

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação

Welissa Lopes Saliba Maia Carvalho

**Um estudo sobre o samba e os sambistas da Velha Guarda
soteropolitana**

Belo Horizonte
2023

Welissa Lopes Saliba Maia Carvalho

Um estudo sobre o samba e os sambistas da Velha Guarda soteropolitana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura
Orientadora: Rosângela de Tugny

Belo Horizonte
2023

C331e Carvalho, Welissa Lopes Saliba Maia.

Um estudo sobre o samba e os sambistas da velha guarda soteropolitana [manuscrito] / Welissa Lopes Saliba Maia Carvalho. - 2023.

213 f., enc.; il.

Orientadora: Rosângela de Tugny .

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

CDD: 780.91



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Welissa Lopes Saliba Maia de Carvalho**, em 30 de junho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal do Sul da Bahia
(orientadora)

Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning
Universidade Federal da Bahia
(coorientadora)

Profa. Dra. Luciana Prass
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Helena Lopes da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Pereira de Tugny, Usuário Externo**, em 03/07/2023, às 14:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Elisabeth Lühning, Usuário Externo**, em 04/07/2023, às 02:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Prass, Usuário Externo**, em 04/07/2023, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Helena Lopes da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 13/07/2023, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2433417** e o código CRC **782CDF5F**.

Dedico este trabalho à toda a comunidade da Preguiça, seus mais velhos, mulheres e crianças, em especial ao menino Guilherme (in memoriam) pela vida tão precocemente interrompida. Comunidade que me acolheu e onde aprendo cotidianamente a refazer das dores: luta, alegria e arte!

AGRADECIMENTOS

Escrever esta dissertação foi, sem dúvidas, uma experiência trans-formadora. Agradeço primeiramente à minha querida avó Ivone, que acompanhou de perto o início desta saga, e à minha mãe Míriam Regina, referência de força e inteligência. Ao meu querido pai, Renato, e à minha irmã Cinthia, que me salvou em diversos momentos (além da ajuda fundamental na transcrição das reportagens). Ao meu eterno companheiro Gustavo Maia, por me iniciar na arte musical, e à nossa amada filha Isabel.

Aos parceiros do coletivo *É samba da Bahia!*, em especial os amigos Maria Pinheiro e André Carvalho. Aos professores Rosângela de Tugny, Ângela Lühning, Alberto Ikeda, Rodrigo Heringer, Leandro Oliveira, Edite Rocha, Luciana Rosa, Pedro Abib e Deyse Lucy Montardo, muito grata por toda inspiração!

A todos os mestres sambistas, seu Clarindo Silva, Família Batatinha, Almir Ferreira, Dú Marques, Alessandra Carvalho e toda a família do samba de Salvador, por realizarem esta arte com tamanha dedicação e amor, apesar de tantos percalços. Um agradecimento especial ao mestre Firmino de Itapuã (*in memoriam*), que partiu pouco tempo depois de deixar seu depoimento para este estudo.

A comunidade da Preguiça, em especial Guiga de Ogum, Geovana Miranda, Marcelo Teles, Anderson do Samba, Zenaide, Cris, Suzany, Nega, Gabriel, Paulinho.

Aos meus queridos amigos Pablo Cardoso (*in memoriam*), Ana Pedrosa, Grasielle Moreira, Tate Bispo, Içara Dantas (*in memoriam*), Beth Primo, Sílvia, Thainá, Maria Éster, Wilson Militão, Laurisabel Silva, Adinelson Filho e Rodrigo Pardini, deixo também o meu muito obrigada. O mestrado sem vocês não seria a mesma coisa.

Meu carinho especial à Marisa Conceição e Bruni Horen pelo incentivo crucial na reta final deste trabalho, compartilhando reflexões, comidinhas e afeto, amenizando assim meu cansaço.

Finalmente agradeço aos invisíveis, ao sagrado e aos guias espirituais que me conduziram e protegeram.

Muito obrigada!

CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. **Um estudo sobre o samba e os sambistas da Velha Guarda soteropolitana**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

RESUMO

Este estudo pretende compor um panorama do samba urbano soteropolitano a partir da trajetória de vida de mestres da Velha Guarda, mapeando territórios, momentos históricos relevantes e identificando os principais desafios enfrentados na atualidade. Apresentando uma revisão de literatura à luz de conceitos como *epistemicídio musical* e *quilombismo*, proponho uma reflexão crítica sobre o apagamento da memória do samba urbano soteropolitano na historiografia, analisando seus impactos migratórios e circuitos de circulação na diáspora Bahia-Rio-Bahia. Ao retornar à Bahia na condição de um produto de mercado, o samba se legitima como possibilidade de inserção política e cultural das classes subalternizadas, prestando-se à insurgência de movimentos negros organizados contra setores dominantes. A pesquisa revelou o forte caráter de resistência do samba urbano soteropolitano e a luta enfrentada por seus agentes face a modelos predatórios de mídia e mercado, evidenciando como sambistas veteranos experimentam discriminações geracionais que culminam na ausência de políticas públicas afirmativas e inclusivas. Esta dissertação contribui para a valorização do samba urbano soteropolitano e seus mestres, demonstrando sua pluralidade de subgêneros e sua vivacidade. Mesmo após tantos embates políticos na luta pela conquista dos direitos das populações negro-periféricas, o que se percebe é como a indústria cultural e os meios de comunicação de massa insistem em invisibilizar o samba produzido na Bahia, face ao poderio econômico e organizacional dos agentes do eixo Rio-São Paulo e a imposição de sua própria produção ao mercado brasileiro.

Palavras-chave: samba da Bahia; música popular; etnografia histórica; epistemicídio musical; etnomusicologia engajada.

ABSTRACT

This study aims to compose a panorama of urban samba in Salvador based on the life trajectories of the Velha Guarda masters, mapping territories, relevant historical moments and identifying the main challenges they face today. Presenting a literature review in the light of concepts such as *musical epistemicide* and *quilombism*, I propose a critical reflection on the erasure of the memory of urban samba in historiography, analyzing its migratory impacts and circuits of circulation in the Bahia-Rio-Bahia diaspora. By returning to Bahia as a market product, samba legitimizes itself as a possibility for the political and cultural insertion of the subaltern classes, lending itself to *the insurgency of organized black movements against dominant sectors*. The research revealed the strong character of resistance of urban samba in Salvador and the struggle faced by its agents in the face of predatory media and market models, highlighting how veteran samba musicians experience generational discrimination that culminates in the absence of affirmative and inclusive public policies. This dissertation contributes to the appreciation of urban samba in Salvador and its masters, demonstrating its plurality of subgenres and its vivacity. Even after so many political clashes in the struggle to win the rights of black peripheral populations, what we see is how the cultural industry and the mass media insist on making the samba produced in Bahia invisible, in the face of the economic and organizational power of agents from the Rio-São Paulo axis and the imposition of their own production on the Brazilian market.

Keywords: Bahia samba; popular music; historical ethnography; musical epistemicide; engaged ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Banda de meninos Pareci</i> . Utuariti, Mato Grosso, 1912-1917.....	35
Figura 2: Capa e contra capa do LP <i>Meu Barraco</i> , de Nelson Babalaô.....	64
Figura 3: Cenas urbanas do Centro Histórico de Salvador, década de 1940	71
Figura 4: Mapa do Centro Histórico de Salvador e adjacências.....	73
Figura 5: Negros passam a ter destaque nas páginas de jornais a partir de seu protagonismo no carnaval	75
Figura 6: <i>Mercadores de Bagdad</i> nas ruas do Centro Histórico. Salvador, 1953.....	78
Figura 7: A evolução dos trios elétricos. Salvador, década de 1970.....	82
Figura 8: <i>Apaches do Tororó</i> em momentos diversos. Salvador décadas de 1970 e 1980	84
Figura 9: <i>Afoxé Filhos de Gandhi</i> , candomblé de rua. Salvador, década de 1950.....	87
Figura 10: <i>Olodum</i> em cortejo pelas ruas do Pelourinho. Salvador, 1986	89
Figura 11: Cartaz do Show Ação <i>Revitalizando o Terreiro</i> , que contou com a participação de grandes nomes do samba baiano. Pelourinho, Salvador, 1984.....	108
Figura 12: Ata de fundação do <i>Projeto Cultural Cantina da Lua</i> . Pelourinho, Salvador, 25 de outubro de 1983.....	109
Figura 13: Partitura de <i>Os reis na Lapinha</i> , polka para piano arranjada sobre motivos populares	115
Figura 14: Partitura da <i>Polka Cruz Vermelha</i> para piano.....	116
Figura 15: Banda da Polícia Militar da Bahia, fundada em 17 de setembro de 1849.....	119
Figura 16: <i>Rádio Excelsior</i> da Bahia anuncia convênio com a <i>Rádio Nacional</i> do Rio de Janeiro. Salvador, 1952	120
Figura 17: Regional com o grupo de Dorival Caymmi. Salvador, 1935.....	122
Figura 18: Grupo de jazz <i>Orquestra Oliveira</i> . Salvador, 1951.....	123
Figura 19: Capa e contracapa do LP <i>Os Ingênuos</i> (1978)	124
Figura 20: Cartaz de divulgação da <i>Exposição da Independência</i> . Rio de Janeiro, 1922	129
Figura 21: <i>Falla Meu Loro</i> , 1920, Samba do Partido Alto. Letra e Música de J. B. Silva (SINHÔ)	132
Figura 22: <i>Côco Bahiano</i> , 1920, “Samba em resposta ao samba carioca FALLA MEU LORO”	133
Figura 23: Foto de Hilário Jovino e família (data não informada)	136

Figura 24: Músicos e populares na Festa da Penha. Rio de Janeiro, 1910.....	138
Figura 25: Registros de Pierre Verger sobre festas populares da Bahia nos anos 1950	139
Figura 26: <i>Pagodeira do Bonfim</i> na coluna Impressões de um Almofadinha. Salvador, 1930.....	140
Figura 27: A capa do jornal anuncia as Festas de Iansã e Conceição da Praia. Salvador, 1984.....	141
Figura 28: A reportagem denota a decadência de algumas festas populares. Salvador, 1984.....	142
Figura 29: Imagem mostra um “sambão” com crianças tocando atabaques. Salvador, 1984.....	143
Figura 30: Capas de partitura dos maxixes <i>Bahiana Feiticeira</i> e <i>O “cangote” da mulata</i>	147
Figura 31: Capas de partitura dos maxixes <i>A Bahiana do Sargento</i> e <i>Yayá, seu gato mia?</i>	148
Figura 32: Rótulos de <i>O Bleforé</i> (Nº 121412) e <i>Pelo Telefone</i> (Nº 121413). RJ, 1918	150
Figura 33: Letras de samba estampam jornais da Bahia em véspera de carnaval. Salvador, 1935.....	152
Figura 34: Partitura do samba <i>Deixa Comigo</i> (1939), de Assis Valente	153
Figura 35: Anúncios de vitrolas portáteis e da modernização dos transmissores de rádio. Salvador, décadas de 1930 a 1950	154
Figura 36: Programação da <i>Radio Club da Bahia - PRF 6</i> , no dia 8 de janeiro de 1935.....	155
Figura 37: Anúncio da <i>Rádio Excelsior da Bahia</i> . Salvador, 1952	157
Figura 38: Capa de jornal anuncia “Preto não é mais lacaio”. Salvador, 1948	160
Figura 39: Capas de discos de sambistas baianos	161
Figura 40: Mestre Neguinho do Samba a frente da <i>Banda Didá</i> . Salvador, 2000	170
Figura 41: Rose Belo, única mulher entre os músicos da primeira formação do grupo <i>Gera Samba (É o Tchan)</i> . Salvador, início dos anos 1990	173
Figura 42: Cartaz do espetáculo <i>O samba nasceu na Bahia</i> . Salvador, 1975	184
Figura 43: Conteúdo digital produzido pelo coletivo Ésba! em 2020	194

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Rodas de samba do <i>Toalha da Saudade</i> . Salvador, 2015	19
Foto 2: Ruínas de prostíbulo na rua da Gameleira (antiga zona boêmia) e fachada pintada pelos moradores. Preguiça, Salvador, 2023	20
Foto 3: Primeira reunião do coletivo feminino <i>Som das Binha</i> . Salvador, 2016	31
Foto 4: Coletivo feminino <i>Samba das Rosas</i> no teatro e na mídia (TVE). Salvador, 2016.....	32
Foto 5: Guiga de Ogum	50
Foto 6: Walmir Lima	51
Foto 7: Edil Pacheco	52
Foto 8: Muniz do Garcia	53
Foto 9: Roberto Mendes	54
Foto 10: Chocolate da Bahia	55
Foto 11: Almir do Apaches	56
Foto 12: Rose Belo	57
Foto 13: Nelson Rufino	58
Foto 14: Cota Pagodeiro	59
Foto 15: Firmino de Itapuã	60
Foto 16: Nelson Babalaô	61
Foto 17: Festa de aniversário do mestre Guiga de Ogum. Preguiça, 2022	68
Foto 18: Guiga de Ogum em performance na 1ª edição do <i>Samba de Ladeira</i> , Preguiça, 2022.	69
Foto 19: Bloco <i>Alvorada</i> na Avenida. No detalhe, mestre Jiló do Pandeiro	86
Foto 20: Bloco afro Ilê Aiyê no Circuito Barra-Ondina. Carnaval de Salvador	90
Foto 21: Samba no Largo da Saúde. Centro Histórico, Salvador, 2022	91
Foto 22: Samba no Balaio de Gato. Pelourinho, Salvador, 2022	92
Foto 23: <i>Festa do Marujo Olho Vivo</i> . Feira de São Joaquim, Salvador, 2023	95
Foto 24: Primeiras rodas de samba do <i>Grupo Botequim</i> no bar <i>Antoniú's</i> . Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, 2008	98
Foto 25: Roda de samba da <i>Quinta do Samba do Cajueiro</i> , com a participação do <i>Grupo Perfil</i> . Imbuí, Salvador, 2022	100
Foto 26: Festas de paredão reúnem a juventude das periferias ao som do pagode baiano. Salvador, 2021	102

Foto 27: Janela frontal do segundo piso da Cantina da Lua, com vista panorâmica para o Terreiro de Jesus. Pelourinho, Salvador	104
Foto 28: Clarindo Silva “mestre Calá” no interior do caixa de seu estabelecimento.....	105
Foto 29: Placas em homenagem a personalidades de destaque adornam as paredes do segundo piso	106
Foto 30: Clarindo Silva no palco <i>do Projeto Cultural Cantina da Lua</i> . Salvador, anos 1980.....	107
Foto 31: Roda de samba de mulheres comandada por Rose Belo na <i>Praça Teresa Batista</i> . Pelourinho, Salvador, 2018	177

LISTA DE REGISTROS AUDIOVISUAIS

Vídeo 1: Samba informal na porta de Guiga de Ogum, Ladeira da Preguiça.....	21
Vídeo 2: Galeria de vídeos Capítulo 2	66
Vídeo 3: <i>Samba de Ladeira</i> 80 Guiga de Ogum	69
Vídeo 4: Pílulas da História - Nelson Maleiro	77
Vídeo 5: Bloco de Samba <i>Alerta Geral</i> no Carnaval 2023	84
Vídeo 6: Grupo de Samba Reggae no Largo da Saúde	90
Vídeo 7: Samba duro no <i>Balaio de Gato</i> , Pelourinho	91
Vídeo 8: Mulher sambando no Balaio de Gato	91
Vídeo 9: Samba Devocional na <i>Festa do Marujo Olho Vivo</i>	94
Vídeo 10: <i>Festa de Santa Bárbara</i> / Pelourinho	95
Vídeo 11: Samba do nada	95
Vídeo 12: <i>Grupo Perfil</i> na <i>Quinta do Samba do Cajueiro</i>	96
Vídeo 13: <i>Quinta do Samba do Cajueiro</i> na sede do bloco <i>Alerta Geral</i>	99
Vídeo 14: <i>Samba do Kilombo</i>	100

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1: Relação de entrevistados/as	27
Tabela 2: Territórios e grupos de samba de Salvador mencionados em jornais, revistas e depoimentos orais	110
Tabela 3: Características do corpus de partituras impressas e/ou editadas na Bahia	149
Tabela 4: Balanço das atividades do coletivo no biênio 2020/21.....	192
Gráfico 1	70
Gráfico 2	128
Gráfico 3	145
Gráfico 4	188
Gráfico 5	196

Sumário

INTRODUÇÃO.....	18
DELIMITAÇÃO DA PESQUISA	21
METODOLOGIA.....	22
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	27
MINHAS CORES	28
MÚSICA POPULAR É MÚSICA NEGRA.....	33
1 - DOS EPISTEMICÍDIOS MUSICAIS.....	34
1.1 – Entre sambas e quilombismos	39
1.2 – Samba da Bahia: revisão de literatura	43
1.3 -Mestres, abordagem biográfica e Encontro de Saberes.....	47
1.4 - Os mestres deste estudo.....	50
2 - SAMBA SOTEROPOLITANO EM CAMPO: CONTEXTO SOCIAL E PLURALIDADE	66
2.1 – Samba e carnaval.....	71
2.2 - Samba duro e samba junino.....	91
2.3 - Samba e religiosidade	94
2.4 - Rodas de samba e a influência do Sul	96
2.5 - Pagode baiano e conflitos geracionais.....	101
2.6 – Cantina da Lua: materialidade e memória	104
3 - MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM SALVADOR: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS	111
3.1 - Música urbana: reminiscências baianas.....	113
3.2 – Bahia-Rio-Bahia: des/continuidades do samba em diáspora.....	125
3.3 - O samba carioca chega à Bahia: impactos migratórios e circuitos de circulação	144
4 - SAMBA DA BAHIA É RESISTÊNCIA!	164
4.1 – Sambistas e marcadores sociais de diferenças	164
4.2 – Mídia, mercado e indústria cultural	180
4.3 – Samba urbano soteropolitano: um caleidoscópio musical	187
4.4 - Da aplicação da pesquisa: coletivo ÉSBA!	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS.....	200
ANEXO 1 - LISTA DE FONOGRAMAS DE COMPOSITORES BAIANOS PELO INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB)	208
ANEXO 2 - PRINCIPAIS PRODUÇÕES DO COLETIVO É SAMBA DA BAHIA! (ÉSBA!)	210
ANEXO 3 - CRONOLOGIA DE GRUPOS/CANTORES DE PAGODE BAIANO	211
ANEXO 4 - COMPOSITORES E INTÉRPRETES DE SAMBA REGGAE	212

Cousas do Rio de Janeiro [Sic]

1º A PENHA – O samba é talvez a mais bella creação do brasileiro, por ser a mais sincera. Aliás, talvez seja a unica. No samba pode se observar bem essa tristeza que faz o orgulho de todo idiota que se intitula sociologo no Brasil. [Sic]

A tristeza do povo brasileiro, mistura da nostalgia do portuguez desterrado que sonha com a volta à Patria e a revolta abafada no negro escravizado, nada tem de nobre, nem de esthetica. [Sic]

Curar-se-ia com banho e com chicote.

Mas o samba é sem duvida, interessante.

Tudo, onde domina o sexo e o instincto, é interessante e digno de atenção. [Sic]

Nas festas populares brasileiras, quase sempre festas religiosas, nas quaes há mais selvageria que christianismo, pode-se bem observar o porque de todos os defeitos do homem nascido sob os céos do tropical Brasil. [Sic]

O homem brasileiro, escravo da grandeza da natureza americana, preguiçoso e doente, prefere a realizar qualquer cousa, o dizer que “dentro de 100 annos o Brasil será o primeiro paiz do mundo”. [Sic]

É o escravo que, libertado a 13 de Maio, livre do senhor e do chicote, resolveu não mais trabalhar e viver como os padres e outros parasitas, à custa da imbecil caridade do proximo. [Sic]

É por isso que na Penha, no samba, o mulato affirma que a “vagabundagem não pode deixar”. [Sic] Mesmo porque o mulato só tem vigor para sambar.

“La na Pavuna...

tem um samba

que só da gente reuna”.

É a Africa. O rythmo selvagem do negro que dominava o leão no deserto, está inteiramente no negro ou no mestiço brasileiro.

Eis o motivo porque apesar do grave momento que o paiz atravessa a Penha viveu um mez alegre, de “fuzarca”.

Porque o mulato que nasceu no Brasil não é brasileiro... É africano...

2º A CANTIGA POPULAR – Às vezes, no entretanto, nos sambas e nas outras musicas populares brasileiras, existem motivos admiraveis. Poucas vezes, é verdade. [Sic]

Quasi sempre o que nos encanta no samba e no maxixe não passa do rythmo selvagem. Aquillo se não chega a admiravel, é pelo menos para o branco, original. [Sic]

A lettra da grande maioria dos sambas, mal feita, firma-se em motivos todos. Principalmente os sambas do Rio e da Bahia. No Rio é a Pavuna, a Penha, a Favella. Na Bahia, o Bomfim. [Sic]

No entretanto, nos sambas mais do Norte, onde no caboclo já há sangue de indio e onde o homem creou para seu uso a lei do punhal e da carabina, os motivos mais universaes, menos mulatos, chegam ás vezes a admiraveis. [Sic] (...)

3º PATRIOTISMO – Fora disso, no homem brasileiro, nada de bello, de vigoroso, de admiravel. [Sic]

Nem a mulata. A mulata que é a adoração de todos os conductores de bonde, de todos guardas-civis e de todos os portuguezes que habitam a heroica cidade de São Sebastião, do Rio de Janeiro, affectado e mal cheirosa, nada tem de interessante. [Sic]

Nem o vigor da india, nem a belleza da branca, nem a bondade da preta. [Sic]

Apezar da largura das “cadeiras” é feia. Má, preguiçosa, tem horror ao trabalho. Dansa aos sabbados nos “bailes” das suas “Sociedades recreativas” e às segundas-feiras falta ao trabalho deixando mal a patroa... [Sic]

Mas apesar disso tudo, o guarda que faz a ronda aqui na minha esquina, um alagoano de quem eu me fiz excellente camarada, me diz a cada mulata que passa: “Eis ahi, Sr. Alberti, o meu typo...o meu ideal... [Sic] Por uma menina dessa eu daria até a vida...”

E eu concordo: “É, seu guarda, é uma mulata e tanta...” [Sic]

E elle offendido: “mulata, não, sr. Alberti, vamos ser camaradas... Uma morena...” [Sic]

E completa risonho: “O senhor entende... Eu sou patriota... Só quero é purificar a raça...” [Sic]

(Alberti Borgia, Revista ETC. Salvador, Bahia, 10 de novembro de 1930).

INTRODUÇÃO

“Sambagolá! Quem vem as noites no Toalha da Saudade, pode vivenciar. Nasce um movimento, orquestra popular, na casa do velho diplomata do samba, Batatinha, herdeiros, batuqueiros e compositores”.¹ A movimentação é intensa nas noites de sexta-feira, e a música é o prato principal. A casa amarela no alto da Ladeira dos Aflitos situa-se numa região privilegiada. No coração da cidade, defronte ao mar da Baía de Todos os Santos, ao lado do Passeio Público, do Teatro Vila Velha e do Museu de Arte Moderna. A varanda de entrada estampa a caricatura do mestre Batatinha, sambista imortalizado, pintada por um de seus nove filhos. Duas grandes janelas de madeira se abrem para a sala onde acontece a música. Paredes de tijolos aparentes, antiguidades como objetos de decoração. Desta sala, avista-se um balcão dividido por um caixa e, logo atrás, um salão mais amplo com mesinhas espalhadas. A cozinha fica ao fundo. Frequentadores de todas as idades vão preenchendo os espaços: vizinhos, estudantes de música, mestres da Velha Guarda. No centro da sala, ao lado das grandes janelas que dão para a varanda de entrada, uma mesa forrada com toalha de renda, dois candelabros de ferro, uma garrafa de licor de gengibre, flores. Atrás da mesa mais uma imagem do velho Batata, “ministro do samba” tão adorado pelos baianos, como que observando e a tudo abençoando. Todos vestem branco. Duas mulheres integram a roda, e uma delas acende as velas: os músicos tomam seus lugares, para o samba começar. A primeira canção é sempre a mesma - *Agolonã*, de Batatinha e Ederaldo Gentil -, um pedido de licença. O agogô puxa a clave em compasso 9/8. O salão iluminado pela luz das velas e o ostinato rítmico do agogô criam uma energia inebriante, meio samba, meio transe. O ritual segue até quase o dia raiar, revivendo os mestres da Bahia outrora esquecidos. A poesia escorre pelas frestas: “*antes que a tristeza mais tardia Deus me dê por companhia, eu quero ter a ventura de muito sambagolá*”.

Integrei esse movimento entre os anos de 2014 e 2017, como uma das musicistas da *Sambagolá Orquestra Popular*, coletivo formado no bar *Toalha da Saudade*, reduto histórico do samba soteropolitano. O espaço apresentava precárias condições de funcionamento. Resolvemos então implementar uma ocupação artística para sua revitalização, promovendo uma série de rodas de samba, shows, ensaios e encontros informais com mestres da Velha Guarda do samba baiano. Esses eventos agregaram jovens músicos universitários, sambistas antigos e a comunidade local num conagração afetivo-musical, em momentos de intensas trocas sociais e culturais realizadas, sobretudo, através da música (Foto 1).

¹ Trecho narrado no teaser da *Sambagolá Orquestra Popular* disponível [aqui](#). Acesso em 10 de abr. de 2021.

Foto 1: Rodas de samba do *Toalha da Saudade*. Salvador, 2015.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Durante os anos que vivi em Salvador, foi concretizado um contato prolongado com o campo estudado, através de minha participação como espectadora e musicista. Inicialmente, a convivência com os mestres da velha guarda baiana se deu enquanto admiradora, portanto, esta investigação parte da perspectiva de uma “aprendiz e *performer*” (SEEGER, 2008). Transcrevo a seguir trecho de minhas anotações que exemplifica a trajetória de rica vivência e percepção da relevância dessa pesquisa junto aos mestres:

Gabriel estava aflito quando cheguei em sua casa para ensaiar: ‘Temos que ir em dona Claudete’. Seguimos, a pé. Ao chegar ao local onde fica sua casa, senti um calafrio. Um antigo sobrado, no Largo do Pelourinho, bem defronte à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Fomos subindo as escadas e meu coração acelerava: não entendia meu nervosismo. Eis que ela abre a porta e nos convida a entrar. Uma casa tão singela, quanto bela, onde vive há 50 anos. Fotos antigas pelas paredes, atabaques pelo chão. Santos e troféus. Essa senhora elegante e altiva se dizia muito cansada. Mostrava-se distante. Começamos a cantar pra ela um ijexá de Guiga de Ogum, e a magia da música se fez. Seus olhos se acenderam. Foi então que aconteceu: ela soltou a voz como um raio e entoou seus cânticos. Se levantou com uma força descomunal diante de nós. Lágrimas escorreram, arrepios. Cantou suas três músicas. Saudou Santa Bárbara, Oyá, sua santa devota. Bailou diante de humildes e incrédulos discípulos. Estávamos diante de Claudete Macedo, a Rainha do Samba da Bahia! Eu não podia conter a emoção de presenciar aquele momento, e compreender o quanto sou afortunada em fazer música com esses grandes mestres. Depois, nos abraçamos e ela veio nos mostrar fotografias de sua carreira. Fomos convidados a cantar com ela na missa da Rosário dos Pretos. Sinto como se eu tivesse nascido para vivenciar esses momentos. Uma missão. Que tenhamos força e união necessários para continuar. Salve a velha guarda de todos os Santos e segredos universais. Saravá, Sambagolá! (Diário de campo da autora, Salvador, 17/07/2015).

Em 2023 passei a residir na Ladeira da Preguiça, aprofundando a convivência com antigos e novos moradores, captando assim algumas particularidades desta comunidade histórica para o samba baiano. Local marcado por estigmas de marginalidade, a Preguiça traz

em suas ruínas as lembranças de um tempo remoto carregado de cultura e boêmia, mas que ao longo dos anos foi se transformando em zona de prostituição e tráfico de drogas, chegando ao século XXI “reduzida a estados lamentáveis de ruínas, pobreza e esquecimento” (MONTROYA, 2022, p. 02). No entanto seus moradores constituem uma forma única de habitar esse espaço urbano, mobilizando-se ativamente para subverter paradigmas de preconceito e discriminação. Dentre importantes instrumentos de revitalização da Preguiça, destaca-se a força da própria comunidade em iniciativas como o *Centro Cultural Que Ladeira é Essa?*, desempenhando a conscientização crítica e política dos moradores por meio de palestras, rodas de conversa ou na promoção de oficinas de esporte e música para as crianças (Foto 2).

Foto 2: Ruínas de prostíbulo na rua da Gameleira (antiga zona boêmia) e fachada pintada pelos moradores. Preguiça, Salvador, 2023.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Com um cotidiano marcado pela solidariedade entre seus habitantes e a convivência amigável com os usuários de drogas que frequentam a localidade, a Preguiça é um lugar festivo e cheio de vida. Percebe-se como o samba faz parte desse cotidiano, seja no “pagodão” tocado bem alto nas ruas, bares e casas, ou nos  [sambas espontâneos](#)² realizados em torno da presença de mestre Guiga de Ogum, que costuma receber admiradores vindos de toda parte do Brasil.

Estabeleci uma comparação imaginária entre a atual situação da Preguiça - comunidade que viu nascer importantes movimentos do samba soteropolitano e hoje resiste em meio a ruínas e movimentos culturais comunitários - e a situação geral do mundo do samba em Salvador. Apesar do rico histórico do samba, a cidade apresenta profundas carências nesse contexto musical, não condizentes com a vasta produção que possui. Muitos mestres se encontram em situação de vulnerabilidade social, e a nova geração também se vê desamparada uma vez que a cidade carece de aparelhos culturais para músicos que se interessam por esse universo, mas não encontram espaços físicos, centros culturais ou casas de música para o desenvolvimento de seu trabalho. Esta percepção encontra ressonâncias na reportagem de Bruno Ribeiro para a *Revista Ópera* (2020):

Não que a Bahia não ostentasse, como sempre, cultura pujante e cena musical efervescente; mas ocorre que o samba propriamente dito padecia da falta de visibilidade — em grande parte causada pela indústria do turismo, assentada na “ditadura” dos trios elétricos e na música de carnaval feita exclusivamente para este modelo de festa. (...) Mesmo compositores consagrados nacionalmente como Walmir Lima, autor de *Ilha de Maré* (sucesso na voz de Alcione), não eram mais procurados para entrevistas, nem tinham quem cantasse suas músicas. Roda de samba era prática quase extinta em Salvador — e o repertório das poucas rodas existentes ignorava a produção dos mestres baianos (RIBEIRO, 2020).³

DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

A presente pesquisa parte de minhas inquietações acerca da escassez de estudos, invisibilidade e consequente desvalorização dos mestres sambistas de Salvador (BA), bem como da omissão dos poderes públicos quanto ao problema em questão. Acredito que o samba soteropolitano merece um estudo abrangente por tratar-se de um caso bem particular e com grande diversidade, que precisa ser conhecido amplamente. Urge a necessidade de valorização

² Este vídeo faz parte do acervo da autora, e registra um samba informal realizado durante o trabalho de campo na porta da casa do mestre Guiga de Ogum, em 30/09/2022, na Preguiça. Músicos participantes: Gabriel da Penha (voz e violão), Anderson do Samba (pandeiro) e Gabriel Silva (surdo).

³ RIBEIRO, Bruno. Ênio Bernardes, a memória dos mestres da Bahia. *Revista Ópera*. Junho 25, 2020. Disponível em <https://revistaopera.com.br/2020/06/25/enio-bernardes-a-memoria-dos-mestres-da-bahia/>. Acesso em 14 de agosto de 2020.

dos sambistas da Cidade do Salvador, uma das maiores comunidades negras das Américas, iluminando a história do samba urbano por meio da escuta dos mestres que a construíram - patrimônios vivos -, identificando e salvaguardando saberes e formas de expressão portadoras de referências à identidade, história e memória da cultura soteropolitana. Nosso propósito é iluminado pela proposta de definição da etnomusicologia de Angela Lühning, quando diz que:

Tentando definir a tarefa da etnomusicologia podemos então dizer que seria a tentativa de documentar o pluralismo musical ainda existente, até nas suas expressões misturadas e mescladas, estudar, praticar e conscientizar no sentido de não deixar morrer completamente o que há de próprio em cada cultura. Desta forma podemos contribuir para uma identificação à certa tradição dando valor a ela, isso numa época em que o nosso gosto musical e nossa identidade cultural são influenciadas e até determinadas pelo gosto dos outros, ou melhor, pelas intenções comerciais da indústria fonográfica (LÜHNING, 2006, p. 32).

Detectada a lacuna existente, esta investigação tem por objetivo geral *compor um panorama do samba urbano soteropolitano a partir da trajetória de vida de mestres da Velha Guarda; categorizando sua pluralidade de subgêneros; mapeando territórios e momentos históricos relevantes e identificando os principais desafios enfrentados na atualidade.*

METODOLOGIA

Na tentativa de iluminar questões relativas ao apagamento do samba urbano soteropolitano na historiografia musical, bem como mapear o cenário atual e os desafios enfrentados, percorri passado e presente, mesclando metodologias histórico-documentais e etnográficas. Devo admitir minhas dificuldades ao trilhar este modelo híbrido de investigação, uma vez que a definição deste percurso se deu de forma gradativa ao longo do trabalho. Senti desde o início a necessidade de trazer as vozes dos mestres sambistas com quem vinha atuando, logo, o trabalho etnográfico revelou-se um caminho natural. Contudo, à medida que ia aprofundando as pesquisas bibliográficas e documentais em arquivos e jornais antigos, pude perceber como a história do samba urbano soteropolitano vem sendo silenciada, tanto no cânone estabelecido quanto no meio acadêmico. Desse modo, abordar aspectos históricos sob uma perspectiva crítica tornou-se parte importante da investigação, sempre guiada pela pergunta: quais as particularidades do samba urbano soteropolitano a partir dessa pesquisa histórica?

Para fundamentar meu percurso metodológico, busquei referências na antropóloga Urpi Montoya (2022) em artigo intitulado *Os tempos da Ladeira da Preguiça: Etnografia de longa duração de uma micro localidade do centro histórico de Salvador*. Neste estudo, a autora reflete

sobre dois tempos que se sobrepõem no espaço atual da Preguiça, descrevendo etnograficamente o tempo presente, ao mesmo tempo que analisa historicamente sua coexistência com o tempo passado. Montoya utiliza uma perspectiva aberta pela *École des Annales*, segundo a qual o presente é sempre uma sobreposição de tempos, para compreender a relação entre esses tempos e espaços. Enfatizando como a maioria dos trabalhos etnográficos têm privilegiado a noção de espaço, optado pela dispensa do tempo histórico, a autora considera fundamental uma análise que leve em conta essa superposição. “Trata-se de temporalizar o espaço, lendo a empiria do trabalho de campo mediante as diversas fontes históricas consultadas e, por outro lado, espacializar o tempo, interrogando o passado à luz dos espaços e paisagens contemporâneos (MONTOKA, 2022, p. 05).

Em 2021 iniciei o trabalho de campo como pesquisadora, deixando de ser apenas a *performer*. A transformação de meu campo de performance e aprendizado num campo de pesquisa acadêmica, a partir de meu ingresso no mestrado, abriu novas perspectivas de ação e a oportunidade de fundir minha vocação artística com um ativismo social e político. Este estudo conta necessariamente com toda a experiência e material acumulados junto aos mestres ao longo de quase dez anos de convivência. Por tudo isto, acrescentar a chave pesquisadora me incentivou na busca por uma investigação militante, assumindo meu artevismo face à realidade vivenciada.

Devido às limitações impostas pelo avanço da pandemia do Covid-19, num primeiro momento realizei apenas o registro das conversas com os mestres, além de visitar alguns arquivos. Procurei aproveitar a fase de suspensão das manifestações culturais em todo o mundo para aprofundar minhas investigações bibliográficas e histórico-documentais. Com a flexibilização das medidas restritivas e o retorno dessas manifestações, pude então realizar a imersão etnográfica no universo estudado, voltando a viver em Salvador no período compreendido entre agosto de 2022 e fevereiro de 2023.

Durante esta imersão, realizei anotações descritivas e analítico-reflexivas num diário de campo, remodelando a pesquisa à medida que ia sendo “afetada” pela realidade que buscava compreender. Em diálogo com aportes político-teóricos da etnomusicologia, antropologia, sociologia e estudos culturais, busquei compreender essa música como conteúdo mediador das relações de geração, raça/etnia, classe e gênero que marcam as trajetórias dos meus interlocutores. A intersecção entre esses marcadores de diferença foi essencial na análise de dados, considerando a faixa etária dos mestres; questões étnicas e raciais que perpassam esses agentes e suas manifestações; além das questões de gênero e classe social que demarcam a trajetória daqueles que produziram o samba urbano soteropolitano ao longo do tempo.

Em face deste panorama, questionamentos foram surgindo: Em Salvador, quais são os espaços tradicionais de resistência, organização e transmissão de conhecimento no mundo do samba? O que têm a nos dizer os mestres populares, protagonistas remanescentes e guardiões dessa história? Como os mestres percebem sua atuação hoje perante uma trajetória histórica? Quais os principais lugares/momentos do samba, na percepção deles? Qual o lugar do samba no carnaval soteropolitano hoje? Como eles se percebem dentro disso? Para compreender essas questões, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com mestres do samba soteropolitano, notadamente compositores/autores da geração que vivenciou as escolas de samba. Pessoas com as quais já tinha contato desde o trabalho com a *Sambagolá Orquestra*, e outras que foram sendo indicadas no decorrer da investigação.

Para a pesquisa histórico-documental, foram realizadas buscas nos arquivos de publicações raras e jornais antigos da *Biblioteca Pública do Estado da Bahia*; na biblioteca digital da *Fundação Biblioteca Nacional*⁴, nos acervos digitais do *Instituto Moreira Sales* e da *Fundação Pierre Verger* e no banco de partituras no *Núcleo de Estudos Musicológicos* (NEMUS) da UFBA. A pesquisa abarcou, ainda, produções fonográficas de sambistas baianos, bem como os documentários *Bahia de Todos os Sambas* (1983), de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman; *A Resistência da Lua* (1985), de Octavio Bezerra; *Samba Riachão* (2001), de Jorge Alfredo; *Batatinha e o Samba Oculto da Bahia* (2007), de Pedro Abib; *Batatinha Poeta do Samba* (2009), de Marcelo Rabelo e *O Samba Que Mora Aqui* (2017), de Vitor Rocha.

As entrevistas foram parte fundamental e a motivação central deste estudo. Tive contato com alguns mestres sambistas entre os anos de 2014 a 2017, voltando a encontrá-los em 2021 durante o trabalho de campo para o registro em áudio de suas Histórias de vida. Esses depoimentos foram colhidos num período de muitas restrições, em que a pandemia de COVID-19 apresentava altos índices de contaminação. Desse modo, por precaução preferi aguardar o início da campanha de vacinação, condicionando meus encontros presenciais aos mestres já vacinados - alguns em idade avançada. Procurei ouvir tanto mestres reconhecidos quanto agentes atuantes nas comunidades de Salvador. Me esforcei na busca pela escuta de mulheres, no entanto enfrentei dificuldades para encontrar interlocutoras disponíveis. Consegui entrevistar apenas uma musicista, via videoconferência, depoimento crucial para dialogar com as teorias feministas e estudos de gênero.

Os critérios de seleção dos sujeitos levaram em consideração sua trajetória de vida e envolvimento no universo do samba soteropolitano. Como veremos adiante, a maioria desses

⁴ Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/>

mestres são de uma geração que vivenciou as escolas de samba, tornando-se compositores a partir dessas agremiações e dos festivais de música que antecederiam o período carnavalesco - que podiam ser patrocinados por órgãos públicos, agentes privados ou órgãos de imprensa. Para a realização das entrevistas, procurei iniciar com perguntas relacionadas à infância dos interlocutores, intercedendo o mínimo possível na *gestalt* biográfica despertada. Cada um dos depoimentos foi realizado em um único dia, transcorrendo com entusiasmo, presteza e a disponibilidade de todos os envolvidos.

Além das interlocuções individuais, utilizei ainda entrevistas em grupo. O número de participantes foi composto por 3 homens, todos compositores do mundo do samba e amigos de longa data. Mediados por mim, foram discutidos temas específicos num ambiente em que a interação grupal propiciou uma melhor participação e descontração, gerando formas mais intensas e espontâneas de reflexão.

Cabe ressaltar o fundamental apoio do mestre Clarindo Silva, guardião de um dos mais representativos lócus de samba que resistem em Salvador - a *Cantina da Lua*, localizada no coração do Pelourinho. Considerada o "quartel-general" dos sambistas da cidade, foi um privilégio poder conversar com alguns de meus interlocutores imersos nesta atmosfera carregada de história, o que colaborou no despertar afetivo de memórias adormecidas.

Em cada história de vida encontra-se um fio condutor, um núcleo resistente que a torna instrumento de reconstrução de identidades para além de mero relato factual. A respeito da História oral, Michael Pollak (1989) toma como ponto de partida o conceito de memória coletiva de Halbwach⁵ - cuja maior expressão seria a memória nacional - para explorar como diferentes processos e atores intervêm na formalização e solidificação de memórias, examinando as contribuições da oralidade na ênfase que ela permite dar às "memórias subterrâneas". O enquadramento dado às memórias, sejam elas coletivas ou individuais, constitui importante chave para estudar como elas são construídas. Com a metodologia da história oral, os limites do trabalho desse enquadramento são revelados, mas também são trazidas à tona questões psicológicas do indivíduo que tendem a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade (POLLAK, 1989, p. 4).

⁵ M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.

Portanto, o trabalho de análise e os critérios de leitura do material recolhido oralmente implica, hoje, um desafio crucial: a linguagem tratada não mais como matéria inerte - conteúdo afim às hipóteses do investigador - mas um acontecimento que encerra uma complexidade dialógica e existencial. “Os relatos traçam sutilmente os contornos do espaço biográfico, o ponto de inflexão que faz de uma biografia pessoal um assunto público, não no sentido da visibilidade midiática, mas no sentido político de comunidade e responsabilidade” (ARFUCH, 2010, p. 347). Entretanto, a forma como a memória popular é construída e reconstruída como parte da consciência contemporânea contrapõe a ingênua suposição de que a História oral devolve ao povo sua história de maneira democrática, uma vez que ao colocar em voga o caráter ideológico da documentação tida como oficial, expõe também as relações de poder no qual essas camadas estão inseridas. Assim,

o empreendimento levado a cabo por sociólogos e historiadores de produzir novos documentos através da história oral é incontestavelmente rico e importante na medida em que tem em vista o presente ou considera que o usuário potencial desse material está locado no futuro. A própria ideia de memória exige nossa atenção não tanto para o passado, mas para a relação passado/presente. (...) antes de mostrar fatos do passado, nos faz ver que a história oral é uma luta contra outras interpretações históricas que podem vigorar hegemonicamente no presente (DEBERT, 1986, p.151-152).

Ciente da responsabilidade apontada pelos autores visitados, coletei os depoimentos que compõem essa pesquisa entre os meses de abril e agosto de 2021. O nome dos entrevistados, idade, dia e local de cada entrevista estão descritos na Tabela 1:

Tabela 1: Relação de entrevistados/as:

NOME/IDADE/GÊNERO/RAÇA	LOCAL	DATA
Iuri Passos, 44, homem, preto	Gantois, Salvador	09/04/2021
Pedro Abib, 61, homem, branco	Videoconferência	15/04/2021
Firmino de Itapuã, 78, homem, preto	Cantina da Lua, Salvador	29/04/2021
Almir do Apaches, 77, homem, preto	Cantina da Lua, Salvador	06/05/2021
Cota Pagodeiro, 49, homem, preto	Restaurante, Pelourinho, Salvador	11/05/2021
Walmir Lima, 92, homem pardo	Casa dele, Salvador	17/05/2021
Muniz do Garcia, 80, homem, preto	Cafeteria, Pelourinho, Salvador	26/05/2021
Guiga de Ogum, 80, homem, pardo	Casa dele, Salvador	28/05/2021
Dú Marques, 45, homem, branco	Casa de amigos, Salvador	29/05/2021
Alberto Fonseca, 76, homem, branco	Casa dele, Salvador	29/05/2021
Edil Pacheco, 78, homem, branco	Casa de amigos, Salvador	29/05/2021
Nelson Rufino, 80, homem, preto	Solcity Hostel, Salvador	30/05/2021
Chocolate da Bahia, 80, homem, preto	Casa dele, Salvador	30/05/2021
Rose Belo, 49, mulher, parda	Videoconferência	02/06/2021
Roberto Mendes, 70, homem, branco	Videoconferência	05/06/2021
Geraldo Lima, 74, homem, preto	Whatsapp	09/08/2021

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O capítulo 1 apresenta uma exposição das bases epistemológicas que fundamentam a pesquisa, discutindo conceitos como epistemicídio, afrocentricidade, quilombismo e Histórias de vida, em interlocução com o tema investigado. Apresento também um breve perfil dos mestres entrevistados, onze personagens marcantes do mundo do samba em Salvador, a saber: Guiga de Ogum, Walmir Lima, Edil Pacheco, Muniz do Garcia, Roberto Mendes, Chocolate da Bahia, Almir do Apaches, Firmino de Itapuã, Nelson Rufino, Rose Belo e Cota Pagodeiro. Com o objetivo de qualificar o estilo composicional de cada um, acrescento links de acesso a vídeos de cada mestre, em material registrado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* disponível no YouTube.

