, como televisão e rádio, demonstravam habilidade ao empregar estratégias comunicacionais dentro de seus territórios, utilizando-os como espaços de resistência.

[...] eles forjam sua própria comunicação, ou seja, a comunicação popular, desenvolvida no contexto onde atuam, enquanto necessidade de expressão em nível local, e com conteúdos específicos que os grandes meios massivos não conseguem satisfazer” (Peruzzo, 1998, p. 148).

Outra maneira de fundamentar a argumentação de Peruzzo (1998) ocorre por meio de sua concepção de que certos grupos sociais compartilham de ideias tão poderosas, o qual os motiva a lutar pelos interesses de sua comunidade. No contexto em questão, isso se manifesta na garra dos sambistas pela preservação do samba. “Forma-se nesses casos um grande elo, uma identificação em torno de um objetivo muito forte, uma coisa que aglutina e que tem caráter de oposição aos status quo” (1998, p. 117). Algo que a própria autora reforça na argumentação abaixo.

[...] podemos inferir que a existência de uma comunidade, numa visão de conjunto, pressupõe a existência de determinadas condições

básicas, tais como um processo de relacionamento e interação intenso entre os seus membros, autossuficiência (todas as relações sociais podem ser satisfeitas dentro da comunidade), cultura comum, objetivos comuns, identidade natural e espontânea entre os interesses de seus membros, consciência de suas singularidades identificativas, participação ativa de seus membros na vida da comunidade, além de configurar-se em um *locus* territorial específico e limitado (Peruzzo, 1999, p. 5)

Para explorar a ideia de agência social em seus territórios por meio dos indivíduos produtores de samba, adiante iremos conhecer a história de um grande baluarte do gênero, o qual sua trajetória exemplifica não apenas a capacidade transformadora da música, mas também a resistência e a luta por reconhecimento dentro das comunidades marginalizadas do Rio de Janeiro.

### **Estratégia de comunicação por meio do samba: identificação das críticas sociais feita ao estado brasileiro nas canções de Bezerra da Silva**

Na história recente do samba, um dos artistas que se destacou por seu envolvimento com seu território por meio da música e da luta social foi Bezerra da Silva. Como músico e ativista, lutou contra a discriminação racial e a desigualdade social, a mero título de exemplificação dentre outras participações sociais.

Para entendermos sua vida musical e luta comunitária, precisamos, naturalmente, voltarmos às suas origens. O artista, mais conhecido pelo nome artístico “Bezerra da Silva”, na verdade, tinha como nome completo José Bezerra da Silva (Sedano, 2018, p. 17). Era natural de Recife, estado de Pernambuco, tendo nascido em 27 de fevereiro de 1927 – o que o próprio artista dizia se tratar de um engano devido a uma divergência entre a “versão paterna e materna” sobre sua data de nascimento (Sedano, 2018).

Seu nascimento ocorreu envolto em uma polêmica familiar em razão da desaprovação da família materna sobre o futuro pai de Bezerra, Alexandrino Bezerra da Silva, o que mais tarde se provou uma desconfiança com fundamento.

A família de Hercília (Pereira da Silva), particularmente a mãe, não aprovava o relacionamento, devido a atitudes consideradas inconvenientes de Alexandrino, o que se confirmou quando abandonou a família, indo para o Rio de Janeiro, num momento em que Hercília se encontrava grávida de Bezerra (Sedano, 2018, p. 17).

Em uma família disfuncional, Bezerra tinha outros dois irmãos, para os quais sua mãe trabalhava como bordadeira para sustentar (Sedano, 2018). Foi ainda na infância que conheceu a miséria – que seria um dos principais temas abordados em sua futura carreira como intérprete –, e onde começou a se interessar por música, especialmente instrumentos percussivos típicos da Região Nordeste, como a zabumba e o coco (Matos, 2011).

Na adolescência, ingressou na Marinha Mercante, área de atuação do pai, onde permaneceu por dois anos. Segundo Sedano (2018, p. 19) sua saída deu-se por conta de “um desentendimento [...] ele lembrava que um militar de hierarquia superior o abordou sexualmente, gerando pronta recusa”. Depois de seguidos desentendimentos com a família (Sedano, 2018), Bezerra embarca clandestinamente em um navio rumo ao Rio de Janeiro e lá se estabelece na casa do pai (Matos, 2011).

Na sua chegada ao Rio de Janeiro, Bezerra foi assistido por alguns conhecidos da Marinha Mercante, os mesmos que o ajudaram na localização de seu pai para a obtenção do registro de nascimento. Por meio dessa rede, ele conseguiu o endereço do pai (em Jacarepaguá) e, ao chegar na casa, percebeu que tinha constituído uma nova família (Sedano, 2018, p. 20).

Após seguidos desentendimentos com a família do pai, passa a habitar o Morro do Cantagalo, na zona sul do Rio de Janeiro, onde começou a tocar tamborim no bloco carnavalesco da comunidade, o Unidos do Cantagalo (Matos, 2011). “Ali estreitou seu contato com o samba e situou o que viria a eleger como uma espécie de marco originário em sua biografia de artista” (Matos, 2011, p. 1).

Com o tempo associa-se de tal forma àquela região, que passa a se autodeclarar como “a voz do povo, o embaixador das favelas, o produto do morro” (Matos, 2011, p.

2). Sobre essa nomenclatura adotada pelo artista e afirmada pelas comunidades por onde passava, Sedano (2016, p.) nos oferece uma perspectiva de entendimento.

Bezerra da Silva assumiu um personagem, uma espécie de persona – de “bom malandro”, “embaixador das favelas” – e, para formar o seu repertório, passou a percorrer os morros cariocas e a baixada fluminense, com um gravador de fita K7, procurando compositores e sambas que lhe interessassem, nas biroscas, botequins e rodas de samba. Sambistas que eram conscientes de que Bezerra da Silva não passava nenhum compositor para trás, ao contrário, tinha o prazer de destacar a autoria e o valor dos compositores, além de pagar corretamente os seus direitos autorais.

Nessa linha de pensamento, pode-se afirmar que o vínculo comunitário estabelecido por Bezerra com os morros e favelas lhe conferia credibilidade entre os atores sociais daquela região. Isso se deve, em grande parte, ao conteúdo de suas canções, que frequentemente abordavam temas como a injustiça social e a pobreza (Sedano, 2016).

**Figura 3:** Bezerra da Silva (entre 1980 e 1990)



Fonte: O Estado de São Paulo, 2022.

Sua relação com as comunidades e com a sua condição social fez com que fosse vítima da repressão promovida pelo Estado brasileiro. “Foi vítima de perseguição e

repressão policial, sofridas, segundo ele, pela condição de "favelado", morador e frequentador dos morros e subúrbios" (Sedano, 2018, p. 27). Costa (2021) justifica essa repressão pelo fato de Bezerra dar voz às pessoas marginalizadas e à margem da cidadania, tornando-o um alvo na mira do governo. O aspecto crítico – e até mesmo politizado contido em suas canções –, permaneceu mesmo diante da repressão, como pode ser observado na canção *Se Não Fosse o Samba*:

**Quadro 1:** Identificação das críticas sociais na canção

Artista	Álbum	Ano	Canção	Trecho	Crítica social
Bezerra da Silva	Se Não Fosse o Samba	1989	Se Não Fosse o Samba	E toda vez que descia o meu morro do galo / Eu tomava uma dura / Os homens voavam na minha cintura / Pensando encontrar aquele três oitão / Batiam meu boletim / O nada consta dizia: ele é um bom cidadão	Violência policial

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

**Figura 4:** Capa do LP "Se Não Fosse o Samba" (1989)



Fonte: Letras, 2020.

Sobre a canção descrita acima, de composição de Carlinhos Russo e Zezinho do Valle, Sedano (2018) relata um fator importante: Bezerra não tinha antecedentes criminais e, portanto, “contrariadas, as autoridades eram obrigadas a libertá-lo” (p. 28). Conforme relatado por Sedano (2018 *apud* Matos, 1982), o “embaixador das favelas” demonstrava inteligência ao adotar um estilo de composição que transitava por diferentes estilos musicais, sejam eles samba ou não.

[...] embora tivesse muito em comum com os chamados sambistas malandros, Bezerra foi singular, fugiu a qualquer rótulo ou caracterização. Aproximou-se de alguns elementos tradicionais do samba (a poética da malandragem e a estrutura musical do partido-alto), mas não se enquadrou em nenhuma tendência específica, incluindo a tendência que estava em voga no período em que atingiu o sucesso (as décadas de 1980 e 1990), o chamado “samba de raiz”, que em sua poética afirmava valores como pureza de inspiração, espírito de resistência ou “raiz do samba”, se definindo como “velha guarda” continuadora de uma tradição “nobre” e “venerada” (Sedano, 2018, p. 41).