No capítulo 2 procuro realizar um breve mapeamento das diversas manifestações do samba soteropolitano com base em depoimentos orais e pesquisas iconográficas e hemerográficas. O objetivo foi verificar quais os principais locais da manifestação do samba em contexto de performance na cidade de Salvador. Disponibilizo, ao longo do texto, links de acesso aos registros audiovisuais produzidos por mim durante o trabalho de campo, no intuito de ressaltar a diversidade de subgêneros existentes em Salvador - cidade onde o samba se renova e se reinventa o tempo todo. Apresento também uma discussão acerca das mudanças no carnaval soteropolitano a partir da presença dos trios elétricos e a crescente capitalização dessa manifestação cultural.

O capítulo 3 apresenta um panorama das narrativas históricas sobre movimentos musicais urbanos soteropolitanos correlatos ao samba, mostrando as transformações ocorridas durante o transcurso migratório Bahia-Rio-Bahia, buscando remontar criticamente memórias do seu processo de consolidação de meados do século XX até o presente. Problematizo o apagamento da memória do samba baiano durante o processo de construção de uma identidade nacional no contexto de um projeto eugenista de nação.

No capítulo 4 traço algumas análises baseadas nas categorias relacionais Geração, Raça/Etnia e Gênero, na busca pela apreensão de dimensões sociológicas do universo musical investigado. Apresento ainda possibilidades de uma aplicação prática desta pesquisa nas ações que venho desenvolvendo desde 2020 como integrante do coletivo *É Samba da Bahia!* (ÉSBA!), com a criação de conteúdo digital, registro em discos, lives e podcasts e apoio na inscrição dos mestres em editais e leis de incentivo.

Nas Considerações Finais apresento os principais resultados encontrados, as contribuições e limitações deste estudo, bem como sugestões para futuras pesquisas.

MINHAS CORES

Nos Brasil, pesquisadoras como Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) questionam o suposto universal do compor - que não considera a dimensão de gênero -, utilizando suas próprias narrativas e trajetórias enquanto *performers*, compositoras e cantautoras para a produção de uma epistemologia feminista que represente uma abordagem analítica de produção cultural e musical fronteiriça a uma lógica sexista de resistência e subordinação, configurando relações de gênero e poder.

Mulheres que protagonizaram movimentos relevantes na recente história musical do século XX são vozes dissonantes em relação ao cânone musical e patriarca de um modelo

dominante que busca desqualificar o trabalho intelectual feminino. Logo, as autoras defendem a necessidade de que nós, enquanto mulheres, nos coloquemos no centro do discurso, falando em primeira pessoa na busca pela compreensão de processos e subjetividades que possam se materializar em letras e canções, articulando desejos, poesia e pesquisa artística. Deste modo podemos elaborar de forma crítica nossos próprios processos produtivos, valorizando nossas próprias memórias em redes de pertencimento e fortalecimento identitário enquanto musicistas que questionam formas de ser e estar no mundo.

Como musicista atuante há mais de 20 anos na cena independente mineira e, mais recentemente, baiana, e endossando as premissas de ROSA E NOGUEIRA (2015) sobre a importância de trazermos para o centro de nossas produções artísticas e acadêmicas a nossa própria vivência, apresento brevemente minha realidade enquanto mulher, cantora, percussionista, compositora e pesquisadora. Além disso, considero pertinente trazer algumas reflexões sobre minha experiência no mestrado como um processo que tem me atravessado, desde o início, através de leituras e debates essenciais para a conscientização de questões delicadas dentro de minha própria família inter-racial.

Sou uma pesquisadora branca, filha de uma mulher negra e um homem branco. Hoje consigo identificar mecanismos de negação da raça dentro da minha família e como as relações afetivas nesse contexto podem ser afetadas por padrões sociais impostos pelo racismo estrutural. Minha mãe reproduziu em nosso lar mecanismos desse apagamento, herdados de seus pais. Desconstruir a branquitude⁶ em torno da qual fui criada foi um processo intenso e definitivo.

Meus familiares maternos apresentam traços mestiçados entre brancos, negros e indígenas. São pardos, morenos, negros de pele clara com seus cabelos crespos sempre alisados, num constante esforço de branqueamento. Nossa região de origem, no Vale do Rio Doce, leste do estado de Minas Gerais, foi terra dominada pelos chamados “índios Botocudo⁷”, etnia massacrada pela Coroa. Cresci ouvindo com naturalidade a expressão “*minha avó foi pega no laço*”. Não obstante, sempre me identifiquei de forma instintiva e profunda com valores da

⁶ Lia Vainer Schucman procurou compreender como os pressupostos falsos ou imaginários sobre a raça – no sentido de que a raça, do ponto de vista biológico, não existe – passaram a ter efeitos concretos tão poderosos que passaram a regular práticas cotidianas, percepções, comportamentos e desigualdades entre diferentes grupos humanos. Os resultados dessa pesquisa evidenciaram que o pensamento falacioso de superioridade moral, intelectual e estética ainda faz parte da construção destes sujeitos construindo, então, o que foi nomeado como branquitude – identidade racial branca.

⁷ Para mais informações sobre a história dessa etnia ver entrevista com Ailton Krenak em Genocídio e resgate dos “Botocudo”. Revista de Estudos Avançados/USP, v. 23, n. 65, 2009. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10447>. Acesso em 21 de Mar. de 2022.

cultura negra, e essa identificação emocional-cultural me coloca numa posição ambígua: tenho consciência de meus privilégios no lugar de não-negra e, apesar da minha identificação intrassubjetiva, as dimensões intersubjetivas me levam a interditar tais identificações (SCHUCMAN, 2018).

Ao longo da vida pratiquei capoeira, aprendi os ritmos do samba, frequentei a umbanda e o candomblé, dediquei-me ao estudo da cultura e religiosidade afro-brasileiras. Quando decidi ser musicista, ingressando no curso de música do *Centro de Formação Artística do Palácio das Artes* (CEFAR), me deparei com um ensino musical totalmente euro-centrado. Dentro da escola de música fui impelida ao aprendizado do canto lírico, travando contato com as obras dos cânones da música “erudita”, tendo a oportunidade de acompanhar a agenda de concertos da instituição da qual fazia parte, a *Fundação Clóvis Salgado*. Foi uma experiência muito enriquecedora e parte importante de minha trajetória artística. Porém, não me sentia representada, continuando a realizar minhas buscas no campo que mais me interessava: a música popular. Na mesma época fundei o grupo *Curimã*, em que pude desenvolver experimentalismos com base nos ritmos brasileiros, ingressando no curso de percussão da *Bituca - Universidade de Música Popular* como discípula do mestre Serginho Silva. Foram marcantes nesta instituição as aulas de “História da Música Brasileira” com o mestre Gilvan de Oliveira e os meu primeiro contato com a história de tradições negras como os vissungos, o samba-chula, os congados, dentre outras. De lá para cá muita coisa mudou, havendo um desenvolvimento substancial no ensino de música popular nas escolas de música e universidades brasileiras, com a inauguração do curso superior de música popular na UFMG e noutras instituições de ensino superior.

Surge então a possibilidade de mudança para Salvador (BA) e minha incursão no estudo dos ritmos do candomblé, como integrante do grupo *Rum Alagbê*, projeto social conduzido pelo mestre Iuri Passos nos domínios sagrados do *Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê - Terreiro do Gantois*. Fui deixando a música me conduzir, e ela me levou para dentro do terreiro, onde fui acolhida ao lado de outras mulheres, crianças e jovens no aprendizado dos ritmos sagrados dos orixás. Lembro daquele momento como se fosse hoje. Era uma terça-feira à noite, e o mestre Iuri Passos estava ao meu lado mostrando ao atabaque o toque do cabila⁸ e do congo. Fiquei muito impactada ao perceber empiricamente de onde vinha a célula-mãe do samba, experimentando

⁸ Cabila ou Cabula, ritmo de origem banto característico da nação de Candomblé Angola, é considerado por muitos estudiosos a clave matriz do samba. Clave rítmica do cabila:



um bonito sentimento de alumbramento. Vivi ali intensos processos de insights, descobertas e o desenvolvimento de minha clave-consciência⁹. Este foi um ponto crucial em minha trajetória, quando identifiquei de forma definitiva o que viria a ser o meu maior interesse de estudos: o campo da etnomusicologia.

No ano de 2016 pude vivenciar uma experiência transformadora em Salvador, ao ser convidada para participar de um coletivo de mulheres chamado *Som das Binha* (Foto 3). O grupo se propunha a ser uma *jam* de mulheres, congregando diversas artistas residentes em Salvador para uma roda de conversa inicial. Na ocasião, sentadas em círculo no chão, fui ouvindo o depoimento de cada uma, ao mesmo tempo que ia instantaneamente tomando consciência das várias violências que havia sofrido ao longo de minha trajetória enquanto musicista, tanto nos grupos que atuei como nas escolas de música que frequentei. Em todos os espaços mencionados, a presença feminina sempre foi menor, e me acostumei a estar entre homens. O que pude vivenciar, de modo geral, foram silenciamentos na hora de propor ideias de arranjo ou composição, chegando ao ponto de ter meus instrumentos musicais retirados de minha mão por homens da plateia em plena performance musical. À medida que ia tomando consciência dessas violações, foi chegando minha vez de falar. Pude verbalizar em meio a outras musicistas, escutando também as dores e violências sofridas por todas.

Foto 3: Primeira reunião do coletivo feminino *Som das Binha*. Salvador, 2016.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

⁹ Clave-consciência é um conceito desenvolvido pelo maestro Letieres Leite, referindo-se à introjeção, pelos músicos, dos padrões rítmicos da música de matriz afro-religiosa, a saber o candomblé.

A partir desse encontro minha postura profissional mudou radicalmente, e experimentei realizar trabalhos exclusivamente femininos, como o *Samba das Rosas* (2016, 2017, 2018), uma roda de samba feminina que procurou ocupar espaços em Salvador em espetáculos teatrais e na mídia (Foto 4).

Foto 4: Coletivo feminino *Samba das Rosas* no teatro e na mídia (TVE). Salvador, 2016.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao participar de um curso de extensão com o grupo de pesquisa *Feminaria Musical*, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2020, pude aprofundar minhas reflexões, identificando formas de expressão artística que já vinha experimentando como “artevismo”. O conceito desenvolvido por este grupo consiste em utilizar nosso fazer artístico no combate a matrizes de preconceito e desigualdade. Acredito na via do desenvolvimento de musicologias que levem em consideração a construção de gênero enquanto espaço de poder indissociável dos discursos, produções e estudos musicais. Não obstante, a realidade que se apresenta descortina histórias de superação e resistência feminina no cenário profissional da música, e esta nova perspectiva me alimenta e me inspira a continuar trilhando a bonita possibilidade de fazer arte, música e pesquisa como forma de me colocar no mundo.

MÚSICA POPULAR É MÚSICA NEGRA¹⁰

Minha participação na oficina do Método UPB (Universo Percussivo Baiano¹¹), dentro da programação do *Festival Rumpilezz* (2020), foi outro momento decisivo neste processo de tomada de consciência. As aulas foram ministradas pelo maestro, arranjador e instrumentista baiano Letieres Leite (in memoriam), educador que defendia a premissa de que a complexidade rítmica da música brasileira advém das matrizes africanas do candomblé. Percorrendo o caminho de desconstrução das polirritmias presentes na música popular brasileira pela análise de fonogramas, Leite sistematizou as menores porções de ancestralidade dessas gravações, definindo o conceito de *clave*¹² como desenhos rítmicos mínimos, chaves, linhas-guia ou padrões rítmicos responsáveis pelo *swing* e pelo balanço da nossa música popular, demonstrando como as melodias da música popular brasileira carregam esses mínimos elementos matriciais. A *clave* seria, assim, uma espécie de assinatura sonora da experiência africana registrada no som, e gêneros como rock, hip hop, rap, reggae, samba e jazz configurariam uma espécie de atualização desses códigos ancestrais. Quando, nos anos 2000, Leite cria sua própria academia de música, começa então a questionar os motivos de não serem ensinados os fundamentos e as *claves* da música negra nas escolas de música em geral. Desse modo, seguiu aperfeiçoando um método baseado na oralidade e corporalidade.

O ponto alto desta vivência foi a discussão em torno da necessidade de se repensar os currículos das universidades com a inclusão de uma “História da música da diáspora negra”, referenciando os intelectuais negros como forma de acesso à cosmo identidade de nossa música. Ali ouvi pela primeira vez a palavra epistemicídio, compreendendo a urgência que agentes negros, indígenas e mestres tradicionais possam contar sua própria história. A música vista como código de comunicação, elemento fundador, organizador e tronco da diáspora negra.

¹⁰ Para Gilroy (2001), a música negra é um importante significante e uma das grandes articuladoras da cultura expressiva negra, ganhando protagonismo nas relações sociais, comunicacionais e políticas por ter se sobreposto ao poder da língua e da literatura. Apesar disso, a identidade negra representada através da música popular sempre foi negociada, reterritorializada e reapropriada, articulando novos estilos e gêneros musicais.

¹¹ “Método UPB” (Universo Percussivo Baiano) busca observar e refletir a música decorrente da diáspora negra no Brasil como recurso para a educação musical brasileira, a partir de uma observação mais aprofundada das matrizes afro-baianas.

¹² Letieres Leite afirma que esse é um termo adotado da cultura musical cubana, mas já bastante difundido entre os músicos brasileiros.

CAPÍTULO 1

DOS EPISTEMICÍDIOS MUSICAIS

Eu posso sinceramente dizer que eu bebi intensamente do copo amargo do sofrimento e da desgraça. Eu fui arrastado às profundezas da degradação e da miséria humana pelos senhores de escravos (FELDESTEIN apud ASANTE).

Epistemicídio é um termo cunhado para designar a destruição e inferiorização de formas de saber locais pela imposição de uma cultura à outra (SOUZA, 2004). Gayatri Spivak (1985) já utilizara o termo “Violência epistêmica” muito antes para problematizar a forma pela qual o intelectualismo ocidental julga poder falar em nome do Outro subalterno, retirando seu poder de agenciamento e reproduzindo, assim, estruturas de poder e opressão: “A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme” (SPIVAK, 2010, p. 85).

No Brasil, os estudos sobre o tema começaram a ganhar corpo com a tese *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), em que a filósofa, educadora e pensadora negra Sueli Carneiro (2005) aprofunda o debate racial no Brasil, classificando o epistemicídio como elemento constitutivo dos dispositivos de racialidade/biopoder¹³ que operam em nossa sociedade - uma das bases que alicerçam o racismo. Definidor de funções e papéis sociais, o epistemicídio seria um processo persistente de produção da “indigência cultural” dos povos subjugados. Nas palavras da autora,

(...) o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta. Sendo, pois, um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realiza, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui, uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder, e que tem por característica específica compartilhar características tanto do dispositivo quanto do biopoder, a saber, disciplinar/ normalizar e matar ou anular. É um elo de ligação que não mais se destina ao corpo individual e coletivo, mas ao controle de mentes e corações (CARNEIRO, 2005, p. 97).

¹³ Biopoder, conceito criado por Michael Foucault para problematizar a perseguição aos corpos e segmentos indesejáveis da sociedade.

Carneiro (2005) estabelece um paralelo entre epistemicídio e o “jesuitismo” designado oficialmente pela corte portuguesa para cuidar da educação no Brasil, unindo os rigores da vida religiosa aos rigores da vida militar. No período compreendido entre 1549 a 1759 espalham-se Casas Jesuíticas por todo o território nacional, com bibliotecas, aulas de música e primeiras letras. Iniciava-se assim o “processo de ‘branquificação’ do colonizado por um sistema colonial de educação” (CARNEIRO, Op. cit., p. 117).

Trazendo essa discussão para o âmbito de nossa pesquisa, Marcos Holler (2007) demonstra como o ensino da música sempre esteve presente nos estabelecimentos jesuíticos, principalmente nas aldeias ou reduções espalhadas por toda América. A imagem a seguir (Figura 1) diz muito sobre a aculturação e o etnocídio impostos aos povos originários do Brasil¹⁴. A “missão” instituída na área indígena de Utiariti foi dirigida principalmente às crianças, que eram mantidas separadas de suas famílias em sistema de internato, submetidas a rígidos métodos disciplinares e castigos. Nesta imagem impressionante, vemos registrada a “Banda de meninos Pareci” (1912-1917) em fotografia original de José Louro, colorizada por Amanda Pinheiro, no projeto *Tempo em cor Brasil: história brasileira colorizada* (2020), a partir do acervo do *Museu do Índio*.

Figura 1: *Banda de meninos Pareci*. Utiariti, Mato Grosso, 1912-1917.



Fonte: <https://www.instagram.com/tempoemcorbrasil/>

¹⁴ Pierre Clastres (2004) define etnocídio como a "destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem tal destruição", não a destruição física, mas a destruição de sua cultura.

A esse respeito, podemos afirmar que a institucionalização do ensino superior em música no Brasil tem sido marcada por uma trajetória de exclusões. Em pesquisa realizada nos cursos de graduação em música de dez importantes universidades do país, Luiz Ricardo Silva Queiroz (2018) revela amplo domínio da música erudita ocidental nesse nível de ensino, com fortes traços de colonialidade. O autor apresenta o conceito de “epistemicídio musical”, um dispositivo de assassinatos simbólicos cometidos contra diferentes culturas musicais. Vejamos:

Na música, o resultado de tal processo são os diversos epistemicídios que vêm sendo cometidos na cultura musical brasileira desde a chegada dos europeus em 1500. Epistemicídios são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura à outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver, subalternizando ou matando tudo o que é diferente da tendência dominante (Santos; Menezes, 2010). Os epistemicídios musicais são crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade (Queiroz, 2017, p. 108). Tal exclusão se deu, e ainda hoje se dá, pela associação dessas músicas a outros sistemas de organização sonora e outras formas de expressão cultural, geralmente vinculadas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos do hemisfério sul, são consideradas como desprovidas de valor estético, simbólico e social (QUEIROZ, 2018, p. 6).

Tal estudo evidencia como a academia representa, ainda, um espaço privilegiado de expressão da branquitude, inclusive no campo da Etnomusicologia. Desde que ainda era conhecida por Musicologia Comparativa (*Vergleichende Musikwissenschaft*) as produções deste campo têm sido feitas por uma maioria de acadêmicos não negros. Em 2020, o dossiê *Matizes Africanos da Música Brasileira* problematizou a representação da música negra por investigadores brancos, apontando autores “africanistas”, musicologias de perspectiva africana e as recentes discussões sobre racismo na música. Longe de se configurar em reflexões de fácil aceitação, as ideias contidas neste documento instigam provocações ao propor o desenvolvimento de uma musicologia aliada à luta antirracista - mais condizente com a realidade brasileira. Tais proposições representam incômodas tensões, ameaçando territórios historicamente demarcados dentro do campo das ciências sociais e humanas ao trazer novos elementos de análise e novas disputas nos espaços de poder acadêmico. Não obstante, torna-se vital que a academia se abra para as vozes silenciadas que compõem o Brasil e suas musicalidades, conforme defende Nina Graeff (2020):

A criatividade musical do território brasileiro é reconhecida mundialmente graças à manutenção, ressignificação e experimentação com suas diversas paisagens sonoras advindas do continente africano, europeu, asiático, norte-americano, do mundo árabe, e trocados cada vez mais intensamente com as do nosso solo sul-americano.

Entretanto, é demasiado evidente, sobretudo aqui no Nordeste, o abismo entre a diversidade musical das ruas, do cotidiano, dos rituais, dos palcos brasileiros, e as concepções limitadas, hierárquicas e eurocêntricas que permeiam as práticas, teorias e metodologias das instituições de formação musical (PEREIRA 2014; LÜHNING E TUGNY, 2016; QUEIROZ, 2017). O samba não cabe em uma partitura; o frevo não cabe em um museu; o maracatu não cabe em um CD; a música de matizes africanos não cabe em palavras da língua portuguesa (GRAEFF, Op. Cit., p. 2).

Propostas alternativas de educação, como as premissas conceituais de centralidade e multiculturalismo desenvolvidas pelo filósofo Molefi Kete Asante (1990), baseiam-se em abordagens não hierárquicas, que respeitam e celebram a variedade de perspectivas culturais sobre os fenômenos do mundo contra a marginalização dos afro-americanos, hispano-americanos, asiático-americanos, nativo-americanos e outras crianças não-brancas. Através de amplas pesquisas, Asante comprova que o método de ensino mais produtivo para alunos de qualquer cultura consiste em colocar seu grupo e suas próprias referências culturais no centro do contexto do conhecimento. Nesse sentido, os africanos têm liderado um movimento pela reforma curricular total, a saber, a ideia afrocêntrica.

A educação dos Estados Unidos não pode ser caracterizada como cêntrica, mas sim eurocêntrica. Logo, a maioria das experiências discutidas nas escolas americanas são tratadas do ponto de vista de perspectivas e histórias brancas. A consequência disso é que afro-americanos crescem como seres “passivos” e deslocados de sua própria identidade étnica. Neste sentido, Asante defende que falar abertamente sobre as brutalidades da escravidão em sala de aula seria um ponto crucial para uma mudança de paradigma, revelando a verdade por trás das histórias que vêm sendo contadas e repercutindo o tratamento bárbaro dado aos escravizados ao expor como sua dignidade foi roubada e suas culturas destruídas. Logo, o registro das experiências de escravizados sobreviventes seria a “substância essencial” para estas unidades de aprendizagem. Transcrevo a seguir trechos desoladores de alguns desses relatos:

Os Weldon observaram que os africanos que foram capturados e levados ao navio negreiro eram acorrentados ao convés, forçados a se abaixar e “marcados com ferro quente na forma de letras ou sinais mergulhados em uma preparação oleosa e pressionada contra seus corpos nus até queimar profundamente deixando cicatriz indelével para mostrar quem era o dono” (p. 33-37). Eles também relataram que aqueles que gritavam eram chicoteados no rosto, nos seios, nas coxas e nas costas com um “chicote de nove tiras” empunhado pelos navegadores brancos: “cada golpe trouxe as peças chicoteadas de carne enlutada” (p. 44). Eles viram “mães com bebês de colo marcados e chicoteados, cortados e cicatrizados de modo vil, como se o céu devesse ferir os algozes infernais com a desgraça que eles mereciam. Crianças e infantes não foram poupados deste terror. Os Weldon contaram que um bebê de nove meses, a bordo do navio negreiro, foi açoitado porque não queria comer. O capitão do navio ordenou que os seus pés fossem colocados em água fervente, para dissolver a pele e as unhas, e então ordenou que a criança fosse açoitada novamente, caso ainda se recusasse a comer. Eventualmente o capitão matava o bebê com suas próprias mãos e

mandava a mãe da criança jogar o corpo ao mar. Quando a mãe se recusava, ela também apanhava e era forçada a ir à lateral do navio, onde “com a cabeça virada, para que não pudesse ver, ela jogava o corpo no mar” (p. 44). De modo similar, o capitão de um navio com 440 africanos a bordo observou que 132 teriam que ser atirados ao mar para economizar água (p. 47). Outro escreveu: “o choro alto e sufocante (sic) por ar e comida vindo debaixo do convés adoeceu a alma da humanidade” (p. 47) (ASANTE, Op. cit., p.142-143).

Lendo atrocidades como essas, é como se sangrássemos, podendo sentir como a escravidão foi a morte em vida. Ensinar sobre tamanha monstruosidade humana deve lembrar, para sempre, as maneiras pelas quais seres humanos frequentemente têm violado uns aos outros (ASANTE, Op. cit., p. 143-144). Como desdobramento dessa tragédia humana, o ataque ontológico motivou muitos africanos a optarem pelo suicídio ou o deslocamento e a desorientação – todos eles consequência de os descendentes africanos serem ativamente “decentrados”. Muitas dessas pessoas tentam abandonar sua raça, tornando-se “sem-raça” e sem uma identidade cultural. Os judeus se empenharam em campanhas para que o Holocausto Europeu fosse ensinado nas escolas e faculdades, e Asante defende que o mesmo seja feito em relação ao Holocausto Africano nas Américas e na diáspora:

Educação hegemônica só pode existir enquanto a informação acurada e verdadeira for sonegada. (...) Se fosse ensinado às crianças brancas estes mesmos conhecimentos, ao invés do que lhes é normalmente ensinado sobre a escravidão americana, elas provavelmente veriam nossa sociedade de um modo diferente e trabalhariam para transformá-la em um lugar melhor. (...) A afrocentricidade oferece a todos os americanos a oportunidade de examinar a perspectiva da pessoa africana nesta sociedade e no mundo. Os resistentes afirmam que a afrocentricidade é antibranca; já se a afrocentricidade, como teoria, é contra alguma coisa, é contra o racismo, a ignorância e a hegemonia monoétnica no currículo. A afrocentricidade não é antibranca; ela é, entretanto, pró-humano (ASANTE, Op. cit., p. 144-145).

A problemática do conhecimento é fundamentalmente étnico-racial. Dialogando com as premissas da afrocentricidade e dos estudos pós-coloniais, Luiz Rufino (2018) alerta para 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. Sua proposta, a qual denominou “Pedagogia das encruzilhadas”, aprofunda reflexões acerca dos elementos constituintes da cultura popular afro-brasileira e seus saberes subalternizados durante o processo de colonização. A partir de elementos e expressões dessa cultura emergem conceitos que irão revelar saberes de um Brasil profundo, preservados nos terreiros, nas macumbas, na capoeira, no jongo, no samba e nas ruas. O termo “encruzilhada” é evocado como perspectiva

para ler o mundo a partir das potências de Exu, divindade africana demonizada pelo colonizador. “Mandinga” representa a sapiência do corpo vista como importante esfera de conhecimento. “Ebó epistemológico” surge das tentativas de produzir encantamento nas esferas do saber - contragolpe ao colonialismo obcecado por uma lógica “binária e universalista”. Rompendo com essa lógica, Rufino propõe uma educação pluralista e dialógica que pensa o mundo a partir do modo em que vivemos e das epistemes que lhe são próprias.

No cenário acadêmico-musical brasileiro um marco importante no enfrentamento da problemática étnico-racial foi a criação do *Mwanamuziki - Coletivo de Pessoas Negras Pesquisadoras em Música*. Em seu “Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música” (2021) são denunciados os efeitos do racismo nas pesquisas, práticas, processos, teorias, epistemologias e maneiras de pensar-fazer música dentro da academia. Ademais, “longe de uma proposta de guetificação, expressa não apenas o grito das pessoas negras da área musical contra o racismo, mas também um documento de base para os debates e mudanças que se fazem urgentes no nosso meio” (SANTOS, 2021).¹⁵ Prosseguindo a tradição ancestral do aquilombamento, esse movimento chega para balizar ações concretas de mudanças e inclusões nas Universidades brasileiras. Chegamos então à fronteira que nos leva à próxima premissa conceitual que irá embasar nosso trabalho: o quilombismo.

1.1 – Entre sambas e quilombismos

Os quilombos representaram um fenômeno contra-aculturativo de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial e a restauração dos valores ancestrais (CARNEIRO, 1958, p. 14):

O quilombo foi, portanto, um acontecimento singular na vida nacional, seja qual fôr o ângulo por que o encaremos. Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos êstes aspectos o quilombo revela-se como um fato novo, único, peculiar, - uma síntese dialética. Movimento contra o estilo de vida que os brancos lhe queriam impor, o quilombo mantinha a sua independência à custa de lavouras que os ex-escravos haviam aprendido com os seus senhores e a defendia, quando necessário, com as armas de fogo dos brancos e os arcos e flechas dos índios. E, embora em geral contra a sociedade que oprimira os seus componentes, o quilombo aceitava muito dessa sociedade e foi, sem dúvida, um passo importante para a nacionalização da massa escrava. (CARNEIRO, 1958, p. 24-25)

¹⁵ Disponível em <https://www.listas.unicamp.br/pipermail/anppom-l/2021-February/012914.html>

Revisitando Samuel Araújo (2011), aplicamos sua noção de “práxis musical e sonora” para destacar o aspecto político imanente do fazer musical, constatando como o samba agrega pessoas que comungam dos mesmos valores-melodias-compassos, cantando o desejo de um mundo melhor e os enredos não mostrados nos livros de História. Neste sentido, o samba pode ser entendido como um depositário simbólico do quilombismo como forma de resistência cultural. “Concluímos que o samba-enredo é uma forma de utopia musical que se dá com a carnavalização, invertendo a ordem e desarticulando a dominação estabelecida no seu próprio campo de poder” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 289).

No Brasil, a partir da década de 1980 ganham força os debates pós-coloniais e os estudos culturais e multiculturais, quando autores como Homi Bhabha (Índia), Stuart Hall (Jamaica) e Paul Gilroy (Inglaterra) repercutem suas ideias nas Ciências Sociais desenvolvendo, num contexto de globalização, categorias como cultura, identidade (classe/etnia/gênero), migração e diáspora, que logo tornaram-se fundamentais para a observação das lógicas coloniais modernas (BALLESTRIN, 2013, p. 93-94). Na mesma década consolida-se um momento decisivo na evolução da denúncia internacional do racismo no Brasil, com a aplicação das ideias do discurso negro internacional (pan-africanismo) à nossa realidade, pelo intelectual negro Abdias do Nascimento, em obras seminais como *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978), *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* (1980) e *O Brasil na mira do pan-africanismo* (2002).

Para Nascimento, “o conhecimento científico que os negros necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente – de forma sistemática e consistente – sua experiência de quase 500 anos de opressão” (NASCIMENTO, 1980, p. 261). O conceito científico histórico-social do quilombismo consiste num método de análise, compreensão e definição de uma experiência concreta conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. “O quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país” (Idem, p. 264). Em Abdias do Nascimento, tem-se um sujeito que fala a partir da experiência de si: o “ser negro, numa sociedade racista”. Seus estudos, lutas e aspirações pautam-se na criação de alternativas antirracistas em todos os *fronts* possíveis, principalmente na decolonização dos saberes. O trecho a seguir é representativo dos objetivos e motivações do quilombismo:

O negro já compreendeu que terá de derrotar todas as componentes do sistema ou estrutura vigente, inclusive a sua *intelligentsia* responsável pela cobertura ideológica da opressão através da teorização "científica" seja de sua inferioridade biossocial, da miscigenação sutilmente compulsória ou da criação do mito "democracia racial". Essa "*intelligentsia*", aliada a mentores europeus e norte-americanos, fabricou uma

"ciência" histórica ou humana que ajudou a desumanização dos africanos e seus descendentes para servir os interesses dos opressores eurocentristas. Uma ciência histórica que não serve à história do povo de que trata está negando-se a si mesma. Trata-se de uma presunção cientificista e não de uma ciência histórica verdadeira (Idem, 1980, p. 261).

Ou ainda:

Um instrumento conceitual operativo se coloca, pois, na pauta das necessidades imediatas da gente negra brasileira. O qual não deve e não pode ser fruto de uma maquinação cerebral arbitrária, falsa e abstrata. Nem tampouco um elenco de princípios importados, elaborados a partir de contextos e de realidades diferentes. A cristalização dos nossos conceitos, definições ou princípios deve exprimir a vivência de cultura e de *praxis* da coletividade negra. Incorporar nossa integridade de ser total, em nosso tempo histórico, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta (Idem, 1980, p. 261).

Conforme Luciana Prass (2009), a partir da Constituição de 1988 o termo quilombo passa a representar uma metáfora da experiência de resistência e vitórias dos afro-descendentes frente ao racismo. Considerando a categoria “negro” como índice emblemático de resistência contra a opressão, em sua tese de doutorado a pesquisadora faz uma reflexão sobre as musicalidades das comunidades quilombolas gaúchas a partir de um paradigma etnomusicológico, lançando um olhar sobre quilombos contemporâneos. O trabalho busca compreender o lugar da música na agenda identitária de grupos que lutam para terem seus direitos reconhecidos, evidenciando como as práticas musicais - rituais ou não - atuam na manutenção de modos de vida específicos dessas comunidades. Sua pesquisa insere-se, assim, nas ações afirmativas emanadas dos movimentos sociais, descortinando as relações entre práticas performáticas das comunidades quilombolas e suas lutas por territórios e reconhecimento de direitos.

Ainda sobre a decolonização dos saberes, o giro decolonial (SOUZA, 2000; 2004; 2006; GROSGOUEL, 2008; QUIJANO, 2010; MIGNOLO, 2003; 2014) denuncia como a suposta objetividade do conhecimento científico seria legitimadora de ações político-econômico-ideológicas que acabam se tornando padrões universais. Logo, a resistência política deve ter como postulado a resistência epistemológica (SOUZA, 2006). Deste modo, identificar e superar a colonialidade do poder, do saber e do ser é o grande desafio enfrentado pelas ciências e teorias políticas estudadas no Brasil (BALLESTRIN, 2013). Em face deste desafio, a história das lutas sociais de indígenas, negras, negros e negres em prol do direito à educação e ao conhecimento, assim como a luta pela superação do racismo, configuram um novo paradigma na produção de saberes: afro-indígenas não mais como objetos de estudo, mas como sujeitos que possuem e produzem conhecimento.

Nilma Lino Gomes (2006) discute a substancial contribuição que a intelectualidade negra vem legando ao Brasil nas últimas décadas, com uma produção caracterizada pela inovação e a radicalidade política de conhecimentos e práticas. Seu principal objetivo é dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio raciais e suas vivências. Esses pensadores vêm modificando a ciência por dentro, problematizando conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas na tentativa de superar o epistemicídio ou assassinio do conhecimento próprio das culturas subordinadas. Graças a esses intelectuais, análises científicas baseadas no mito da democracia racial vêm sendo contestadas, rompendo comodismos e silenciamentos em relação ao peso da raça em nossa sociedade. Outros desdobramentos desse ativismo intelectual são a articulação e organização de entidades científicas como a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN); o Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros (COPENE); e o desenvolvimento dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB'S) existentes no Brasil.

Portanto, a presente pesquisa ancora-se na premissa conceitual do quilombismo (NASCIMENTO, 1980), privilegiando autores negros brasileiros como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Nilma Lino Gomes, Milton Santos, Jorge Spirito Santo, dentre outros. Saliento não se tratar aqui de um eurocentrismo reverso, mas sim um modo de perspectivar pessoas negras como agentes no centro de sua própria cultura e história. Acosta (2020) explicita as razões para se buscar o protagonismo negro assentado na teoria da afrocentricidade em estudos etnomusicológicos, revertendo a tradição do negro como objeto da ciência:

É indispensável encontrar a produção de conhecimento desses sujeitos negros na história acadêmica, pessoas invisibilizadas, tratadas como menores pelos cânones até bem pouco tempo atrás, que hoje emergem com contribuições importantes para pensar a realidade social brasileira e os efeitos do racismo, em especial, baseados em uma rede ligada aos movimentos sociais negros brasileiros e da afrodíaspóra negra (ACOSTA, 2020, p. 31).

1.2 – Samba da Bahia: revisão de literatura

O arcabouço teórico-metodológico das pesquisas sobre os (muitos) sambas do Brasil adotou, inicialmente, uma abordagem folclorista/africanista, sendo o etnólogo baiano Edison Carneiro precursor nos estudos do que viria a ficar conhecido como “samba da Bahia”. Carneiro estabelece um marco teórico na literatura sobre samba folclórico com o livro *Samba de umbigada* (1961), partindo de pesquisas de abordagem classificatória sobre danças herdadas do legado congo-angolês - manifestações genericamente denominadas por “batuques”¹⁶. Nesta obra, o autor identifica origens comuns no lundu, coco, bambelô, tambor de crioula, jongo, caxambu, samba-batido, corta-jaca e bate-baú, dentre outras modalidades do samba de roda baiano (batucada) e carioca (partido alto); agrupando-as no complexo dos “sambas-de-umbigada”. Não obstante, ao contrário do caráter positivista dos demais folcloristas, Edison Carneiro utilizava-se de conceitos do materialismo histórico¹⁷, buscando identificar nos versos desses sambas contradições, desigualdades sociais - “luta de classes” - e raciais - “ódio de cor” (CARVALHO, 2006, p. 60).

Se os estudos iniciais integraram os domínios das ciências sociais, da etnografia e do folclorismo, a partir da década de 1970 temos um gradativo crescimento do interesse acadêmico pelo samba urbano do Rio de Janeiro, com ênfase em abordagens mais consistentemente documentadas e “quadros interpretativos mais sofisticados de um ponto de vista teórico” (ARAÚJO, 2021, p. 29). O etnomusicólogo Samuel Araújo (2021) nos apresenta uma revisão da 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 carioca, em que é elaborado o conceito de “ideologia da tranquilidade” como uma representação ideológica relativamente homogênea do Brasil - relacionada à postulação da ideia de uma formação social fraterna e “sem tensões”. A seguir, Araújo elenca alguns trabalhos acadêmicos expressivos das décadas de 1970 e 1980, especificando os respectivos campos de estudo:

¹⁶ A designação generalizante do termo batuque para as danças e músicas negras tem sido alvo de duras críticas por parte de historiadores e etnomusicólogos, pela tentativa de homogeneização e incorporação dessas práticas pela empresa colonial como forma de apropriação dessas danças, canções e músicas para positividade de um discurso nacionalista.

¹⁷ A partir da organização do *II Congresso Afro-brasileiro*, em 1937, Carneiro já demonstrava sua preocupação em colocar os negros no centro das discussões, com a adesão de cerca de 40 candomblés ao evento e a participação de líderes religiosos, capoeiristas e sambistas.

Trabalhos acadêmicos de maior fôlego exclusivamente dedicados ao samba o têm abordado a partir dos seguintes campos: antropologia (Goldwasser, 1975; Leopoldi, 1978), comunicação (Araújo; Herd, 1978; Sodré, 1979), história social (Moura, 1978), musicologia (Siqueira, 1978), ciência política (Raphael, 1980), estudos literários (Matos, 1982) e sociologia (Rodrigues, 1984). Também seguindo orientação acadêmica, discussões sobre o samba carioca aparecem em fontes que tratam de assuntos mais abrangentes, tais como estudos de musicologia histórica (Almeida, 1942), ensaios musicológicos sobre música folclórica e popular (Alvarenga, 1950), histórias do carnaval carioca (Eneida, 1958), estudos de folclore (Carneiro, 1961), história social da música popular brasileira (Tinhorão, 1974), estudos panorâmicos da música folclórica e popular brasileira (Schreiner, 1978; Oliveira Pinto, 1986), estudos etnomusicológicos sobre as matrizes da música afro-brasileira (Kubik, 1979; Kazadi, s/d), antropologia urbana (Zaluar, 1985) e léxicos musicais (Marcondes, 1977; Andrade, 1989). A categoria “acadêmica” também poderia ser pertinente a uma série de artigos parcial ou exclusivamente dedicados ao samba no Rio de Janeiro publicados em periódicos dedicados à pesquisa em diversas áreas de conhecimento (Silva, 1939; Castelo, 1942; Osório et al., 1970; Tati, 1970; Vianna, 1973; Béhague, 1973; Menezes Bastos, 1974; Berlinck, 1976; Silva, 1978; DaMatta, 1979; Oliven, 1984; Queiroz, 1985), embora a maioria dessas fontes não tenham ido muito além de exposições descritivas e/ou inventários documentais acerca do samba (ARAÚJO, 2021, p. 30).

Retomando abordagens relativas ao nosso campo de pesquisa, o “samba da Bahia” se cristalizou como território essencialmente folclórico no decorrer da literatura sobre samba, como veremos a seguir:

Na literatura sobre o samba, percebe-se uma cisão entre um samba, enquadrado como ‘folclore’, e aquele tratado como ‘música’, enquanto produção autoral e comercial, reforçando o discurso evolutivo, evocado pelos cronistas e artistas da MPB que atribuem à Bahia o seu “lugar de reserva de autenticidade” (LIMA, 2013, p. 130), o qual foi pouco contestado pelos artistas e meios culturais baianos, que insistem em propagar uma visão umbilical da Bahia, enquanto berço-portal ‘Mãe África’, reiterando estereótipos, os quais, afinal das contas, somente servem para a divisão e dominação das práticas negras. (LIMA; DORING; OLIVEIRA, 2018, p. 9)

Em artigo intitulado *Samba da Bahia: tradição pouco conhecida* (2004), Khatarina Doring já dava sinais das dificuldades terminológicas para se definir esse “samba baiano”, problematizando a amplitude do campo tanto no âmbito histórico quanto na contemporaneidade. Detendo-se à análise de aspectos musicais do “batuque”, “samba-de-roda” e “samba de viola”, a pesquisadora propõe um diálogo entre fontes históricas, compositores e mestres da cultura popular, acrescentando ainda informações de pesquisadores e etnomusicólogos que tratam de aspectos musicais e culturais do samba na Bahia.

Nina Graeff (2005) ao focalizar o samba de roda do Recôncavo Baiano em sua tese de doutorado nos fornece um detalhado levantamento bibliográfico dos estudos desenvolvidos na etnomusicologia sobre o tema, enfatizando que as pesquisas neste campo vêm se proliferando a partir dos anos 2000.

As primeiras pesquisas etnomusicológicas sobre o samba de roda foram feitas por Ralph Waddey (1980, 1981) na década de 1970, ressaltando o papel da viola no samba chula – também denominado samba de viola. Logo em seguida, na década de 80, Tiago de Oliveira Pinto (1991) dedicou-se a uma compreensão aprofundada da cultura musical do Recôncavo Baiano, identificando as fortes inter-relações entre o samba e outras esferas culturais como a capoeira e o candomblé. Até a publicação do dossiê do Iphan, Samba de roda do Recôncavo Baiano (2006), que serviu como candidatura do samba de roda perante a Unesco, apenas alguns artigos foram publicados sobre o tema. (DÖRING, 2004; ZAMITH, 1995) Desde 2000, diversos doutorandos e mestrados dedicaram-se à tradição, dentre os quais se destacam Francisca Marques (2003, 2008) e Katharina Döring (2002, 2011) (GRAEFF, 2005, p. 16).

Com relação à profusão de estudos do samba rural baiano em detrimento do samba urbano, um levantamento no repositório de teses e dissertações da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a partir do termo de pesquisa “samba” pôde comprovar como a grande maioria dos trabalhos realizados têm enfatizado o samba de roda do Recôncavo Baiano. Apresento, a seguir, uma compilação cronológica e breve resumo dos principais trabalhos acadêmicos cujo tema se relaciona ao samba urbano soteropolitano e/ou seus gêneros correlatos.

Alessandra Carvalho (2006) reflete sobre a importância histórica do samba na elaboração dos principais projetos de identidade nacional que estavam sendo produzidos no contexto das décadas de 1930 a 1950, através da análise de jornais, revistas e, no contexto específico de Salvador, das críticas contra “sambas e outras monstruosidades” de Pinto de Carvalho e Pedro Calmon, além da produção etnográfica de Édison Carneiro; buscando confrontar essa produção com a perspectiva de uma cultura popular autônoma, expressa nas rodas e nas canções dos mestres Batatinha e Riachão.

Haley Clark (2007), por sua vez, se concentra no estudo de caso de um conjunto de samba de uma comunidade periférica de Salvador, o grupo da Baixa de Quintas, na busca pela descrição do samba urbano explorando a história do gênero, analisando repertório, textos das canções e instrumentos utilizados. Uma importante contribuição deste trabalho está na constatação de que estas manifestações informais não estão sendo documentadas como outras tradições da Bahia – especialmente capoeira, candomblé, samba de roda e samba chula do Recôncavo, denotando também como a maioria das fontes e informações disponíveis sobre o samba são relacionados ao samba carioca.