Outra característica presente nas letras de Bezerra da Silva é a crítica ao racismo, ao qual os habitantes muitas vezes se acostumaram, algo que ele próprio não admitia e denunciava em suas canções. “Tráfico de drogas, racismo e a malandragem foram temas presentes nos discos gravados nos anos 1980 e 1990 pelo artista” (Sedano, 2016 *apud* Costa, 2021, p. 28). Na canção *Preconceito de Cor*, o recifense narra essa discriminação, especialmente direcionada àqueles que se encontram na base da pirâmide social:

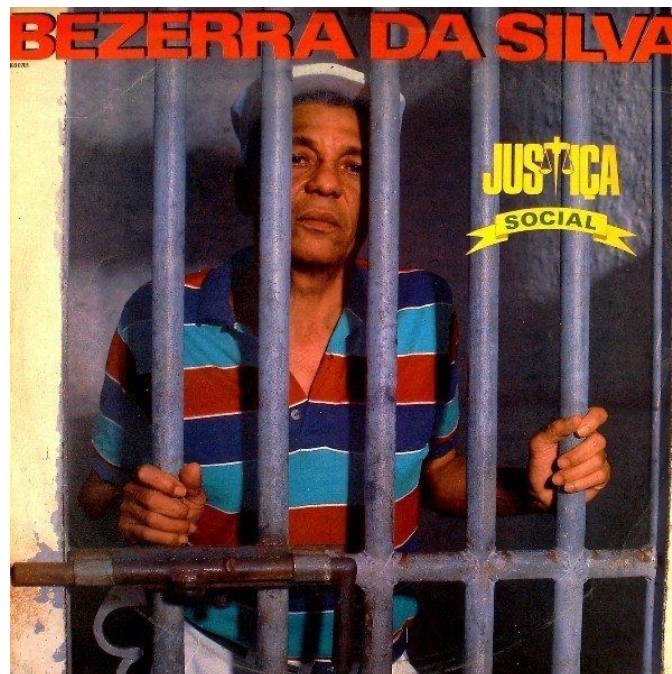
**Quadro 2:** Identificação das críticas sociais na canção

Artista	Álbum	Ano	Canção	Trecho	Crítica social
Bezerra da Silva	Justiça Social	1987	Preconceito de Cor	Somos crioulos do morro, mas ninguém roubou nada / Isso é preconceito de cor, vou provar ao senhor / Porque é que o doutor não prende aquele careta / Que só faz mutreta e só	Racismo estrutural

				anda de terno? / Porém, o seu nome não vai pro caderno / Ele anda na rua de pomba rôlo / A lei só é implacável para nós favelados / E protege o golpista / Ele tinha de ser o primeiro da lista / Se liga nessa, doutor	
--	--	--	--	---	--

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

Figura 5: Capa do LP “Justiça Social” (1987)



Fonte: Letras, 2020.

Segundo Costa e Santos (2015, p. 123) nos versos referenciados acima ‘Bezerra da Silva retrata a violência, que dessa vez não vai surgir do próprio meio social, mas do Estado na pessoa da polícia’. Outra opinião do cantor-compositor estava relacionada à sua própria classe, a dos artistas, que inicialmente viam o samba como marginal, mas passaram a consumir e tentar reproduzir o gênero quando ele estava no auge do sucesso. “No momento em que o samba era marginalizado apenas os moradores do morro o assumiam, mas depois os oportunistas tentaram se aproveitar” (Sedano, 2018, p. 97).



Seu discurso incutiu, principalmente, a vivência dos moradores das periferias, subúrbios e favelas. A partir desse território, o artista construía letras com caráter quase partidário: a favor dos habitantes desses lugares que eram alvo de preconceito e estereótipos, tanto pelos moradores de zonas privilegiadas quanto pela imprensa e pelo poder público. Temas, logicamente, que foram abordados em diferentes canções, como no caso da canção *Eu Sou Favela*:

**Quadro 3:** Identificação das críticas sociais na canção

<b>Artista</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>	<b>Canção</b>	<b>Trecho</b>	<b>Crítica social</b>
Bezerra da Silva	Presidente Caô Caô	1992	Eu sou Favela	A favela nunca foi reduto de marginal / Só tem gente humilde marginalizada / E essa verdade não sai no jornal	Falta de assistência social por parte do Estado brasileiro

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

**Figura 6:** Capa do LP “Presidente Caô Caô” (1992)



Fonte: Vagalume, 2020.

Entoando as agruras da vida de um morador de favela, Bezerra atuava como uma espécie de elo entre o povo e o poder público. Como um malandro inteligente, soube defender aqueles que via como desamparados: negros e pobres.

Quando morreu, em 2005, perto de completar 78 anos, deixou um volumoso acervo de quase três dezenas de álbuns originais (além de coletâneas e de eventuais participações em discos alheios) [...] originais, também, porque neles se apresentava um estilo especial, uma “persona” artística peculiar, quase ímpar (Matos, 2011, p. 101).