As escolas de samba soteropolitanas da década de 1960 e 1970 são o tema da dissertação de Rafael Soares (2015), com foco no contexto sociocultural dessa manifestação. A pesquisa aborda ainda algumas questões de natureza política e econômica, utilizando fartas fontes documentais dentre fotografias, crônicas, entrevistas, notícias e artigos publicados em diferentes periódicos da capital baiana durante os festejos carnavalescos na época estudada.

A tese de Aaron Lopes (2015) trata da importância do pagode baiano - gênero híbrido entre samba-de-roda e samba urbano - no processo de construção das identidades musicais de um grupo de crianças moradoras do Engenho Velho de Brotas, em Salvador. O autor demonstra como o pagode pode ser considerado representante da cultura ao qual o grupo estudado está inserido, sendo fundamental para a constituição de uma identidade musical local específica, mantendo um forte discurso de pertencimento e representação das comunidades de que são originárias.

Com o objetivo de redimensionar a percepção sobre a criatividade de Neguinho do Samba na elaboração do samba-reggae, Víviam Queirós (2016) defende em sua dissertação de mestrado que o samba-reggae possibilita a criação de uma tradição negro-baiana inspirada na principal estratégia de libertação da população negra escravizada: o Quilombo de Palmares. A partir de sua capacidade de reconectar indivíduos, a rítmica do samba-reggae se revela como ferramenta eficiente no deslocamento do poder, elaborando novos discursos sobre a pele dos seus agentes, interferindo sobremaneira na estética, na gestualidade e na produção literária de um importante movimento musical instalado na cidade de Salvador.

Gustavo de Melo (2018) investiga a construção musical do samba conhecido como Samba Junino, oriundo dos bairros populares de Salvador, com base nas falas dos seus próprios interlocutores e observando, sobretudo, a contribuição de manifestações históricas do negro baiano para a sua transformação e consolidação, bem como a indispensável interferência da comunidade para criação musical. As discussões em torno das políticas públicas de salvaguarda também são enfatizadas na abordagem do autor.

Laurisabel Maria de Ana da Silva (2022) buscou compreender o que torna o carnaval de bairro de Salvador singular, e como nele estão espelhadas invisibilidades históricas do bairro, suas questões estruturais, seus carnavais e sonoridades frente aos de outros lugares de festa na cidade. Sua tese traz reflexões sobre esta festa representativa do imaginário de identificações brasileiras através do estudo sobre o carnaval realizado no bairro do Nordeste de Amaralina.

A literatura aqui visitada denota a enorme variedade de subgêneros urbanos presentes no guarda-chuva conceitual do “samba baiano”. Entretanto, constatamos que ainda há lacunas a serem preenchidas, levando-se em consideração uma visão geral/panorâmica das reminiscências e continuidades deste samba urbano. Logo, a proposta deste estudo abre possibilidades para uma análise das causas que levam à situação desfavorável dos agentes do mundo do samba em Salvador, sem desconsiderar as micropolíticas do cotidiano de grupos, indivíduos e suas “histórias de vida”. Deste modo, tratamos do sentido político da Música,

acreditando que “a linguagem musical pode oferecer um papel político de incitar-se contra o absurdo da realidade em que se vive” (ARAÚJO, 2011).

1.3 -Mestres, abordagem biográfica e Encontro de Saberes

Nas práticas antropológicas contemporâneas o interesse renovado por vidas particulares trouxe inovações e mudanças radicais de perspectiva, deslocando o foco de “generalidades” para “particularidades” e de “conceitos abstratos” para “vidas reais”. A potencialidade inerente às histórias de vida em dialogar com os sujeitos estudados tem levado pesquisadorxs a dimensões mais criativas e problemáticas, reformulando pressupostos e hipóteses pré-estabelecidos. Com efeito, a posição privilegiada do etnógrafo passa a ser colocada de forma estratégica na construção dessas histórias de vida, tidas como formas de discurso e repositório de dados de uma ciência comprometida e engajada. Debert (1986) ressalta a importância da produção de documentação constituída de um ponto de vista alternativo, voltado para a escuta das classes populares, incorporando a versão dos oprimidos dos grandes e pequenos acontecimentos:

Na América Latina, onde as sociedades são pouco integradas, isto é, possuem escassa informação disponível, diversidade social extrema e historiografia incipiente, a história de vida é um instrumento que vem preencher um vazio intransponível (DEBERT, 1986, p. 141).

Os conceitos de biografia e histórias de vida se borram e se diferenciam: enquanto o termo biografia tende ao ramo da literatura, o segundo é identificado “com a recuperação de vidas Outras – notadamente, de pessoas excluídas das narrativas mais estabelecidas por motivos de raça, classe e gênero” (GRIMSHAW, 2020, p. 2). Os testemunhos individuais, para além das peripécias pessoais, sinalizam certas dimensões da história e das memórias coletivas. De modo elíptico, transversal e até volúvel, o espaço biográfico opera, complementarmente, nesse “resgate” do próprio, do local, que é um dos aspectos paradoxais da duplicidade constitutiva da globalização (ARFUCH, 2010, p. 106). O reconhecimento e a valorização das narrativas se sustentam no descentramento da voz enunciativa e na pluralidade de pontos de vista no trabalho dialógico, tanto da oralidade quanto da escrita, cuja outra voz protagonista é, evidentemente, a do destinatário/receptor. Nas palavras da autora,

Democratização da palavra, recuperação de memória do povo, indagação do censurado, do silenciado, do deixado de lado pela história oficial ou, simplesmente, do banal, da simplicidade, frequentemente trágica, da experiência cotidiana: eis aqui

o imaginário militante do uso da voz (dos outros) como dado, como prova e como testemunho de verdade, científica e midiática (ARFUCH, 2010, p. 250).

Se a experiência etnográfica marca um avanço epistêmico fundamental na história das ciências humanas e sociais, invertendo os lugares de enunciação sobre os sujeitos, o programa Encontro de Saberes avança ainda mais, chegando a colocar em crise o próprio lugar da antropologia no seu papel histórico de assumir a representação sobre o Outro subalterno e silenciado. Desde que o Encontro de Saberes teve seu início na UnB em 2010, “ele carrega a marca inequívoca de sua vocação descolonizadora e mesmo contra colonizadora, uma vez que conta com a agência e perspectiva de intelectuais negros, quilombolas, indígenas e assentados” (TUGNY, 2020, p. 441). O Encontro de Saberes como descolonização das Universidades brasileiras passa a ser um método e uma teoria (TUGNY, 2018). Nesse contexto, José Jorge de Carvalho (2020) desenvolve o termo “epistemologia do cosmos vivo” para designar epistemes acolhedoras e integradoras que levem em conta habilidades sensíveis, afetos, intuição e espiritualidade. Esse conceito torna-se essencial para integrar as artes e saberes dos povos tradicionais no rol das ciências - proposta do Encontro de Saberes. De acordo com o autor,

o cosmos está vivo, o que permite nossa interação criativa com ele, tanto do lado da ciência como do lado das artes. Diante desse predicamento, a discussão sobre os rumos das nossas universidades passa necessariamente pela superação do atual modelo monoepistêmico de ciência e a construção de um modelo pluriepistêmico e acolhedor de todas as habilidades humanas para o conhecimento. (CARVALHO, 2020, p. 483)

Contrapartida à atual epistemologia ocidental hegemônica - ou “epistemologia do cosmos inerte” -, que nega a possibilidade de uma relação direta ou participativa com a natureza e a autoexpressão do sujeito observador, o Encontro de Saberes representa uma academia pluriepistêmica, que incorpora os conhecimentos dos povos tradicionais em diálogo e na presença dos mestres e mestras:

Existe um consenso praticamente mundial de que a superação da crise civilizatória atual exigirá necessariamente uma transformação radical de pelo menos duas tendências negativas que aceleraram o desastre: a nossa relação com a natureza, marcada pela tecnificação predatória e pelo ecocídio; e o descaso com a dimensão do sensível, cujo sintoma é a crise de sentido das artes ocidentais, igualmente colonizadas pela técnica e a racionalidade instrumental, em paralelo a esse rebaixamento do lugar da natureza. As artes dos mestres e mestras são expressões de uma epistemologia do cosmos vivo e encaixam e dialogam com muito maior facilidade com uma ciência ocidental que acolha as artes e se relacione com o cosmos como uma entidade viva (Idem: 503-504).

A concessão do título universitário de *Notório Saber* aos mestres e mestras dos saberes tradicionais é uma questão recente, que se conecta com várias frentes de revisão do padrão

eurocêntrico e monoepistêmico de conhecimento que, quando associado à prática de exclusão por classe, raça e etnia, se retroalimentam (CARVALHO, 2016). Carvalho propõe a seguinte definição do conceito de “mestre”:

- a) os mestres e mestras são aqueles sabedores cuja senioridade é inequívoca, confirmada pela sua biografia, reveladora das evidências de seu reconhecimento, dentro e fora da sua comunidade;
- b) assumem a missão de ensinar o que sabem e têm discípulos: neófitos, assistentes e seguidores, estes plenamente formados e em condições de assumir futuramente o papel de novos mestres;
- c) são pesquisadores, na maioria das vezes transdisciplinares, e ampliam constantemente os saberes que dominam, identificados pelas áreas de conhecimento definidas segundo o padrão epistêmico ocidental, como, por exemplo, em ciência, tecnologia, arte ou espiritualidade;
- d) dada a profundidade do seu saber, os mestres podem ser comparados aos nossos catedráticos ou professores eméritos (CARVALHO, 2016, p. 8)

Mestres e mestras encarnam a maturidade do saber, podendo ser colocados no lugar de patrimônios vivos de sua comunidade ou nação, tornando-se irrepresentáveis por docentes universitários. Seu conhecimento deve ser trazido em presença, como autoridades do conhecimento, sem a mediação de livros ou manuais, para a efetivação de um ponto de clivagem importante nas universidades brasileiras:

Só a presença das mestras e dos mestres nas universidades tradicionais, com a densidade de seus corpos, únicos, construídos nos seus territórios comunitários, nas disputas e na resistência aos ataques sofridos pelo avanço colonialista, só esses “tesouros vivos” trazem narrativas, métodos e parcelas da história local nunca antes experimentados nas universidades brasileiras (TUGNY, 2020, p. 449).

Endossando as palavras de Tugny, o sentimento de magnitude que experimentei na presença dos mestres ao longo do trabalho de campo foi algo muito marcante. Após cada encontro, eu tentava exprimir em palavras a sensação que me tomava, sem sucesso no entanto. Só me restava sentir, fascinada, recebendo fagulhas de luminosidade da “maturidade do saber” emanada por cada um, tentando traduzir este sentimento na construção de um trabalho dialógico e em reciprocidade com tantas histórias de vida e resistência, encarnadas na “densidade de seus corpos” e musicalidades únicos.

1.4 - Os mestres deste estudo

1 - GUIGA DE OGUM



Foto 5: Guiga de Ogum. Fonte: Facebook.

Gumercindo Vieira Santos, 80 anos, conhecido no mundo do samba como Guiga de Ogum¹⁸, vive há mais de 50 anos na comunidade da Preguiça, Centro Histórico de Salvador. É um dos mestres com quem tenho mais amizade, tendo sido sua vizinha, trabalhando, viajando e realizando projetos. Nossa conversa foi realizada em sua residência, uma casa grande e cheia de verde com quintal e galinheiro. Seu Guiga foi um dos fundadores da primeira escola de samba soteropolitana, aos 15 anos de idade, e me contou que considera a Preguiça um pedaço de rua maior que qualquer bairro de Salvador. Estima ter mais de 300 composições, e diz que suas letras são um desabafo. Continua compondo muito, aguardando para ser gravado por alguém “grande”. Foi vencedor de muitos festivais, como do afoxé Filhos de Gandhy, quando cantou seus ijexás do alto do trio elétrico. Homem de muita fé e devoto de Santo Antônio de Pádua, diz que o santo sempre intermedia para que suas coisas cheguem ao céu. Presenciei emocionada suas rezas em voz alta durante as madrugadas quando fiquei hospedada em sua casa, durante o trabalho de campo. Espera para este ano o lançamento de seu primeiro disco autoral, e diz que seu sonho é ser feliz, mais do que já é.

¹⁸ Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 20 de maio de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hXOYeVoKgHw>. Acesso em 10 de Abr. de 2023

2 - WALMIR LIMA



Foto 6: Walmir Lima e a autora. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Walmir Lima¹⁹ nasceu no bairro do Tororó, Salvador (BA), em 18 de julho de 1931. Sambista remanescente das escolas de samba de Salvador, compositor de blocos de trio e de blocos de samba, atualmente é o sambista soteropolitano mais antigo em atividade. Continua ativo, cantando, compondo e participando de rodas de samba, aos 92 anos de idade. O conheci por intermédio dos familiares do sambista Batatinha em 2015, no bar *Toalha da Saudade*. Herdeiro de uma família musical, me disse com orgulho que do samba, traz raízes. Tem como avô João Lima, violeiro, mestre de engenho e cantador de chulas de Santo Amaro da Purificação (BA). O pai, Carlos Lima, foi músico, maestro e empreendedor da orquestra *Bahia Serenaders*, banda de baile dos anos 1940. Me contou que iniciou sua carreira profissional nos anos 1960, em festivais carnavalescos e programas de calouros da *Rádio Sociedade da Bahia*. Queixa-se da falta de apoio e reconhecimento do poder público e contou indignado que teve recentemente o roteiro do filme sobre sua história recusado num edital da *Lei Aldir Blanc*. Vive com a esposa e a filha Gabriela – cantora, compositora e herdeira do dom musical do pai. Possui 5 LPs e 1 DVD, além de composições gravadas por grandes nomes da música popular brasileira como Jair Rodrigues e Alcione.

¹⁹ Remetemos o leitor à live-show que celebra os 90 anos do sambista, produzido pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 10 de julho de 2021, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J7MMoARXUKc>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

3 - EDIL PACHECO



Foto 7: Edil Pacheco. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Edil Pacheco²⁰ tem 76 anos e é nascido em Maragogipe (BA), no recôncavo baiano. Compositor, cantor, violonista e produtor musical, filho de Antônio Pacheco e Maria Lucia de Jesus. “*O meu pai cantava, e eu quando morava no interior, passava uma serenata, eu pulava a janela e ia atrás*”. Nunca havíamos sido apresentados antes, e nossa conversa aconteceu por intermédio do músico Dú Marques, amigo em comum. Edil me contou que aos 18 anos mudou-se para Salvador, tendo sido convidado pelo sambista Batatinha para acompanhá-lo como violonista no show *Eu sou, tu és, ele é: gente*. Incentivado por Batatinha, começou a compor com mais frequência, tendo sua primeira música gravada no ano de 1969, pela cantora Eliana Pittman. Devido ao sucesso nacional de *Alô, madrugada* (parceria com o compositor Ederaldo Gentil), gravada por Jair Rodrigues no início da década de 1970, transferiu-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades profissionais. Tornou-se um dos sambistas baianos com mais composições gravadas (250), por artistas como Clara Nunes, Alcione, Baby do Brasil, Moraes Moreira, Leci Brandão, Virginia Rodrigues, Elza Soares e Luiz Caldas. Depois de algum tempo retorna para Salvador, tomando a frente a partir de 1987 do *Dia do Samba na Bahia*, todo dia 2 dezembro, congregando os sambistas da Bahia numa grande festa popular.

²⁰ Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 5 de junho de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EeJleT3cusM>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

4 – MUNIZ DO GARCIA



Foto 8: Muniz do Garcia. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ailton Muniz de Jesus ficou conhecido nas rodas de samba de Salvador como Muniz do Garcia²¹. Tem 76 anos, é compositor e intérprete. O conheci em 2015, quando realizamos projetos musicais junto a Sambagolá Orquestra Popular. Soteropolitano, nasceu em casa pelas mãos de sua avó e diz que “*já nasceu sambista*”. Me contou que começou a cantar ainda criança, nas festas escolares e no serviço de alto-falante da avenida Vasco da Gama. Cresceu frequentando os programas de auditório da *Rádio Sociedade da Bahia*, e foi um dos fundadores do bloco de índio *Caciques do Garcia*. Se apoia nos amigos de samba como Guiga de Ogum, Gal do Beco e Almir do Apache, de quem recebe incentivo para continuar compondo e cantando. Nunca viveu do samba e me disse que já participou de muitos festivais, garantindo nunca ter um samba desclassificado. O dinheiro ganho nos festivais complementava sua renda, mas se aposentou como funcionário de um tradicional colégio de elite de Salvador. Hoje é comum encontrá-lo pelas rodas de samba da cidade, cantando suas composições com grande estilo e elegância.

²¹ Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 7 de agosto de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N0GbOeZ7roE>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

5 - ROBERTO MENDES



Foto 9: Roberto Mendes. Fonte: Jornal *Correio da Bahia*.

Roberto Mendes ²² tem 70 anos, é cantor, violonista e compositor nascido em Santo Amaro da Purificação (BA). Único mestre entrevistado via videoconferência, nós nunca havíamos tido contato anteriormente. Quem intermediou nossa conversa foi a produtora cultural Lu Barreto. Ex-professor de matemática, Roberto conta que queria ser chuleiro, mas afirma não poder pensar, sentir e tocar no “*tempo abstrato*” de violeiros como Seu Tuni, uma das grandes referências da chula de sua terra natal. “*A educação não permitiu que eu fosse uma matriz*”. Me falou que na Bahia, se for falar em samba, temos que falar em Caymmi, Batatinha, Tião Motorista e no gênio Riachão, o mais próximo da matriz, “*mais perto do samba de batuque e do samba violado*”. Roberto gosta de filosofar a respeito das diferenças entre a cultura e a arte, afirmando que a música, enquanto arte, é refém da forma. “*O que mata qualquer coisa cultural é a forma. A cultura não quer forma, ela quer chegar*”. Me disse ainda que tem muito do índio no samba. “*Esse chocalho, tudo é do índio*”. Tem 11 discos gravados, além de músicas interpretadas por nomes como Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Daniela Mercury, Margareth Menezes e Mariene de Castro.

²² Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 3 de julho de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YCvI1LZjVtU>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

6 - CHOCOLATE DA BAHIA

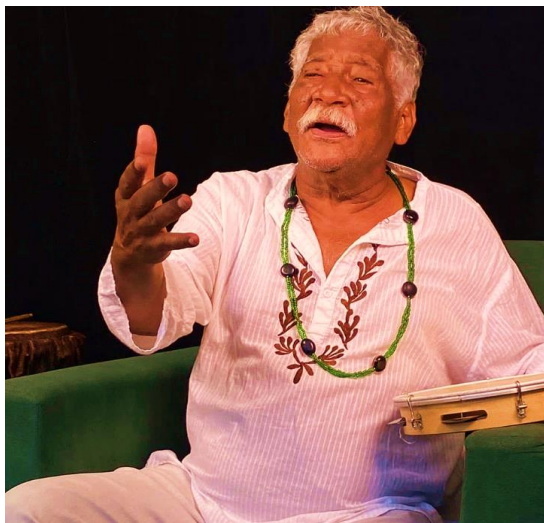


Foto 10: Chocolate da Bahia. Fonte: Acervo Alessandra

Raimundo Nonato da Cruz, 80 anos, é Chocolate da Bahia ²³ no mundo do samba. Nossa conversa foi realizada em sua residência, ao lado dos filhos e netos. Nunca havíamos sido apresentados antes e quem intermediou nosso encontro foi sua filha, a historiadora Alessandra Carvalho. Chocolate me contou que cresceu pelas “ruas” do *Mercado Modelo*, onde em todo canto tinha um instrumento musical ou roda de samba, travando contato com artistas do mundo todo. Ali, ainda menino alimentou o sonho de um dia ser artista também. “*Se tinha o talento eu não sabia, mas a vontade vai na frente*”. Começou a compor, conhecendo Jair Rodrigues. “*Cantei uma música, ele gostou, gravou, já fiquei mais famosinho*”. Me disse que seu maior guru foi Camafeu de Oxóssi, mestre de capoeira e profundo conhecedor da cultura baiana que mantinha uma barraca no Mercado. Tem um disco gravado pela *Som Livre*, e recitou com orgulho cada palavra do texto da contracapa feito especialmente por Jorge Amado. “*Jorge Amado que me deu ousadia*”. Tentou enfrentar Rio e São Paulo, mas queixou-se que por lá “*as pessoas valem muito pelo que tem, não pelo que são*”. Criador de jingles publicitários, foi apresentador de programas de rádio, e canta todo ano no carnaval e no Dia do Samba. É reconhecido e amado pelo povo em Salvador. “*Não tem um baiano que não conheça Chocolate, que não bata palma pra mim*”.

²³ Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 26 de junho de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z8xcNLtSuLo>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

7 - ALMIR DO APACHE



Foto 11: Almir do Apaches. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Almir Ferreira, 77 anos, conhecido como Almir do Apache²⁴. Nos tornamos amigos através de seu filho, o músico Bida, e nossa conversa foi realizada na *Cantina da Lua*. Nascido no dia 2 de agosto de 1945 em Salvador (BA), ele me contou histórias de uma infância feliz e musical no “Buraco da Viúva”, antiga avenida localizada no Largo dos Aflitos, centro da capital baiana. *“Naquela época tinha os LPs de vinil, e em casa sempre no final de semana papai fazia festa. Além disso, tinha as festas sazonais. Novena de Santo Antônio, o caruru de São Cosme, sempre terminava com samba, com uma festa”*. Aos 9 anos criou uma batucada *“com latas, caixas de madeira, a fantasia era saco de aninhagem com uma corda de sisal na cintura. Mas brincava ali na rua, no bairro em que a gente morava, nada de ir pra avenida, porque era todo mundo moleque”*. Nunca mais parou de tocar, tornando-se ritmista dos muitos blocos carnavalescos que se espalharam pela cidade. Em 1960 fundou a *Escola de Samba do Politeama* e, por volta dos 23 anos compôs a primeira música para o bloco indígena *Apaches do Tororó*, passando a integrar essa agremiação por mais de 20 anos. Seu Almir me disse que o Apaches foi o primeiro bloco a realizar um festival de samba, o FECAM. *“Depois todos os blocos começaram a fazer seus festivais e ter músicas próprias, aí deu vez e voz a esses compositores, sambistas remanescentes das escolas de samba que estavam extintas”*. Hoje, Almir do Apaches é um dos maiores guardiões da Velha Guarda do samba da Bahia com o *Grupo Perfil*, do qual é um dos fundadores.

²⁴ Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 14 de agosto de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jd-RzMChv9o>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

8 - ROSE BELO



Foto 12: Rose Belo. Fonte: Acervo Rose Belo.

Rosa Bárbara Pinheiro, 49 anos, conhecida como Rose Belo ²⁵ no meio musical. Mulher negra, mãe, sambista, professora e pesquisadora, nasceu na comunidade da Fazenda Garcia em Salvador (BA), bairro considerado celeiro de grandes sambistas da cidade. Nunca havíamos tido contato pessoalmente, mas nos conhecíamos virtualmente através das atividades do coletivo *É Samba da Bahia!*. Rose me contou que sua mãe, dona Dora, foi costureira dos blocos carnavalescos do seu bairro, e ainda menina acompanhou as rodas de samba de Roque Bentequê perto de sua casa. Vivenciou momentos importantes do samba em Salvador, frequentando os sambas juninos, blocos afro e participando ativamente da gênese do pagode baiano. Em nossas conversas, lembrou grupos dos quais foi integrante como *Gera Samba*, *Levada do Pelô*, *Melô do Samba*, *Didá* e *Arte de Saia* - este último o primeiro grupo de samba composto só por mulheres em Salvador. “*A gente é mil e uma utilidades, mil e uma realidades*”. Rose sempre fala das dificuldades que teve que enfrentar enquanto mulher para se afirmar como sambista. “*A gente ia tocar e o povo dizia: ‘manda essa menina ir lavar o fogão, rapaz’*”. Doutoranda e Mestre em Educação pela UNEB, acredita que o samba lhe trouxe muito mais que retorno material, possibilitando-lhe a perpetuação de um legado do qual sente a obrigação de apropriar-se intelectualmente. Hoje comanda sua própria roda no quintal de sua casa, no bairro de Cajazeiras, o *Samba do Kilombo*.

²⁵ Remetemos o leitor ao registro realizado pela TVE em 24 de junho de 2019, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tR7E-JLhG4>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

9 - NELSON RUFINO



Foto 13: Nelson Rufino e a autora. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nelson Rufino de Santana ²⁶ é cantor e compositor nascido em Salvador, em 12 de setembro de 1942. Nunca havíamos tido contato anteriormente, e quem intermediou nossa conversa foram amigos em comum, o casal Ester e Wilson Militão. Segundo me contou, dona Chiquinha, sua mãe, gostava de cantarolar chulas do recôncavo, e seu pai tinha verdadeira paixão pelo carnaval. Participou ativamente como compositor das escolas de samba soteropolitanas, dos blocos indígenas e dos blocos de samba. Me contou que, em 1962, foi pela primeira vez ao Rio de Janeiro tentar a carreira de jogador de futebol, mas a saudade bateu forte e o fez retornar um ano depois com sua primeira composição: *Bahia, meu primeiro travesseiro*. Desenvolveu uma forte ligação com os cariocas, que lhe rendeu o título de ‘Cidadão Carioca do Samba’. “Mas no Rio, muita gente pensa que eu sou carioca, acham que na Bahia não pode ter um sambista pra fazer samba igual a gente tem feito”. Nelson Rufino me disse que sente um orgulho imenso de ser baiano, e torce para que outros compositores da terra tenham sua história reconhecida: “Salvador tem essa magia, tem essa força. Com todo respeito aos outros torrões, mas eu sou apaixonadamente apaixonado por essa terra. O Brasil precisa saber da força de Batatinha, Ederaldo Gentil, Edil Pacheco, Walmir Lima, Guiga de Ogum, tanta gente!”

²⁶ Remetemos o leitor ao registro do show em homenagem aos 55 anos de carreira do sambista em 23 de setembro de 2022, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1WOgr0kcT_k. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

10 - COTA PAGODEIRO



Foto 14: Cota Pagodeiro e a autora. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Vivaldino de Oliveira Santos, conhecido como Cota Pagodeiro²⁷, nasceu em Salvador no dia 11 de abril de 1974. Já nos conhecíamos dos movimentos de samba da cidade, e foi o mestre mais jovem entrevistado. Rodoviário por profissão, ele é responsável por uma das maiores rodas de samba comunitárias de Salvador, no bairro da Boca do Rio. *“O Samba do Cajueiro foi criado em 199, e aí esse encontro, essas reuniões com samba, se expandiram. Preparar o pirão, o feijão, o peixe, o caranguejo... Hoje ela é a Quinta do Samba do Cajueiro²⁸, citada como a roda de samba mais cobiçada da cidade”*. Cota me disse que absorveu o samba pela vivência com seu pai, um grande timbaleiro. *“A gente acumula na nossa infância”*. Sua mãe hoje canta na igreja. Cota Pagodeiro representa a resistência das comunidades que têm no samba forte expressão de sociabilidade e pertencimento. *“A gente cuida da comunidade e cuida de quem vai curtir o samba da comunidade. Os movimentos de resistência sempre existiram em todos os bairros, quando você vai mais nos bairros, sempre tem projetos que não tem esse reconhecimento geral”*.

²⁷ Remetemos o leitor ao registro de uma composição autoral do sambista em 9 de março de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zzj1HOxGgXE>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

²⁸ Remetemos o leitor ao registro de uma roda de samba da Quinta do Samba do Cajueiro, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VSmOREmgnQI>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

11 - FIRMINO DE ITAPUÃ



Foto 15: Firmino de Itapuã. Fonte: Acervo pessoal Rosilda Cruz.

Firmino Rodrigues ²⁹(*in memoriam*) nasceu no bairro da Liberdade, Salvador (BA). O conheci através da família Batatinha, em torno das atividades culturais do bar *Toalha da Saudade*, no ano de 2015. Filho do músico Firmino do Pistom, me confidenciou que desde a infância alimentava o sonho de ser cantor. “*Eu queria ser cantor profissional, eu queria passar nos locais e me reconhecerem*”. Começou então a cantar em competições de calouros das rádios de alto-falante do seu bairro. “*Armavam o palco e a gente se inscrevia para poder cantar, eu tinha nessa época uns 13 anos. E eu tinha sim um dom muito grande, aquele desejo de me tornar um artista fazia com que eu me tornasse um vencedor. Todas as vezes que participava do programa de calouros, eu ganhava em primeiro lugar*”. Em 1960 inicia sua carreira como crooner da *Rádio Excelsior da Bahia*, após consagrar-se finalista regional do concurso nacional *A Voz de Ouro ABC*. “*A rádio tinha um programa na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, todo final de semana. E nesse programa vinham grandes nomes, a cada semana traziam uma atração do Rio: Ângela Maria, Jerry Adriani, o que pensar das grandes estrelas*”. Em 1968 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu por 12 anos se apresentando em boates, casas de shows e programas de TV. Gravou dois LPs pela *Copacabana*, chegando a vender mais de 300 mil cópias. Conta orgulhoso que foi pioneiro na gravação de músicas dos blocos afro, blocos de índio e afoxés de Salvador, como *Ilê Aiyê*, *Apaches do Tororó*, *Filhos de Gandhi* e *Badaué*.

²⁹ Mestre Firmino faleceu em maio de 2021, um mês após a realização desta entrevista. Remetemos o leitor ao registro realizado pelo coletivo *É Samba da Bahia!* em 11 de setembro de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ItMlyyASV9E>. Acesso em 10 de Abr. de 2023.

1.5 - A história apagada do mestre Babalaô



Foto 16: Nelson Babalaô. Fonte: Blog *Tempo Música*.

Minhas pesquisas sobre o samba da Bahia me levaram a um grande mestre que já não está mais entre nós, figura emblemática do mundo do samba em Salvador: Nelson Babalaô (1922-1993). Com pouquíssimas informações disponíveis, percorri reminiscências dessa “história apagada”, conseguindo fazer contato com seus familiares através das redes sociais, que me receberam para uma tarde de música e memórias. O encontro foi organizado por sua neta, Laércia Santana, ocasião em que pude conhecer um de seus filhos, Nilson Santana, cavaquinista, 64 anos, companheiro fiel e parceiro de tantas rodas no célebre *Barraco de Babalaô*.

Sambista e sapateiro por profissão, Nelson Silvério de Sant’Anna cresceu no bairro de Pau Miúdo, antigo quilombo e importante território de resistência do povo negro da Bahia. Neto da yalorixá Xica Xangô de Ouro (Francisca Nelia da Conceição), apesar de ser católico, cantou o misticismo do culto aos orixás em grandes sambas-enredo, consagrando-se vencedor de muitos festivais em Salvador nas décadas de 1960 e 1970. Sua composição *Saravá Babalaô*, com a qual venceu o *Festival de Música Carnavalesca da Bahia* de 1970, deu origem a seu nome artístico. Sobre sua importância para o cenário do samba soteropolitano, trazemos o depoimento do sambista e amigo Nelson Rufino:

(...) quando me casei, fui morar no Pau Miúdo, na rua 20 de agosto. O Barraco de Babalaô não era barraco, era uma oficina, e no fundo da oficina tinha um caramanchão para briga de galo. Dois lugares que marcaram época na década de 70, como se fossem passagem obrigatória: *Cantina da Lua*, de Clarindo Silva - maior abraço do Brasil, abraço mais carinhoso do Brasil - e Nelson Babalaô, a meiguice, a inocência de Nelson. Olha que coisa linda: meu nome é Nelson Rufino de Santana, e xará era como a gente se tratava. Ele era Nelson não-sei-o-que Santana. Aí um dia eu cheguei na porta da oficina dele, do barracão, *Barraco de Babalaô*, aí eu disse: ‘Xará, como a gente tá se envolvendo em samba agora, meu nome é Nelson Rufino de Santana. Eu queria ser Nelson Santana, mas você é mais velho do que eu, xará, respeito é bom e eu gosto (porque ele começou, antes de ser Nelson Babalaô, como Nelson Santana). Você fica com Nelson Santana e eu fico Nelson Rufino’. E aí ele estourou essa música “...*Saravá Babalaô*...”, e ele ficou Nelson Babalaô. E eu continuei Nelson Rufino. (...) Então, quem vinha no Barraco: João Nogueira, Beth Carvalho, Clara Nunes, Roberto Ribeiro. Quem vinha, de samba, na Bahia, tinha que beijar pedra sábado de tarde lá no Pau Miúdo, olha que coisa linda. O barraco de Babalaô recebeu todo esse povo (Nelson Rufino, 2021, em conversa com a autora).

Mestre Babalaô foi casado com Lindaurea, porta-estandarte do terno de reis *Estrela do Oriente*, do bairro da Liberdade. Lindaurea, que era também cantora e compositora, foi a mãe de seus nove filhos: Neusa, Neide, Norma, Nelson, Nilson, Noelson, Nelio, Nelia e Nilton, todos musicais. Hoje aos 94 anos, ainda vive no bairro do Pau Miúdo. O casal foi muito amigo do compositor Waldir Lima, que indicou Lindaurea para gravar uma música no LP *Sambas de Roda de Salvador* (1981), pela gravadora Som Livre, a faixa *Dona de Casa* interpretada pela cantora Elane. Segundo me relatou, esse fato gerou muita “dor de cabeça” a Waldir, pois a indicação acabou despertando ciúmes em outras proeminentes cantoras baianas da época: Claudete Macedo e Myriam Tereza.

Nelson Babalaô foi músico autodidata. Inicialmente tocou bateria num grupo de jazz (conjunto musical muito comum em Salvador nos anos 1950, com formação similar às *jazz-bands* norte-americanas), animando festas de largo e bailes dos clubes de elite. Depois passou para o violão, banjo e finalmente o cavaquinho, instrumento que acabou se tornando sua marca. Sobre essa época, Waldir Lima relembra:

(...) eu morava lá, era vizinho dele e ficava na tenda dele cantando samba. Lá ia Chocolate, do Mercado Modelo, Da Véia [violonista], a gente ficava por lá, e eu fazia muitas coisas com ele... inclusive teve um carnaval que nós ganhamos. Ele ganhou com a música *Saravá Babalaô*, ele foi o vencedor, o campeão, e eu fiquei entre as 6 melhores com uma música em homenagem à Juventude do Garcia, “*tenho lembrança daquele tempo de criança...*”. Eu me lembro de tudo, não foge da minha cabeça, com 90 anos. Nelson era uma pessoa lutadora! E eu fiquei feliz, que era o maior sonho dele ganhar o carnaval, e ele ganhou (Waldir Lima, 2021, em conversa à autora).

Segundo o filho Nilson Santana, nos anos 1960 Babalaô teve uma cantina na rua das Flores, Baixa dos Sapateiros, Pelourinho, sendo muito respeitado na região. No início dos anos 1970 muda-se para a rua dos Pirineus, local onde estabeleceu sua sapataria, o famoso “Barraco”, local que se tornou referência para os sambistas de Salvador (BA) e onde ele exercia, além da atividade de sapateiro, o papel de agitador cultural. Sobre o Barraco, Firmino de Itapuã relembra:

Era simples, uma portinha onde ele tinha a banca dele, e tinha uns dois bancos que a gente sentava. Simples, era uma sapataria, ele consertava sapato, botava prego no sapato, tal, fazia meia sola, sola inteira. Eu me lembro que tinha uma música de Nelson Babalaô que eu cheguei a gravar, ela virou sucesso também. Então teve um concurso aqui, Chacrinha veio apresentar aqui na Bahia, no *Teatro Castro Alves*, concurso de carnaval, e fizeram uma música com o nome de Babalaô, *Saravá, Babalaô*. Aí fizeram um samba enredo em homenagem a ele, e essa música foi sucesso, e quem fez na época foi Roque Fumaça, que era Roque Duplá, ele morreu lá no Rio. Essa música virou sucesso. Hoje qualquer pessoa conhece (Firmino de Itapuã, 2021, em conversa à autora).

Aquilombamento, amizade e poesia: o *Barraco de Babalaô* foi território histórico de convivência, sociabilidade e produção artística. Nas palavras de seu filho,

Ao mesmo tempo que meu pai batia o martelo no sapato consertando, ele estava entoando uma música ou criando uma melodia. Era um laboratório de poesia, música, fraternidade, aconselhamento, as pessoas sempre mencionam essa característica dele. Maria Aparecida, Clara Nunes, Alcione, Gilberto Gil, que chegou a cantar na formatura de um de meus irmãos... nesse ambiente simples e acolhedor, ele tinha uma conexão muito grande com seu companheiro de trabalho, Israel Miranda, seu maior parceiro nas composições (Nelio Santana em conversa à autora, 2021).

Nelson Babalaô produziu apenas dois compactos independentes, participando também da coletânea *Sambas de Roda da Bahia*. No histórico e raro LP *Meu Barraco - Raízes Baianas* (Figura 2), a imagem do poeta na porta de seu Barraco ficou imortalizada. O disco foi produzido pelo próprio sambista e gravado nos estúdios W.R., em Salvador, onde Babalaô agregou seus filhos e amigos. Seu filho Nelio Santana relembra:

Todos os filhos cantavam no coral São Bento e participaram dos coros. Esse disco é lindo, histórico, e tem um significado filosófico até, na vida de todos nós. *Meu Barraco* é a música que imortalizou meu pai, então foi um momento muito valioso estar com ele em estúdio, participando, cantando e vivendo essa grandiosidade (Nelio Santana, 2021, em conversa à autora).

Figura 2: Capa e contra capa do LP *Meu Barraco*, de Nelson Babalaô.



Fonte: Blog *Tempo Música*.

O compositor Paulinho Camafeu, que tocou percussão e coordenou as gravações do disco, reafirma o grande talento do mestre: “*A sapataria ficava ali no Pirineus e era o ponto de encontro de todos os músicos. Como eu morava no Pirineus, eu frequentava lá todo dia. Nelson Babalaô era um puta compositor. Ele era o Cartola da Bahia*³⁰!”. Outro mestre, Almir do Apaches, atesta como Babalaô foi seu maior incentivador e professor no quesito samba:

(...) ele foi meu grande professor. Eu ia trabalhar no pólo, e quando eu voltava à tarde, eu subia a ladeira do Pau Miúdo pra ir lá na oficinazinha de sapato, para assistir Nelson tocar cavaco e bater um pandeiro, e compor com ele. Ali, aprendi muita coisa com Nelson Santana.

Nelson Babalaô é mais um representante do samba baiano à espera de maior reconhecimento. Sua história de dedicação, simplicidade e persistência destaca o papel do samba no desenvolvimento de redes de solidariedade, pertencimento e construção identitária de um povo.

Chocolate da Bahia, compositor, sambista e um dos melhores amigos do mestre-sapateiro, encerra este breve memorial, registrando com sensibilidade a aura de espontaneidade e pureza que permeia a história de Nelson Babalaô:

³⁰ Entrevista disponível em <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/68419,paulinho-camafeu-minha-musica-nao-vai-cansar-nunca>. Acesso em 15 de abr. de 2022.

Viajamos pra Rio, pra São Paulo, pra tudo que é lugar. E ele, rapaz, era a figura mais humilde que eu conheci na minha vida. (...) Tocando cavaquinho, cantando, porra... amava uma roda de samba que o dia amanhecia! Cachaça e samba, tome-lhe cachaça! Pau miúdo, na rua dos Pirineus, onde Walmir Lima morava também. Um dia a gente chegou de São Paulo, e ele *‘O meu barraco, a minha fé, o meu barraco está de pé... O meu barraco...’* Ele cantava chorando essa música. Ele era apaixonado por um barraco. Tanto, que minha mulher me dizia: ‘Cê não tem vergonha de trazer as pessoas nesse barraco aqui?’. Eu acredito em Babalaô, o que vale é o conteúdo do barraco, não os móveis do barraco (Chocolate da Bahia em conversa à autora, 2021).

CAPÍTULO 2

SAMBA SOTEROPOLITANO EM CAMPO: CONTEXTO SOCIAL E PLURALIDADE



Salvador, capital da Bahia, a mais antiga cidade brasileira, também considerada a maior cidade negra fora da África. Uma cidade com 3 milhões de habitantes e 85% da população negra. Fundada em 1549, durante três séculos foi a aglomeração urbana mais importante, populosa e o porto principal do país, perdendo este posto ao longo dos anos em consequência do deslocamento do eixo da economia brasileira para o Sul (SANTOS, 2008). Uma das maiores cidades da diáspora negra, Salvador preservou fortemente as tradições africanas trazidas com os primeiros povos escravizados transportados no século XVI, dentre as quais práticas sócio musicais como a capoeira angola, o candomblé e o samba de roda (GRAEFF, 2015). De todas essas práticas, o samba destacou-se como um dos principais elos de agregação social do país e um dos pilares sobre o qual foi forjada uma identidade brasileira. “Sendo motivo de atenção das autoridades e dos órgãos de repressão, o samba já estaria difundido, ao final do século XIX, por toda a cidade, incomodando integrantes das classes mais altas da capital no período” (COSTA, 2020).

Apesar da música negra ter sido, ao longo da história, o substrato para a constituição da musicalidade popular brasileira e base para a construção de uma identidade nacional, não houve a correspondente e justa inclusão da população negra em nossa sociedade (IKEDA, 2016). Mario de Andrade (1937) e Oneyda Alvarenga (1945) demonstraram como a palavra samba foi utilizada ao longo da historiografia para designar reuniões festivas em vias públicas, tanto em contextos urbanos quanto rurais. Vasculhando periódicos da hemeroteca digital da Biblioteca

³¹ Os vídeos disponibilizados nesse link foram registrados por mim durante o trabalho de campo, entre agosto de 2022 e fevereiro de 2023, e referem-se à diversificadas manifestações do samba em espaços e territórios de Salvador (BA). Esta indicação vale para todos os links reunidos nesta “galeria”, e que estarão distribuídos ao longo do capítulo 2.

Nacional, a mais antiga menção à palavra samba que pude localizar na imprensa baiana diz respeito à seguinte nota, publicada no jornal *Correio da Bahia* em 29 de dezembro de 1817:

No dia 3 do corrente na povoação de Chique-Chique, termo dos Lençoes, foi ferido o inspector de quarteirão Martiniano Antonio d'Oliveira, por Clemente de tal e João Antonio, na ocasião em que aquele foi dissolver um samba, de que estes faziam parte. O subdelegado vai instaurar processo contra os delinquentes, o segundo dos quaes se acha preso.

Além de denotar a designação do termo como sinônimo de reuniões festivas, a abordagem jornalística expõe a criminalização de uma das manifestações culturais da comunidade negra mais perseguidas no Brasil. De acordo com Lira Neto (2018), em 1890 - dois anos após a promulgação da Lei Áurea - foi estabelecida por legislação a definição do crime de "vadiagem", quando o samba acaba sendo definitivamente enquadrado como símbolo da criminalidade.

Mesmo com um pesado histórico de discriminação e perseguições, o samba constituiu uma das mais importantes dimensões sócio-políticas da cidade. Suas manifestações são caracterizadas pela diversidade de estilos, numa teia de subgêneros e inter-relações que apresenta inúmeros desafios para uma pesquisa que se proponha a mapear e compreender esse caleidoscópio musical. Desde o *samba de roda* surgido nos canaviais do recôncavo baiano e muito difundido em Salvador; o samba das *rodas de capoeira*; o *samba devocional*, o *samba de caboclo* e o *samba duro*, dos terreiros, festas de largo e novenas; o *samba junino* da época de São João; o carnaval com seus *blocos de samba*, *blocos indígenas* e *blocos afro*, de onde surgem o *samba-afro* e o *samba reggae*; chegando até a massificação do gênero denominado *pagode baiano*. O samba plural da Bahia se transforma e se adapta no tempo e espaço, recebendo influências das redes de sociabilidade e poder. LOPES (2015) corrobora essa ideia denotando a força do hibridismo musical como uma das peculiaridades do samba urbano soteropolitano:

Nos bairros populares de Salvador, o samba e seus diversos estilos – como o samba duro, o samba-chula, o samba junino e o samba-de-roda – eram, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 (e ainda são até os tempos atuais), gêneros musicais muito executados e populares nas suas festas de largo, bares, praças e outros espaços urbanos. Em Salvador, esses estilos de samba citados acima se misturam também com outros estilos de samba, como o partido-alto carioca. Assim, diferente dos sambas do recôncavo, que são mais rígidos na manutenção de suas tradicionais peculiaridades estilísticas, os sambas urbanos soteropolitanos são híbridos por natureza (LOPES, 2015, p. 115).

Na capital da Bahia, o samba está vivo nas resistências. Segundo Rodrigo Heringer Costa (2020), ao longo do processo de urbanização e popularização do samba baiano um mercado de produção e difusão da música se desenvolveu, mas apesar desse mercado dialogar

com o que há de mais moderno na indústria nacional e internacional através de músicos baianos que ganharam notoriedade, nos dias de hoje a grande maioria dos musicistas vivenciam condições extremamente precárias e informais de trabalho. Durante o trabalho de campo pude constatar que em Salvador o samba não se dá numa perspectiva eminentemente comercial, e seus compositores almejam alcançar o mercado fonográfico e/ou intérpretes do Sul, região com melhores estruturas mercadológica, organizacional e midiática.

Entre abril de 2021 e fevereiro de 2023, pude vivenciar algumas manifestações do samba soteropolitano, como as comemorações pelos 80 anos de Guiga de Ogum, poeta e compositor da comunidade da Preguiça. Suas músicas e seu reconhecimento são motivo de orgulho para os moradores e uma série de eventos estavam previstos para homenageá-lo. O ápice seria a realização de um grande show com a participação de artistas locais e intensa divulgação na mídia. Numa tarde de quinta-feira, 25 de agosto, dia de seu aniversário, sua filha, neto e amigos organizaram uma festa surpresa. Homem de muita fé, logo pela manhã seguiu para a *Igreja do Bonfim* em agradecimento por mais um ano de vida. Quando cheguei, por volta das 13 horas, a rua defronte sua casa estava enfeitada com uma mesa de bolo, cheia de balões e docinhos, decorada nas cores azul e branco - cores de Ogum (Foto 17).

Foto 17: Festa de aniversário do mestre Guiga de Ogum. Preguiça, 2022.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Fotografia de Camilo Árabe.

Amigos de samba, vizinhos e mestres da Velha Guarda aguardavam seu retorno. Quando finalmente retornou, foi uma comoção. Visivelmente emocionado, recebia em abraços calorosos os cumprimentos de todos que ali estavam, ao som de uma alegre roda de samba improvisada. Na confraternização regada a cerveja e feijão - servido com arroz, farinha, salada de tomate e molho de pimenta -, ao lado das pessoas adoráveis daquela comunidade, senti como seu Guiga é respeitado e querido por toda gente.

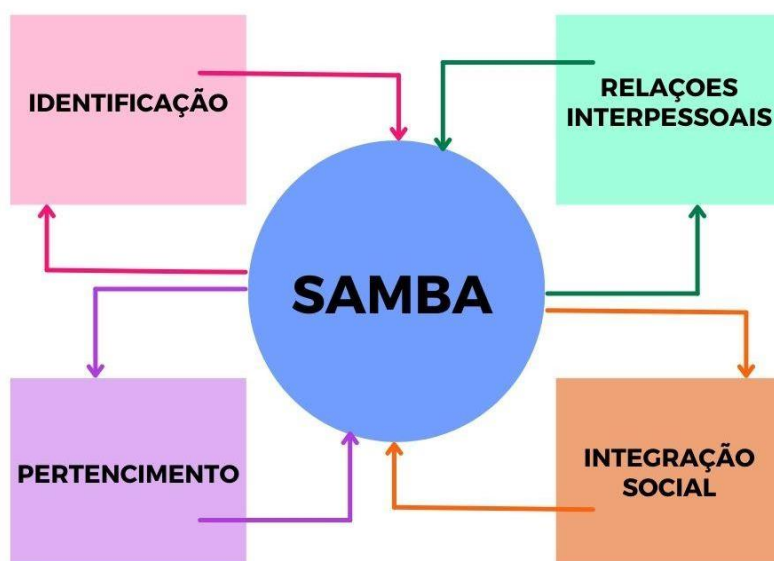
Foto18: Guiga de Ogum em performance na 1ª edição do *Samba de Ladeira*. Preguiça, 2022.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Fui convidada a integrar a banda que iria acompanhá-lo no show do sábado, e na véspera ensaiamos no terreiro de sua casa. No dia 27 de agosto realizou-se a grande comemoração, com o lançamento do projeto  [*Samba de Ladeira*](#) evento organizado coletivamente pela comunidade, e que reuniu cerca de 5 mil pessoas (Foto 4). Na ocasião, os moradores puderam comercializar comidas e bebidas para o público presente, gerando renda e aquecendo a economia local. Este episódio exemplifica como o samba em Salvador, para além de sua função estético-musical, desempenha importante papel social e econômico, funcionando como um elo de relações interpessoais, integração social, identificação e pertencimento (Gráfico 1).

Gráfico 1:



A Salvador do samba é a mesma do povo das ruas, travessas e largos. Das festas movidas a música, aguardente e dendê. A cidade que procuramos desvelar é a Salvador do povo negro-mestiço que ressemantiza sua ancestralidade em sabedorias preservadas nas ruas, terreiros, capoeiras e batuques. Desde que cheguei à cidade há quase 10 anos, vivendo as ruas do Centro e seus guetos, imergi em memórias de personagens e movimentos históricos, passando diariamente por ruas, ladeiras, becos e ruínas que, num passado não muito distante, foram polos irradiadores de uma cultura inovadora e pulsante, mas que hoje resiste em meio à degradação física, descaso político e gentrificação. Mercados, bares, resquícios de antigos cinemas, edifícios-sede de jornais e das primeiras estações de rádio, escombros de cabarés e casas de prostituição: múltiplos e democráticos espaços onde o samba soteropolitano se criou (Figura 3).

Trazemos neste capítulo descrições, trechos de conversas com mestres sambistas, anotações de cadernos de campo, notícias de jornais, referências historiográficas e discussões conceituais, além de imagens, fotografias e tabelas. O objetivo é descrever as paisagens desse samba com a maior quantidade possível de dados, bem como delimitar o contexto social em que se manifesta.

Figura 3: Cenas urbanas do Centro Histórico de Salvador, década de 1940.



Fonte: <https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSalvador>.

2.1 – Samba e carnaval

Apesar das manifestações do samba soteropolitano irem muito além do carnaval, essa ligação perpassa frequentemente as narrativas dos interlocutores deste estudo. A visibilização do samba urbano soteropolitano pela dicotomia “carnaval” / “não carnaval” pode ser traduzida no autorreconhecimento dos mestres/compositores como profissionais da música a partir de suas atuações em formas organizacionais mais complexas, dispostas em agremiações com estatutos, hierarquias, subvenções e ensaios sistemáticos. O contrário corresponderia aos chamados “sambões” espontâneos engendrados no dia-a-dia dos soteropolitanos nos bairros,

botecos ou festas de largo. Para os músicos, o carnaval também pode assumir um espaço profissional privilegiado de lucratividade e visibilidade.

Sequencia temporal das agremiações carnavalescas negras em Salvador:

clubes africanos – afoxés – batucadas – escolas de samba – blocos de índio – blocos afro – grupos de samba

Historicamente, os carnavais dos bairros com suas batucadas, charangas e fanfarras compostas essencialmente por homens negros, configuraram importantes redutos em que o samba, a percussão e as letras autorais desempenharam fundamentais redes de socialização e entretenimento (SOARES, 2016, p. 54). Guiga de Ogum relembra os tempos das batucadas na comunidade da Preguiça, momento que precedeu a criação das escolas de samba.

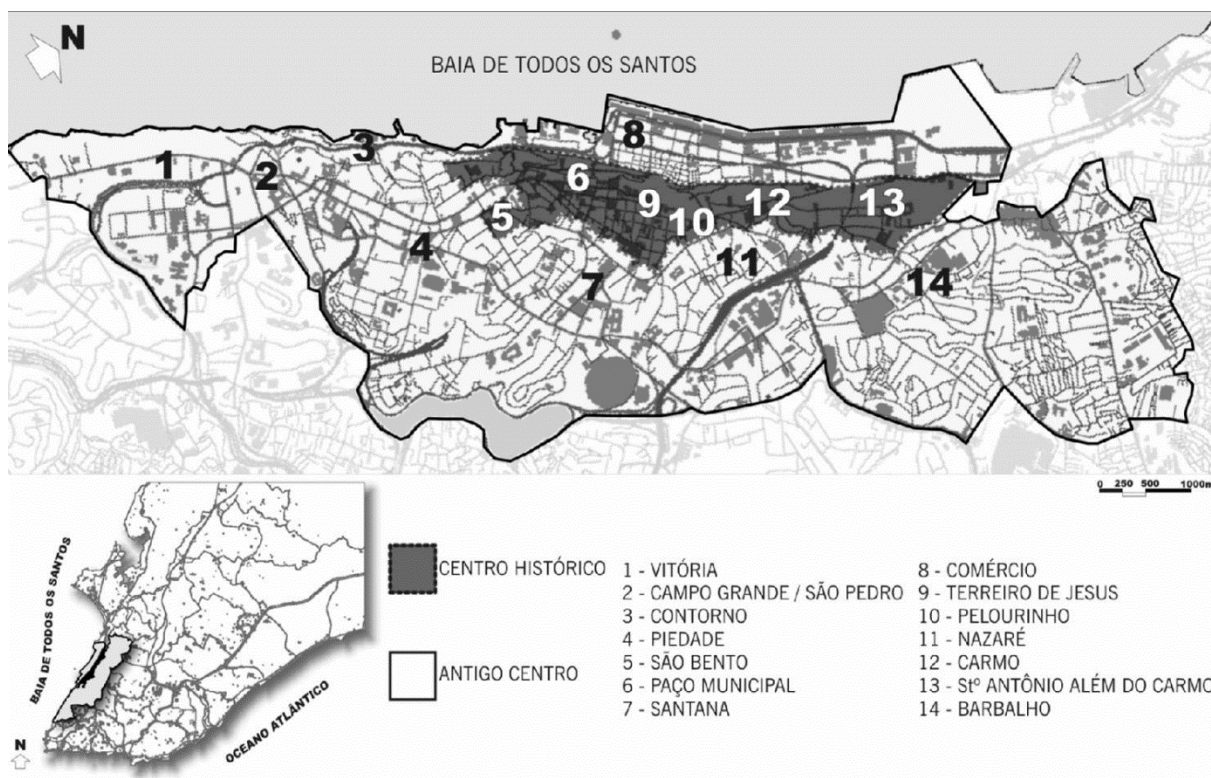
A primeira escola de samba foi a *Ritmistas do Samba*, que surgiu da batucada *Nega Maluca*, uma das primeiras de Salvador, em 1949, junto com *Filhos de Ghandy*. Depois veio o *Cai do Céu*, que foi daqui da Preguiça. E do *Cai do Céu*, como a Preguiça foi campeã, virou a escola de samba. Primeiro a Preguiça foi campeã em batucada, *Só Falta Você*, batucada uma atrás da outra. O pessoal se reunia, tinha Grito de Carnaval onde todos os blocos vinham pra cá: *Mercadores de Bagdá*, *Filhos do Povo*, *Filhos do Mar*, *Deixa a Vida de Quêlé*, *Coração Perdido*, *Vai Levando*. Todos esses blocos vinham fazer o carnaval daqui, o Grito de Carnaval. Isso independente do *Banho de Mar à Fantasia*, que já tem quase 100 anos. A Preguiça é um lugar maravilhoso, tinha tudo isso (Guiga de Ogum em conversa à autora, 2021).

Recuando no tempo para contextualizar o início do protagonismo das camadas populares nas manifestações carnavalescas soteropolitanas, a partir dos anos 1930 tem início a decadência dos luxuosos préstitos dos clubes de elite formados no final do século XIX. Inicialmente, essas entidades recebiam apoio financeiro do governo para custear seus desfiles. Com a recessão advinda da II Guerra Mundial, o que se viu foi a paulatina ascensão das manifestações populares de matrizes afro-brasileiras. Conforme Castillo (2015),

(...) esse apoio acabou no final da década de 1930, quando a economia baiana, sentindo as repercussões da II Guerra Mundial, entrou em recessão. Assim, os grandes clubes vivenciaram um período de decadência, o que acabou abrindo espaço para a visibilidade de escolas de samba ou batucadas, oriundas das camadas populares. Os afoxés, agremiações afro-brasileiras vinculadas a terreiros de candomblé, que tinham sido proibidos em 1905, acabaram voltando à cena nesse período e, juntando-se às batucadas, contribuíram para um reflorescimento da presença afro-brasileira na folia soteropolitana. Os anos 1950, porém, trouxeram o retorno de alguns dos grandes clubes e, com a invenção do trio elétrico em 1951, o espaço das batucadas e dos afoxés diminuiu (CASTILLO, 2015, p. 4-5).

Deste modo, o Centro Histórico (Figura 4) passa a ser o principal reduto da folia para a população negro-mestiça, para a classe trabalhadora e para os adeptos do candomblé, expressando grande diversidade musical: marchinhas, maxixes, ritmos africanos, fanfarras, batuques.

Figura 4: Mapa do Centro Histórico de Salvador e adjacências.



Fonte: [Prefeitura Municipal de Salvador](#). Elaboração UFBA/SEI 2006.

No jornal *O Imparcial* de 3 de fevereiro de 1935, o cronista carnavalesco Lord Bamba antecipa os preparativos de algumas batucadas na coluna *Preparando a folia*, confirmando a crescente popularização de agrupamentos em que o samba era protagonista³². O cronista abre a nota enfatizando a forte concorrência entre as agremiações, elencando alguns dos instrumentos musicais utilizados como cuícas, tamborins e pandeiros. Outra informação importante que podemos apreender no texto é a confirmação de que essas batucadas não eram apenas instrumentais, demonstrando que nessas batucadas, se cantava: “*Tambem o pessoal tem mandado cada letra louca!*”.

³² Vale ressaltar que no ano de 1935, no Rio de Janeiro, surgia a primeira escola de samba, *Deixa Falar*, no bairro do Estácio de Sá.

Quem vem para a fuzarca

Por enquanto ainda tem muita cousa que está archivada, em segredo, que é para não dar tempo aos concorrentes tomarem a prôa. [Sic]

Mas que o Carnaval conta com cousa grossa para se fazer valer não resta duvida. Como pequena amostra disso bastam citados: [Sic]

BATUCADAS DO AMOR – Rica em cuícas, tamborins e pandeiros, a turma é realmente do Amor. Na zona do Tororó não se fala em outra coisa e nos 3 dias de Carnaval vae ter... vae ter de verdade. [Sic]

BATUCADA TUDO EU SEI – Sabe mesmo, porque o pessoal todo é escolhido a dedo. É gente que tomou curso completo de samba nas melhores universidades da materia tem escola propria no fazer roncar a cuica e rufar o tamborim. [Sic]

Quando a cuica berra lá no Matatu ninguém fica mais socegada pensando no sucesso da BATUCADA TUDO EU SEI. [Sic]

NÃO MAIS AMOR – Tambem é batucada. E é de mandar chegar. Essa história de “não mais amor” é obra é embromação purinha. O pessoal é pra lá de escovado. Os ensaios na rua das Veronicas estão sendo de doer no calcanhar. Tambem o pessoal tem mandado cada letra louca! [Sic]

Ainda tem mais cousa, que a gente sabe mas ainda não pôde alarmar a pedido de diversas famílias. [Sic]

O mestre Nelson Rufino, 80 anos, lembra que ainda criança acompanhou o pai na criação de uma batucada³³. Ao completar 14 anos, fundaria sua própria agremiação, os *Filhos da Mangueira*. Marceneiro, seu pai era quem fabricava os próprios instrumentos, e um dado curioso em seu depoimento é a menção de que ele poderia ter sido o inventor do tantã, instrumento que viria a se popularizar no Rio de Janeiro na década de 1970 com o grupo *Fundo de Quintal*.

Meu pai gostava de carnaval, reunia batucadas naquela época. Batucada enfileirada, ele dava prêmios, armava um palanque. Meu pai conseguiu fazer um bloco chamado *Turma de Mangueira*, e ele exigiu que não tivesse baquetas naquela época. Talvez o meu pai tenha sido a primeira pessoa a fabricar um tantã e não soube, porque ele é um dos melhores marceneiros dessa terra, ganhou até prêmio. E eu vi, com 6 a 8 anos, via a *Turma de Mangueira*. Depois criei minha primeira batucada, *Filhos de Mangueira*. Eu tinha 14 pra 15 anos (Nelson Rufino em conversa à autora, 2021).

De modo similar ao Rio de Janeiro, cujos célebres cronistas carnavalescos dedicavam páginas diárias à folia momesca, o carnaval passa a ter lugar de destaque na imprensa soteropolitana, a ponto de ser criada a *Associação Bahiana de Chronistas Carnavalescos* [sic] na década de 1940. A imprensa, inicialmente inimiga das antigas tradições do entrudo, torna-se aliada na organização e legitimação dos festejos urbanos modernos, dando espaço crescente à presença dos negros em suas páginas (Figura 5).

³³ De acordo com a descrição de Donald Pierson, “as batucadas são geralmente compostas de quinze a vinte jovens, invariavelmente pretos ou mulatos escuros, que desfilam com pequenos tambores, cuícas e xaque-xaques. A música tem apenas um tom, lembra o ritual do candomblé” (PIERSON, 1958, p. 258-259).

Figura 5: Negros passam a ter destaque nas páginas de jornais a partir de seu protagonismo no carnaval.



Fonte: Jornal *O Momento*, 1948.

O jornal *O Momento* de 6 de fevereiro de 1948 nos fornece detalhes da formação de um bloco carnavalesco, numa época de transição em que começam a adotar a denominação “escolas de samba”. A partir desta nota, vemos que esses blocos já executavam sambas autorais compostos por integrantes das comunidades. Podemos ainda conhecer a organização dessas entidades por setores: presidência, diretoria, secretários, diretor de canto, batucada, pastoras e músicos.

As “Bahianas do Morro” prometem fazer sucesso

A turma da Roça do Lobo está bem disposta – Um serio concorrente ao concurso de O MOMENTO – [Sic]

O Bloco Carnavalesco Bahianas do Morro já é bem conhecido de toda a Bahia, principalmente daqueles que acompanham de perto nosso Carnaval. Saindo da Roça do Lobo, o Bahianas do Morro, toma no entanto, conta de toda a cidade, com sua batucada enfezada com suas pastoras que sabem requebrar e sambar bonito. [Sic]

Estivemos terça-feira lá. O pessoal já era nosso conhecido, pois ali estivemos no ano passado, quando os mesmos tomaram parte no grande concurso de “O MOMENTO”. Inscritos este ano outra vez – eles são fortes concorrentes – lá voltamos para ver como iam as coisas. E vão bem, podem ter certeza. Vimos as fantasias – não podemos dizer como são pois é segredo – e achamos muito bonitas. [Sic]

O ensaio foi bem. O pessoal está bem ensaiado cantando sambas próprios e a porta-estandarte também dança bem. [Sic]

Quando chegamos o pessoal estava se organizando. Martinho F. Velozo, diretor de canto apitou e a orquestra tocou o samba. Bernardino no surdo, tendo ao seu lado Mendonça faziam o bicho falar. E todos aqueles foliões cantaram o samba do bloco de autoria de Martinho Velozo: [Sic]

*As bahianas do Morro/Pedem licença
Quando chegam no terreiro/Para mostrar seu valor
No Carnaval/Bahianas eu quero sambar/
Ela foi embora/Nunca mais voltou
Eu fiquei chorando/Quase morro de dor*

Depois cantaram outra de Juvenal Soares, também diretor do bloco:

*Laurindo/Laurindo, Laurindo/
Foi quem mandei chamar/Aqui no morro baiano
Seu nome é Juvenal/Laurindo, Laurindo/
Venha ver as bahianas sambar/Agora sim, que a coisa melhorou pra mim
Tenho pandeiro, tenho viola/Cuica, agogô e tamborim.*

A COMPOSIÇÃO DO CORDÃO

O Bloco Bahianas do Môrro está assim organizado:

Presidente: Lourival Santos Reis; **1º Secretário:** Oldemar Macedo Sodré;
Diretor: Juvenal Evangelista Soares; **Diretor de Canto:** Martinho Feliz Velozo.
Batucada: Manoel Nascimento, Claudionor José de Souza, Manoel Sena, Sinesio Bernardino dos Santos, José Mendonça, José Pereira de Sousa. **Pastoras:**
Rosalina Conceição, Almerinda Conceição, Ironildes Nery de Oliveira (porta-estandarte), Wanda Nery de Oliveira, Wanda Ribeiro, Euridice Santos Ferreira, Celia Ferreira dos Santos, Matilde Nery da Rocha, Damiana Martins dos Santos, Ivone Santiago, Waldete Maria da Conceição, Eliza Santana, Benedita dos Santos, Nilza Santos. **Músicos:** Manoel Justiniano Santos, Aparício Manoel de Freitas e Bernardino Sena.

De acordo com depoimentos de mestres remanescentes daquele tempo, as escolas de samba representaram uma fase crucial do carnaval da Bahia. O que pude inferir a partir de seus relatos e pesquisas em fontes históricas foi que a era das escolas de samba soteropolitanas representou uma espécie de “laboratório” de experimentos musicais, com a mescla de múltiplas influências advindas do candomblé, das batucadas, dos ritmos afro-caribenhos e até mesmo das marchas militares. Com o fim das escolas de samba no carnaval, a partir da década de 1980, o lugar/papel do samba vai se transformando. Da sobreposição dessas musicalidades, tempos e espaços surge um modo diferente de tocar, denominado pelos mestres antigos como “samba cadenciado”. Podemos dizer que essas experiências viriam a revolucionar a cena local, influenciando o futuro desenvolvimento de novos gêneros musicais genuinamente baianos.

As primeiras Escolas de Samba de Salvador surgem no final dos anos 1950:

manifestações populares nos bairros e grupos de uma classe média negra trabalhadora influenciou diretamente o surgimento das escolas de samba. (...) Em 1966, a Prefeitura estabeleceu a disputa entre as escolas de samba de primeiro e segundo grupo. O formato estava em franca ascensão, e o surgimento de diversos grupos já chamava atenção de centenas de participantes e foliões. A partir de 1966, por vezes, as escolas foram apontadas entre as grandes atrações do carnaval da cidade (SOARES, 216, p. 264).

Desde os primeiros anos as disputas entre as escolas foram marcadas por uma rivalidade latente, muitas vezes polida e disfarçada em camaradagem ou como forma de protesto contra o resultado da comissão julgadora (SOARES, 2016, p. 285). Em conversas informais com Nituca do Tororó, sambista remanescente das escolas de samba, o mesmo contou um episódio que ilustra essa disputa. Quando ocupou o cargo de mestre-sala da escola *Filhos do Tororó*, houveram tentativas de “comprar seu passe” para a escola com mais dinheiro, a *Diplomatas de*

Amaralina. Nituca me contou orgulhoso que não se vendeu: “*Tenho bandeira!*”. Episódios como esse eram comuns, dando a dimensão de como as escolas de samba e as movimentações em torno delas foram relevantes espaços para a profissionalização dos sambistas e o florescimento do samba autoral.

2.1.2 - LADEIRA DA PREGUIÇA: BERÇO DAS ESCOLAS DE SAMBA

Em 15 de novembro de 1957 residentes da Ladeira da Preguiça criam a *Ritmistas do Samba*, primeira escola de samba da cidade. A agremiação desfilou entre 1958 e 1971, e dentre seus fundadores está Jaime Baraúna, mestre de bateria, mestre-sala e percussionista. Baraúna por sua vez foi integrante da bateria de um importante bloco carnavalesco, os *Mercadores de Bagdad*, grupo que marcou a memória dos baianos ao reviver os antigos desfiles de corsos, criando carros alegóricos que combinavam a sonoridade dos instrumentos de sopro e percussão a efeitos de luzes. Seu fundador e líder foi o visionário artista Nelson Cruz, mais conhecido como Nelson Maleiro³⁴. Os carros alegóricos, temas e elementos visuais dos *Mercadores de Bagdad* serviram de inspiração para a criação das primeiras escolas de samba na Bahia. Na imagem abaixo vemos uma formação do bloco no ano de 1953, com instrumentos de sopro e percussão. Os integrantes, homens negros e crianças, estão sem camisa e com torsos alusivos ao mundo oriental (Figura 6).

³⁴ “Nelson Cruz, o  [Nelson Maleiro](#), era também músico percussionista e tinha diversas habilidades, sendo a confecção de instrumentos de percussão, criação de fantasias e construção de carros alegóricos, algumas delas. Foi o pioneiro na construção de carros alegóricos, que eram montados no meio da rua, na localidade conhecida como Barroquinha. Maleiro, já em 1950, foi o fabricante dos instrumentos para as primeiras alegorias do grupo” (SOARES, 2016, p. 66-67).

Figura 6: *Mercadores de Bagdad nas ruas do Centro Histórico. Salvador, 1953.*



Fonte: [Blog Tempo Música](#)

Para Nelson Rufino, o florescimento das escolas de samba soteropolitanas esteve associado à imitação do modelo carioca, com destaque para o papel dos marinheiros e fuzileiros navais que vinham do Rio de Janeiro trazendo novas referências numa época em que não havia televisão para a transmissão dos desfiles.

Salvador teve uma passagem, uma raiz, uma cópia do Rio de Janeiro. Uns aprendizes de marinheiros, fuzileiros navais, chegaram no Rio de Janeiro, se encantaram com a escola de samba e trouxeram aquela cultura para Salvador. Então, de batucada virou escola de samba, isso na década de 60 (Nelson Rufino em conversa à autora, 2021).

Vale ressaltar que a Preguiça foi um reduto de boemia próxima à região portuária, com seus cabarés, gafieiras e prostíbulos, atraindo a presença maciça de marinheiros de toda parte do mundo. Era comum que músicos desses estabelecimentos travassem trocas musicais com os marinheiros em busca de novidades, sendo os ritmos mais apreciados aqueles vindos do Caribe. As novidades chegavam pelo cinema e pelo mar:

Nos anos 1950, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema mais frequentemente, os músicos dos blocos de Carnaval e casas noturnas assistiam atentamente – e diversas vezes – aos filmes para assimilar o repertório: vinhetas musicais, vestuário e insígnias de realeza e nobreza. Alguns músicos do *Rumba Dance* e do *Tabaris*, que costumavam se apresentar nas festas e ensaios promovidos por esses blocos, travavam contato com marinheiros para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! – alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norte-americana fazia divulgar pelo mundo inteiro. Os mais apreciados eram aqueles que traziam ritmos do Caribe (MOURA, 2009, p. 373).

Nelson Rufino confirma a enorme influência da música latina nos compositores de sua geração, antes da popularização dos sambistas locais. Nota-se que a partir da eclosão de artistas baianos nos meios de radiodifusão uma identidade musical, aliada ao sentimento de pertencimento, vai se moldando no futuro sambista.

Eu era cantador de boleros. Na minha geração, minha adolescência foi regida pela música latina, os velhos bailes, das 10 às 4 da manhã, ou as matinês dançantes das tardes de domingo. A força era o bolero, a rumba, e de repente veio Martinho da Vila. Por isso, nas minhas entrevistas eu faço uma reverência e também tiro meu chapéu, primeiramente pra Dorival Caymmi. É muito mágico o que ele fez nas areias de Itapuã com aquele chapéu dele, e eu ouvi com 9 pra 10 anos, "João Valentão" e me apaixonei. Depois veio Martinho em 67 e começou a quebrar todos os tabus. E Batatinha... são 3 referências que eu falo nas minhas entrevistas (Nelson Rufino em conversa à autora, 2021).

O grande sucesso das músicas afro-caribenhas difundidas via radiodifusão, cinema e discos, a partir da década de 1950, viria a influenciar a sonoridade das batucadas da Preguiça. Almir do Apache, 78 anos, recorda: “*Surgia na Preguiça uma escola de samba que tocava merengue, aquelas músicas de Luis Kalaff. E eles tocavam em ritmo de samba, era um sucesso a escola de samba Ritmistas do Samba*”. Em muitos relatos é mencionada a inovação musical da bateria desta escola, formada por jovens músicos que fariam história na música da Bahia: Vivaldo Conceição (também conhecido como Nego Burro, o primeiro maestro negro da Bahia); Edson Conceição (autor do hino *Não Deixe o Samba Morrer* – grande sucesso na voz de Alcione); Mestre Prego; Mestre Valdir Lascada; Guiga de Ogum; Paulinho Camafeu, dentre outros. Guiga de Ogum traz em seu relato lembranças das inovações musicais implementadas por Vivaldo Conceição e Jaime Baraúna, mestres de bateria.

A *Ritmistas* foi a escola em que tudo isso foi criado, essas inovações da música. Por exemplo, o samba reggae, a *Ritmistas* já tocava esse ritmo, mas eles não diziam que era samba reggae, porque na verdade é um ritmo que é um toque militar, uma marcha, a que toca nas paradas de 7 de setembro, 2 de julho. A invenção veio da Preguiça porque na verdade, a inovação do samba, essa criação boa, já veio de Vivaldo [Conceição], o chamado *Nego Burro*, que era o diretor de bateria, que tocava, apitava e fazia o ritmo. Depois veio o Jaime Baraúna, que fez uma inovação com aquele apito

de ouro, ele botava o apito na água quente pra ele fazer a divisão, como os diretores de bateria fazem, sabe? Assim, quando tem samba, você repara que o diretor mostra o dedo pra dizer que tá na parada tal, tem aquelas paradas todas. Mas com o Jaime não era assim, era no apito. Tudo foi criado aqui. Então, a *Ritmistas* tocava reggae, tocava merengue, tocava salsa, tocava tudo (Guiga de Ogum em conversa à autora, 2021).

Da Ladeira da Preguiça, a *Ritmistas do Samba* transfere sua sede para o Pelourinho, contando com a participação maciça daquela comunidade. No depoimento de mestre Guiga insinuam-se disputas decorrentes do livre trânsito entre ritmistas pelos bairros e agremiações. Antônio Luís Alves de Souza, o mestre Neguinho do Samba - reconhecido como o criador do samba-reggae -, vivenciou desde muito jovem as ruas do Maciel-Pelourinho ao iniciar sua jornada como ritmista, participando também da bateria da *Ritmistas do Samba*. Seu filho Anderson do Samba, nascido e criado no Pelourinho, me disse em conversas informais que seu pai sempre falava que, naquela época (entre as décadas de 1960 e 1970), os músicos transitavam espontaneamente entre batucadas, agremiações e escolas distribuídas por todo o Centro Histórico, participando dos ensaios e eventos uns dos outros. “*Nesse período, ninguém tocava repique com 2 baquetas de vime, não era muito aceita essa forma de tocar. Meu pai foi quem introduziu essa forma de tocar nas batucadas e nas escolas de samba, por isso dizemos que o samba reggae ressignifica*”. Desse modo, territórios como Preguiça, Pelourinho, Saúde e Barroquinha podem ser vistos como uma unidade - um grande quilombo - em que movimentos culturais se entrelaçam, sendo comum que um mesmo ritmista tocasse em várias agremiações diferentes.

Ainda sobre essas hibridações, primeiro diretor de bateria da *Ritmistas do Samba*, o maestro Vivaldo Conceição ³⁵foi uma figura célebre no famoso cassino *Tabaris Night Club*³⁶, cabaré elegante que funcionava na praça Castro Alves, bem próximo à Preguiça. Executando com sua orquestra os ritmos em voga na época, principalmente boleros, sambas, rumbas e merengues, certamente também levou essa influência para a escola de samba que começava a reger. Portanto, podemos inferir que a bateria da escola *Ritmistas do Samba* amalgamou inovações já em curso, experimentando novas linguagens que mesclavam o “samba

³⁵ Vivaldo Ladislau da Conceição foi um dos mais importantes maestros da Bahia e o primeiro negro a integrar a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia. Nascido em Salvador no ano de 1926, tocava piano, violoncelo, saxofone, clarinete, trombone, flauta, piston, flautim, requinta e percussão, transitando entre a música erudita e popular. Foi mais um grande músico baiano a morrer invisibilizado, em precária situação financeira. Ver <https://atarde.com.br/cultura/luminoso-diamante-negro-da-bahia-maestro-vivaldo-conceicao-e-um-dos-homenageados-no-mes-da-consciencia-negra-1013162>. Acesso em 26/09/2023.

³⁶ Ver <http://otabaris.blogspot.com/>

cadenciado” das batucadas aos sons afro-caribenhos, reggae e toques marciais, abrindo caminhos para novas escolas e renovações musicais.

Em conversas com Firmino de Itapuã (in memoriam), o mestre relembrou a ala de canto da sua escola *Filhos do Tororó*, composta por músicos que se tornariam referência no cenário baiano, a exemplo de Ederaldo Gentil, Edil Pacheco, Walmir Lima e Nelson Rufino. Na época as escolas não utilizavam microfones, e o enredo era puxado com o auxílio de megafones, “*um negócio desse tamanho que a gente botava na boca. Não tinha sonorização não, a gente ia no gogó*” (ITAPUÃ, Firmino, 2021). A seguir veremos as transformações ocorridas a partir do surgimento de novas tecnologias sonoras e a consolidação da utilização dos trios elétricos em agremiações conhecidas como “blocos de trio”.

2.1.3 - BLOCOS DE TRIO

De acordo com o compositor Alberto Fonseca³⁷, 74 anos, com a expansão dos blocos de trio elétrico e com repertório baseado no frevo pernambucano, no fim da década de 1970 (Figura 7) a influência das escolas de samba começa a diminuir, fazendo com que o samba fosse paulatinamente perdendo espaço no carnaval soteropolitano. O mestre Edil Pacheco, 78 anos, complementa este pensamento, afirmando que, por sua potência sonora, os trios aglutinavam mais pessoas, agregando todos ao redor. Por sua vez as escolas de samba traziam um número limitado de participantes, restando aos demais o papel de meros espectadores.

O trio elétrico quando começou, pra você ter uma ideia, nas ruas de Salvador, na Avenida Sete, as famílias botavam as cadeiras e os bancos na Avenida, na calçada. As famílias que moravam naquela região colocavam as cadeiras ali e desciam pra assistir ao desfile do carnaval, dos blocos, das escolas. Quando os trios começaram, isso acabou, não podiam mais botar cadeiras. Porque o pessoal, quando o trio aparecia, quebrava tudo, entendeu? (Alberto Fonseca em conversa à autora, 2021).

Conforme Edil Pacheco, apesar da chegada dos blocos de trio ter contribuído para o esvaziamento dos movimentos de samba no carnaval soteropolitano, ela trouxe outros benefícios: o legado das escolas e blocos de samba foi se transferindo para os blocos afro e afoxés, numa ressignificação étnica do carnaval.

³⁷ Alberto Fonseca é um escritor, compositor e intérprete baiano. No final da década de 1970 passou a compor temas para o bloco carnavalesco Saku Xeio, ao lado de Lui Muritiba. Tem 3 discos gravados, além de parcerias com grandes compositores baianos.

O trio elétrico foi o fenômeno que terminou com um segmento forte aqui na Bahia, que eram as escolas de samba, mas isso de alguma forma deu uma sustentação para a música baiana de um modo geral (...). Na época que tínhamos o bloco *Saku Cheio*, não fizemos samba no bloco, que seria uma coisa muito natural. Foi feito uma marchinha, então isso já foi tirando também de alguma forma esse legado do samba. Caetano Veloso com os frevos, foi mudando a característica... o samba foi ficando em segundo plano, que deu nisso que hoje chamamos afros e afoxés da Bahia (Edil Pacheco em conversa à autora, 2021).

Figura 7: A evolução dos trios elétricos, década de 1970.



Fonte: <https://www.carnaxe.com.br/>



2.1.4 - BLOCOS DE ÍNDIO

Em Salvador os chamados “blocos de índio” ganham força nos anos 1970, a partir da movimentação das escolas de samba (YÃNEZ, 2017). Essas agremiações representam um elemento transitório entre as escolas de samba e os blocos afro, valorizando toda uma gama de signos da cultura afro-brasileira, tanto estética quanto político-discursiva (MELO, 2017). Blocos como *Cacique do Garcia* e *Comanches* já existiam paralelamente às escolas, mas o mestre Walmir Lima, 92 anos, resalta a importância dessas agremiações no acolhimento dos sambistas e compositores após a extinção das escolas. De acordo com depoimento do alabê Iuri Passos, 44 anos, esses blocos tinham um padrão sonoro de andamento mais lento, o já mencionado “samba cadenciado”.

Eles vinham com aquele samba tipo do *Ilê Ayê*, misturado com o samba mesmo, mas bem mais marcado, diferente do samba da escola de samba do Rio, que era muito mais acelerado. Tem uma formação bem parecida, com repiques, caixa, surdo de uma, surdo de duas, surdo dobrando, fazendo as variações. É... não tinha ainda nessa época, ainda não se dobrava... pelo menos eu não alcancei o *Apache* e o *Comanches* fazendo a dobrada com duas. Eu via as variações sendo feitas como se fosse até o “rum”, numa

marcação só. Era mais um bloco de samba sendo tocado com vários surdos. Surdos, repiques, caixas, tarol, era nesse formato. E ficaram com essa característica das escolas de samba, mas um samba bem mais cadenciado (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

Sobre o “samba cadenciado”, podemos afirmar tratar-se de uma forte característica do samba baiano. As antigas batucadas em fila indiana já traziam o ritmo cadenciado em suas evoluções (LIMA, 2017, p. 22). Yânez (2017) demonstra a ligação entre a utilização de ritmos “arrastados” e o candomblé, onde o cabila “tem na base o rum com muito improvisado, regido através da interação entre o desempenho dos tatas ou alabês e das sutilezas das danças dos orixás” (YÂNEZ, 2017, p. 98). Trazendo depoimentos do mestre Valdir Lascada, o autor aponta que, no samba cadenciado, a caixa segura um ritmo mais direcionado na linha do samba-enredo tradicional e o timbau com a base do samba duro. Forte característica da bateria do bloco *Apaches do Tororó* (Figura 8), o samba cadenciado transforma-se também na marca do “samba-afro” do *Ilê Aiyê*, em que o repique é o instrumento que mais realiza variações.

Mestre Almir Ferreira, conhecido por Almir do Apaches devido à atuação de destaque no bloco *Apaches do Tororó*, conta como se tornou um dos principais compositores da agremiação, dando ênfase ao brilhantismo da ala de compositores nos enredos apresentados em desfiles que reuniam até 6 mil figurantes na avenida. O *Apaches do Tororó* foi também o primeiro bloco a criar um festival de samba, o *FECAM*, fomentando a cena autoral da cidade.

No *Apaches*, nós criamos uma ala de compositores que era muito forte, nós tínhamos essa preocupação. (...) Eu escutava dos meus familiares, colegas de trabalho e de alguns vizinhos: ‘Eu tenho medo do Apaches’. O *Apaches* desfilava com 4, 5, 6 mil figurantes, com uma bateria de 330 integrantes, e quando chegava na Avenida, ia levando tudo que estava pela frente. O *Apaches* vinha, aí a turma: ‘Eu tenho um medo, rapaz, mas eu não deixo de ver por causa das músicas, as músicas são espetaculares’. Primeiro bloco a criar festival de samba aqui em Salvador foi *Apaches de Tororó – FECAM* - uma ideia de Celso Santana que nós abraçamos e foi um sucesso. Depois todos os blocos começaram a fazer seus festivais e ter músicas próprias, aí deu vez e voz a esses compositores, esses sambistas remanescentes das escolas de samba que estavam extintas (Almir do Apaches em conversa à autora, 2021).

Figura 8: *Apaches do Tororó* em momentos diversos. Salvador décadas de 1970 e 1980.



Fonte: Acervo Adelmo do Apaches.

2.1.5 - BLOCOS DE SAMBA

No final da década de 1970 surgem os “blocos de samba” em trio elétrico, modelo que persiste nos dias de hoje. Para Edil Pacheco, blocos como *Amor e Paixão*,  [Alerta Geral](#) e *Alvorada* (Foto 19) representam o segmento que mais cresce no carnaval soteropolitano. Contudo, o mestre aponta a dicotomia entre os artistas independentes e os blocos de samba estruturados, que recebem subvenção pública.

Tem pouca gente que sabe, e isso não é muito divulgado, mas o segmento que mais cresce na Bahia, são os blocos de samba. Agora, o artista independente do samba, aí ele já sofre. O *Alerta Geral* tem um número imenso de pessoas, que chega ao ponto de eles venderem a fantasia sem chapéu. Por que vender a fantasia sem chapéu? Porque com chapéu o pessoal faz uma leitura de quantas pessoas, mais ou menos, e não pode ultrapassar um número de foliões, existe um limite. Agora, para quem toca no carnaval samba independente, aí a gente vai tocando, toca aqui, toca ali, mas não é da forma que a gente gostaria que fosse (Edil Pacheco em conversa à autora, 2021).

O sambista Pedro Abib, 61 anos, problematiza o modelo comercial de carnaval perseguido por esses blocos, com a homogeneização estética (uso de abadás em detrimento das fantasias e alegorias) e sonora (padronização de estilo calcado no samba carioca); além da presença dos camarotes que privatizam os espaços públicos, permitindo acesso somente àqueles com maior poder aquisitivo. Do seu ponto de vista, o samba vem perdendo espaço no carnaval, limitando-se a acontecer no *Circuito Batatinha* (Centro Histórico) e *Circuito Riachão* (Garcia), em dias e espaços restritos. “No carnaval, o Pelourinho ainda é um espaço onde encontramos blocos de samba e shows de samba nas praças. O Pelourinho é uma resistência no carnaval, virou uma coisa marginal, não é a expressão principal”. Pedro Abib destaca o posicionamento político do seu grupo, avesso ao modelo de carnaval excludente dos trios elétricos com cordas.

A gente não faz samba para ganhar dinheiro ou para fazer sucesso, o Botequim não está nas paradas de sucesso de Salvador. Claro que se pintar, a gente quer, mas não é nosso objetivo. A gente faz samba porque acredita, um projeto político de fazer samba. Por exemplo, em carnaval, já fomos convidados muitas vezes para tocar em trio elétrico com corda, e em camarote. Qual foi a nossa resposta? ‘Não, muito obrigado’. A gente não concorda com esse modelo de carnaval excludente. Se for um trio elétrico sem corda, beleza, com corda, não vamos (Pedro Abib em conversa à autora, 2021).

Iuri Passos concorda com essa percepção, relacionando a diminuição dos espaços destinados ao samba no carnaval com a marginalização histórica da cultura negra, num carnaval em que artistas e empresários brancos detêm os maiores patrocínios.

A gente sabe que isso tem muito a ver com a condição que marginalizou o povo negro aqui, a gente demora a entender que isso faz parte da nossa cultura e da nossa história até hoje. Você vê a dificuldade de encontrar, por exemplo, blocos de samba, mesmo a gente tendo aqui a *Quinta* e a *Sexta*³⁸, com muita batalha da galera pra poder ter dois dias de samba no carnaval de Salvador, eles não têm os melhores patrocínios, eles não têm o incentivo necessário. Aí, poxa, se for falar da força das escolas de samba cariocas, aí acabou com tudo, porque elas chegam num formato empresarial grande, de milhões, de transmissão em televisão, que ultrapassa todos os limites de patrocínio, de investimento financeiro que uma cultura pode receber nesse momento (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

³⁸ Quinta e Sexta do Samba, dias oficialmente voltados ao samba dentro da programação do carnaval de Salvador, em que predominam os blocos de samba em trio elétrico, no Circuito Batatinha. Ver <https://www.salvadordabahia.com/experiencias/circuito-batatinha-centro-historico/>

Foto 19: Bloco *Alvorada* na Avenida. No detalhe, mestre Jiló do Pandeiro.



Fonte: Acervo *Bloco Alvorada*.

2.1.6 - BLOCOS AFRO: SAMBA-AFRO E SAMBA-REGGAE

O carnaval de Salvador há muito se afigura como importante cenário para a reafirmação do legado cultural negro no Brasil. Nina Rodrigues (1932) e Donald Pierson (1958) já falavam sobre a importância dos “clubes de carnaval africanos”. Para o carnaval de 1899, arrastavam multidões de negros em danças e cantigas africanas, numa cena de um “candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade” (RODRIGUES, 1932).

Figura 9: Afoxé *Filhos de Gandhi*, candomblé de rua. Salvador, década de 1950.



Acervo: Instituto Moreira Salles.

Logo, essas agremiações passariam a receber outra nomenclatura nos jornais. Em *O Momento* de 17 de janeiro de 1948, Darwin Brandão traz uma interessante descrição etnográfica de um ensaio de “Afochê” (sic) intitulada *O Afochê é o que temos de mais típico no Carnaval*. Interessante notar que os ritmos de candomblé eram denominados sob a chancela de “samba” e “samba de candomblé”. Outro aspecto importante a destacar é o culto às entidades indígenas representadas pelos caboclos, considerados os donos e protetores dos afoxés.