Não era defensor da bandidagem, nem dos bons costumes, como ele mesmo expressou em *Malandro É Malandro e Mané É Mané* (2000): "Malandro é o cara que sabe das coisas, malandro é aquele que sabe o que quer". E mesmo após sua voz se calar, no início dos anos 2000, suas palavras ecoam nos corações dos que lutam por justiça e igualdade.

### **Considerações finais**

Podemos compreender que o samba, quando analisado à luz da teoria da folkcomunicação de Luiz Beltrão e explorado em uma nova perspectiva proposta por Rubens Lopes Junior, acontece como um território de troca entre a cultura e a comunicação popular. É um meio de transmissão de identidade e resistência, atuando na promoção dos direitos humanos, no combate ao racismo e à injustiça social.

Bezerra da Silva, um ícone do samba e nosso objeto de estudo, exemplifica essa conexão entre o gênero e a luta social, trazendo em suas letras as vivências e os desafios enfrentados pelos moradores das periferias. Sua música não apenas entretém, mas também educou a população sobre questões sociais urgentes.

Como movimento cultural, o gênero incorpora elementos estratégicos de comunicação, com ênfase nas Relações Públicas Comunitárias, para executar ações que ultrapassam o aspecto artístico. Entre essas estratégias, destaca-se a responsabilidade social, evidenciada por meio de iniciativas que geram impacto positivo nas comunidades onde está presente, promovendo o empoderamento e o fortalecimento da identidade cultural desses grupos.

Além disso, as Relações Públicas Comunitárias no contexto do samba também envolvem a gestão de relacionamentos entre os artistas, produtores, moradores das comunidades e outros *stakeholders*, a fim da promoção de uma cultura de solidariedade e de colaboração no enfrentamento de desafios sociais e culturais. Por outro lado, sob a perspectiva da folkcomunicação, na qual se apresentam diferentes visões e conceitos, o samba se manifesta por meio de suas músicas e práticas culturais, trazendo a cultura popular para o centro da discussão.

Essa resistência, que é uma reação ao abandono sistemático, não se limita a ser apenas uma resposta à globalização cultural; é também uma forma obstinada do sujeito musical, o sambista, de sobreviver. Ele carrega consigo o talento musical somado à responsabilidade e as experiências de sua comunidade. Afinal de contas, ele não é apenas um intérprete; é um contador de histórias, um guardião da cultura em seu território.

Em última análise, podemos dizer que o gênero constitui um chamado à ação, um convite para a reflexão e, acima de tudo, uma celebração da diversidade e da busca incessante por justiça e equidade. Dessa forma, ele nos lembra que mesmo nas trevas mais densas, à luz da esperança jamais se extinguirá.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p.
- AZEVEDO, A. M. **Samba**: um ritmo negro de resistência. REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, v. 70, p. 44-58-58, 2018.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Editora Cortez, 1980.
- BEZERRA DA SILVA. **Preconceito de Cor**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEoyH5TnyXM>. Acesso em 23 jun. 2022.
- BEZERRA DA SILVA. **Se Não Fosse O Samba**. Rio de Janeiro: BMG, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEoyH5TnyXM>. Acesso em 17 jul. 2022.
- BEZERRA DA SILVA. **Eu Sou Favela**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Qm\\_t8PiGbBE&ab\\_channel=BezerradaSilva-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Qm_t8PiGbBE&ab_channel=BezerradaSilva-Topic). Acesso em 01 de nov. 2022.
- CARVALHO, Marina Vieira. **Vadiagem e criminalização**: a formação da marginalidade social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2006.
- CARVALHO, Welissa; PINHEIRO, Rosa Bárbara. **"A gente ia tocar e o povo dizia, manda essa menina ir lavar o fogão"**: narrativas de uma sambista e o feminismo negro de Lélia Gonzalez. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139366.pdf>. Acesso em: 11 de fev. de 2023.
- COSTA, P. C.; SANTOS, S. M. P. **Criminalização da pobreza**: uma leitura da segregação nos morros a partir dos sambas de Bezerra da Siva e Zeca Pagodinho. In: III Colóquio Internacional de Direito e Literatura, 2015, Passo Fundo. Crime, Processo e (in)justiça. Passo Fundo: IMED, 2015. v. 02. p. 113-128.
- COSTA, Vinicius Motta da. **O que mais tem aí nesse samba?** Bezerra da Silva em uma abordagem educativo-preventiva sobre drogas. 2021. 128f. Dissertação (Mestrado em Ensino em Biociências e Saúde) - Instituto Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2021.
- ESCUDERO, Regina Célia. **Relações Públicas Frente ao Desenvolvimento Comunitário**. Comunicação & Sociedade, São Bernardo do Campo, n.32, p. 89-112, 1999.

GUIMARÃES, M. E. A. **Do Samba ao Rap**: a música negra no Brasil (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas: UNICAMP, 1998.

LIRA NETO. **Uma história do samba**: volume I (as origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES JUNIOR, Rubens. **No ritmo do samba**: um olhar folkcomunicacional. São Paulo, 2016. Acesso em: 18 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **O MORRO FOI FEITO DE SAMBA**: Uma análise do samba como manifestação marginal à luz da teoria folkcomunicacional. 2018. 247 folhas. Tese (Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1800>. Acesso em: 23 fev. 2024.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MACHADO, Adelfio Camilo. **Martinho da Vila**: uma nova linhagem do samba nos anos de 1970. Campinas: UNICAMP, 2013.

MARQUES DE MELO, José. **Mídia e cultura popular**: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MATOS, C. N. **Bezerra da Silva, singular e plural**. Ipotesi (Juiz de Fora. Online). V. 15-2, p. 99-114, 2011.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba**: os sambistas e sua afirmação social. v. 22, n. 1, 2003, p. 81-113. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, Brasil.

\_\_\_\_\_. **Nacionalismo musical**: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos. 1930. ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 19-32, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, 2015.

PINSKY, J. **A Escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

PINTO, Mariana Bruno. **EU SOU FAVELA: AS NOVAS ARTES DA EXISTÊNCIA NAS CANÇÕES DE BEZERRA DA SILVA (1975-2005)**. 2017. 103 f. Dissertação (Mestrado em História, Cultura e Identidades) - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, Ponta Grossa, 2017.

PERUZZO, C.M.K. Relações Públicas, movimentos populares e transformação social. Revista Brasileira de Comunicação, São Paulo: Intercom, v. 16, n. 2, p. 125-133, 1993. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt).

\_\_\_\_\_. **Comunicação nos movimentos populares**: a participação da construção da cidadania. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 01. 342p. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/352415070\\_COMUNICACAO\\_NOS\\_MOVIMENTOS\\_POPULARES\\_-\\_CICLIA\\_PERUZZO\\_PDF](https://www.researchgate.net/publication/352415070_COMUNICACAO_NOS_MOVIMENTOS_POPULARES_-_CICLIA_PERUZZO_PDF). Acesso em: 25 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. **Relações Públicas com a Comunidade**: Agenda para o século XXI. In: XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1999, Rio de Janeiro. XXII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. São Paulo: INTERCOM, 1999. v. 1. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/138e83f4ce80b268ee70c7bca4dfe2cd.PDF>. Acesso em: 25 fev. 2024.

RASZL, Jéssica de Almeida Bastida Raszl. **O samba caipira como processo comunicacional**. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/J%C3%A9ssica-de-Almeida-Bastida-Raszl.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2022.

ROCHA, Marlúcia Mendes; SANTOS, Camilla Ramos. **O samba como signo identitário do Brasil e a sua literariedade nos anos 1930**. Vitória: UFES, 2017.

SANTOS. M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 2002.

SEDANO, E. A. F. **Bezerra da Silva**: Cotidiano e Criminalização dos Morros Cariocas nas décadas de 1980 e 1990 nos Anais do Congresso XXIII Encontro Regional de História, realizado pela ANPUH-São Paulo, 2016, UNESP, Assis, SP.

\_\_\_\_\_. **Bezerra da Silva**: música, malandragem e resistência nos morros e subúrbios cariocas. 1. ed. São Paulo: e-Manuscrito, 2018. v. 1. 238p.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação**: caminhos enunciados pela era digital. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba - PR. INTERCOM2009. São Paulo: Intercom, 2009. v. 1. p. 243-255.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SERGL, M. J.; JOST, M.; SILVA, E. L.; GUARANHA, M. F.; BIANCHI, S. S.; SOTELINO, K.; GOMES, M. C.; SANTOS, M. C.; DIAS, D. B.; RACHID, R. J. R.; AZEVEDO, M.; SOUSA, R. L.; BASEIO, M. A. F.; PEREIRA, L. A.; GOMES, A. C. **PELO TELEFONE**: Polêmicas a respeito do primeiro samba gravado. REVISTA VEREDAS, v. 1, n. 1, p. 26-62, 2018.

SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional**: das origens à era Vargas. São Paulo: Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1998.

TINHORÃO, J. R. **História social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Música Popular Brasileira**: um tema em debate. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.