A principal nota no Carnaval da Bahia, que o distingue dos de outros Estados, são os afochês. Estes são os conjuntos carnavalescos saídos dos candomblés. Assim como nós brincamos nosso Carnaval, também os membros das seitas de candomblé, fazem o seu. Nós organizamos blocos, batucadas e cordões. Eles organizam afochês. Nestes conjuntos têm a oportunidade de homenagear seus grandes antepassados, os negros valentes da África, o seu Caboclo também. E quanto de folclore há nestes afochês. As canções são maravilhosas e a música melhor ainda. Ali se samba mesmo, de verdade. É o samba de candomblé no duro, ao som dos atabaques e dos agogôs.

Eles têm como nos maracatus, seu rei e sua rainha. São escolhidos entre os que dançam e cantam melhor. Vêm ricamente fantasiados, seguido da guarda de honra, posto também de grande privilégio. Esse Rei e essa Rainha é talvez uma evocação dos tempos de antanho, na África, os valentes guerreiros, chefes das tribus. [Sic]

Há ainda os caboclos. São quatro garotos, aqueles que melhor sabem dançar, porque o Caboclo é o dono do afochê, seu protetor. A vestimenta dos integrantes do corpo de caboclo, são talvez os mais bem vestidos. Todo de penas, fazenda custosa. Por fim, Babalaô – Ti, o garoto que traz na mão uma imagem de um deus, ao que parece. Acompanhando todo este maravilhoso conjunto que dança e samba de verdade, canções suas, vem um grande número de "bahianas" e a charanga. [Sic]

O AFOCHÊ CONGO DE AFRICA

No Engenho Velho existe um destes afochês. É o mais famoso e melhor da Bahia. É antigo e gosa de prestígio incrível no seio do nosso povo, trazendo para a rua, nos dias de Carnaval uma grande multidão de seu bairro e de toda a cidade. É o Congo de África! Foi fundado em 1922, tendo por tanto, 22 anos. Inicialmente foi dirigido pelo saudoso pai de santo Rodrigo, um dos mais sinceros seguidores do ritual do candomblé na Bahia. Rodrigo deixou nome e deixou principalmente, do Congo da África. Depois, seu filho Salvador da Costa Alves (Dodo) tomou conta do Afochê e hoje diz satisfeito e vitorioso: – Estou honrando a memória de meu pai. Todos os anos me esforço para apresentar sempre melhor o Afochê Congo de África.

NO ENSAIO DO AFOCHÊ

Domingo à noite, pela segunda vez (estivemos lá no ano passado) estivemos no ensaio do Afochê Costa de África. Que espetáculo: Quando chegamos na sede do mesmo a assistência se comprimia do lado de fora para assistir o samba. Os atabaques batiam no ritmo contagiante, como um convite para a gente entrar no samba. Falamos com os nossos velhos conhecidos: Dodô, Hilário, Waldemar Cerqueira Lima e outros. Assistimos depois o ensaio. Vimos como dança aquela gente: o "caboclo" Reginaldo Costa então é de deixar a gente boquiaberto. Parece ter mola nas pernas. Pula, trança as pernas, quase encosta o corpo no chão, sambando. Mauro Costa Alves, o porta-estandarte é outro mestre da dança. E como estes dois muitos outros.

Segundo YAÑEZ (2017), antigas células rítmicas foram constantemente usadas e atualizadas nas múltiplas formas afro-brasileiras do carnaval de rua soteropolitano, culminando numa importante organização inventada na metade da década de 1970 – os “blocos afro”. Essas entidades explicitaram as referências africanas no carnaval, transformando o lugar social da comunidade negra com um discurso político combinado a elementos estéticos simbólicos, coreografias e canções com palavras em língua africana que recontavam a história da África. O primeiro bloco afro de Salvador foi o *Ilê Ayê* (1974), seguido pelo *Melo do Banzo*, *Olodum* (Figura 9), *Malê de Balê*, *Muzenza do Reggae*, *Ara Ketu*, dentre outros, entidades que resistem até os dias de hoje.

Figura 10: *Olodum* em cortejo pelas ruas do Pelourinho. Salvador, 1986.



Fonte: Acervo Anderson do Samba.

Na imagem acima vemos o *Olodum* no ano de 1986, num ensaio/cortejo pelas ruas do Maciel-Pelourinho. O maestro Neguinho do Samba está de costas à frente do grupo, na regência. Mestre Jackson ainda bem jovem, é o único músico tocando repique com 2 baquetas. Os integrantes são jovens negros e estão sem camisa. Na foto vemos ainda os integrantes Putuca (*in memoriam*), Bebeto e Memeu (atual mestre do *Olodum*). Misturando ritmos do mundo atlântico de diferentes polos da diáspora negra - como reggae, merengue, funk e soul - às sonoridades locais, os blocos afro foram responsáveis pela criação de dois relevantes subgêneros do samba nascidos em Salvador: o samba-afro e o samba-reggae.

O samba-afro, mais do que um ritmo, é um complexo rítmico. Suas células básicas remetem aos antepassados e trazem a matriz banto através do cabila. Apesar de ter estourado mundo afora através dos blocos afro, foi cuidado, preservado e salvaguardado através da criatividade dos mestres e das baterias de percussão que, nas ruas, ladeiras e becos de Salvador já executavam os toques para as escolas de samba e blocos de índio. (...) Tal como o samba-afro, o samba-reggae é também um movimento. Um movimento estético construído pela evolução e fusão de ritmos; do papel fundamental das batucadas de rua, dos sambas, dos mestres; dos ritmistas; da presença marcante dos cantores e das letras como discursos sonoros. No samba-reggae reencontramos a forte influência rítmica do vassi, do agueré, do alujá e da ramunha da nação ketu, executada com os toques dos aguidavis (baquetas) e tocados nos repiques, timbales e timbaus (YAÑEZ, 2017, p. 105-108).

Quem chega ao Pelourinho pode ouvir ao longe os tambores do samba-reggae, tocados muitas vezes por mulheres e crianças. A população negro-periférica de Salvador abraçou esse movimento com toda força como uma potência de conscientização, e seus desfiles são verdadeiros letramentos estéticos. As escolas de samba do Rio de Janeiro sempre contaram a história afro-brasileira, mas quem contou a história do continente africano no Brasil foram os blocos afro em Salvador (GUERREIRO, 2023). A força desses ritmos extrapolou o carnaval, tornando-se uma forma emblemática de renovação do samba soteropolitano e a marca registrada da cultura local. Os ensaios de verão dos blocos afro movimentam a economia da cidade, mobilizando centenas de turistas.

Pude observar em diversos momentos a força dessa música em Salvador. Muito comum estar socializando numa mesa de bar e de repente presenciar a chegada de um  [grupo de samba-reggae](#) (Swing do Pelô), executando as levadas características para recolher um “trocado” do público de mesa em mesa. Ou ainda durante a Copa do Mundo 2023, com a *Torcida Brasil Olodum* e uma super estrutura montada no Largo do Pelourinho com palco e telão para que o povo pudesse assistir aos jogos apreciando a bateria do *Olodum*. Pude acompanhar ainda o belíssimo espetáculo dos diversos blocos afro na Avenida durante o Carnaval, vivenciando a impactante experiência estética e sonora que proporcionam (Foto 20).

Foto 20: Bloco afro *Ilê Aiyê* no Circuito Barra-Ondina. Carnaval de Salvador.



Fonte: [Portal Vermelho](#)

2.2 - Samba duro e samba junino

Com relação à presença marcante do estilo denominado samba duro em Salvador, podemos afirmar tratar-se de uma versão urbanizada do samba de roda, com forte influência do do “samba de caboclo” do candomblé, em andamento acelerado e clave específica. Sua base são os instrumentos percussivos. Esta manifestação passa atualmente pelo processo de patrimonialização e está retornando com muita vitalidade em alguns bairros da cidade.

Em campo pude observar como este estilo está presente nas diversas rodas de samba que visitei. Dando uma volta pelo bairro da Saúde numa sexta-feira à noite, observei as movimentações boêmias que reúnem pessoas de diversas classes sociais e idades em torno do samba (Foto 21). No largo da Saúde, principal ponto de encontro e confluência de bares, o samba acontece várias vezes na semana, com cobrança de couvert artístico e o repasse de cachês aos músicos. A banda que tocava era formada por músicos negros, e o estilo que se tocava tinha o sotaque do samba duro e do pagode baiano, aliado ao partido-alto carioca.

Foto 21: Samba no Largo da Saúde. Centro Histórico, Salvador 2022.



Fonte: Acervo da autora.

Já no território do Pelourinho visitei muitas vezes um espaço tradicional chamado  [Balaio de Gato](#) (antigo *Suvaco de Cobra*), localizado na Rua do Passo (Foto 22). Um autêntico “sambão”, com banda formada por músicos negros tocando samba duro, samba junino e pagode baiano, num repertório muito autêntico da Bahia. O local é pequeno, e as pessoas se aglomeram em frente a banda para sambar, numa atmosfera onde é praticamente impossível ficar parado. Lembro de ter ficado impressionada com uma  [mulher](#) que sambava descalça, numa dança alucinante que dava a impressão se tratar de uma entidade em transe.

Foto 22: Samba no Balaio de Gato. Pelourinho, Salvador 2022.

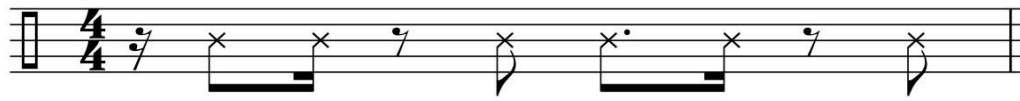


Fonte: Acervo da autora.

Iuri Passos explica as variações rítmicas de alguns dos estilos de samba mais praticados em Salvador, enfatizando que, no samba duro, o timbau é o instrumento principal, acompanhado pelas congas, surdo, tamborim, ganzá e outros elementos miúdos. Iuri lembrou o *Samba Fama*, grupo surgido no final dos anos 1970 do qual foi integrante, um dos maiores grupos de samba de Salvador que influenciou na formação de grandes percussionistas do cenário nacional.

Recomendo pra todo sambista de Salvador compreender, estudar e pesquisar sobre o *Samba Fama* e o Samba Junino, porque a gente toca às vezes o samba duro e a galera não toca o samba duro junto com a gente, toca outro tipo de samba. Tem que entender que esse movimento, quando a gente toca, muda a clave, muda a forma de tocar o tamborim, o cavaquinho, o violão. No samba duro a gente tem a clave “pá, pá, pá pápapa” (Ex. 1). Tudo vai passar por esse padrão rítmico “cutucu tipacumcuti cutucu tipacumcuti” (Ex. 2). Por que? Porque nesse formato de samba a gente tem esse contexto do timbau, das congas: “pacum pacumducundi pacum pacumducundi pacum (Ex. 3)”, com a clave nesse formato. Quando você muda por exemplo pro partido, você não vai ter timbau no partido alto, entendeu? Você pode ter umas congas, pode ter um “rum” fazendo algumas variações, mas como referência seria o rebolo, vai ter o tantã, vai ter o corte, mais o pandeiro, então já mudou tudo. Se você vai pro samba chula a estrutura de tocar já é outra, você já tem uma outra clave: “tchaqui, tchaqui tchaquitchaqui tchaqui tchaquitcha” (Ex. 4), você já tem o pandeiro: “tata tucuticuticuti tatucuticutu tata tucuticuticuti tatucuticutu” (Ex. 5), já tem outro formato. Já tem outro formato com um atabaque só, ou só com pandeiro e um surdo e os pandeiros fazendo as variações. Então cada elemento deles têm como principal características um marcador, quem é aquele que tá marcando o samba. No *samba duro* o principal marcador de quem tá dançando é o timbau, é o solista, ele tá marcando o passo de quem tá fazendo, ele tá fazendo as chamadas né. Ele fica responsável por fazer as nuances, as marcações de toda vez que parar, ele chamar de novo (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

Ex. 1 –



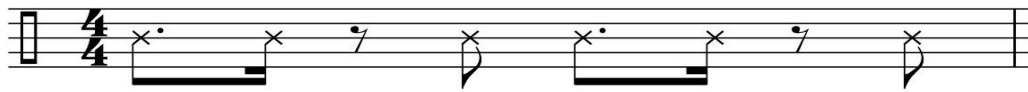
Fonte: transcrição Marcos Bezerra

Ex. 2 –



Fonte: transcrição Marcos Bezerra

Ex. 3 –



Fonte: transcrição Marcos Bezerra

Ex. 4 –



Fonte: transcrição Marcos Bezerra

Ex. 5 –



Fonte: transcrição Marcos Bezerra

Com relação às influências do candomblé, muitos percussionistas tiveram contato com o samba através das festividades realizadas nos terreiros, o “samba de caboclo” dos candomblés da nação Congo-Angola, que podiam acontecer em terreiros de outras nações, como Jêje ou Ketu. Da religião consolidaram-se tradições como o uso do atabaque - que futuramente daria lugar ao timbau - e a utilização das duas baquetas - como se fossem aguidavis³⁹.

Em Salvador temos uma quantidade maior de candomblé ketu, o candomblé que veio e meio que padronizou esse formato de terreiro, e todos seguiram esse caminho. Mas também temos muitos candomblés congo-angola. E, historicamente, os alagbês sempre migraram por esses terreiros, trazendo as influências dos ritmos das nações que foram sendo compartilhados através das mãos dos mestres. O cabila, que é um dos ritmos que seguramente influenciaram nosso samba de roda, nosso samba chula, o samba duro - conhecido também como samba junino - partido alto, todo esse samba que flui aqui de Salvador e sobe o recôncavo, ele vem através do cabila, da nação congo-angola. Aqui no Gantois, por exemplo, todo final do calendário a gente tem o *Samba de Oxum*, que é um sambão, que ele toma início justamente com esse cabila, com essa forma de tocar, mesmo sendo um terreiro da nação ketu. Quando chega nesse momento da festividade, o samba que predomina é o cabila, sendo tocado com os atabaques, no seu formato tradicional, depois se misturando com prato, com surdo, com tamborins, com os timbaus. Então sim, o cabila é com certeza, analisando sua fraseologia e olhando sua estrutura na partitura, um dos ritmos influenciadores do samba, desse samba que é tão misturado nesse Brasil continental. Ele vai se alastrando e vai se misturando também com outros ritmos. Mas sim, ele é a principal influência, e ele sai do terreiro e se mistura não só nesses formatos de samba, mas também dá origem aos blocos afros, onde também se usam as claves do cabila, dentro do repique, dos surdos, dos surdos de dobras. Das escolas de samba também que a gente tinha em Salvador. Tudo isso é influência desse ritmo. Ressaltando que quando você fala do material humano de quem tocava, a maioria desses músicos eram do terreiro. Principalmente pela forma de tocar os ritmos cabila, cabula, por tocarem com baqueta - os aguidavis. Então a gente também tem essa consciência, que muitos mestres eram mestres dos terreiros, eram alagbês, huntós, xicarongomas, que faziam essas festas. E também, quando tinha o carnaval, pra poder compor as baterias, ninguém ia perder a oportunidade de chamar um cara que é mestre na percussão do seu terreiro para fazer parte da escola de samba. (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

2.3 - Samba e religiosidade

Michael Iyanaga (2010) problematiza a falta de aprofundamento nos estudos acadêmicos de um dos aspectos fundamentais do samba da Bahia: a religiosidade. O “samba devocional” é uma tradição não comercial, realizada sobretudo por musicistas não profissionais para saudar santos católicos, entidades e orixás. IYANAGA (2010) destaca o “samba de caruru”, realizado em Salvador e em municípios do recôncavo baiano, entre junho a dezembro, em comemoração ao cumprimento de promessa nas datas festivas a Santo Antônio, São Roque, São Cosme e Damião e Santa Bárbara. Esta devoção se realiza através de danças e rezas em

³⁹ Baquetas utilizadas para a percussão dos atabaques, feitas com galhos de araçazeiro e goiabeira.

forma de samba, e o oferecimento gratuito de pratos típicos da culinária afro-baiana, como o caruru de quiabo, vatapá, feijão fradinho, xinxin de galinha, etc.

Durante a pesquisa de campo pude presenciar o samba devocional em duas oportunidades. No dia 4 de setembro de 2022 participei da *Festa do Marujo Olho Vivo* (Foto 23), na Feira de São Joaquim, comemoração realizada há 28 anos na barraca de dona Dadá, devota do Marujo. Logo cedo acontece um cortejo com as oferendas para a entidade - balaies com flores, comidas e bebidas -, que são deixadas nas águas da Baía de Todos os Santos. Em seguida é realizado o  [samba na barraca](#), com uma mesa farta de alimentos e instrumentos típicos dos terreiros, como atabaques e agogôs. Um grupo convidado tocava samba de roda, com a utilização de instrumentos harmônicos. Reencontrei mestres como Guiga de Ogum e Paulinho do Reco. Uma manifestação simples, mas muito bela, com a presença de baianas trajadas em azul e branco (já que Marujo é uma entidade da linha de Iemanjá). Foi oferecido feijão com carne defumada, arroz e farinha ao público presente. Interessante que ao lado de fora, concomitantemente acontecia o tradicional sambão da Feira de São Joaquim, um evento fechado cujo valor de entrada era 20 reais. Fiquei acompanhando de longe o samba lotado cuja atração era um grupo de samba tradicional de Salvador chamado *Bambeia*. Das minhas anotações, destaco a palavra “impactada”. Neste dia pude sentir a força do samba na cidade, do sagrado ao profano, em teias de sociabilidade, devoção e entretenimento.

Foto 23: *Festa do Marujo Olho Vivo*. Feira de São Joaquim, Salvador 2023.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Outra festividade que vivenciei foi a  [Festa de Santa Bárbara \(Iansã\)](#) no dia 4 de dezembro, no Pelourinho. Trata-se da festa que abre o ciclo de Festas Populares da Bahia, em que as pessoas vestem com as cores da santa - vermelho e branco – participando da missa na *Igreja do Rosário dos Pretos*, saindo em procissão carregando andores com imagens de santos católicos. Uma festa em que o sincretismo religioso se faz muito presente, uma vez que os cânticos entoados na igreja são puxados em ritmo de ijexá e acompanhados por atabaques. Foram servidos acarajé e caruru aos presentes - alimentos relacionados à orixá Iansã. No imenso palco montado no Largo do Pelourinho, após a procissão acontecem shows de samba. O samba também acontece espontaneamente em cada esquina, nos diversos estabelecimentos, praças e bares.

Cheguei cedo ao Pelourinho, que já estava muito cheio. Na *Igreja Rosário dos Pretos* já era hora da saída da procissão, que seguiria pela Baixa dos Sapateiros. Fiquei parada no bar defronte à igreja observando a movimentação. De repente, na mesa ao meu lado surge um  [samba “do nada”](#). Três homens vestidos elegantemente e com sapato social típico de sambistas tocavam tantã, cajon e reco-reco, sem microfone e com repertório de samba tradicional. Todo mundo no bar cantava junto. Fiquei surpresa em presenciar como o samba surge espontaneamente em Salvador. A festa de Santa Bárbara pode ser considerada a festa do samba, com diversas atrações no palco principal, além de atrações nas praças do Pelourinho. Passei por muitos sambas nas ruas e bares pelo caminho e mais uma vez reencontrei muitos mestres conhecidos. Terminei o dia experimentando o tradicional caruru.

2.4 - Rodas de samba e a influência do Sul

Em Salvador, as manifestações culturais denominadas “Rodas de Samba” acontecem espontaneamente nas comunidades espalhadas por todo território, em encontros socioculturais organizados coletivamente. Segundo a pesquisadora Rose Belo, 49 anos, essas manifestações promovem em seus participantes “o sentimento de pertencimento social, os quais se sentem incluídos em um grupo ativo, com objetivos e ações que possuem certa permanência e continuidade” (BELO, 2021, p. 105).

Mestre Almir do Apaches traz em seu depoimento importantes indícios da forte influência do samba carioca nas mudanças implementadas nas rodas de samba soteropolitanas a partir da década de 1970, antes estruturadas à base de instrumentos percussivos nos sambas de roda e nos sambas duros, os chamados “sambões”. Seu Almir foi idealizador, em 1979, do grupo de partido-alto *PSBB – Partideiros e Sambistas Bambas da Bahia*, coletivo que só

admitia em seu repertório músicas autorais de compositores baianos, e que acabou acolhendo diversos autores vindos das antigas escolas de samba e outras agremiações carnavalescas. O PSBB fomentou a cena autoral das rodas de samba de Salvador de 1979 até 1989, implementando instrumentação e sonoridade inspiradas no grupo carioca *Fundo de Quintal*. Dessa experiência surge o contemporâneo [*Grupo Perfil*](#), atuante hoje como guardiões da Velha Guarda soteropolitana.

Nós ensaiávamos ali no Cosme e Damião, Ferreira Santos, no Bar de Milton, e durante uns 2 meses nós ficamos lá preparando algumas composições. Aí surgiu Cezinha Pagodeira, surgiu meu amigo Muniz, que estava parado, Clóvis Ribeiro, muitos bambas daquela época. Todo mundo tinha de compor, só podia ficar no grupo quem compõe. Isso foi em 1979 por aí. Então, quando a turma estava realmente afiada, tinha um violão de 7 cordas muito famoso aqui, o violonista era Adailton 7 Cordas, que dava muita base pra gente. Muita gente começando com vontade, não compunha, queria tocar, mas não tinha onde, então a gente abria. Nessa época estava surgindo o grupo *Fundo de Quintal*, e nós, calcados naquele trabalho do grupo *Fundo de Quintal*, começamos a levar esse PSBB pra frente. Aí o samba da Bahia ganhou harmonia, porque antigamente era o sambão, só percussão. Eu de vez em quando estava lá no Rio de Janeiro, também gostava muito de pesquisar, ia pra quadra das escolas de samba. A gente colocou no PSBB então, digamos, 3 violões, 4 cavacos, 2 banjos. Era Raimundinho, Cabeça de Nico no Banjo... todo mundo se vestia de branco, era um negócio organizado. Aquele *Fantoches* [Clube] ficava superlotado (Almir do Apaches, em conversa à autora, 2021).

BELO (2021) problematiza o intercâmbio estabelecido entre o Rio de Janeiro e Salvador, reforçando a ideia de apropriação por uma sociedade de mercado que sugere padrões aos grupos de Salvador, chegando a modificar estilos locais. “Em muitos bairros de Salvador, tanto durante a semana, quanto nos finais de semana, pessoas se reúnem em volta de uma grande mesa para tocar, ouvir e cantar sambas, composições na maioria oriundas do Rio de Janeiro” (BELO, Rose, 2021, p. 66). Em contraponto, a autora enfatiza que nas rodas de samba por ela analisadas, foram encontrados movimentos de valorização da cultura local e seus mestres, a exemplo do projeto *Samba do Poeta da Ladeira*, concretizado em 2019 na Ladeira da Preguiça, a partir da iniciativa do Mestre Guiga de Ogum.

O sambista paulista Pedro Abib, radicado em Salvador há 30 anos, relata o impacto que teve ao chegar na cidade, em 1993, e perceber como não havia a tradição das rodas de samba como aquelas que vivenciava em sua região de origem. O que encontrou foram alguns movimentos de samba de rua, todos com grande influência do samba do Rio de Janeiro e outros Estados. “De um lado o pagode romântico vindo de São Paulo, do outro lado a vertente do *Fundo de Quintal*” (ABIB, Pedro; 2021). O que se via era a vertente do samba duro, tipo de samba de roda urbano já bastante frequente na época. Para Abib no entanto, a geração da Velha

Guarda soteropolitana (dentre os quais são citados mestres Walmir Lima, Nelson Rufino e Almir do Apaches), apesar da inegável influência do samba do carioca, produz uma obra dotada de peculiaridades notáveis, com a utilização de elementos rítmicos, estéticos e melódicos do samba rural do recôncavo e dos afoxés da cultura afro-baiana.

Pedro Abib atua ativamente em Salvador em rodas de samba politizadas, fomentando a cena do samba autoral. Me disse que pôde observar como os mestres foram perdendo público e espaço na mídia ao longo dos anos, e como muitos deles reclamam de forma recorrente da frustração e do esquecimento que vivenciam. Desde a década de 2000, dentre os grupos que ajudou a criar, o *Grupo Botequim* (Foto 24) permanece como um dos mais expressivos na cidade, influenciando uma nova geração de músicos a cantar músicas de sambistas da Velha Guarda como Riachão, Batatinha, e Ederaldo Gentil. Entretanto, o que se evidenciou a partir desta movimentação foi como o público soteropolitano ainda desconhece a obra dos compositores locais. Os integrantes começaram então por convidá-los a participarem das rodas, que cresceram de forma muito rápida, dada a falta de grupos que tocassem esse repertório mais tradicional em Salvador. Chegaram a atingir um público de mil pessoas no largo do bairro Santo Antônio às sextas-feiras. “*A gente acredita que o samba tem que estar nos espaços públicos, aberto a todos que queiram participar. Nós sempre acreditamos na potência disso*”, pontua. Segundo Pedro Abib, com o tempo teve início um tipo de perseguição política às rodas do *Grupo Botequim*⁴⁰, com a cobrança de taxas abusivas e notificações por setores da administração pública para a realização dos eventos nas ruas.

⁴⁰ A roda de samba do *Grupo Botequim*, tradicionalmente realizada na última sexta-feira do mês, inicialmente reunia músicos e mestres num bar de nome *Antoniú's*, se expandindo rapidamente, passando a acontecer desde 2008 no largo do Forte Santo Antônio, bairro de Santo Antônio Além do Carmo, Centro Histórico de Salvador. Chegou a reunir cerca de mil pessoas em uma roda de samba tradicional, com clássicos do samba e algumas novidades.

Foto 24: Primeiras rodas de samba do *Grupo Botequim* no bar *Antoniú's*. Santo Antônio Além do Carmo, Salvador 2008.



Fonte: Facebook Grupo Botequim.

As rodas de samba em Salvador são, em sua maioria, uma atividade voluntária, não profissionalizada, permitindo desta forma ações pontuais de enfrentamento ao sistema, bem como maior autonomia musical e liberdade de expressão. Por outro lado, este quadro gera inúmeras dificuldades para os sambistas que decidem viver profissionalmente da música na cidade. Segundo Rose Belo, que promove há mais de 10 anos o *Samba do Kilombo*, importante roda de samba na comunidade de Cajazeiras, o alto custo para organizar um evento que permita o pagamento de cachê aos músicos colabora para que essas manifestações permaneçam marginalizadas.

Você vai fazer uma roda de samba com x número de pessoas - isso que eu faço o tempo inteiro - e pagando os músicos, então é um custo alto que, por vezes, o próprio evento não garante, pelo menos não no início. Então, promover esse tipo de festa é uma coisa que se faz de forma um pouco mais marginalizada, nas comunidades, por conta dessa pertença, de quem já é um pouco daquele lugar, fazer ali próximo daquilo. E também porque os bairros tidos como mais relativamente elitizados, uma condição social mais abastada, esses bairros eles recebem o samba sim, mas cadê a casa “chique” para colocar o samba? (Rose Belo em conversa à autora, 2021).

Iuri Passos endossa essa opinião, enfatizando que a força comercial do samba advém de seu consumo pela classe média branca, que colabora na aceitação do gênero e em sua legitimação.

Mesmo sendo uma manifestação negra e sendo amplamente divulgado e tocado na sua maior parte por negros, ele [samba] é aderido pela elite. Então o samba no Rio ganha uma outra cara, você vê que ele vai se misturar até gerar a Bossa Nova. Mas quem é que está fazendo essa mistura? É a elite. Ao contrário do que acontece aqui em Salvador, o samba aqui é marginalizado. Ele é considerado como coisa de preto, coisa de vagabundo, de gente que não tem o que fazer. Então ele ganha outro aspecto no Rio, mas aqui permanece em formatos isolados, acontece em alguns momentos, quando a gente se reúne para poder tocar. Ganha força no período junino, onde a gente recria o formato do *samba duro*, que é conhecido como *samba junino*, com os arrastões de samba, passando de casa em casa (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

Em campo, pude participar de algumas rodas de samba realizadas em comunidades tradicionais, como a  [5º do Samba do Cajueiro](#), comandada por Cota Pagodeiro, 49 anos. Originalmente o movimento acontece na comunidade da Boca do Rio, mas quando a visitei estava sendo realizada num restaurante do bairro do Imbuí, mediante o pagamento de uma entrada no valor de 20 reais. A roda conta com 10 a 11 músicos, todos negros, e apenas uma mulher na voz e cavaco, Paty do Cavaco, irmã de Cota. Com repertório clássico de samba, o evento contou com várias participações de compositores e intérpretes baianos, como o *Grupo Perfil*, que fez uma participação tocando seus sambas autorais (Foto 25). Pude perceber como o público se parece com uma grande família, todos se conhecem e celebram este momento com muito carinho e entusiasmo.

Foto 25: Roda de samba da *Quinta do Samba do Cajueiro*, com a participação do *Grupo Perfil*. Imbuí, Salvador, 2022.



Fonte: Acervo da autora.

Outra roda visitada foi o  [Samba do Kilombo](#), no bairro de Cajazeiras. A roda completa 10 anos e é comandada por Rose Belo, uma das interlocutoras dessa pesquisa. Aproximadamente 10 músicos integram o grupo, a maioria homens negros. Rose representando as mulheres comanda sentada na quina da mesa, de frente para o público, tocando seu tantã e cantando. O evento é realizado uma vez por mês no quintal de sua casa. Super sonorização e repertório com predominância de sambas do Rio de Janeiro. Os convidados vão chegando e dando uma “canja”, e o público é composto por frequentadores assíduos, tanto pessoas de fora quanto moradores da comunidade, já conhecidos. O marido de Rose atua nos bastidores, regulando o som e prestando apoio. Durante o intervalo, Rose fez questão de passar de mesa em mesa cumprimentando as pessoas e tirando *selfies*. Drinques e tira-gosto, tudo de primeira e a preços acessíveis. Fui sozinha e fiz amizade com duas moças muito simpáticas. No final elas me levaram caminhando para outro samba. Muitas pessoas que estavam no *Samba do Kilombo* - que teve início por volta das 17h até as 21h - seguiram para este outro samba para esticar a noite. O samba em Cajazeiras me pareceu mais vivo do que nunca.

2.5 - Pagode baiano e conflitos geracionais

Vimos que o samba urbano soteropolitano tem como principal característica um intenso hibridismo musical, resultando em inovações constantes e grande diversidade de sonoridades, levadas e manifestações. Essa diversidade engloba não só a música, mas também aspectos estéticos, políticos e comportamentais. Deste caldeirão sonoro surge, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, um novo gênero musical resultante da mistura do samba de roda do recôncavo baiano com o samba duro urbano: o “pagode baiano”. Mais uma forma de samba com matriz ancestral no Cabula (LEITE, 2017), o gênero se caracteriza musicalmente pela grande variedade rítmica – a exemplo do *groove arrastado* ⁴¹-, e a utilização de instrumentos da música pop, como guitarra, baixo, bateria, teclado e o uso de *samplers*, que transformam o pagode baiano num grande sucesso de alcance massivo (LOPES, 2015).

Com letras de duplo sentido cada vez mais sexualizadas e performances marcantes baseadas na presença de dançarinos e dançarinas em coreografias sensuais, o pagode baiano é ainda hoje carregado de estigmas e preconceitos, suscitando debates sobre qualidade musical e

⁴¹ O *groove arrastado* é um estilo reivindicado pela banda *Fantasmão* como de sua autoria, originando o que viria a ser conhecido como pagode de protesto. Segundo os vocalistas Tierre e Cássio, o novo estilo teria sido criado pelo empresário Franco Danielli. “Muito mais do que simples gerenciadores ou produtores, alguns empresários se assumem como “patrões”, ou seja, como os donos da banda, interferindo na sonoridade, no repertório e na performance dos grupos” (LOPES, 2015, p. 112).

as relações entre música, violência e questões de gênero. Verificamos o quanto ele gera controvérsias e um certo incômodo entre os mestres da antiga geração, detentores de uma vertente mais tradicional de samba, o “samba de essência”. Os depoimentos denotam o conflito geracional e as disputas entre samba comercial e não comercial, associando o gênero à vulgaridade e depreciação cultural em expressões como “mexer bunda”, “pornográfico”, “rala a tcheca”. A falta de poesia nas letras também é apontada como um problema:

Ninguém tá parando pra pensar, ninguém tá pensando em poesia, sabe..., mas não tão mesmo pensando em poesia, não tão mesmo... tão pensando em mexer bunda (Chocolate da Bahia, em conversa à autora, 2021).

Hoje, como os pagodinhos evoluíram, os pagodinhos da vida viraram modinha, e é o que é mais cantado aqui em Salvador. É o chamado samba comercial. Então, o samba de essência aqui, infelizmente, carece. Agora, tem movimentos importantes, como a *Quinta do Samba no Cajueiro* e outros projetos, que conseguem manter a linha autoral. Eu sou muito voltado pra antiga, samba dos batuques, samba requintado, vertentes do samba canção, do samba de roda, do recôncavo, entre outros. Porém, aqui em Salvador hoje os grupos colocam o nome “samba tal”, quando você vai ver o trabalho, não é samba, é totalmente um outro estilo musical. Até chamam de *muvuca*, *pancadão*, *paredão*, *quebrança*, entre outros (Cota Pagodeiro, em conversa à autora, 2021).

Então, o samba aqui é meio esquecido, sabe? O pessoal vai pra cima da levada, dessa quebradeira. Esse negócio, que também não é ruim sabe, os meninos também precisam viver. Agora, o que precisa é apimentar esse negócio, pegar esse ritmo que tem um swing bonito, e colocar uma poesia, uma coisa bonita pra elevar mais o nome do samba. E está envolvendo as crianças, né, é um negócio pornográfico que as autoridades deveriam tomar uma atitude sobre isso. O samba da Bahia precisa melhorar mais, precisa se igualar com o samba do Rio, aparecer alguém que defenda isso. Nos tempos de hoje só vê essas quebradeiras, paredões, aí incomoda muito a gente (Guiga de Ogum, em conversa à autora, 2021).

(...) eu vi Ataulfo Alves chegar no palco, impecável, vi Jackson do Pandeiro chegar, de terno, com Almira Castilho, vi Agostinho dos Santos, vi Peri Ribeiro. Hoje ficam as mulheres seminuas, falta poesia, entendeu? Aqui os camaradas ficam nesse ‘rala a tcheca’. A música da gente é a Bahia de Assis Valente, de Xisto Bahia, de Esmeraldino – Esmeraldino foi um grande compositor, ninguém fala nele - essas pessoas que escrevem músicas, entendeu. Então a gente vê assim, os camaradas cheios de pose (Muniz do Garcia, em conversa à autora, 2021).

Foto 26: Festas de paredão reúnem a juventude das periferias ao som do pagode baiano. Salvador, 2021.



Fonte: <https://www.esquerdadiario.com.br/>

Para LOPES (2015) preconceitos e generalizações enraizadas socialmente na dialética música boa/ruim, seriam julgamentos estéticos e subjetivos limitantes, sem uma relação direta com a “qualidade” ou “complexidade” das músicas em si. Não obstante, a importância do pagode baiano na valorização e representatividade da população negra das periferias de Salvador é incontestável, suscitando “uma verdadeira revolução social na música da Bahia” (LEITE, 2017, p. 67).

(...) no início do “Axé Music”, a participação de instrumentistas negros, de uma maneira geral, nas bandas de base, ainda era muito reduzida ao naipe de percussão. Ainda não haviam muitos entre guitarristas, tecladistas e outros instrumentistas de harmonia. Isso vai mudar significativamente com a chegada do Pagode nesta cena musical, em que as bandas começavam a ter um protagonismo negro ganhando algum relevo desde a chegada de grupos como o Gera Samba, na década de 90. A partir desse momento, passamos a encontrar, de forma mais expressiva, a presença de tecladistas, baixistas, guitarristas, ou uma banda base completa de músicos negros, fato que no ambiente do “Axé Música” “clássico” não ocorria (LEITE, Letieres, 2017, p. 33)

2.6 – Cantina da Lua: materialidade e memória

A experiência de quem chega ao Pelourinho no Centro Histórico de Salvador pela primeira vez pode representar uma potente vivência estético-sensorial. Lembro de minha filha, aos 3 anos de idade, pulando e gritando ao pisar este cenário emblemático: “*Aqui é cheio de Brasi-il*”. Vindo pela Rua Chile, passando pelo antigo *Cine Excelsior* e Praça da Sé – outrora ponto de encontro dos músicos da cidade - desembocamos finalmente no Terreiro de Jesus e suas catedrais (Foto 27). Bem ali na esquina resiste uma das poucas casas “encapsuladoras de memórias” do samba em Salvador, a *Cantina da Lua*. Considerada o quartel-general dos sambistas da terra e dirigida pelo mestre Clarindo Silva, mais que um bar ou restaurante tornou-se um dos mais importantes polos culturais do Pelourinho, representando uma espécie de “embaixada” do movimento de resistência social e artística da região central da cidade, iniciado na década de 1970.

Foto 27: Janela frontal do segundo piso da *Cantina da Lua*, com vista panorâmica para o Terreiro de Jesus. Pelourinho, Salvador.



Fonte: Site *Saravá Cidade*

Frequentada por artistas, sambistas, jornalistas, intelectuais, radialistas, políticos e pela comunidade em geral, o local passou a atrair a atenção da imprensa, do poder público e de turistas de todas as partes do mundo. A partir de documentos iconográficos e informações coletadas no acervo digital do site *Memorial Cantina da Lua*, faremos um giro num dos mais importantes espaços de defesa da cultura negro-baiana ao longo de cinco décadas.

O casarão que abriga a *Cantina da Lua* é um antigo sobrado do século XVII, pintado em tons de amarelo claro, composto de dois andares, seis portas altas frontais voltadas para o Largo do Terreiro de Jesus e três portas laterais para a Rua Alfredo de Brito (antiga Rua Portas do Carmo). Uma ampla varanda externa abriga o palco principal em que se realiza música ao vivo diariamente. O cardápio é vasto e variado, assim como a carta de drinques. No primeiro piso estão a cabine onde fica o caixa do bar (Foto 28), um extenso balcão dividindo o espaço dos funcionários, e um caixa eletrônico 24 horas.

Foto 28: Clarindo Silva “mestre Calá” no interior do caixa de seu estabelecimento.



Fonte: Jornal *A Tarde*. Salvador, 26 de março de 2022. Fotografia de Olga Leiria.

No segundo piso, muitos quadros, um altar com imagens de santos e orixás e mesinhas de madeira com forro de cetim azul distribuídas pelo salão. Neste espaço chamam atenção as placas com nomes de ruas, praças, becos, avenidas, bosques, condomínios, conjuntos habitacionais e outros logradouros, representando marcos de memória e reconhecimento dedicados a personalidades e amigos que contribuíram com a história do lugar. Estima-se que

já sejam 124 placas distribuídas no local (Foto 29). Para Carsten (2018), casas não são meramente resultado da interação entre vidas individuais, assumindo formas, conteúdos e recursos, podendo refletir atenção ou negligência por parte do Estado, assim como condições econômicas locais e em esferas mais amplas. A autora destaca a importância da memória para aquilo que as casas são, com seu potencial para evocar emoções.

Foto 29: Placas em homenagem a personalidades de destaque adornam as paredes do segundo piso.



Fonte: Blog *Cantina da Lua*.

Segundo informações do site *Memorial Cantina da Lua*⁴², o estabelecimento foi inaugurado em 28 de abril de 1945 pelo comerciante Renato Santos, sendo arrendada por Clarindo Silva em 1971. A partir de então o espaço se transforma em um ponto de efervescência cultural do Centro Histórico de Salvador.

Um dos sambistas mais antigos em atividade, Walmir Lima nos contou como a *Cantina da Lua* foi um dos mais ativos espaços para o desenvolvimento do samba na cidade, ressaltando seu papel de cooperação com Clarindo Silva na divulgação do lugar, numa simbiose entre músicos e o centro cultural. Segundo seu relato, a partir de determinado momento decidiu seguir carreira individual desvinculando-se do grupo do qual fazia parte. Foi então que passou a frequentar com assiduidade o espaço, promovendo apresentações e encontros com compositores e jornalistas:

Eu chegava ali, como eu chego hoje, e ele [Clarindo] se rende, porque ele é um cara que gosta muito de mim. Ele sabe o que eu fiz pela Cantina da Lua na época, pelo Pelourinho todo. (...) Então a Cantina da Lua, tem até uma placa com meu nome, e eu fico feliz com tudo isso” (Walmir Lima em conversa à autora, 2021).

⁴² Ver <https://memorialcantinadalua.com.br/>

Foto 30: Clarindo Silva no palco do *Projeto Cultural Cantina da Lua*. Salvador, anos 1980.



Fonte: Memorial *Cantina da Lua*.

A partir da década de 1980 Clarindo Silva passa a atuar politicamente de forma mais enfática utilizando arte e cultura como ferramentas pela revitalização do Centro Histórico e a preservação da memória cultural da Bahia. Ainda em 1980 é lançado o curta-metragem *A Resistência da Lua*, com direção de Octávio Bezerra, uma denúncia sobre o abandono e o processo de degradação do Centro da cidade que reforçava a atuação da *Cantina da Lua* como espaço de resistência da cultura negra na luta pelos direitos sociais da comunidade do Pelourinho.

No dia 25 de outubro de 1983 é lançado o *Projeto Cultural Cantina da Lua (PCCL)* (Foto 30), que ficaria conhecido como *Terça da Bênção*, principal alavancador do processo de revitalização do Centro Histórico. A estreia contou com a realização do show *Os Onze de Ouro*, organizado em um palco improvisado ao redor da *Cantina da Lua*, com a participação de diversos nome do samba baiano. Inicialmente, a celebração teve adesões do bloco afro *Olodum*, que fixou a terça-feira como dia oficial de ensaio; do afoxé *Filhos de Gandhi*, apresentando a *Seresta do Gandhi*; além do bloco de índio *Commanche*. Seeger (2008) demonstra como membros de grupos étnicos podem ver o caráter e a defesa da identidade de seu grupo em uma forma musical. A *Cantina da Lua* agregava blocos afro, afoxés e blocos de índio, três manifestações endêmicas soteropolitanas, reforçando a representatividade e a valorização dessas manifestações.

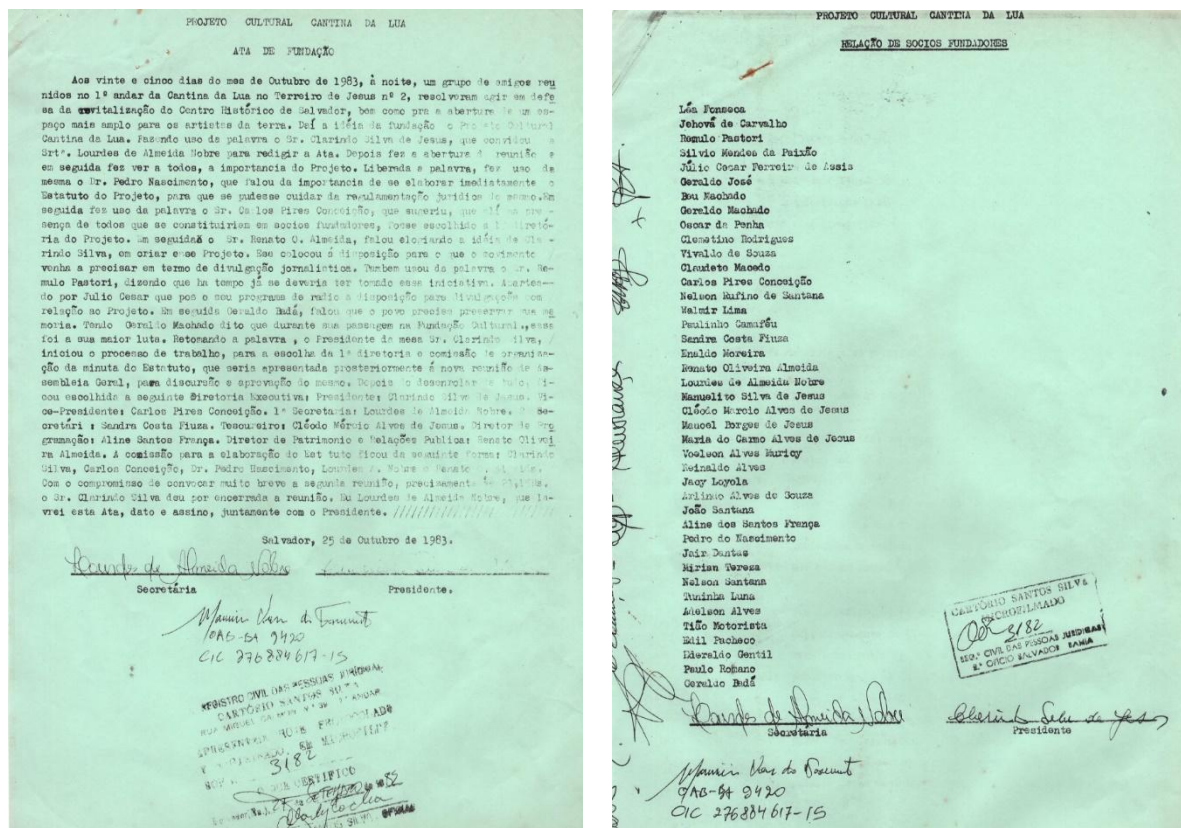
Figura 11: Cartaz do Show Ação Revitalizando o Terreiro, que contou com a participação de grandes nomes do samba baiano. Pelourinho, Salvador, 1984.



Fonte: Acervo Memorial Cantina da Lua.

O cartaz acima data de 1984, auge do movimento cultural comandado por mestre Clarindo Silva em prol da revitalização do Pelourinho. Nomes importantes do samba aparecem na chamada do show pelo 1º aniversário do *Projeto Cultural Cantina da Lua*, tais como Balbino do Rojão, Dom Ratinho, Vadu da Ribeira, Riachão, Batatinha, Edil Pacheco, Panela, Tuninha Luna, Chocolate, Tião Motorista, Ederaldo Gentil, Firmino de Itapuã, Nelson Babalaô, Nelson Rufino, Claudete Macedo, dentre outros. Muitos destes sambistas também constam na Ata de fundação do Projeto como sócios-fundadores (Figura 11).

Figura 12: Ata de fundação do *Projeto Cultural Cantina da Lua*. Pelourinho, Salvador, 25 de outubro de 1983.



Fonte: Acervo Memorial Cantina da Lua.

A importância da *Cantina da Lua* para a materialização de memórias do mundo do samba soteropolitano pode ser comprovada ainda pela constante realização de eventos como a *Noite do Samba e do Dendê*, em comemoração ao Dia Nacional do Samba; o projeto *Samba no Terreiro*, reunindo grandes nomes do samba da capital aos sábados, além de se tornar o principal palco no lançamento de discos dos principais sambistas baianos ao longo dos anos.

Conceição Evaristo (2008), aponta que, “ao se observar a resistência da tradição cultural negra e a sua reelaboração, a sua reterritorialização no Brasil e em outros países da diáspora africana, percebemos o caráter pessoal e coletivo da memória como possibilitador de construção de uma identidade”. Para a autora, é essencial a percepção das intenções na criação de uma memória, assim como na criação de esquecimentos:

“Tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história. A luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua autodeterminação. A insistência do poder, seja ele no estado moderno ou no estado tradicional, em manipular a memória do povo, indica que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objetivo do poder” (EVARISTO, 2008, p. 08).

Ou ainda:

“A historiografia, muitas vezes, deliberadamente promove o esquecimento dos eventos relativos à história do negro brasileiro. A saga Pai Marina que durou 100 anos não é devidamente destacada, apesar de sua importância para a História do Brasil. Outras organizações quilombolas foram esquecidas, levantes populares como “A Revolta da Chibata”, liderada pelo marinheiro negro João Cândido, também é pouco lembrada. Mulheres como Dandara, Aqualtune, Luiza Mahin não são referenciadas pela história oficial, mas existiram e tiveram papéis merecedores de um registro histórico. (...) O silêncio que o invasor quis impor à África, a interrupção da fala que o colonizador pretendeu instituir na diáspora produziram os seus efeitos, mas a linguagem não é inerte. Sons, palavras dançam na boca da memória” (Idem, p. 10-11)

Deste modo, Clarindo Silva e seu casarão “guardião de memórias” atuam como força contra colonial e patrimônio material de preservação e reconstrução da cultura negra, representando aquele momento “em que o poder permite frinchas por onde interpenetram a memória e a história que ele mesmo quer ver sufocadas” (EVARISTO, 2008, p. 08).

A tabela a seguir apresenta espaços, territórios e movimentos de samba mapeados em documentos, arquivos e nos depoimentos orais coletados durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

Tabela 2: Territórios e grupos de samba de Salvador mencionados em jornais, revistas e depoimentos orais:

Espaços	Movimentos /grupos
▪ Cantina da Lua (Pelourinho) ▪ Clube Fantoches (Dois de Julho) ▪ Cruz Vermelha (Campo Grande) ▪ Beco da Gal (Vasco da Gama) ▪ Feira de São Joaquim (Cidade Baixa) ▪ Toalha da Saudade (Centro) ▪ Descida do Kilombo (Cajazeiras) ▪ Quadra Apaches do Tororó (Pandeirão do Apaches - Tororó) ▪ Circo de Ondina (Ondina) ▪ Circo Relâmpago (Pituba) ▪ Kioske de Janaína (Itapoã) ▪ Clube do Samba (Pelourinho) ▪ Aconchego da Zuzu (Garcia) ▪ Recanto da Soninha (Itapuã) ▪ Rumo do Vento (Itapuã) ▪ Balaio de Gato (Pelourinho) ▪ Bar do Neusão (Pelourinho) ▪ Largo da Saúde (Saúde)	▪ Samba de Terreiro ▪ Grupo Perfil ▪ Grupo Botequim ▪ Samba do Kilombo ▪ Samba do Leite ▪ Samba no Gogó ▪ Quinta do Cajueiro ▪ Samba Fama ▪ Mesa de Samba Autoral ▪ Seja também um sambista ▪ Pagode Versado ▪ Samba da Vizinha ▪ PSBB ▪ Samba da Democracia ▪ Sotake ▪ Samba do Liba ▪ Samba de Última Hora ▪ Vai Kem Ké

CAPÍTULO 3

MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM SALVADOR: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS

No decorrer do século XX consolida-se no campo da musicologia brasileira a separação entre música erudita, popular e folclórica. Entretanto o estudo das músicas populares urbanas foi por muitos anos desprezado pelos musicólogos, considerada uma arte de menor importância. Jonatha do Carmo (2020) aborda a racialização que atinge a construção do pensamento historiográfico musical brasileiro, denunciando o apagamento de expressões estéticas afrodescendentes e indígenas consideradas “estranhas” ao molde europeu que balizou tais Histórias. Os sistemas de valores e organizações socioculturais dessas comunidades, ao não serem reconhecidos como “civilizados”, levou ao não aprofundamento das questões referentes a esse Outro subalterno, consolidando a perpetuação de dados equivocados e narrativas musicológicas carregadas de preconceito. Pablo Sotuyo Blanco (2020) reflete sobre o desequilíbrio existente na historiografia brasileira em sua tendência de canonização de músicos e compositores do Sudeste, alertando como as manifestações musicais da Bahia têm sido silenciadas:

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).

Ressemantizar, manipular, eis o perigo de narrar histórias. Podemos dizer que na história do samba esta tendência se intensifica. Afinal, a construção imaginária da suposta democracia racial de um país mestiço foi solidamente forjada (e reforçada) nas narrativas de uma história do samba calcada num tempo cronológico e evolutivo “que pouco se interessa em retratar subjetividades e territorialidades negras” (LIMA; DORING; DE OLIVEIRA PINTO, 2018). Lucília Delgado (2003) considera que entre memória e História não há oposição, mas sim alteridade, discutindo o perigo do “criticismo destruidor da memória espontânea” que pode

haver no coração da História enquanto espaço de poder e apontando a complexidade de uma relação que envolve apropriação, diálogo, destruição e contribuição.

Para os que identificam a História como destruidora da memória, os seguintes argumentos sustentam sua convicção:

- a tradição histórica é exercício regulador da memória;
- a História transforma a paisagem da memória espontânea, transformando-a em história institucional;
- a História científica contrapõe-se à espontaneidade e subjetividade da memória;
- o peso social da História enquadra a memória;
- a História é espaço de poder que também produz memórias, mas memórias dirigidas.

Em contrapartida, os que identificam a História como alimento da memória e vice-versa, concluem que:

- a História enriquece as representações possíveis da memória coletiva;
- a História fornece símbolos e conceitos para que a sociedade pense sobre si mesma e sobre sua relação com o passado;
- ao oferecer instrumentos para preservação da memória social, a História contribui para sua recuperação e difusão;
- a História, através da narrativa, fertiliza a memória, contribuindo para reativação das lembranças (DELGADO, 2003, p. 20-21).

Trazendo uma perspectiva crítica sobre a classificação, comparação e juízos de valor dos Tratados e compêndios musicais brasileiros, o processo de historicização do samba e da música popular se constituiu lançando mão de gêneros pré-categorizados para falar do que aqui já se produzia muito antes. A organização do conhecimento esteve frequentemente inserida em um quadro de referência evolucionista.

Os séculos de expansão mercantil colocaram os europeus em contato com uma ampla diversidade musical e cultural. Na medida em que relatos da vida musical se multiplicavam em todas as partes do mundo, cientistas sentiram necessidade de organizá-los. Para fazê-lo, eles enfatizaram duas questões básicas da ciência do século XIX. A primeira foi uma investigação da origem e desenvolvimento da música (“Estratigrafia” de C. Seeger), e a outra foi a classificação dos diferentes estilos em grupos (as “Famílias Geográficas” de C. Seeger). As respostas a ambas as questões foram tentativas de organizar a diversidade de tradições musicais em padrões – tanto históricos quanto espaciais (SEEGER, 2008 p. 244).

Velloso (1988) desenvolve o conceito de “ideologia de desqualificação” para demonstrar que a partir da imputação da falta de qualidades, predicados ou atributos positivos, as práticas musicais de africanos, indígenas e seus descendentes foram sendo categorizadas como arcaicas e retrógradas. Para Lopes e Simas (2017), neste sentido o surgimento do samba urbano e das escolas de samba representaram um importante canal de expressão e proteção contra o racismo.

Cabe ressaltar que grande parte das fontes utilizadas neste capítulo não se encontra na historiografia, partindo, pois, de fontes primárias. Isto posto, procurei localizar reminiscências da música urbana no sentido de contextualizar de maneira mais ampla o presente estudo, sem a pretensão de estabelecer uma linha evolutivo-cronológica, mas tão somente mapear gêneros correlatos que acabaram por influenciar as práxis sonoras do samba em Salvador.

3.1 - Música urbana: reminiscências baianas

O samba baiano surge dos cantos de labor das plantações de cana-de-açúcar do recôncavo, “o samba antes do samba”⁴³, cujo som do facão cortando a cana seguia o ritmo da cabila no tambor, dando ritmo e força ao trabalho duro - algo semelhante ao surgimento do *blues* nas plantações de algodão do Mississipi. O mestre Roberto Mendes destaca a fundamental importância do poder das “redondilhas lusitanas” saídas desse canto de trabalho, que ditava a cadência dos pesados serviços braçais, como também das danças e festas.

É fundamental que se entenda o poder das redondilhas lusitanas, porque saem do canto de labor, isso muito antes da viola. Eu estou falando do batuque. Então esse canto de labor, que servia para manter a cadência no trabalho, mantinha a cadência da festa, na dança. Festança é isso: a fé, a festa e a dança. Esse movimento criado para comemorar até mesmo o lucro e a derrota, não tinha problema. Então a chula, na realidade, é o samba antes do samba (Roberto Mendes em conversa à autora, 2021).

Segundo Aires da Mata Machado Filho (1943), os pretos cantavam o dia inteiro em serviço com cantos para a manhã, meio dia e a tarde, sistematizando rituais que supriam a necessidade universal de trabalhar cantando, preservando rítmicas e dialetos africanos. “Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começavam o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso” (MACHADO FILHO, 1943, p. 66). Entretanto adverte José Jorge de Carvalho (2000),

Adotando a perspectiva comparativa já padronizada da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de “cantos de trabalho” dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava (CARVALHO, 2000, p. 20).

⁴³ Nome de música do compositor e pesquisador Roberto Mendes, cuja letra reforça a origem baiana do samba: *O samba já existia antes do samba/ Lá no recôncavo onde tudo começou/ Passaram-se muitos anos e muitas rodas de bamba/ Só bem depois o telefone tocou/ Tocou para avisar ao resto do Brasil/ O que Ciata sabia e lhe contou/ Pelo telefone o som chegou ao Rio/ Mas foi na Bahia que ele começou/ O som do facão no tabuleiro de cana/ Palma da mão e o cabula no tambor/ Anos depois Amélia e Preciliana/ Só então o telefone tocou/ O facão bateu embaixo, a bananeira caiu*

De todo modo, para indígenas e afrodescendentes a música partia de um papel funcional ligado à vida cotidiana, suas práticas em comunidade e relações com fenômenos naturais, carregando inclusive a simbologia de perpetuação dessas sociedades. A música era essencialmente ligada ao corpo, à dança e ao canto, integrando um modo de viver (CARMO, 2020). Assim, utilizavam ritmos seculares, sintetizando-os, estilizando-os e preservando-os de maneira fragmentada no movimento da diáspora negra para as Américas (LEITE, 2017).

Quando pensamos em reminiscências e continuidades da música urbana na capital baiana devemos ressaltar o lugar fundamental dos terreiros de candomblé como centros de preservação de estruturas rítmicas ancestrais e suas formas de transmissão (LEITE, 2017). Essas práticas, embora violentamente reprimidas pelo Estado, garantiram a sobrevivência social do povo preto, tornando-se base para inovações musicais “que traziam consigo a História dos tambores (LEITE, 2017, p. 41).”

Estruturalmente, em termos musicais, as nações de candomblé mantiveram seus toques bem preservados, ainda que tenham ocorrido (e continuam a ocorrer) misturas cujos toques foram emprestados umas às outras (os chamados toques de empréstimos). E isso se deu através do “método” da oralidade, que com sua eficiência, fez com que gerações tocassem esses ritmos com grande eficiência e perfeição desenvolvidos dentro de suas comunidades (LEITE, 2017, p. 41).

Segundo José Ramos Tinhorão (1998), a Salvador dos Setecentos viu surgir as primeiras camadas populares urbanas do Brasil, sendo ponto de encontro dos mundos rural e urbano e o primeiro centro produtor de cultura popular urbana do país - a fofa, o lundu, e a modinha foram gêneros musicais populares muito praticados nessa época. Posteriormente, com a chegada da corte portuguesa em 1808 outros gêneros dançantes da Europa foram sendo incorporados pelos compositores brasileiros: as valsas, *schottischs*, polcas, quadrilhas, mazurcas, habaneras e tangos.

Rosa e Berg (2018) consideram que dessa época até a chamada *belle époque* (período que compreende o final do Império e os primeiros tempos da República), “as distinções entre a música erudita, feita pela e para a elite, e a música popular, pertencente ao povo, foram por diversas vezes diluídas por processos que acarretaram o livre trânsito dos gêneros de um universo e outro”. A título de ilustração, reproduzo a seguir capa e primeira página da partitura de “Polka para piano” denominada “Os Reis da Lapinha”, “por Francisco Libânio Colás”, “Lith [litografia] de M J. d Araujo” (Figura 13).

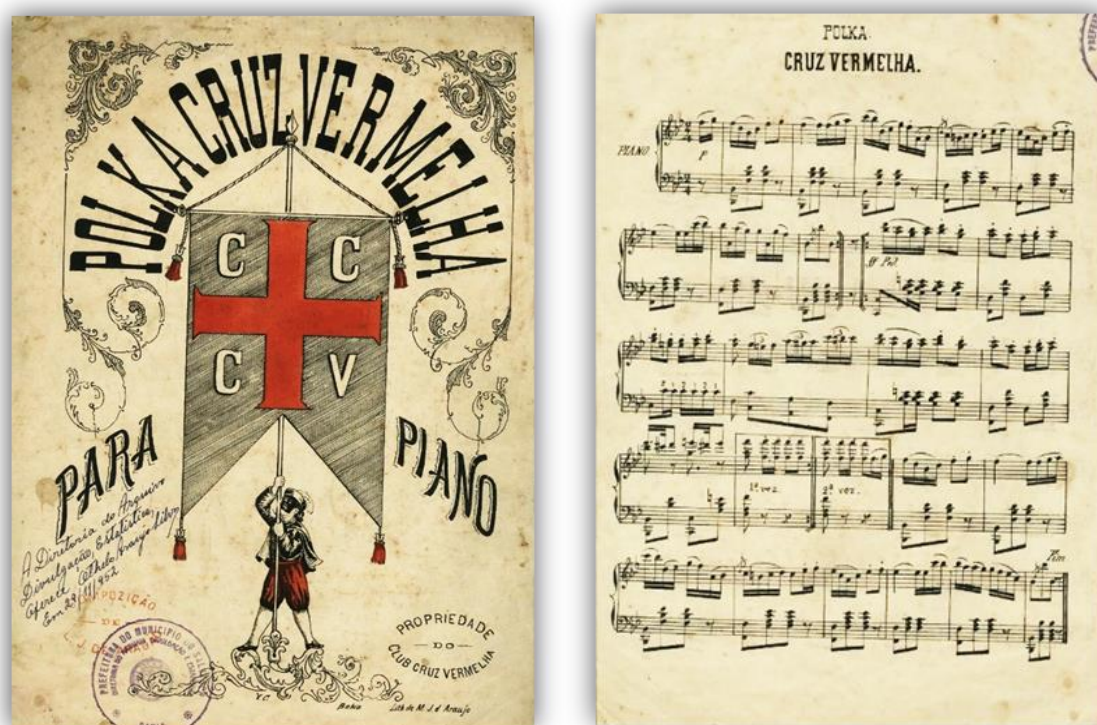
Figura 13: Partitura de *Os reis na Lapinha*, polka para piano arranjada sobre motivos populares.



Fonte: Núcleo de Estudos Musicológicos da Universidade Federal da Bahia (NEMUS/UFBA).

No documento não foi possível precisar a data, mas encontramos na descrição do subtítulo indícios da interligação entre música erudita e popular na Bahia: “*Arranjada dos motivos populares que se cantam na noite dos Reis n’esta heroica cidade de S. Salvador, capital da Bahia*”. Interessante notar a preocupação do autor/editor em especificar esta informação. Pode-se ler, ainda, carimbadas na primeira página, os seguintes dizeres: “*Caza Leão – Depósito de pianos de pleyel, músicas, calçados e modas – Bahia – Praça do Commercio, 39*”.

Figura 14: Partitura da *Polka Cruz Vermelha* para piano.



Fonte: Núcleo de estudos musicológicos da Universidade Federal da Bahia (NEMUS/UFBA)

Deste entrecruzamento colonial brasileiro podemos encontrar na Bahia, por exemplo, uma partitura de “polca carnavalesca” (Figura 14). O gênero “apolíneo” originário da Boêmia no século XIX, que se difundiu pela Europa e foi trazido ao Brasil por descendentes daquela região, funde-se à maior festa profana do mundo: o “dionisíaco” carnaval. Trata-se da “*Polka Cruz Vermelha*”, “*composição de L. J. de Aragão*”, “*Lith [litografia] de M J. d Araujo*” “*propriedade do Club Cruz Vermelha*”, provável hino de uma das maiores entidades carnavalescas da Bahia, o *Clube Cruz Vermelha*⁴⁴.

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 e com forte influência das irmandades negras e do candomblé - suprimindo a necessidade de música para festas públicas populares, com seções de sopros, cordas e percussão. Os músicos-barbeiros 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).

⁴⁴ *Clube Cruz Vermelha* – um dos principais clubes carnavalescos destinados à elite baiana, fundado em 1884. Sedes: Barroquinha e Praça 2 de julho (BIERRENBACH, 2016, p. 137).

Os instrumentos das bandas de barbeiro incluíam uma seção de sopros (trompas, clarinetes, pífanos e flautas), uma de metais (pratos) e uma de percussão (caixas e zabumbas) (Figura 3). Instrumentos de corda, como a rabeca e o rabecão, também podiam integrar as bandas de barbeiro na Bahia. Mais difícil de imaginar é o tipo de música interpretada com esses instrumentos. Pensando no contexto religioso das irmandades, além de uma base rítmica de matriz africana, com afinidade ao batuque e ao lundu, pode-se pensar em outras influências, como, por exemplo, a música do barroco mineiro ou, talvez, a das marchas das bandas militares (PARÉS, 2014, p. 17-18).

No fim do século XIX os ternos de barbeiros começam a desaparecer. Este ponto da história mostra-se emblemático no entendimento das razões que levam ao surgimento do choro (e posteriormente do samba urbano) no Rio de Janeiro, enquanto em Salvador o som dos barbeiros seria substituído pelas bandas militares e filarmônicas⁴⁵. No entanto, tanto De Souza (1983) quanto Tinhorão (1998) concordam que em Salvador a música de barbeiros predominou alguns anos mais que no Rio de Janeiro.

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 rurificação⁴⁶, 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). O crescimento das primeiras indústrias em terras cariocas, a partir de 1870, intensificou o processo de diversificação social local, fazendo emergir uma nova geração de operários e pequenos funcionários da “moderna era-industrial”. Nesse contexto, a música de barbeiros foi sendo substituída pelos conjuntos de choro, movimento diretamente relacionado à essa classe operária emergente da era pré-industrial, enquanto em Salvador, foi se consolidando a produção do samba:

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

⁴⁵ Juvino Alves dos Santos Filho esclarece em sua dissertação que, na Bahia, bandas de música e bandas filarmônicas são corporações distintas e independentes, sendo que as primeiras se referem aos conjuntos musicais das corporações militares, enquanto as segundas, à sociedade civil. Segundo o autor, o termo filarmônica é particularmente usado no estado da Bahia, mais do que qualquer outro estado.

⁴⁶ 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.

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, Op. Cit., p. 186).

Segundo Pablo Sotuyo Blanco (2006), as “sociedades filarmônicas” e suas bandas se originam das bandas de barbeiros, passando a ocupar espaços cada vez maiores na vida musical urbana cívica e/ou militar do Brasil Colonial. Surgidas oficialmente em 1908 - concomitantemente à institucionalização das bandas militares -, elas funcionaram como um verdadeiro 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 de 1950 a 1970 exigiam instrumentais e número de músicos diferentes dos das filarmônicas (BLANCO, 2006, p. 87).

Já as bandas das Polícias Militares (Figura 15) tiveram papel central nas apresentações públicas regulares, fossem festejos cívicos, religiosos ou festas populares, conforme mostra Fernando Binder (2006):

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 (BINDER, 2006, p. 75-76).

Figura 15: Banda da Polícia Militar da Bahia, fundada em 17 de setembro de 1849.



Fonte: [Blog Jeito Baiano](#).

Com relação às tradições trovadorescas no contexto baiano, a figura do cantor de modinhas tanto podia ser um “moleque malandêu, tocador de violão”, como também “o doutor de anel no dedo ou o caixeiro do alto comércio” (VIANNA apud CAROSO, 2007, p.5). Na realidade, as poucas informações disponíveis não dão conta de iluminar a vertiginosa transformação operada no seio das sociedades urbanas no período pós-abolição. Se nos festejos cívicos em Salvador os ternos de barbeiros foram sendo substituídos pelas bandas militares e filarmônicas, são escassas as informações sobre práticas trovadorescas das tradições festivas particulares ou de pequenos grupos urbanos e seus músicos seresteiros, cultivados pela tradição oral.

Um dos poucos músicos baianos remanescentes dessas manifestações presente no cânone musical brasileiro, Xisto Bahia (1841-1894) foi um compositor e ator forjado na tradição seresteira, trovadoresca e boêmia de Salvador. Ficaria reconhecido pela brasilidade de suas composições. Para Luciano Caroso (2006), sua obra teve importante papel na instituição de um cancionário voltado para a oralidade. Muitos estudos atestam que o compositor foi um dos responsáveis em levar canções da oralidade das ruas para os palcos e partituras escritas para piano, nas décadas de 1870 e 1880. Outras canções atribuídas a Xisto Bahia canonizadas na historiografia são *A mulata*, *Preta mina*, *Isso é bom que dói*, e *Camaleão*.⁴⁷

⁴⁷ Há de se ressaltar o imbróglio da designação de gêneros já notório nessa época, quando uma mesma música poderia ser rotulada como lundu, modinha ou maxixe. Nesse momento histórico, “modinha” tornou-se um termo genérico para abarcar todas as “cançonetas”, “cantigas” ou canções”, assim como “lundu” acabará sendo substituído pelo termo “maxixe” (CAROSO, 2006 p. 165).

Débora Guimarães (2010) remonta as transformações culturais que se operaram na cidade de Salvador a partir da chegada da Era do Rádio. Na década de 1920 têm início as primeiras emissoras, sendo a mais antiga a *Rádio Sociedade da Bahia* (PRA-4), fundada em 1924. Até a década de 1940, a cidade possuía, além dos eventos e bailes dos clubes tradicionais⁴⁸, as festas populares, cívicas e religiosas. A chegada do rádio modificou as formas de socialização e entretenimento da sociedade baiana, propiciando uma maior difusão de músicas e artistas de outras regiões do país, notadamente do Rio de Janeiro, como se vê em anúncio na *Coluna do Rádio* da revista *Única* de 1952 (Figura 16). Nele a “*emissora da família bahiana*” convida seus ouvintes para as apresentações de dois “*cartazes da Rádio Nacional no auditório da Radio Excelsior da Bahia*”.

Figura 16: *Rádio Excelsior da Bahia anuncia convênio com a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Salvador, 1952.*



Fonte: *Revista Única*, Coluna do Rádio.

Uma das grandes contribuições do rádio nesta época foi o desenvolvimento dos conjuntos denominados “regionais” e sua destacada importância na composição da programação (CAZES apud GUIMARÃES, 2010, p. 46). O pesquisador José Alexandre Leme Lopes Carvalho (2006) mostra que, no ano de 1929, no Rio de Janeiro, foram gravados pela primeira vez instrumentos de percussão típicos do samba como tamborim, surdo e cuíca, juntamente com os violões e sopros. Estas gravações abriram as portas para um tipo de formação instrumental que iria se consolidar como a mais utilizada ao longo da história do samba: o regional. “Originados no final dos anos 20, os regionais tiveram o seu aparecimento

⁴⁸ Os clubes de elite já existiam desde o século XIX, com destaque para o *Cruz Vermelha*, *Fantoches da Euterpe* e *Inocentes em Progresso*.

vinculado ao mercado fonográfico brasileiro. Esses grupos nasceram da união dos instrumentos do terno do choro com os instrumentos de batucada do samba-de-morro ou samba urbano” (CARVALHO, 2006, p. 66-67). Desse modo, por meio das ondas do rádio os músicos soteropolitanos passam a absorver a sonoridade dos regionais de choro carioca, acompanhando cantores e cantoras do Sul que vinham se apresentar na capital baiana. Edson Sete Cordas, figura emblemática do choro em Salvador, dá seu testemunho:

Através das rádios era que ficávamos conhecendo os sucessos das cantoras e dos cantores, então quando eles vinham para aqui para a Bahia, normalmente não vinham com o regional, viajavam sozinhos e pegavam sempre os acompanhamentos das cidades em que eles vinham fazer show, então trabalhamos muito com cantores que vinham do Rio e São Paulo e isso deu uma experiência muito grande para acompanhar. (...) Tinha no Brasil todo, no Rio tinham mais de 20 grupos regionais, aqui na Bahia tinham vários grupos regionais. Todas as rádios daqui: a Rádio Excelsior, a Rádio Sociedade, a Rádio Cultura, tinham seus grupos regionais. O Iozinho fazia parte de um grupo, o violonista João da Matança que fazia parte de outro, tinha o violonista Josmar Assis que fazia parte também daquela época, tocava também em televisão, em rádio, a televisão estava iniciando, mas eles tocavam naquela época mais em rádio.⁴⁹

Vale ressaltar que, antes do advento do rádio, a música popular de caráter profissional vinha sendo incrementada no âmbito das bandas militares e filarmônicas, calcada nos instrumentos de sopro. Verificamos assim o profundo impacto da presença do rádio nas transformações e na profissionalização da música popular da Bahia, bem como na popularização e difusão dos instrumentos de corda nas formações musicais. O mestre Walmir Lima ilustra esse fenômeno através do relato de sua história de vida para nossa pesquisa:

(...) foi no regional que eu, logo com 7 anos, subi no palco numa festa lá na Ribeira, e comecei a tocar. Os caras ficavam doidos quando eu subia, eu já tinha aquela ginga, aquele negócio, aquele equilíbrio. Porque tocar samba não se aprende no colégio, como dizem os outros escritores por aí, samba é privilégio. Nos programas de calouros se ganhava prêmios. Eu ganhei os 3 prêmios e aí começaram a me reconhecer e eu passei a cantar num programa de tarde, que era o *Trio Virado da Alegria*, com os jornalistas Bris Filho, José Jorge e Gastão do Rêgo Monteiro. A rádio era ali na rua Carlos Gomes (Walmir Lima em conversa à autora, 2021).

Reproduzimos a seguir a imagem de um conjunto regional baiano de 1935, cujo um dos integrantes era o sambista Dorival Caymmi (Figura 17). Percebemos na imagem uma profusão de instrumentos de cordas, como violões e bandolim, em detrimento dos instrumentos percussivos. Na fotografia nota-se a presença de um “tambor de barrica”⁵⁰ tocado com baqueta

⁴⁹ Depoimento cedido à Carlos Edmundo Chenaud Drehmer em 20/05/1998, publicado na dissertação *Música urbana em Salvador e o papel das Orquestras que se apresentavam no Rádio nas décadas de 1940 e 1950*, de Débora Guimarães (2010).

⁵⁰ Ao longo de minha coleta de imagens em periódicos, jornais e acervos didáticos, constatei como a presença desse instrumento é significativa nas diversas manifestações de samba em Salvador. Pela classificação encontrada

- tambor grave hoje em dia substituído pelo surdo. Na imagem percebemos ainda, um pouco mais escondido, a presença de um pandeiro.

Figura 17: Regional com o grupo de Dorival Caymmi. Salvador, 1935.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

As formações de *jazz-bands* (os chamados jazes) também chegam a Salvador a partir da década de 1920 através dos cinemas, estações de rádio e gravações em disco. Esses conjuntos não tocavam apenas *jazz*, mas também ritmos caribenhos e nacionais, abrindo novas oportunidades de trabalho para músicos saídos das bandas filarmônicas, que passaram a formar orquestras de jazes por todo o interior da Bahia. Eram considerados *jazz-bands* “conjuntos musicais constituídos por instrumentos de sopro (trombone, clarinete, saxofone), cordas (banjo, violoncelo, violão, contrabaixo) e percussão diversificada (que incluíam pandeiro e bateria)” (SILVA, 2015, p. 45).

Os jazes mantiveram ligação com movimentos musicais diversos, como os ternos de reis ou os blocos carnavalescos em desfiles de rua e festividades organizadas por clubes e particulares. “O repertório executado nestas ocasiões era retirado de programas e novelas

em PINTO (200) trata-se de instrumento integrante de uma família mais ampla que abarca os tambores percutidos sobre pele animal ou sintética, a família dos membrafones.

veiculados pelas rádios, dos musicais exibidos nos cinemas e de discos adquiridos em casas especializadas, ou apresentados por marinheiros que chegavam de vários lugares do Brasil e do mundo” (SILVA, 2015, p. 4).

O surgimento das *jazz-band* no Brasil passou a influenciar diversos grupos na adoção de novas formações instrumentais, a exemplo dos *Oito Batutas*, que em contato com *jazz-bands* estadunidenses durante sua temporada em Paris passa a utilizar em sua formação instrumentos como saxofone, bateria e banjo. Reproduzimos a seguir uma imagem da “Jazze Orquestra Oliveira” publicada na Revista Única no ano de 1951 (Figura 18), década áurea da proliferação das *jazz-bands* em Salvador. Na imagem podemos ter uma amostra da instrumentação utilizada, com destaque para a presença de saxofones (3), ao lado de instrumentos de cordas como violas e violinos (5).

Figura 18: Grupo de jaze Orquestra Oliveira. Salvador, 1951.



Fonte: Revista Única.

O mestre Firmino de Itapuã dá seu depoimento sobre sua atuação como *crooner* em orquestras de jazes nos anos 1960, denotando a importância dessa formação musical na atuação profissional e afirmação artística dos sambistas de Salvador:

(...) eu vinha aqui para Praça da Sé, onde era o Ponto dos Músicos, em que se reuniam todos os músicos. Os músicos vinham procurar trabalho, tinha muito baile naquela época, então os músicos se reuniam na Praça da Sé para chamar pra trabalhar, as vezes

um guitarrista, um cara do pistom... então os caras sempre trabalhavam, tinha trabalho. Eu cantava na boate também, passei uns 12 anos praticamente sem dormir. Eu trabalhava no quartel durante o dia todo, eu tinha que dar refeição naquela época para mais de 1200 pessoas, e de lá, em vez de ir pra casa eu ficava fazendo horário no Ponto dos Músicos para poder cantar na boate (Firmino de Itapuã em conversa à autora, 2021).

Oriundo dos *Brazilian Boys* (antigo *Cuba Jazz*)⁵¹, representativo conjunto de jazz da Salvador dos anos 1940 e 1950, o percussionista e baterista Carlos Lázaro da Cruz (1929-2022), mais conhecido como Cacau do Pandeiro⁵², tornou-se um dos músicos de choro mais reconhecidos da Bahia. Protagonizando os principais movimentos da cidade, ele foi um dos integrantes do conjunto de choro *Os Ingênuos*, grupo idealizado por Edson Sete Cordas no ano de 1973. Um dos mais importantes regionais de choro da Bahia, o grupo teve entre seus integrantes os músicos Avelino Santos, Zé Menezes, Zé Luiz, Miguel do Pandeiro e Cacau do Pandeiro, viajando por todo o Brasil e pelo mundo, além de gravar composições autorais em discos (Figura 19).

Figura 19: Capa e contracapa do LP *Os Ingênuos* (1978).



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales.



⁵¹ Orquestra composta por músicos negros, que se caracterizou pelo domínio do repertório cubano, a exemplo da salsa, bolero, mambo, rumba, merengue, guaracha, chá chá chá, entre outros, além de tocar estilos musicais como samba, choro, marchas e baião.

⁵² Em 2004 os músicos Jovino Alves e Eliza Goritzki criam a *Escola de choro Cacau do Pandeiro* em Salvador, com o objetivo de fortalecer e renovar a cena emergente do choro na cidade.

Segundo o pesquisador Jovino Alves⁵³, no afã de ampliar o raio de atuação do choro na Bahia, o grupo foi o responsável pela criação de um dos primeiros clubes do choro do Brasil, em 20 de maio de 1977, num grande show no *Teatro Castro Alves* que contou com a presença de músicos como Paulinho da Viola, Ademilde Fonseca, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, dentre outros. “Eles tiveram uma repercussão fantástica, só que por motivos diversos houve um hiato, e o clube acabou caindo em desuso”. Em 2007, Jovino retoma as atividades do Clube do Choro, rebatizando-o de *Clube do Choro da Bahia*. Jovino conta, ainda, que a partir do ano 2000 surge outro movimento de grande importância para a cena do choro soteropolitana: a roda de choro do *Teatro Vila Velha*. As apresentações ocorreram regularmente até dezembro de 2006, e a banda base foi composta inicialmente por Jovino Alves (clarinete), Eliza Goritzki (flauta), Paulo Emilio, Carlos Chaneu (violão), Jailson Coelho (violão), Calazans (bandolim) e Cacau do Pandeiro. “*Por lá passou uma diversidade de músicos do Brasil e do mundo inteiro*”.

Após a exposição de notas sobre movimentos musicais baianos, passemos agora às considerações acerca das migrações musicais entre Bahia e o Rio de Janeiro e as narrativas perpetuadas na construção historiográfica do samba urbano.

3.2 – Bahia-Rio-Bahia: des/continuidades do samba em diáspora

O mestre Nelson Rufino reflete poeticamente em torno da relação estabelecida entre África, Bahia e Rio de Janeiro, enfatizando como as manifestações africanas floresceram principalmente na área rural, a exemplo dos canaviais de Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano, ganhando aos poucos uma amplitude: “*Capinam*⁵⁴ *costuma dizer que o samba nasceu no porão do navio negreiro*”.

Tia Ciata é santamarense e vai pro Rio de Janeiro. Aí queira ou não queira, além dos cânticos infiltrados na Bahia, o Rio de Janeiro também recebeu uma veia que caiu lá nos morros da vida. É muito mágico o que aconteceu entre Bahia e Rio. E aí você cai pra Minas e você vai ver o Jongô, cai pra Pernambuco você vai ver o Maracatu. Aí, se transporta pros Estados Unidos e vai ver a força da música negra, já foi uma outra raiz. A mãe África é infinita, é infinitamente infinita. É tudo muito mágico, não tem um 2+2 para definir, um 3+3, 4+4, deixa por conta da magia (Nelson Rufino em conversa à autora, 2021).

⁵³ Jovino Alves, em entrevista concedida à Rodrigo Heringer, transcrita pela autora. Blumenau, 17/05/2021.

⁵⁴ José Carlos Capinan, mais conhecido como Capinam, é um poeta e músico brasileiro, imortal da Academia de Letras da Bahia.

Aportando na Bahia junto aos tambores e cantos dos povos africanos escravizados⁵⁵, a partir das profundas desigualdades sociais, econômicas e raciais estruturadas no pós-abolição e o recrudescimento da luta por melhores condições de trabalho, o samba segue para o Rio de Janeiro, fundando-se uma pequena diáspora baiana na capital do país (MOURA, 1995, p. 61).

Em situação de diáspora, identidades étnicas múltiplas encontram pontos de sutura gerando a ideia de pertencimento - fato que baliza toda a luta do movimento negro em defesa das culturas de matrizes africanas ao longo da história. O autor Stuart Hall (2006) pensou em fenômenos de fluxos migratórios com base na noção de “comunidades imaginadas”. Ao invés de pensar “as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (Op. Cit, 2006, p. 61-62). Para Hall, antes da era moderna o sujeito encontrava sua identidade ancorada em tradições estruturadas e apoios estáveis. Na modernidade isso deixa de acontecer, emergindo uma concepção social do sujeito. Na modernidade tardia, a concepção de identidade passa por uma ideia de transformação e descentramento profundo do sujeito, tornando-se crucial a percepção de como determinados conjuntos de narrativas são construídos: o lugar de que se fala é sempre o lugar da hegemonia e supremacia de um determinado grupo, e os significados são produzidos por aqueles que detém o poder de representar, assumir e definir uma determinada identidade.

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 ele 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 (Op. Cit., 2006, p. 63-65).

⁵⁵ Em *Os sons negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, José Ramos Tinhorão indica que a referência mais antiga a uma música não-religiosa seria ao som de berimbau produzido por Barnabé Telo diante do presépio armado pelos jesuítas na povoação da Bahia, no natal de 1583, através de relato do padre Fernão Cardim.

À luz do pensamento de HALL (2006), a seguir problematizaremos as 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.

3.2.1 - APAGAMENTO E APROPRIAÇÃO

De acordo com as narrativas instituídas na historiografia, as manifestações de samba foram deixando de acontecer ao ar livre para revestirem-se de caráter mais íntimo. No espaço de aquilombamento da diáspora baiana conhecido como *Pequena África* - mais especificamente nas casas das tias baianas -, protegido das forças repressoras do Estado e abençoado pelos orixás, o fenômeno da passagem do samba rural para o samba urbano se legitimou. Pioneiro na edificação do samba urbano carioca, Donga⁵⁶ narra detalhes dessas reuniões, em depoimento ao jornalista Sergio Cabral no *Diário de Notícias* de 1974, deixando em evidência o protagonismo baiano no processo de “estilização” do samba. Nas vestimentas, na dança, na instrumentação, em todos os aspectos a Bahia se fez matriz:

Os mais velhos chegavam com seus pandeiros e se encontravam com as baianas verdadeiras que lá se encontravam aguardando ordens. Elas ostentavam balangandãs, camizu, cabeção de crivo, saias bordadas, anáguas de crivo gomadas, calcanhares bem arranhados com caco de telha. Convencionava-se se o samba seria corrido ou partido alto⁵⁷. Se ficasse estabelecido o partido alto, as mais veteranas aproximavam-se dos tocadores e raiadores, cantoras de chulas (estas com seus panos da costa, ou xales de rica confecção) e a roda se formava. As mulheres dançavam em torno dos músicos, fazendo o miudinho (mexendo com as cadeiras) e deixando cair os xales até os quadris. O conjunto musical era formado de pandeiros, prato de cozinha com faca de mesa, um ou dois violões, cavaquinho sem palheta (tocado, portanto, com os dedos) às vezes aparecia até o maior flautista da época, o João Flautin. Geralmente eram dois ou três os cantores solistas.⁵⁸

O lundu teria sido a primeira forma de música negra aceita pela sociedade, com a transformação do “lundu dança” em “lundu canção”, no século XIX⁵⁹. Para aceitar integralmente o lundu, “a sociedade colonial brasileira transformou-o em canção, libertando-se

⁵⁶ Ernesto dos Santos, o Donga, era filho da conhecida Tia Amélia e frequentador da casa de Tia Ciata, de onde saíria *Pelo Telefone* — samba de muitos autores e de raízes folclóricas, mas registrado por ele em 1916. Foi violonista e compositor de larga atuação no século XX.

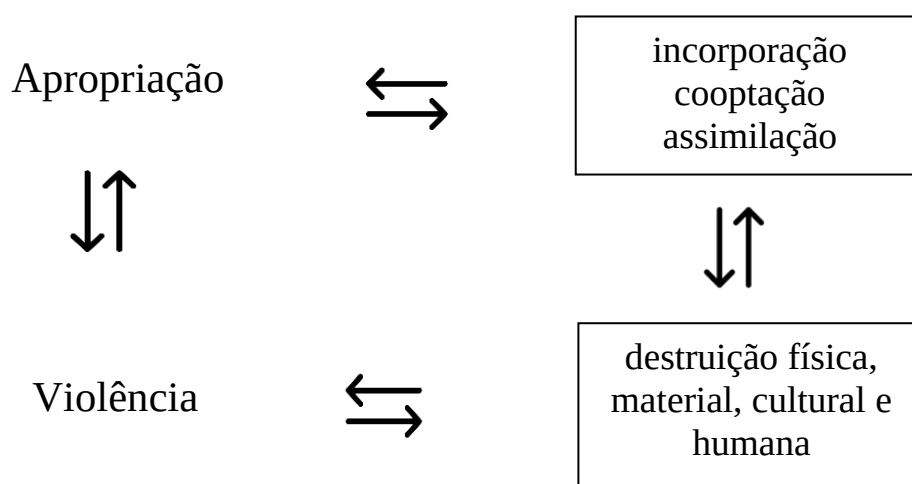
⁵⁷ Momento preparatório que Mario de Andrade denominou “consulta coletiva”.

⁵⁸ Depoimento de Donga em matéria de Sergio Cabral no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/08/74.

⁵⁹ Cabe ressaltar os perigos da postulação das trajetórias inversas da modinha e do lundu como emblema da miscigenação musical brasileira — da casa grande à senzala, e vice-versa. Essa construção histórica pode constituir, ela mesma, instrumento de dominação, à medida que as estatísticas revelavam as profundas desigualdades sociais da população e “a opressão econômica e cultural da componente menos clara” dessa mistura (PALOMBINI, 2011, p.65).

de uma coreografia que certamente a escandalizava e irritava em suas pretensões de brancura” (ALVARENGA, 1945, p. 151). Souza (2006) estabelece uma ligação profunda entre apropriação e violência, ambas assumindo formas diferentes nas linhas abissais jurídica e epistemológica (Gráfico 2). Os dominadores se utilizam da apropriação e da violência para aniquilar diferenças, vigiando, disciplinando e controlando. Entretanto, a força do oprimido será sempre maior e mais potente, à medida que ele estará constantemente se reinventando e re-existindo como ser híbrido e mutante que é (ORRÚ, 2017).

Gráfico 2:



Fonte: Elaborada pela autora com base em SOUZA (2006).

Nas transições ocorridas no samba em sua passagem do folclórico para o popular, rodas de samba-corrido e partido-alto incorporaram as batidas dos blocos carnavalescos, elementos do choro e do jazz, além do “espírito modinheiro” (SILVA, 1976), transformando-se em canções que contavam histórias com começo e fim. A consolidação do samba como gênero moderno e sua introdução 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).

Foi postulado pelo senso comum brasileiro que o samba carioca-popular tenha se originado do samba baiano-folclórico. Carlos Sandroni (2016) aponta algumas distinções construídas em torno dos sambas baiano e carioca: o baiano seria aquele descrito por Edison

Carneiro⁶⁰ como samba-de-umbigada (ou samba folclórico), sem registro oficial. Já o samba carioca (ou samba urbano) seria o substituto do maxixe e do tango na descrição das partituras. 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 lócus 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.

A imagem a seguir (Figura 20) nos fornece algumas pistas do processo de consolidação do samba enquanto gênero musical atrelado à uma identidade baiana, o chamado “samba à bahiana”.

Figura 20: Cartaz de divulgação da *Exposição da Independência*. Rio de Janeiro, 1922.



Fonte: Acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles.

⁶⁰ Ver CARNEIRO, Edison em *Samba de umbigada. Folgedos tradicionais*. Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro (1961).

Nesta imagem, ranchos carnavalescos são a atração do coreto de música da *Exposição do Centenário*, inaugurado em 7 de setembro de 1922, evento internacional em comemoração ao centenário da independência do Brasil. A realização dessa exposição se dá no mesmo ano de eventos significativos como a Semana de Arte Moderna, a Revolta do Forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista, representando um momento de busca pela construção de uma identidade nacional. Ao longo da consolidação do samba como um dos símbolos dessa identidade, defendo que se instituíram processos gradativos de apagamento da memória baiana - associada à impolidez, rudeza e incivilidade - no contexto do projeto eugenista de nação, algo a ser melhorado, higienizado, miscigenado e estilizado.

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. Jurema Werneck (2013) aponta que o racismo esteve solidamente alicerçado na incipiente indústria cultural brasileira, reforçando mais um eixo de subordinação e obedecendo “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). As músicas oriundas das camadas marginalizadas da população, incluindo o samba folclórico baiano, revestem-se de caráter “comportado” a partir de arranjos orquestrados 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, transformando-o 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 tentará substituir o pesado passado africano por um passado mestiço (LOPES e SIMAS, 2015).

A disputa pela “origem/autenticidade/maternidade” do samba gerou inúmeras controvérsias entre baianos e cariocas, de 1910 até o início da década de 1930. No centro desta disputa estava o carioca José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô. “Nos meses que antecediam o Carnaval, suas composições circulavam nos jornais e embalavam as rodas e as

festas que tinham o samba como protagonista. Logo ele ficaria conhecido como o ‘Rei do Samba’” (GASPAROTTO, 2019, p. 39-40). Requerendo para si o título de sambista da alta patente, “do Partido Alto”, Sinhô envolveu-se em inúmeros desacertos contra o núcleo baiano da *Pequena África*, dentre os quais compositores como Pixinguinha e seu irmão China, Donga, Hilário Jovino dos Santos e Cícero Almeida, iniciando um jogo dialógico que culminaria na composição de vários “sambas de revide”, num movimento devidamente explorado pelos meios de comunicação de massa.

Quem são elles? (1918), primeiro grande sucesso de Sinhô, executado pela banda de música da Brigada Policial no baile do clube *Fenianos* em 26 de janeiro de 1918, no Rio de Janeiro, já inaugurava uma das primeiras polêmicas do mundo musical:

(...) desde que fora executado pela banda de música da Brigada Policial no baile realizado na sede dos Fenianos em 26 de janeiro, tornou-se sucesso no carnaval daquele ano. Sua popularidade aumentaria ainda mais depois do incômodo que causou nos “frequentadores da casa da Tia Ciata”, que enxergaram na pergunta que intitulava *Quem são elles?* “uma ironia ao grupo”. Consciente ou não, a provocação de Sinhô desencadeou, então, “a primeira polêmica musical da história do samba carioca” (Idem, p. 49).

Falla Meu Loro (1920) - samba cuja partitura trazia ainda uma irônica dedicatória ao “estado da Bahia e oferecido ao Club dos Democráticos” - trazia um tom bastante provocativo aos baianos, insinuando a falta de competência destes face aos cariocas e gerando, deste modo, uma série de revides. Novaes (2018) traz uma análise da letra deste samba, identificando alguns dos motivos que teriam causado incômodo aos compositores do núcleo baiano (Figura 21).

Fruto de uma polêmica que envolve acusações de plágio da parte de Sinhô, esse samba seria uma sátira a Rui Barbosa e sua derrota em pleito eleitoral, mas apresenta a chave de versos “*A Bahia não dá mais côco / Para embrulhar o carioca*”, bastante provocativa aos baianos, fazendo parecer que o samba destes seria sem importância no Rio de Janeiro e não “dobraria” mais os cariocas. Por outro lado, lança dúvidas sobre a competência musical dos baianos, que desejariam “se fazer” compositores respeitados, sem perceber que “*Quem é bom já nasce feito*”. Na esteira dessas disputas musicais, Sinhô compôs “*Quem são eles?*”, samba de 1918 onde os primeiros versos são conhecidos por fazer referência negativa à Bahia: “*A Bahia é boa terra / Ela lá e eu aqui [...]*”. Entendida como uma provocação, essa música não ficou sem resposta e, nesse jogo dialógico, houve reação do grupo dos baianos, que zombou de Sinhô na música “*Já te digo*”, cujo trecho assim dizia: “*[...] Ele é alto, magro e feio / É desdentado / Ele fala do mundo inteiro [...]*” (NOVAES, 2018, p. 61)

Figura 21: *Falla Meu Loro*, 1920, Samba do Partido Alto. Letra e Música de J. B. Silva (SINHÔ).



Fonte: <https://musicabrasilis.org.br/partituras/sinho-fala-meu-louro>

**Falla Meu Loro
(Sinhô, 1920)**

A Bahia não dá mais coco
para botar na tapioca
pra fazer o bom mingau, para embrulhar o carioca
Papagaio louro do bico dourado
Tu falavas tanto qual a razão que vives calado
Não tenhas medo coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito

Hilário Jovino foi um dos compositores que defenderam a autenticidade do núcleo baiano contra Sinhô – a quem apelidou “falso filho da Bahia” –, acusando-lhe de plágio em *Falla Meu Loro* e conclamando os sambistas de todo Brasil a lhe darem uma resposta. Segundo noticiou Vagalume no *Jornal do Brasil*, “o Hilario, que foi quem botou o ‘apito’ na boca, vae lançar um desafio a todos os ‘sambistas’: fazer do momento um samba, sendo a letra diferente para todos. Ahi fica lançado o desafio”. Hilário defendia a Bahia e as coisas da terra, negando a Sinhô uma identidade baiana. Ele então “puxa a fila” das respostas em forma de samba com a réplica *Entregue o samba aos seus donos* (1920), cuja letra dizia:

**Entregue o Samba aos seus Donos
(Hilário Jovino, 1920)**

Entregue o samba aos seus donos, é chegada a ocasião/
Lá no Norte não fizemos do pandeiro profissão.

CORO:

Falsos filhos da Bahia/que nunca passaram lá
Que nunca comeram pimenta/na muqueca e vatapá.
Mandioca mais se presta, muito mais que a tapioca
Na Bahia não têm mais coco? É plágio de um carioca!

Dentre as partituras baianas analisadas ao longo desta pesquisa, a mais antiga que traz a indicação de estilo “samba” foi justamente uma resposta ao polêmico samba *Falla Meu Loro*. Datada de 1920, *Côco bahiano* (1920), foi composta pelo militar Astério Menezes, “músico de 2º classe do 19º Batalhão de Caçadores” (Figura 22).

Figura 22: *Côco Bahiano*, 1920, “Samba em resposta ao samba carioca FALLA MEU LORO”.



Fonte: Núcleo de estudos musicológicos da Universidade Federal da Bahia (NEMUS/UFBA).

**Côco Bahiano
(Astério Menezes, 1920)**

A Bahia in-da dá côco/dá bagre, dá camarão
Dá rapadura, banana/abacaxi, requeijão;
Dá jaca molle, dá manga/ E tem onças no sertão

CORO:

Carioca ai não me olhes/

Ai! Não me olhes...senão...
 Bem sabes, todo coqueiro
 Tem raiz de opinião.
 Ai! Cara de corujão, vae cantar lá no sertão...lá no sertão...

Da Bahia, os papagaios/inda falam com ardor/
 E fallarão toda vida/p'ra cantar o pátrio amor
 Pois a Bahia é a terra/da bravura e do valor

Esta partitura nos fornece indícios de uma cena urbana soteropolitana com compositores antenados às novidades da vida cultural do Rio de Janeiro - principal centro difusor da música popular na época. Ao mesmo tempo denota como o samba urbano “estilizado” - o qual convencionou-se associar exclusivamente aos cariocas - já era produzido no âmbito das bandas militares e filarmônicas da cidade de Salvador.

Ainda na década de 1920 Sinhô voltaria a se envolver em mais uma polêmica musical, desta vez com o compositor Cícero de Almeida, mais conhecido como Baiano. Com composições publicadas no jornal *Correio da Manhã* entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, foram acrescentados novos elementos na disputa da “maternidade” do samba e no estabelecimento das características de autenticidade do gênero. A baianidade do samba enquanto gênero musical é o que estava em pauta (GASPAROTTO, Op. Cit., p. 57), e o que se consolida é a apropriação de linguagens e temáticas do universo folclórico em formas urbanas identificadas por um autor, a quem se destinaria os lucros advindos da comercialização do samba como mercadoria - marca da então incipiente indústria fonográfica.

A polêmica entre Sinhô e Baiano coloca, assim, a “maternidade” do samba como baliza do conflito de identidades entre os sambistas cariocas e baianos. Nesse confronto, a postura ambígua de Sinhô, defendendo os primeiros ao mesmo tempo em que reivindica a cultura e os conhecimentos musicais dos negros da “Pequena África”, apropriando-se da linguagem e de temas sertanejos e do candomblé, torna-se ilustrativa daquela passagem do samba de uma fase “folclórica” a outra “popular”. Sinhô encontra-se, assim, entre o mundo das tradições rurais e religiosas e o das formas urbanas, fortemente marcadas pela figura do músico popular como autor de suas composições, a principal marca da moderna indústria fonográfica (Ibidem, p.80).

A seguir, buscaremos demonstrar mais uma similaridade entre Rio de Janeiro e Salvador no contexto sociocultural que leva à disseminação e consolidação do samba: as festas populares da Penha e do Bonfim. O intuito é reforçar como a construção de uma narrativa que coloca o Rio de Janeiro como território exclusivo na gênese evolucionista de um samba urbano “estilizado” é passível de controvérsias, à medida que as sociedades das duas capitais viviam cenários urbanos parecidos.

3.2.2 - FESTAS POPULARES E A DIÁSPORA: DA PENHA AO BONFIM

José Ramos Tinhorão (1998) demonstra a estreita relação entre Rio de Janeiro e Salvador na condição de cidades-porto e entreposto de africanos escravizados, constituindo-se ambos nos maiores redutos de população negra do Brasil desde o século XVIII. A diáspora africana transatlântica foi a força motriz de reinvenções em que os festejos representaram a resistência de seres inconformados e transgressivos à ordem colonial, “um instrumento para fugir do controle de um Estado com o qual sempre mantivemos uma relação de sofrimento e de antagonismo, ao contrário do paradigma europeu e Ocidental” (RUFINO, 2018).⁶¹

Contudo, a manifestação de festejos e folguedos foi alvo de constante vigília a serviço da ideologia religiosa dos colonizadores, já que segundo a visão autoritária do doutrinador “tais solenidades deveriam ser proibidas, para evitar que se transformassem numa inaceitável afirmação de resistência da cultura dominada” (TINHORÃO, 2008, p. 38). As leis de cerceamento às práticas culturais de origem africana eram intensificadas em momentos de maior tensão social, como nas históricas tentativas de rebelião ocorridas na Bahia na primeira metade do século XIX que culminaram no *Levante dos Malês*, em 1835.

Na Bahia, batuqueiros, sambistas e o povo-de-santo criavam estratégias de resistência e negociações com setores das classes dominantes, a exemplo do surgimento das confrarias e irmandades negras sincretizadas com o “código religioso branco”. Deste modo,

É no seio das confrarias negras que as tradições africanas ganharam o espaço necessário à sua perpetuação na aventura brasileira, sincretizadas com o código religioso do branco, de maneira mais ou menos formal, inicialmente apenas como um disfarce legitimador, mas progressivamente absorvendo o catolicismo como uma influência profunda que se expande nas religiões populares urbanas negras da modernidade. Entretanto, na rua, evitada pelos aristocratas, domínio do povinho, do negro, progressivamente se contestam essas distinções no meio popular, e nela surgem as grandes manifestações do encontro dessa pluralidade de civilizações africanas de extrema expressividade místico-religiosa" (MOURA, 1983, p. 46).

⁶¹ JANCSÓ, e KANTOR. *O Brasil sempre foi de festa*. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-brasil-sempre-foi-de-festa/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

Figura 23: Foto de Hilário Jovino e família (data não informada).



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A tradição processional-dramática viria a se consolidar nas metrópoles entre o final do século 17 e início do século 18. Em geral, nessas manifestações havia a presença de carros alegóricos e coreografias, além de uma hierarquia própria: na frente iam indígenas e escravizados; enquanto mais ao centro seguiam as camadas mais altas (JANCSÓ; KANTOR, 2001). Com a chegada do contingente baiano à nova capital federal no pós-abolição outras formas de divertimento e resistência foram sendo incorporadas aos festejos urbanos locais. Podemos dizer que o desenvolvimento do samba como gênero da música popular teve esteio no deslocamento dessas festas para a época do carnaval - principalmente os ranchos natalinos.

Na historiografia do samba tal iniciativa tem sido atribuída a Hilário Jovino Ferreira (Figura 23), tenente do exército, sacerdote do candomblé, compositor e uma das principais lideranças comunitárias da *Pequena África*. Filho de escravizados forros, nasceu pernambucano, mudando-se para a Bahia ainda criança. Hilário transfere-se para o Rio de Janeiro já adulto, fundando o rancho carnavalesco *Reis de Ouro*, agremiação que transformaria substancialmente a festa profana de rua do Rio, ao sugerir um “novo enfoque musical e coreográfico” (MOURA, 1983, p. 126). Os ranchos carnavalescos tiveram grande influência de folguedos como os cucumbis (nkumbi⁶²), as congadas e as tradições musicais populares portuguesas. Segundo diversos autores, eram manifestações identificadas com

⁶² “Nkumbi” é uma expressão bantu que pode ser entendida no sentido genérico de cerimônia ou ritual de congaçamento, um cortejo animado (SPIRITO SANTO, 2105).

a classe média. Roberto Moura (1983) demonstra que o estabelecimento dessas organizações representou a luta pelo direito à presença e expressão dos negros nas ruas:

Nos ranchos, cortejos de músicos e dançarinos religiosos, mas pândegos e democráticos, que já anteriormente apareciam na Bahia, lutariam carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas da capital da República. (...). Os ranchos, vindos de bases familiares ou corporativas dos baianos, originavam-se da tradição processional- dramática de ordem religiosa, elaborando uma narrativa dramática no desfile, a partir de acontecimentos históricos fundamentais e de seus personagens repetidos e atualizados. (MOURA, Op.cit. p. 89).

Dentre as mais importantes manifestações processionais urbanas brasileiras podemos destacar a *Festa da Penha*, no Rio de Janeiro (RJ), e a *Festa do Bonfim*, em Salvador (BA) - tradições que trazem em seu bojo, o samba.

“*Rango de fogão de lenha, na festa da Penha, comido com a mão: já não tem na praça, mas como era bom*”⁶³. Os versos do samba de Nei Lopes e Wilson relembram com nostalgia a *Festa da Penha*, um dos principais redutos do samba na capital fluminense, que viveu seu apogeu no final do século XIX e início do século XX. Considerada por muitos anos a festa popular mais importante do Rio de Janeiro depois do carnaval, a manifestação seria citada em inúmeras músicas do cancionário do samba. Antes do surgimento do rádio e dos discos, era na época da Festa da Penha que os compositores testavam a força de suas composições para o carnaval dos anos seguintes em meio a autênticos torneios musicais.

O cronista Francisco Guimarães (Vagalume), faz um valioso relato etnográfico de uma roda-de-samba na Festa da Penha, em que se cantavam versos de *Pelo Telefone*, na ilustre presença da matriarca Tia Ciata. A reportagem foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 16 de outubro de 1916:

O primeiro grupo (de samba e de batuque) foi organizado em frente à barraca Macaco é Outro... onde o 'tio Ciata' [sic] e a brejeira 'Pequenina' haviam oferecido ao pessoal um suculento angu à baiana com todos os requisitos da terra do vatapá. Quando se falou no samba, como que por um encanto, surgiram o pandeiro, os réco-récos e formou-se a roda. O 'macaco sabe-sabe' rompeu o samba: O Dr. Chefe da Polícia/Mandou me chamar/Só pra me dizer/Que já se pode sambar.

Fotografia publicada na revista *O Malho*, de 1910, nos dá uma amostra da grande presença de negros e músicos na Festa da Penha (Figura 24). Todos bem vestidos, homens com ternos e chapéus panamá, mulheres com vestidos brancos de festa. Podemos inferir que a

⁶³ *Goiabada Cascão*, de Nei Lopes e Wilson Batista, foi gravada originalmente por Beth Carvalho, pela RCA Victor, no disco ‘De Pé no Chão’, em 1978. Disponível em <https://youtu.be/f111rinOU-E>

ascensão do samba no Rio de Janeiro e sua incorporação na sociedade, desde a legalização dos desfiles de ranchos carnavalescos, esteve associada a uma camada de famílias negras cariocas de posição social mais abastada.

Figura 24: Músicos e populares na *Festa da Penha*. Rio de Janeiro, 1910.



Fonte: Revista *O Malho*, 5 novembro de 1910, p. 42.

Fazendo uma análise comparativa das manifestações cariocas com o cenário de Salvador, para além das tradições carnavalescas as festas populares estão presentes ainda hoje no calendário oficial da capital baiana. Essas festas desempenham importante função na estruturação do projeto político-econômico que eleva a cidade a um dos maiores polos turísticos do país: Salvador, a “Terra da Magia”, a “Cidade da Música”. O calendário de festas se construiu tendo por base marcos de liturgias católicas a que se combinaram investimentos simbólicos de fonte afro-brasileira, além de criações lúdicas populares (SERRA, 2009, p. 18).

Os festejos da Bahia envolvem novenas, tríduos, missas, procissões e quermesses, mas paralelamente ocorrem as festas profanas, com barracas instaladas nas proximidades das igrejas servindo comidas e bebidas típicas e a proliferação de manifestações culturais como rodas de capoeira, maculelê, samba-de-roda, dentre outras. Historicamente, o tipo de música mais praticado nas festas populares foi o samba: um samba matizado pelo samba de roda, pela capoeira e pelo candomblé. O samba urbano soteropolitano forjou-se profundamente influenciado por peculiaridades próprias dessas manifestações, com a utilização de claves rítmicas e instrumentos característicos. É o que aponta o compositor e sambista baiano Dorival Caymmi:

A festa de rua - com suas barracas, suas baianas vendendo comidas e doces, seus sambas, seus pais-de-santo - têm a particulariza-la os [praticantes de] “capoeiras”. É a festa dos capoeiras. Reúnem-se todos, desde os mais famosos aos principiantes, em frente à igreja em demonstração de sua arte, os berimbaus tocando. Vêm mestre Bimba, Juvenal, Samuel Querido-de-Deus, vêm todos os capoeiristas, todos os mestres de saveiros, todos os pais-de-santo, as yawôs e os ogãs. E de toda parte vem um baticum de samba... (CAYMMI, 1967, p. 20).

Na série de fotografias de Pierre Verger alusivas às festas populares de Salvador dos anos 1950 podemos analisar alguns dos instrumentos presentes nas manifestações de samba da cidade. Nas imagens (Figura 25), verificamos a presença de pandeiro e atabaque em samba feito numa carroça no cortejo da Lavagem do Bonfim. Vemos ainda um membrafone que podemos identificar como um tipo de tamborim, feito com pele de cobra e tocado com baqueta, além de palmas, pandeiro, apito, banjo e cavaquinho, durante uma roda de samba na festa de Conceição da Praia.

Figura 25: Registros de Pierre Verger sobre festas populares da Bahia nos anos 1950.



Fonte: Fundação Pierre Verger. Foto Pierre Verger.

A principal manifestação religiosa popular da Bahia é a *Festa do Bonfim*, cujo ápice é a lavagem das escadas do santuário (Lavagem do Bonfim), ato associado ao culto de Oxalá ⁶⁴. No ano de 1930 os órgãos de imprensa ainda estavam predominantemente postos à serviço das

⁶⁴ Oxalá simboliza a paz, e é considerado o maior e mais respeitado de todos os orixás do panteão africano. Oxalá significa luz (oxa) branca (alá). Sua saudação é “èpao, èpa bàbá”!

classes dominantes, e o racismo se escancara na ausência de pessoas negras nas páginas de jornais e revistas da época. A *Revista Única* dedicou uma crônica descrevendo costumes na *Lavagem do Bonfim* no ano de 1930, em matéria assinada pelo cronista Almofadinha. Apesar de afirmar que a festa tinha “Jente [sic] de todo tamanho e de todas as cores”, as imagens que ilustram a coluna (Figura 26) chamam atenção pelo destaque dado às camadas elitizadas da população, com foco em moças “melindrosas [sic]” e rapazes brancos “almofadinhas”, fantasiados e bem vestidos, levados em carros (os chamados desfiles de corsos) conduzidos por motoristas negros.

Nosso senhor do Bonfim exerce, aqui na Baía, um prestígio absoluto, uma fascinação profunda sobre todas as coizas. Festa do Bonfim é um Deus-nos-acuda. Jente de todo tamanho. De todas as cores. Gente a subir e a descer, pizando forte sobre as costas largas da colina, num moto-contínuo incansável, num vae-e-vem desesperado... Melindrosas pintadíssimas penduradas aos braços dos almofadinhas. Esguichos impertinentes de lança-perfumes, frio, gelados, sobre a pele quente das mulheres. Olhares cubiçosos, envolvendo, numa volúpia calada mas fremente, o corpo guizalhante das garotas [sic].

Figura 26: *Pagodeira do Bonfim* na coluna Impressões de um Almofadinha. Salvador, 1930.



Fonte: *Revista Única*.

André Ribeiro (2019) ressalta a importância das festas de largo na construção de uma identidade afro-soteropolitana, mostrando como é possível perceber um sentimento de pertencimento que alia religiosidade e territorialidade como resistência à concepção de domesticação pela administração pública municipal e pela Igreja Católica (RIBEIRO, Op. Cit., p.6). O surgimento gradual de uma identidade vinculada às matrizes africanas está condicionado à uma espécie de validação por parte da imprensa soteropolitana, a partir da década de 1930, concomitantemente à divulgação de eventos de caráter acadêmico como o *II Congresso Afro-Brasileiro*⁶⁵, realizado em Salvador no ano de 1937. Tanto as festas populares como o carnaval representaram a reafirmação dessa identidade, proporcionando a negros, mestiços e brancos de origem pobre uma brecha de inserção social, bem como a legitimação de seus costumes e manifestações culturais, como se vê na capa de um dos mais tradicionais jornais baianos, o *Correio da Bahia*, que no dia 8 de dezembro de 1984 anuncia: “*As festas estão aí*” (Figura 27).

Figura 27: A capa do jornal anuncia as Festas de Iansã e Conceição da Praia. Salvador, 1984.



Fonte: Jornal *Correio da Bahia*, 8 de dez. de 1984.

⁶⁵ O evento, organizado pelo folclorista Edison Carneiro e Arthur Ramos, teve papel fundamental no desenvolvimento dos estudos afro-brasileiros, contando com a presença de intelectuais baianos, brasileiros e de outros países, além de lideranças do candomblé, dando início a um processo gradual de busca pela valorização da cultura negra.

O texto da reportagem traz um alerta para as transformações em curso ocasionadas pelo advento do som mecânico, da indústria cultural e dos trios elétricos: “(...) o som original do samba, improvisado pelo grupo de pessoas, foram substituídos pela caixa de som que tocam os últimos sucessos de cantores famosos com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Rita Lee”.

Donald Pierson (1958) identifica a predominância das populações negro-mestiças e suas danças espontâneas nos estudos sobre as festas populares da Salvador dos anos 1950:

Na segunda-feira o local da festa passa a ser o Ribeiro, do outro lado de Itapagipe. Ali, num extenso espaço aberto ao longo da praia, o povo junta-se aos milhares, formando grupos casuais de dançarinos [sic], cantores e músicos, ou simplesmente passeando. Diverte-se às vezes durante horas, dissolvendo-se os grupos de cantores e dançarinos apenas para formar novos grupos, compostos de outros indivíduos, no meio de grande hilariedade e constantes sambas. Grupos de capoeira formam-se e atraem círculos de assistência. Quasi todos os participantes efetivos destes divertimentos são pretos ou mestiços (PIERSON, 1958, p. 439).

Menos de 30 anos depois, a mesma festa, conhecida como *Segunda-feira Gorda da Ribeira*, reduto tradicional de capoeiristas e sambistas, é destaque na reportagem do jornal *Correio da Bahia* de 17 de janeiro de 1984 (Figura 28), cujo título dá o tom da nova era: “*Ribeira: festa sem o grande brilhantismo*”. Do subtítulo, inferimos que a “falta de brilho” diz respeito à ausência de trios elétricos e seu som potencializado: “*Faltaram os trios mas ficou o samba*”.

Figura 28: A reportagem denota a decadência de algumas festas populares. Salvador, 1984.



Fonte: Jornal *Correio da Bahia*, 17 de jan. de 1984.

Ampliamos a fotografia presente nesta reportagem (Figura 29) para uma análise mais atenta. A legenda denomina a manifestação como “sambão”, e podemos verificar a presença de jovens e crianças negras tocando atabaques. Os instrumentos provavelmente são oriundos de terreiros de candomblé das imediações. Hoje o que se vê é a total descaracterização ou quase extinção da *Segunda-feira gorda da Ribeira* e outras festas populares, com a profusão de carros de som mecânico concomitante à invasão de músicas da cultura de massas. Manifestações como o samba tradicional e a capoeira são cada vez mais raras, sendo substituídas por movimentos conhecidos como “paredão” e “pancadão”, festas movidas a grandes aparelhos de som automotivos.

Figura 29: Imagem mostra um “sambão” com crianças tocando atabaques. Salvador, 1984.



Até a madrugada de hoje os sambões estiveram presentes

Fonte: Jornal *Correio da Bahia*, 17 de jan. de 1984.

Na cobertura da *Festa de Iemanjá* veiculada no jornal *Correio da Bahia* em 3 de fevereiro de 1984, o jornalista dá sinais das transformações vindouras, lamentando a ausência de trios elétricos e anunciando a chegada das músicas estrangeiras às festas populares. “Na parte da noite, o sambão ao vivo, presente na maioria das barracas instaladas no bairro, conviveu perfeitamente com o barulho das caixas de som de algumas delas. Na ausência de trio elétrico, até música estrangeira serviu para a dança”.

3.3 - O samba carioca chega à Bahia: *impactos migratórios e circuitos de circulação*

Marcos Napolitano (2019) traz o conceito de “migração musical de retorno” para explicar o movimento reverso ocorrido com a música popular americana. Por força da indústria fonográfica, gêneros estadunidenses como pop, soul e jazz atravessaram o Atlântico de volta para a África e Europa, “polinizando” esses continentes. Fenômeno parecido pode ser observado em relação ao transcurso migratório Bahia-Rio-Bahia⁶⁶, quando o samba experimenta transformações cruciais que irão viabilizar sua conversão em gênero musical e produto comercial. Apesar da considerável profusão de estudos acerca da saída do samba rural da Bahia e sua chegada ao Rio de Janeiro - tornando-se produto fonográfico de massas -, seu retorno ao contexto urbano da Bahia é pouco ou quase nunca enfatizado.

Entre os séculos XIX e XX, o samba passa a se inserir na indústria cultural através dos meios de comunicação de massa e do espetáculo, tornando-se produto musical para consumo em ampla escala. Assim, o samba urbano se populariza circulando de maneiras diversificadas, seja pela cultura oral, rádio, discos, jornais, letras de música e partituras. A seguir, realizamos um breve levantamento musicológico de indícios das formas de difusão e circulação do samba urbano soteropolitano na primeira metade do século XX.

3.3.1 - PARTITURAS IMPRESSAS PARA PIANO

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 espetáculo de apelo popular como as operetas, os teatros de revista e o *music-hall* (NAPOLITANO, 2002). Nos catálogos musicais publicados entre a década de 1910 e 1930, predominavam árias de ópera e valsas europeias. Entretanto, “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). Deste modo, antes do disco, do rádio ou da televisão, era por meio das partituras impressas vendidas em

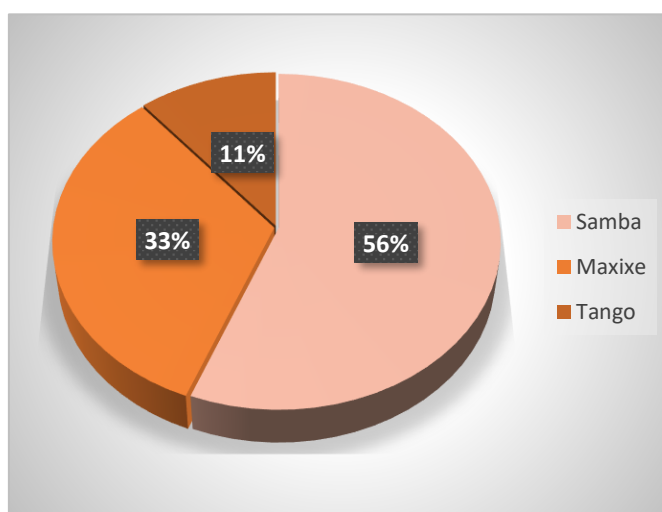
⁶⁶ Em minha metodologia secciono o trânsito Bahia-Rio-Bahia sem, no entanto, deixar de enfatizar a importância da presença da grande mãe África no arco de todo esse processo. Com a migração do contingente baiano para terras cariocas, em porões de navios identificados com a bandeira branca de Oxalá, nascem os primeiros terreiros de candomblé do Rio de Janeiro. Logo, era comum que líderes religiosos dessa comunidade baiano-carioca retornassem à Bahia para “tratar de suas coisas de santo e dos negócios de nação, progressivamente centralizados nas casas de candomblé de Salvador, como os negros baianos iam eventualmente à África, voltando com informações e mercadorias” (MOURA, Op. cit. p. 134).

casas de impressão e editoras que um restrito público de classes remediadas tinha acesso às obras musicais (LOPES e SIMAS, 2015, p. 149), figurando a Bahia entre as poucas províncias brasileiras com casas de impressão⁶⁷.

(...) 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, Op. Cit. p. 44).

No contexto soteropolitano, a produção musical voltada para o carnaval e festejos cívicos representavam um mercado promissor para compositores e editoras. 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. O acervo recuperado pelo projeto *Impressão Musical na Bahia*, disponível no banco de partituras do Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS)⁶⁸ da Universidade Federal da Bahia (UFBA) consiste num total de 384 partituras. Foram analisadas 18 partituras para piano e voz a partir das palavras de busca: maxixe (6), tango (2) e samba (10). A esses nomes eram geralmente acrescentados outros, originando nomes compostos como maxixe bahiano, maxixe batuta, samba de amor, samba carnavalesco, etc.

Gráfico 3: Distribuição dos gêneros musicais nas partituras selecionadas.



⁶⁷ “No contexto da I Guerra tornou-se evidente a existência de um sistema de editoria musical centralizada (Tin Pan Alley em Nova York e Denmark Street em Londres). Paralelamente, ocorre o desenvolvimento rápido das indústrias de gramofones (Victor-EUA e Gramophone Co., UK). A estabilidade deste período se dá entre 1920-1940, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes já configurados como tal (foxtrot, swing, tango)” (NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 09).

⁶⁸ Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/>. Acesso em: 10 de ago. 2021.

Essas partituras revelam nomes de compositores, casas de partitura, corporações musicais, arranjadores, instrumentistas, copistas e editores, nomes totalmente esquecidos dos relatos da história musical soteropolitana do passado. Nesses documentos podemos encontrar, ainda, informações valiosas e inéditas sobre o fenômeno cultural e social que foi a incorporação das músicas negras - também chamadas “canções escravas” - no incipiente mercado da música urbana soteropolitana, cujas casas de partitura tiveram papel fundamental na abertura de mercado de trabalho e profissionalização de músicos desse período.

Convém ressaltar aqui que não é a proposta desta pesquisa a análise musical deste material - trabalho valioso numa investigação futura. Entretanto buscaremos captar aspectos históricos desses impressos - considerando-os fontes primárias de investigação -, problematizando algumas características inerentes à sua produção e contexto. Para tanto, recorreremos ao trabalho de Martha Abreu (2017) sobre as práticas musicais transatlânticas conhecidas por “canções escravas”, enfatizando como as partituras de *tango*, *maxixe* e *samba* aqui selecionadas reforçaram a discriminação racial presente no campo musical.

Músicos brasileiros participavam dos trânsitos culturais do chamado Atlântico negro⁶⁹ por meio das canções escravas norte-americanas que aqui chegavam pelas partituras para piano, salões, teatros de revista ou circos, a partir do “marco político das abolições nas Américas” (ABREU, 2017, p.514). Este fenômeno prevaleceu nos circuitos culturais americanos e europeus do final do século XIX até o início do século XX.

Sempre renovadas na diversidade dos *cakewalks*, *ragtimes*, *blues* e *jazz* nos Estados Unidos, da rumba e do son em Cuba, do calypso no Caribe inglês, e dos lundus, tangos, maxixes e sambas no Brasil, as canções escravas invadiram os modernos circuitos culturais atlânticos americanos e europeus, onde a nova expansão colonial atraía olhares sobre povos e culturas muito diferentes. E fizeram sucesso no mercado de partituras musicais, nos salões, nos concertos, nos palcos e na jovem indústria fonográfica, a partir do final do século XIX e o início do XX (Idem, p. 548).

A autora estabelece um paralelo entre o *cakewalk* - gênero oriundo das “danças das senzalas” norte-americanas - e o maxixe brasileiro, analisando um grande número de capas de partituras americanas e brasileiras do período pós-abolição, mostrando como os

significados atribuídos aos personagens negros e a seus gêneros musicais, nos teatros, nas letras das canções, nas capas das edições de partituras e nas gravações sonoras, abriram possibilidades para a criação de alegorias sobre a inferioridade e a desigualdade raciais que se reconstruíam após o fim da escravidão (Idem, p. 538).

⁶⁹ [...] formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro. (GILROY, 2001, p. 35).

Boa parte das partituras analisadas chamam a atenção por padrões identificados tanto nas capas quanto nas letras das músicas, com representações estereotipadas e racistas de negros e a reafirmação do imaginário em torno da naturalização do lugar social das mulheres negras como cozinheiras e serviçais inferiorizadas, “traços típicos das partituras dos *cakewalks* e *coon songs* norte-americanas, com lábios grossos, olhos ressaltados pintados e sorrisos largos, como as tradicionais figuras femininas e masculinas e *blackfaces* (Idem, p. 223)”. Como atestam as capas de partituras de *tangos*, *maxixes* e *sambas* editadas na Bahia (Figura 30), no pós-abolição estes recursos constituíram “uma eficiente forma de reconstrução da opressão sobre os afrodescendentes, especialmente para justificar a sua exclusão política e econômica após a década de 1880” (Idem, p.538).

Figura 30: Capas de partitura dos maxixes *Bahiana Feiticeira* e *O “cangote” da mulata*.



Fonte: Núcleo de Estudos Musicológicos da Universidade Federal da Bahia (Nemus/UFBA).

Outras capas analisadas evidenciam a visão sexualizada da mulher negra - o que não era novidade para a sociedade da época. Esta visão seria cristalizada por meio das descrições de viajantes em crônicas sobre o povo da cidade do Salvador, na literatura e nos postais⁷⁰

⁷⁰ A respeito da criação da imagem sexualizada da “crioula baiana”, a autora Isis Freitas dos Santos enfatiza como os fotografos de postais ajudaram a criar, entre 1880-1920, uma imagem perpetuada no imaginário da população

publicados em larga escala. No âmbito da música, o teatro de revista serviu como importante meio para inserção da sexualização da mulher baiana numa cultura de massas. As capas a seguir corroboram essa visão (Figura 31):

Figura 31: Capas de partitura dos maxixes *A Bahiana do Sargento* e *Yayá, seu gato mia?*



Fonte: Núcleo de Estudos Musicológicos da Universidade Federal da Bahia (Nemus/UFBA).

Verificamos então como o samba urbano soteropolitano “comercializado” em partituras impressas era produzido pela - e a serviço - da branquitude, prestando-se à naturalização de estereótipos racistas na construção de um imaginário que coloca ex-escravizados como negros dóceis, infantilizados e despreparados para o exercício da cidadania.

A ideia de uma música mestiça, ou que incorporasse a canção escrava no repertório das revistas ou dos concertos, vinha acompanhada da rediscussão e do esquecimento do legado africano, o mais rapidamente possível. Em meio à valorização de determinados aspectos das canções escravas, e de sua possível transformação em “ritmos nacionais”, encontramos temas, expressões, imagens, gestos e sons que reforçam preconceitos e naturalizam a tendência musical, infantil, por vezes ridícula e grotesca, das canções e danças escravas, como venho tentando mostrar. Se imagens e sons da doce, risonha e musical escravidão ajudavam a construir um imaginário favorável à abolição, com a ideia de negros dóceis e não perigosos, as mesmas

nacional e estrangeira a respeito da Bahia e de sua gente, produzindo “mecanismos capazes de divulgar esta criação ao grande público e imortalizá-las numa imagem/objeto, contribuindo assim para a construção de uma identidade local que poderia ser propagada eficazmente” (SANTOS, 2014, p.74).

características poderiam reforçar outros estereótipos racistas. Como nos Estados Unidos, os traços alegres e musicais dos ex-escravos poderiam contribuir para reforçar a ideia de que possuíam uma natureza infantil, emotiva e inferior. Estariam despreparados para o sério e responsável exercício da cidadania (ABREU, 2017, p. 567).

Tabela 3: Características gerais do *corpus* de partituras impressas e/ou editadas na Bahia.

Período histórico	Casas de comercialização sediadas em Salvador	Indicações de estilo	Compositores
<u>Década de 1920 e 1930</u>	Loja Leão	Tango	Claudionor Wanderley
		Tanguinho	Virgílio Pereira da Silva
		Maxixe	Francisco de P. Gonçalves
	Casa Milano	Maxixe Bahiano	Asterio Menezes
		Maxixe Batuta	Sebastião Valençós
		Maxixe Carnavalesco	Cícero Ferreira
	Casa Santa Cecília	Samba	Cícero de Almeida (Bahiano)
		Samba à Bahiana	Anísio de Oliveira
		Samba Carnavalesco	J. Vasconcellos
		Samba Sportivo	
		Samba de Amor	

3.3.2 - DISCO, RÁDIO E JORNAL

A chegada da primeira gravadora de discos ao país marca o início da indústria fonográfica nacional, quando a *Casa Edison* abre suas portas no Rio de Janeiro em 1902. Seu catálogo é inaugurado com o lundu *Isto é Bom*⁷¹, 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 Bahiano⁷². Bahiano seria também o primeiro intérprete da emblemática *Pelo Telefone*, lançada em disco pela Odeon em 1917.⁷³ Simbolicamente, dois baianos seriam os primeiros artistas a gravar uma canção no Brasil.

Pelo que pude apurar, a gravação mais antiga de samba feita por músicos baianos foi realizada pela *Banda da Polícia Militar da Bahia (PMBA)* no Rio de Janeiro (RJ) para a *Casa Edison* no ano de 1918. As gravações disponibilizadas no site *Discografia Brasileira* do *Instituto Moreira Salles*, trazem números de maxixes, tanguinhos, valsas, marchas, dobrados e sambas, num total de 19 canções.

Figura 32: Rótulos de *O Bleforé* (Nº 121412) e *Pelo Telefone* (Nº 121413). RJ, 1918.



Fonte: Site *Discografia Brasileira*, do Instituto Moreira Salles.

⁷¹ Recentemente esta canção foi resgatada e incluída no repertório de duas cantoras baianas da nova geração, Juliana Ribeiro e Marlene de Castro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GIhrPVqw1Pc>. Acesso em 21 de Out. de 2021.

⁷² Bahiano [Manuel Pedro dos Santos] (Santo Amaro da Purificação, BA, 05/12/1870 - Rio de Janeiro, 15/07/1944).

⁷³ Diversos pesquisadores discorrem sobre a apropriação de temas folclóricos e rituais, transformados em música urbana, comercial e de autor. *Pelo Telefone* é, talvez, o caso mais emblemático, merecendo um estudo aprofundado por Flávio Silva em sua dissertação *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro* (1975).

Antes da música, como de costume na época, uma voz anuncia obra, intérprete e 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*. Bleforé é uma expressão que parte de um regionalismo baiano para designar bailes ou festas de “gente pobre”. A música também está registrada como “samba” no rótulo do disco (Figura 32), que provavelmente foi um compacto duplo dado o número sequencial de registro.

Pela numeração – *O Bleforé* - N ° 121412 -, podemos supor tratar-se do Lado A. No Lado B do mesmo compacto, a Banda da PMBA interpreta *Pelo Telefone* – N ° 121413 -, de autoria registrada pelo compositor Ernesto Santos (Donga) - música de grande sucesso no ano anterior (1917) e que entraria na historiografia como o primeiro samba gravado no Brasil. Este achado abre possibilidades para muitas inferências. Seria essa uma homenagem da Banda da PMBA ao contingente populacional baiano do Rio de Janeiro, a quem era atribuída a autoria de *Pelo Telefone*? Ou o samba composto por C. Wanderley⁷⁴ teria sido feito sob influência do estrondoso sucesso de *Pelo Telefone*?

Parti em busca informações complementares acerca deste acontecimento. De acordo com o site oficial da Polícia Militar da Bahia (PMBA), a *Banda da Polícia Militar da Bahia* 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. Logo, constata-se o alto nível técnico e artístico desta corporação musical.

De todo modo, considero que estes indícios são dignos de um maior aprofundamento investigativo. Afinal, o mito fundador do samba urbano como uma criação exclusivamente carioca – que devora, domestica, mercantiliza e miscigena - encontra nesta gravação potencial controvérsia.

⁷⁴ O Ten. Claudionor Wanderley era filho do maestro da corporação, Antonio Wanderley, exercendo a função de contra mestre da Banda de Música da PMBA, sendo aprovado posteriormente em concurso para regente da banda de música do Corpo de Bombeiros da cidade do Salvador na data da sua criação (1932), ingressando na Corporação, no posto de Tenente. Teve uma morte trágica no cumprimento do dever, sendo soterrado ao lado de outros bombeiros durante uma ação para tentar salvar famílias vítimas de deslizamento durante fortes chuvas, no Beco do Frazão, Ladeira do Tabuão, em Salvador, no ano de 1935. Informações disponíveis em <https://gemw5ba.webnode.com/tenente-maestro-wanderley/>. Acesso em 12 de mar. de 2022.

Os jornais também serviram para circulação e difusão das letras de música, importante meio para as trocas e migrações musicais norte-sul. Em Salvador era comum a divulgação de letras de compositores cariocas, como mostra o anúncio do jornal *O Imparcial*, de 1935 (Figura 33). Nele, temos uma foto de Carmen Miranda - “*diplomata do samba e rainha da marcha*” - antes de sua caracterização como “baiana”, e a letra dos sambas *Tome mais um chopp*, e *Joia Falsa*, sucessos do carnaval daquele ano. O cronista conclama: “*Como é que a gente vai entrar na ‘semana grande’ sem conhecer os hinos da Folia’?*” [sic]

Figura 33: Letras de samba estampam jornais da Bahia em véspera de carnaval. Salvador, 1935.



CARMEN MIRANDA, a pequena que tem “it” na voz

— Menos de dois meses! Sim senhor! Como o tempo voa.
— Acha pouco? Pois eu estou achando que ainda falta tanto?!...
Ah! Antes fosse amanhã. ...
— Você é doido! Carnaval tão perto assim?... Todo mundo ainda desprevenido, desarmado. Imagine você que ainda nem sei das “letras”... Como é que a gente vai entrar na “semana grande” sem conhecer os hinos da Folia? Não: é preciso treino para dar as notas na justa...
— Também quem até hoje não pegou ainda as letras do dia não tem direito ao diploma. Deve pedir baixa...
— Mas... E você está em dia?
— Ora, Ora... Escuta só estas duas: “Tome mais um chopp”, que eu aprendi com a Carmen Miranda — diplomata do samba — e rainha da marcha; e “Joia Falsa”, que na garganta de Gastão Formentti virou ouro de lei com pedraria de valor.
E sem mais, o bamba encostou o bojo do violão ao peito, enchendo de música alegre o silêncio da noite.

JOIA FALSA
Você veio a chorar
Meu amor implorar
Me dizendo que nunca
Este mundo lhe dera
Um instante feliz!
E eu lhe dei, desde então,
Todo o meu coração
E você, por meu mal
Delle fez, afinal,
Tudo aquilo que quiz!

Estrilho:
Você me pareceu sincera
Mas não era,
(Bis) Julguei ser a melhor chimera
Mas não era,
Mas não era!

E eu não pude supor
Ser mentira este amor
Que trazia na bocca
A docura de um beijo
E palavras fiéis!
Acontece, porém,
Quando a gente quer bem,
Dár valor à mulher
Transforma-a num anjo
E ajoelhar-se aos seus pés!

Fonte: *O Imparcial*. Salvador, 14 janeiro de 1935.

Ainda sobre as migrações musicais norte-sul, trazemos agora a reprodução da capa e primeira página do samba *Deixa Comigo* (Figura 34), de autoria do baiano Assis Valente⁷⁵. Esta partitura foi selecionada dentre aquelas encontradas no banco de partituras da NEMUS-UFBA para esta pesquisa, e sobre ela uma curiosidade chama a atenção. Sucesso comercial na voz de Carmen Miranda em 1939, a edição da canção é da carioca *Sbat Distribuidora*, *Carlos Wehrs e cia – Rio*. Ao ampliar a capa, podemos ler carimbada a seguinte descrição: “*Propriedade da Radio Sociedade da Bahia S/A*”. Em outro carimbo, o aviso: “*Sr. Chefe de Orquestra, a ‘S.B.A.T.’ agradece a V.S. a inclusão e execução deste numero nos programas que organizar para os estabelecimentos onde atuar a sua apreciada orquestra*”.

Figura 34: Partitura do samba *Deixa Comigo* (1939), de Assis Valente.



Fonte: Núcleo musicológico da Universidade Federal da Bahia (NEMUS/UFBA).

Percebemos aqui já a influência das rádios na popularização dos sambas e intérpretes cariocas e o trabalho de *marketing* das distribuidoras. Segundo relatos de compositores baianos, o rádio teve importante função na profissionalização dos músicos soteropolitanos. O mestre

⁷⁵ Assis Valente (1911-1958) se transformou de cartunista desconhecido a um dos maiores compositores da música popular brasileira ao se mudar para o Rio de Janeiro, em 1927.

sambista Walmir Lima, 92 anos, relembra o início de sua carreira nos programas de calouros da *Radio Sociedade da Bahia* e da *Rádio Excelsior* nos anos 1950:

Eu comecei cantando em rádio, comecei calouro. Porque naquela época tinham programas de calouro, e eu ganhei vários programas de calouro cantando, interpretando. Era a *Rádio Sociedade da Bahia* e depois a *Rádio Excelsior*. A *Rádio Sociedade da Bahia* era a pioneira. Foi quando eu comecei a compor. Eu dei um samba pra uma cantora que estava na crista da onda na época, e a música caiu na boca do povo, ela cantava como ninguém. Aí foi quando eu vi uma coluna de jornal escrita por Odorico Tavares, ele me elogiando, e o pessoal ficou: ‘Pô, rapaz, um jornalista desses lhe elogiando, Walmir? É porque você tem alguma coisa aí no saco, não é verdade, tem farinha nesse saco’ (Walmir Lima, 2021, em depoimento à autora).

Com o advento do fonógrafo, do disco e o enorme impacto da radiodifusão, as músicas impressas para piano vão perdendo força enquanto função de entretenimento. A fase conhecida como “era de ouro” do rádio brasileiro consolida os novos suportes em disco e rádio, desencadeando o fenômeno do culto aos grandes ídolos e a edificação da indústria cultural brasileira com o sucesso estrondoso da *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro. O samba passa de música perseguida a negócio lucrativo, sendo consumido em larga escala pela branquitude. Os anúncios abaixo (Figura 35) registram a popularização dos novos dispositivos de difusão musical em propagandas de aparelhos portáteis de discos (1930) e a instalação de novos transmissores da *Rádio Cultura da Bahia* (1952).

Figura 35: Anúncios de vitrolas portáteis e da modernização dos transmissores de rádio. Salvador, décadas de 1930 a 1950.



Fonte: Revista *Única*. Salvador, 1930 e 1952.

Na programação da *Radio Club da Bahia - PRF 6*, publicada no jornal *O Imparcial* em 8 de janeiro de 1935 (Figura 36), aspectos interessantes se fazem presentes. Notamos que o primeiro programa do dia vai ao ar das 10 às 12 h, “*Programma Odeon, de A. F. Barros*”. Provavelmente trata-se de repertório baseado em músicas selecionadas dos discos da gravadora *Odeon*, do Rio de Janeiro. Na sequência temos o “*Programma Victor, da Casa Milano*”, com duração maior, das 15 às 18 h (como pudemos verificar na sessão ‘Partituras impressas para piano’ deste trabalho, a *Casa Milano* foi uma loja de comercialização de partituras com sede em Salvador). Das 19 as 20h, vinha a “*Hora Nacional*” importante meio utilizado pelo então presidente Getúlio Vargas na educação e controle das “massas”. De 20 às 23h tinha início o “*Programma de studio*”, em “*concurso de amadores*” composto por 20 números musicais, entre solos de piano e números de canto e violão. Passemos agora a observar os gêneros musicais que predominavam na programação de rádio desta época: valsa, marcha, samba, fox, tango, samba-canção e fox-canção

Figura 36: Programação da *Radio Club da Bahia - PRF 6*, no dia 8 de janeiro de 1935.

Radio Club da Bahia — PRF6	
Programma para hoje, 8: “Speaker” Fernando Pedreira.	
De 10 às 12 — Programma Odeon, de A. F. Barros.	De 10 às 12 — Programma Odeon, de A. F. Barros.
De 12 às 13 — Musicas seleccionadas.	De 12 às 13 — Musicas seleccionadas.
De 13 às 15 — Intervallo.	De 13 às 15 — Intervallo.
De 15 às 18 — Programma Victor, da Casa Milano.	De 15 às 18 — Programma Victor, da Casa Milano.
De 18 às 19 — Intervallo.	De 18 às 19 — Intervallo.
De 19 às 20 — Hora Nacional.	De 19 às 20 — Hora Nacional.
De 20 às 23 — Programma de studio, organizado por Orlando Garboggini com o concurso de amadores e a dupla Fernando-Eduardo do “Grupo do Avança”.	De 20 às 23 — Programma de studio, organizado por Orlando Garboggini com o concurso de amadores e a dupla Fernando-Eduardo do “Grupo do Avança”.
Speaker: Fernando Pedreira.	Speaker: Fernando Pedreira.
I — Pindorama — Fox — Solo de piano — Clery Simões.	I — Pindorama — Fox — Solo de piano — Clery Simões.
II — Diga-me esta noite — Fox — Canto — O. Garboggini.	II — Diga-me esta noite — Fox — Canto — O. Garboggini.
III — Atenção Papae Noel — Marcha — Canto — Ray-mundo Costa.	III — Atenção Papae Noel — Marcha — Canto — Ray-mundo Costa.
IV — Meu ultimo luar — Valsa — Canto — Fernando Pedreira.	IV — Meu ultimo luar — Valsa — Canto — Fernando Pedreira.
V — Tristeza — Samba — Canto — Eduardo Peres — Fernando Pedreira.	V — Tristeza — Samba — Canto — Eduardo Peres — Fernando Pedreira.
VI — Solo de piano — C. Simões.	VI — Solo de piano — C. Simões.
VII — Uma noite no Cairo — Fox — Canto — O Garboggini.	VII — Uma noite no Cairo — Fox — Canto — O Garboggini.
VIII — Folhas ao vento —	VIII — Folhas ao vento —
	maia das terças-feiras, ás 16,30. — Air France. — Com escala até a Europa, fecha-se a mala ás terças-feiras, ás 16,30. Air France. — Com escala até o Chile. — Fecha-se a mala ás terças-feiras, ás 16,30
	Valsa — Canto — R. Costa.
	IX — Melodia de arrabal —
	Tango — Canto — F. Pedreira.
	X — Vae viver no esquecimento — Samba — Canto — E. Peres.
	XI — Carucha — Solo de piano — C. Simões.
	XII — Valsa da Champagne — Valsa — Canto — O. Garboggini.
	XIII — Felicidade — Samba — Canção — Canto e piano — C. Simões.
	XIV — Nada tão bello como teu amor — Valsa — Canto — R. Costa.
	XV — Minha embaixada chegou — Samba — Canto — F. Pedreira.
	XVI — Ingrata de arrabal — Canção — Canto — E. Peres.
	XVII — Solo de piano — C. Simões.
	XVIII — Um sorriso uma lagrima — Fox-canção — Eduardo Fernando.
	XIX — Canção para alguem — Valsa — Fernando-Eduardo.
	XX — Solo de piano — C. Simões.
	Os acompanhamentos serão feitos ao piano por Clery Simões e ao violão Eduardo Peres.

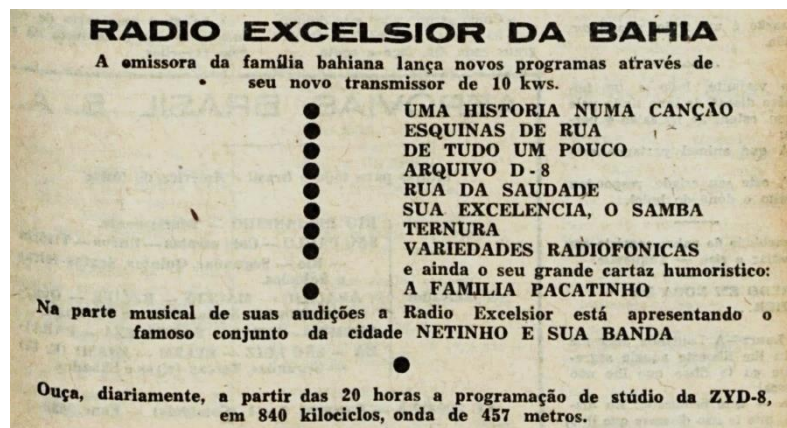
Fonte: *O Imparcial*. Salvador, 8 de jan. de 1935.

Vimos que, com o início das primeiras emissoras de rádio em Salvador, o samba se consolida como possibilidade de ascensão social e profissionalização de cantores e compositores locais, principalmente músicos negros e de classes subalternizadas. Entretanto, este processo não se deu de forma pacífica por parte de alguns segmentos da elite baiana, havendo recorrentes episódios de tensão social na aceitação dos costumes sonoros da população negra - cada vez mais presentes nos meios de comunicação a partir da Era Vargas. Professor emérito da *Faculdade de Medicina da Bahia* e diretor do *Instituto de Música da Bahia*, Luis Pinto de Carvalho foi um dos principais propagadores do racismo científico vigente, com diversos artigos publicados no mesmo jornal do anúncio reproduzido acima. Para ele, caberia ao poder público implementar ações educativas visando ao refinamento artístico das massas, bem como a fiscalização das estações de rádio para que estas tocassem apenas o repertório erudito europeu.

Pinto de Carvalho talvez compartilhe os valores e discursos de uma elite frustrada e ainda ressentida com a perda de autonomia política após o golpe de Vargas. Atente-se para o lugar de onde ele está falando – o *Imparcial* – nesse momento um espaço do integralismo na Bahia, que atraía intelectuais indispostos com a interventoria de Juracy Magalhães. (...) Sua preocupação em formar um gosto musical erudito no povo utilizando a radiodifusão coincide com o uso por Vargas do rádio e da música como veículos para educar e controlar as “massas”. Vargas atingia seu público maior através do rádio, ao falar com frequência em “A Hora do Brasil”, convertendo o programa em uma mistura de música, notícias animadoras, discursos enaltecendo o regime, dicas sobre trabalho, e qualquer outra coisa que se considerasse apropriada. (...) As críticas de Pinto Carvalho se referem diretamente a esta forma do Estado Novo olhar para as “raízes” da cultura nacional, apresentando o samba e a mestiçagem como “a nossa originalidade (CARVALHO, 2006, p. 46).

Apesar de toda a discriminação, a partir da Era Vargas o que se vê é a ascensão cada vez maior do gênero samba como produto fonográfico e sucesso popular. No anúncio a seguir, veiculado nas páginas da *Revista Única* em 1952 (Figura 37), a *Rádio Excelsior da Bahia*, “a emissora da família baiana”, anuncia a chegada de seu novo transmissor de 10 kws e o lançamento de novos quadros em sua programação, dentre eles, *Sua excelência, o samba*. No anúncio também é revelado o nome de um dos conjuntos musicais que acompanhava os programas de auditório da emissora na época, o grupo de jaze (jazz band) *Netinho e sua banda*.

Figura 37: Anúncio da *Rádio Excelsior da Bahia*. Salvador, 1952.



Fonte: *Revista Única*.

O sambista Firmino de Itapuã, 78 anos, (*in memoriam*) nos forneceu detalhes do início de sua carreira como intérprete, denotando a importância do rádio no desenvolvimento de seu trabalho acústico (ARAÚJO, 1999) como cantor contratado, o que lhe propiciou um meio de renda essencial dentro da cadeia produtiva da música soteropolitana. Seu relato nos ajuda a entender as dinâmicas profissionais do meio, em que as emissoras de rádio além de garantirem uma renda fixa, proporcionaram o reconhecimento e a “fama” necessários para que mais oportunidades de contratações em shows e festas na capital e interior fossem possíveis. Firmino relembra ainda nomes de importantes artistas baianos da época, bem como a influência das rádios nas músicas que fariam sucesso nos carnavais de bairro.

“(...) era uma época em que a gente tinha prazer de cantar, porque você era valorizado. A gente ganhava dinheiro, era contratado, viajava, fazia muito show. A gente ia muito pro interior, porque no interior o pessoal tinha curiosidade de ver a gente, parecia que era Roberto Carlos chegando na praça. Então foi um momento importantíssimo. Fiquei cantando 6 anos na rádio, na Concha Acústica, no Teatro Castro Alves. Naquela época a rádio tinha um auditório aqui na rua Guedes de Brito, a televisão ainda não estava assim nesse *boom*. Nós tínhamos um auditório com cadeiras, com palco, e tinha a grande orquestra, big orquestra. Nessa época, o pessoal ouvia de casa, e o povo tinha curiosidade, porque o programa era transmitido pela rádio, não tinha o visual. Quem estava em casa conhecia a gente só de voz, tinha a curiosidade em conhecer: ‘Quero conhecer’! Então quando alguém pegava na gente, aquilo que falei que tinha vontade de conseguir quando criança [ser reconhecido], era como se tivesse pegado no rei Roberto Carlos: ‘Peguei em Firmino’. E a rádio tinha no fim de semana um programa na Concha Acústica, do Teatro Castro Alves, toda semana. E nesse programa vinham grandes nomes, *Atrações D8*. Esse programa cada semana trazia uma atração do Rio: Ângela Maria, Jerry Adriani, o que pensar das grandes estrelas, Roberto Carlos... Roberto Carlos tava começando, jovem, jovem, e eu já cantava na rádio como profissional. Tinha o *casting* da rádio, eram 3 programas por semana - sábado à tarde, domingo à noite e quinta-feira. Nós éramos contratados.

Quem mais da terra atuava na rádio nessa época?

Tinha Claudete Macedo, da *Rádio Sociedade*, Mirian Tereza, Riachão, Panela, Azeitona (que era o Trio Nordestino - Lindu, Coronel e Azeitona). Batatinha, também na *Rádio Sociedade*. Ele trabalhava no Diário [*Diários Associados*] e cantava na rádio. A rádio foi tão importante para o samba, que Riachão, eu nunca vi Riachão cantar uma música de outro compositor. Riachão passou anos cantando na *Rádio Sociedade*, mas cantando somente músicas dele. A coisa era tão séria, que ele tinha inspiração para cada semana compor uma música, e virava sucesso. “Xô, Xuá” [Cada Macaco no seu Galho], essas coisas, são coisas daquela época. E a rádio também - tinha um detalhe muito importante - na época do carnaval, nós, que éramos cantores das rádios, representávamos a música que ia ser tocada no carnaval. Cada cantor era responsável por defender uma música no carnaval dos bairros. A rádio pegava um palco enorme e armava nos bairros, com orquestras, com mulatas, era uma multidão, e nós éramos responsáveis pela música que seria sucesso no carnaval. Vê como as coisas mudam... daí, nesses programas de rádio onde nos apresentávamos, nós ganhávamos muito bem, né (Firmino de Itapuã, 2021, em depoimento para a autora).

3.3.3 - “PRETO NÃO É MAIS LACAIO!”: AGÊNCIA E PROTAGONISMO NEGRO NO SAMBA SOTEROPOLITANO

A ascensão dos músicos negros e a popularização de ritmos e temáticas identificados com a cultura negra ao longo do século XX representaram caminhos de luta por cidadania, visibilidade, liberdade e autonomia. Através da música a população afrodescendente encontrou brechas para adentrar “na modernidade de nações que não estavam dispostas a aceitá-los integralmente” (ABREU, 2017, p. 567). Portanto, quais seriam os nexos entre samba, raça e protagonismo negro na história da música urbana de Salvador?

Como preconizou Abdias do Nascimento (1988), cabe ao negro codificar suas próprias experiências, sistematizá-las e interpretá-las conforme seu interesse, mantendo e ampliando a cultura de afirmação da sua verdade e resistência ao genocídio. A música negra e especialmente o samba - atua como uma ferramenta poderosa no cumprimento dessa premissa, reforçando processos identitários e desempenhando funções políticas. Diante disso, a mídia e os produtos culturais podem ser encarados como importantes locais de desconstrução do pensamento dominante e intervenção crítica (QUEIROZ, 2020). “Assim, se debruçar sobre obras de artistas negros enquanto autores de suas narrativas também significa um passo importante para reconhecer processos de subjetividade negras que articulam autonomia e agência” (Idem, p. 92).

Segundo SCOTT (2010), a “agência” constitui-se no elemento dinâmico dentro do ator social que o induz a práticas concretas de resistência contra estruturas sociais de dominação. Essa concepção é ampliada por MAHMOOD (2019), quando a autora alega que a capacidade

de ação dos sujeitos sociais seria provocada pelas relações de subordinação historicamente configuradas, sendo criadas a partir dessas operações de poder. Logo, manifestações negras no carnaval representaram microrresistências de sujeitos sociais subalternizados que buscaram imprimir sua marca no mundo, entoando denúncias e provocações.

Órgão de imprensa do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o jornal *O Momento* de 1 de fevereiro de 1948, traz uma extensa matéria sobre o grande bloco carnavalesco “*formado por 350 pretos*” da Estrada da Liberdade, “*bairro onde reside a maioria dos explorados trabalhadores de nossa Capital*” (Figura 38). A reportagem, que exalta o carnaval como forma de luta do povo contra racistas, imperialistas e “arianos”, traz reproduzida a letra do samba composta pelos integrantes do bloco: “*Preto não é mais lacaio/preto não tem mais senhor/hoje preto pode ser doutor/deputado e senador*”.

PRETO NÃO É MAIS LACAIO!

350 TRABALHADORES DA LIBERDADE SAIRÃO NO CARNAVAL, NUM GRANDE BLOCO, RESPONDENDO A ARIANOS DA MARCA DE JURACI E PINTO DE CARVALHO – “PRETO PODE SER DEPUTADO E SENADOR” –

Além de ser grande festa popular, também o Carnaval é uma forma de luta do povo contra seus inimigos, contra os reacionários de todas as matizes. Inclusive contra os “arianos” que querem reviver Hitler. O preconceito de cor é uma das coisas mais cruéis e mesquinhas incrementadas pelos racistas de todo o mundo, os imperialistas norte americanos e seus testas-de-ferro de hoje como foi por Hitler na Alemanha. É por isto que o povo diz no samba que é uma advertência a todos os “arianos”: [Sic]

*“Preto não é mais lacaio
Preto não tem mais senhor”*

Isto mostra que o nosso povo não admite o preconceito de raça ou de cor, como existe na “democracia” da America do Norte, onde os pretos são linchados e não têm nenhum direito diante dos brancos, considerados “superiores”. [Sic]

No Brasil, apesar dos preconceitos alimentados por certos senhores da burguesia como o sr. Pinto de Carvalho que dias atrás na Camara, pretendeu insultar o deputado Jaime Maciel chamando-o de “negro” como se fosse um senhor de escravos, o povo não tolera tais preconceitos. Assim é que o povo do Brasil mandou para a Câmara Federal um negro, trabalhador da construção civil, líder operário, Claudino José da Silva, por sinal, o mais votado no Estado do Rio. Na Bahia, o mesmo sucedeu com Jaime Maciel, estivador, preto também. [Sic]

Por isso diz o samba, inclusiva numa homenagem a homens como Claudino e Jaime Maciel que nas Câmaras defenderam não só seus irmãos de cor, mas todo o povo, denunciando com coragem as artimanhas de “arianos” como o sr. Pinto de Carvalho, Juraci “de Magalhães” e tantos outros, que se colocam contra o povo, a serviço dos magnatas estrangeiros e dos novos senhores de escravos que são os donos da terra. [Sic]

*“Hoje preto pode ser doutor
Deputado e senador”*

UM GRANDE BLOCO

Prova da repulsa do povo bahiano aos homens da nação que querem implantar no Brasil os mesmos métodos “democráticos” dos arianos americanos está no grande bloco que sairá durante o Carnaval, constituindo talvez a nota de maior sensação do

tríduo de Momo. Este bloco é formado por 350 pretos e sairá da Estrada da Liberdade, bairro onde reside a maioria dos explorados trabalhadores de nossa Capital. Esse bloco sairá com um estandarte e as palavras de advertência: “PRETO, NÃO É MAIS LACAIO”. [Sic]

É bom que homens como o fazendeiro Pinto de Carvalho olhem bem para o bloco! (Jornal O Momento, 1 de fevereiro de 1948).

Figura 38: Capa de jornal anuncia “Preto não é mais lacaio”. Salvador, 1948.



Fonte: Jornal O Momento, 1 de fevereiro de 1948.

A partir do destaque alcançado na imprensa percebemos o que SCOTT (2010) chama de poder de agentes corporativos, ou seja, grupos de atores com interesses comuns ou membros e determinada classe que se organizam para ações coletivas. Dessa maneira, podem chamar mais atenção nas arenas de tomada de decisão.

“Nos diversos estilos de samba, ao longo dos tempos, destacaram-se, na Bahia, entre outros, os seguintes compositores: Batatinha (1924-1997); Ederaldo Gentil (1947-2012); Edil Pacheco; Nelson Rufino; Riachão; Tião Motorista (1927-1996) e Walmir Lima” (LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Op. Cit. p. 28). Os compositores baianos mencionados no *Dicionário da História Social do Samba* tiveram a oportunidade de furar a bolha da indústria cultural do eixo Rio-São Paulo, conseguindo registrar suas músicas, seja em discos próprios (Figura 39) ou em gravações de outros intérpretes da música popular brasileira. Entretanto, muitos outros mestres seriam relegados ao esquecimento, corroborando com o embotamento da memória do samba baiano dentro das memórias do samba brasileiro.

Vejamos, como a partir da fala de Riachão em entrevista ao jornal *Estadão* emergem sentimentos que denotam a incômoda posição relegada aos sambistas baianos dentro da história do samba brasileiro:

Eu vivia cantando as músicas do Rio. Nessa idade, eu trabalhava como alfaiate. Um dia, passando na Rua da Misericórdia, vi no chão um pedaço de revista. Curioso, li, mesmo não tendo grande estudo. Estava escrito: ‘Se o Rio não escrever, a Bahia não canta’. Tomei aquilo como mágoa e, no mesmo dia, Jesus colocou o verso no meu juízo. É assim: ‘Sei que sou malandro, eu sei/conheço o meu proceder/deixa o dia raiar/a minha turma é boa para batucar’.⁷⁶

Figura 39: Capas de discos de sambistas baianos.



Fonte: www.discogs.com

Na Bahia, o samba-lamento de Batatinha carrega em si toda a melancolia da condição negra, em oposição a espontaneidade alegre da música de Riachão. Para além de sua estética musical, as letras dos sambas produzidos por esses compositores representam uma “poética dos dominados”, em letras muitas vezes comprometidas com a condição subalternizada de seus compositores, aliando lirismo e denúncia social:

⁷⁶ Entrevista publicada no jornal *Estadão*, de 08 de agosto de 2001, sob o título *Riachão faz música popular com alegria*. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,riachao-faz-musica-popular-com-alegria,20010808p5955>

**DIPLOMACIA
(Batatinha, 1969)**

Meu desespero ninguém vê/
Sou diplomado em matéria de sofrer/
Falsa alegria, sorriso de fingimento/
alguém tem culpa deste meu padecimento/
Sofrimento e padecer/todos lamentam, mas só eu sei responder/
Luto por um pouco de conforto/tenho o corpo quase morto/
não acerto nem pensar/
Mesmo com tanta agonia/
ainda posso cantar⁷⁷

“Sou o menor dos pequeninos/o mais pobre dos plebeus/o alheio inquilino o mais baixo pigmeu”.⁷⁸ Tecendo uma analogia ao conceito de *escrevivência*⁷⁹ desenvolvido pela escritora Conceição Evaristo, são letras cujas narrativas evidenciam fragmentos de memória e reinvenção de existências através da arte. Deste modo, um grupo de determinado segmento trabalhando conjuntamente acaba por criar esquemas coerentes de narração e interpretação dos fatos, fixando uma nova versão dos acontecimentos e uma forma histórica própria (EVARISTO, 2008, p. 05).

**LUANDÊ
(Ederaldo Gentil/Capinam, 1971)**

Lá na Bahia /todo branco tem um negro na fãmia
Gegê, Bantu ou nagô/ Seu dotô, vim de Luanda
Pra namorar a sua fia/nego amor, nego amor
Ponha rendas na varanda/e a moça na sacristia
ela já disse que sim/não precisa de alforria
Antes da abolição/A lição eu já sabia
Na Bahia todo branco/tem um negro na fãmia
O Luar lá de Luanda/anda nas bandas de cá
Fui oiá pra sua fia/vi o mundo clarear
Seu Alvinho e dona Clara/tem medo de noite virar dia
Vê a sua fia branca/aumentar mulataria
Yê Quilombos da Bahia/neste mundo, todo mundo
tem um negro na fãmia/
Yê, eu vim de Luanda, yê/ Eu vim de Luanda, yê
Yê Luanda⁸⁰

⁷⁷ Diplomacia, composição de Batatinha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xjjSnPn-cEw>. Acesso em 20 de ago. 2021.

⁷⁸ De Menor, composição de Ederaldo Gentil gravada em seu disco Pequenino, de 1976. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7FYC95YXeXk>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

⁷⁹ O termo *escrevivência* é a junção das palavras “escrever” e “viver”, portanto está ligado à ideia de uma escrita contaminada com a subjetividade do(a) escritor(a).

⁸⁰ Luandê, composição de Ederaldo Gentil e Carlos Capinam, lançada originalmente no disco Pequenino, de Ederaldo Gentil, no ano de 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9f4WfZJTQCc>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

Conforme GOMES e MUNANGA (2006), uma vigorosa identidade musical foi difundida pelos africanos escravizados por onde passaram. Assim, expressões como o samba, maracatus, ijexás, soul, jazz, reggae, mambo, funk ou hip-hop podem ser consideradas linguagens de transgressão dos negros africanos deportados para as Américas, e que foram pouco a pouco sendo modificadas e reinterpretadas à medida que iam ganhando ainda mais vigor com as novas gerações nascidas no Brasil. “Essa força possibilitou aos africanos escravizados e seus descendentes a organização de uma complexa rede de resistência. As transgressões foram surgindo uma após a outra, cada vez mais elaboradas e articuladas” (GOMES e MUNANGA, 2006, p. 152).

Sobressai do cancionero e das manifestações performáticas do samba urbano soteropolitano uma Bahia profundamente africanizada, em processos culturais dinâmicos de resistência que fortaleceram a forte presença negra enraizada na identidade cultural brasileira. De maneira articulada e conjunta, muitos “movimentos políticos, artísticos, musicais e culturais brasileiros tiveram e têm o negro como protagonista, como propulsor da mudança, como ator ou como fonte de inspiração (GOMES e MUNANGA, 2006, p. 139).

CAPÍTULO 4

SAMBA DA BAHIA É RESISTÊNCIA!

4.1 – Sambistas e marcadores sociais de diferenças

A maioria dos interlocutores que compõem este estudo são homens negros com faixa etária acima de 70 anos. Deste modo, um importante elemento que se destaca na configuração do quadro de entrevistados refere-se principalmente à vinculação entre Geração, Raça/Etnia e Gênero. Perante a realidade brasileira, tornam-se cada vez mais necessários trabalhos com uma abordagem etnomusicológica que interseccione marcadores sociais da diferença, articulando discursivamente as estruturas de racismo, capitalismo, cisheteropatriarcado e etarismo (ROSA, 2018, p. 309).

A questão que sempre levantamos ao problematizar a invisibilização dos estudos sobre gênero, corpo e música numa perspectiva interseccional é que, antes de existir música, uma sonoridade a ser produzida, existe um corpo, e este corpo é histórico e político, atravessado pelos marcadores sociais da diferença de gênero, identidade étnico-racial, orientação sexual, classe social, nacionalidade, acessibilidade ou não, dentre tantos outros marcadores (ROSA, 2018, p. 309).

Pela lente da interseccionalidade, interessa analisar as condições estruturais que atravessam os corpos perante subjetividades modeladas pela interação das estruturas colonialistas, “estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas” (AKOTIRENE, 2018, p. 27). A seguir, apresento algumas análises baseadas nessas categorias relacionais, na busca pela apreensão de dimensões sociológicas do universo musical investigado.

4.1.1 – VELHA GUARDA COMO CATEGORIA ANALÍTICA

. Levando em consideração que o significado de envelhecimento deve partir da percepção de cada indivíduo sobre sua experiência individual, as “análises do envelhecimento não devem se fechar a questões de ordem biológica, pois a velhice, enquanto categoria construída politicamente, está relacionada com diversos aspectos contextualizados histórico e socialmente” (FELIPE e SOUZA, 2018, p. 51). Logo, a categoria “Geração” não deve encerrar

homogeneidade, uma vez que cada trajetória é perpassada pela interseccionalidade de outras diferenças

Na presente pesquisa esta categoria se configura como fundamental índice de análise, uma vez que a maioria dos interlocutores é de um mesmo grupo geracional, a chamada *Velha Guarda*. Segundo LOPES e SIMAS (2015), o termo Velha Guarda é uma expressão utilizada no mundo do samba para designar o conjunto dos sambistas veteranos mais antigos e respeitados. Os depoimentos coletados neste estudo suscitam questões essenciais, como as dificuldades enfrentadas pelos sambistas mais velhos de Salvador frente a ausência de políticas públicas que levem em consideração a questão geracional em editais culturais e leis de incentivo. Esta constatação mostra como o tratamento dispensado à Velha Guarda soteropolitana pelo poder público local está na contramão das atuais políticas sociais, em que categorias como “idoso” e “terceira idade” vêm sendo legitimadas no combate a estereótipos relacionados ao envelhecimento, culminando no planejamento de ações e programas que promovam novas formas de viver o envelhecimento. Walmir Lima, 93 anos, o mais antigo mestre sambista baiano em atividade, nos relata sua frustração:

A maioria dos poderes públicos não respeitam o samba, tá entendendo como é? Eu tive ocasiões aí de botar uns projetos pra mim e o cara não saber nem que eu faço uma música dessas aqui. O cara que tá lá na secretaria de cultura, não sabe quem é Walmir Lima... Minha mulher perguntou “rapaz, você não sabe quem é?”. Não vou citar nome, mas isso é de doer (Walmir Lima em conversa à autora, 2021).

Mestre Firmino de Itapoã (*in memoriam*) reforça um discurso em tom de denúncia, defendendo a ideia de que os mestres da Velha Guarda não deveriam se ver obrigados a concorrer em editais por pequenos espaços para trabalhar. “*O Riachão tinha que fazer um release para dizer que ele era Riachão e poder cantar no carnaval!*”.

No carnaval, só dão espaço para o samba ali no palco da *Cruz Caída*. Nosso caso, para entrar, é uma dificuldade, porque existe um caixa 2. Eles botam um grupinho de samba que não tem praticamente nome, pagam 30% e ficam com 70%. Então eles não fazem questão de colocar Firmino de Itapoã, é uma dificuldade para um artista independente aqui da Bahia fazer o carnaval. Você vê Tonho Matéria⁸¹. Nem Tonho Matéria, nem eu, entramos carnaval passado (Firmino de Itapoã em conversa à autora, 2021).

⁸¹ Antonio Carlos Gomes Conceição, conhecido no meio artístico como Tonha Matéria, é um cantor, compositor e produtor cultural reconhecido como um dos maiores cantores de samba-reggae. Nascido em Salvador em 12 de maio de 1964, desde a infância estabeleceu um vínculo com a arte, frequentando as aulas de capoeira de mestre Caiçara, no Mercado Modelo. Aos 20 anos iniciou sua carreira como intérprete e compositor de blocos afros de Salvador, tornando-se vocalista de grupos como Olodum e Araketu. Possui onze CDs gravados e dois DVDs.

Nas narrativas dos mestres participantes deste estudo percebemos ainda a importância das experiências vividas na fase da infância. Alguns interlocutores revelam a influência dos pais no desenvolvimento de suas aptidões musicais, outros foram incentivados através do gosto musical de seus familiares. A figura paterna parece ter sido mais marcante nos casos analisados, no geral, sendo comum a menção de que foram músicos amadores.

Meu pai gostava do forró, minha mãe gostava do samba. Eu escutei muito Genival Lacerda, Ataulfo Alves, Jorge Veiga. É, eu escutei... Meu pai comprava LPs - naquela época tinha os LPs de vinil -, e em casa sempre no final de semana papai fazia festa (Almir do Apaches).

Meu pai era um grande batuqueiro, um timbaleiro. E aí com as referências dele, que ele gostava de ouvir, Almir Guineto, Roque Bentequê, Riachão, Agepê, Clara Nunes... aí aquilo foi absorvendo em mim, que aprendi né. Então, como meu pai foi um grande sambista, eu sempre olhava as batucadas quando ele levava a gente. Depois que eu perdi o meu pai que eu vim mostrar um pouco desse dom que a gente acumula né, a gente acumula na nossa infância (Cota Pagodeiro).

O meu pai cantava, e eu quando morava no interior, passava uma serenata, eu pulava a janela e ia atrás (Edil Pacheco)

Minha mãe, dona Chiquinha, ela tinha uma cantoria do recôncavo, ela cantarolava. Talvez isso, sobrou essa gota de genética pra mim. Meu pai gostava de carnaval, reunia blocos... blocos não, reunia... reunia batucadas, naquela época... batucada enfileirada, ele dava prêmios, armava um palanque (Nelson Rufino).

Ah, o samba... Samba foi o seguinte: eu trago raízes, porque meu avô, que eu não alcancei, era de Santo Amaro da Purificação. Foi violeiro lá, foi no século passado. Eu tô quase com 100 anos, tô com 90. Agora veja, meu pai e meu avô naquele tempo, João Lima, ele foi violeiro, foi mestre de engenho e criou muitas chulas. Veio pra Salvador, veio pra capital, chegou aqui e se casou com minha avó, que também era santamarense. Então, eu tenho sangue, eu vim com o sangue, com o samba dentro de mim. Já vim, e ele desabrochou porque meu pai teve regionais aqui em Salvador, teve uma das maiores orquestras daqui de Salvador, tocava nos grandes bailes, grandes músicos (Walmir Lima).

Na velhice, sambistas veteranos experimentam as discriminações geracionais impostas por um mercado de trabalho que se desenvolve a partir do culto à imagem, da busca pela juventude e de constantes renovações tecnológicas. À margem das novas “regras do jogo” seguem reinventando formas de realizar aquilo para o qual dedicaram uma vida inteira: o fazer musical. Porém, em nossas conversas é possível perceber sentimentos de amargura, rancor e frustração perante uma busca perene por reconhecimento e valorização.

4.1.2 – RAÇA, ESPAÇOS DE VISIBILIDADE E AFIRMAÇÃO

Questões étnico-raciais ficaram ainda mais evidentes no capítulo que retrata os aspectos históricos do samba urbano soteropolitano. Podemos perceber como a presença negra não esteve restrita a lugares sociorraciais subalternizados e estereotipados, ocupando brechas políticas e culturais. Neste sentido, podemos afirmar que a música foi e ainda é um dos principais trunfos de afirmação da comunidade negra em sua luta por um reposicionamento na sociedade.

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão. Dessa forma, perante séculos o racismo foi arraigando-se na estrutura social brasileira. Apesar disso, intensos processos de libertação já faziam parte da cultura do nosso país muito antes da promulgação da Lei Aurea, em 1888. Diversificadas formas de resistência, revoltas e conflitos internos se insurgiram, aliados à pressão política de grupos abolicionistas contra uma elite agrária que primava pela continuidade do sistema escravista. O Movimento Negro surge então como um “ator político coletivo” que passa a ensinar além da educação básica, questionando processos históricos e mostrando que os protagonistas da abolição foram os próprios sujeitos que lutaram por ela.

No pós-abolição a não integração das pessoas libertas pela sociedade foi uma condição totalmente indigna em que o direito à terra - fruto de muitos debates na arena política - foi negado como possibilidade de reconstrução de vida. Podemos dizer então que antes da ascensão do Movimento Negro brasileiro o samba já realizava uma leitura crítica do processo da escravidão e de resistência contra essa condição, reafirmando a importância da presença negra na sociedade brasileira e sua participação ativa na luta por políticas de igualdade racial e ações afirmativas.

Os sambas subvertiam as representações do poder. Mas o faziam de forma ambivalente, invertendo as regras do mundo, relativizando os valores dominantes, fazendo coexistir o protesto com o consentimento, reforçando e negando ao mesmo tempo as relações sociais (CARVALHO, 2006, p. 114).

Mostramos como a questão racial perpassa toda a construção histórica do samba urbano soteropolitano, surgido num contexto de opressão escravista como um “canto de trabalho” nas plantações de cana-de-açúcar do recôncavo baiano e transfigurando-se em movimentos dissidentes nos cenários urbanos brasileiros a partir da diáspora baiana na nova capital federal, o Rio de Janeiro.

A partir da incipiente indústria cultural do Rio de Janeiro, a musicalidade afro-brasileira passa a ocupar espaços de legitimação, espalhando-se pelo país através das ondas do rádio,

discos, jornais e partituras, passando a ser consumida pela elite branca, pelas classes dominantes e pela burguesia industrial. Ao retornar à Bahia na condição de um produto de mercado, o samba se legitima como possibilidade de inserção política e cultural das classes subalternizadas, seja pelas manifestações musicais de um carnaval cada vez mais negro e popular - que denunciava a condição marginalizada de um povo em letras de música e nas páginas de jornais -, seja pela ascensão e profissionalização de compositores negros através dos programas de calouros na época conhecida como “Era de Ouro” do rádio.

Conforme Goli Guerreiro (2023), em Salvador a luta antirracista, o movimento negro e a produção musical desenvolveram uma estreita relação. Evidência da importância do samba urbano soteropolitano nesse contexto é a criação do novo gênero musical denominado *samba reggae* no ano de 1979, ano que marca também o início do movimento negro no Brasil. “Ritmo atlântico” nascido no Pelourinho, o samba reggae pode ser considerado hoje um dos fenômenos mais importantes da cena musical brasileira, intensificando o reconhecimento dos valores negros e o posicionamento político despertado pelo poder e a emoção evocados pela música. Assim, o samba reggae abre caminhos para políticas públicas que propiciem melhores condições às comunidades negras periféricas, buscando modificar o panorama econômico através do panorama cultural.

4.1.3 – MULHERES NO SAMBA: ROSE BELO E O FEMINISMO NEGRO DE LÉLIA GONZALEZ

A presença feminina foi determinante para o desenvolvimento da cultura sambística, a exemplo dos primórdios das escolas de samba, época em que o canto era uma atribuição feminina das chamadas “pastoras⁸²”. A baiana Tia Ciata - mãe de santo, quituteira e uma das primeiras compositoras da historiografia do samba - abriu caminhos para o rompimento do caráter de marginalidade que envolvia as manifestações de samba. Tão logo as coisas se pacificaram, as mulheres foram “expulsas” de seu protagonismo, proibidas de tocar instrumentos, relegadas à cozinha e à objetificação sexual. QUEIRÓS (2019) reflete sobre os lugares destinados aos corpos das mulheres negras, em processos constantes de violência física, emocional e intelectual.

⁸² De acordo com LOPES e SIMAS (2015), essa denominação era aplicada às mulheres encarregadas de interpretar a parte coral e coreografias nas escolas de samba.

O lugar autorizado para a mulher, especialmente para a mulher negra estava atrelado a funções como o emprego doméstico, o trabalho informal com alimentos ou estéticas, a prostituição como mecanismo de poder e sobrevivência dentro do Maciel Pelourinho. O uso do corpo da mulher negra de forma violenta vinha sendo historicamente legitimado pela literatura, pelas companhias que estimulavam o turismo sexual, e o imaginário da própria mulher negra se encontrava cerceado em funções que anulavam sua intelectualidade e a privavam de protagonismo em outras áreas de trabalho e conhecimento (QUEIRÓS, 2019, p. 107).

Maria Ignez Cruz Mello (2007) levanta a premissa de que a musicologia contemporânea tenha sido alicerçada impregnada de misoginia, o que explicaria a invisibilização e marginalidade histórica das experiências musicais das mulheres tanto no que diz respeito à produção quanto aos estudos sobre a mesma. A autora problematiza a propagação de discursos que enfatizam certa irrelevância da produção feminina no cenário da composição musical no meio erudito da música ocidental e na música popular, apontando para a transformação deste discurso a partir do surgimento de uma musicologia feminista, no início da década de 1990. Assim, autores orientados para um posicionamento mais ideológico no campo da musicologia revelam a importância das construções de gênero, sexualidade e poder por traz dos textos musicais e discursos sobre música (CUSICK, 2001; HAMM, 1995; CITRON, 1991). Uma análise feminista no campo musicológico busca retirar as mulheres compositoras e intérpretes do obscurantismo, e tem como intenção salvar o poder expressivo, sensual e erótico da música.

Não obstante verificamos o avanço dos movimentos feministas no universo do samba nos últimos anos, com a proliferação de rodas de samba e grupos exclusivamente femininos em todo território nacional. No âmbito da cidade de Salvador um movimento revolucionário neste sentido foi a constituição da *Didá Banda Feminina*, em 1993, a primeira banda de samba reggae criada exclusivamente por mulheres. Segundo Goli Guerreiro (2023), a percussão sempre foi um espaço masculino, em consonância com os preceitos do Candomblé, onde somente os homens (alabês) podem tocar instrumentos. Assim, durante décadas os homens tocavam percussão enquanto as mulheres dançavam. Com o samba reggae esses espaços são abertos para a presença feminina. Iniciativa pioneira do mestre Neguinho do Samba, o grupo tornou-se referência e espaço de formação e fortalecimento das mulheres no meio musical, com presença fundamental nos movimentos de militância feminista e negra (Figura 40).

Figura 40: Mestre Neguinho do Samba a frente da *Banda Didá*. Salvador, 2000.



Fonte: Acervo Anderson do Samba. Fotografia de Januário Garcia.

Na imagem acima vemos o mestre Neguinho do Samba e a banda Didá em performance no território do Pelourinho. As integrantes são mulheres jovens e negras exalando poder feminino, talento, alegria e confiança. Esta iniciativa precursora vem inspirando o surgimento de outras bandas femininas ao longo dos anos, deslocando as atribuições sociais de papéis, poder e prestígio destinados às mulheres.

Partindo da perspectiva de Lélia Gonzalez - intelectual negra brasileira que produziu uma epistemologia engajada ao mesclar vozes da filosofia ocidental, saberes populares de mestres das escolas-de-samba e mulheres anônimas -, trazemos a história de vida de uma sambista amefricana⁸³, mulher negra, cantora e percussionista.

Segundo a perspectiva de PEREIRA (2000), uma narrativa autobiográfica se caracteriza pelo texto em forma de relato - uma *gestalt* biográfica por parte do narrador -, com a mínima

⁸³ Segundo Lélia Gonzales (2020), as “implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (Amefricanity) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). (...) Desnecessário dizer que a categoria de amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de pan-africanismo, négritude, afrocentricity etc”. (GONZALEZ, 2020, p. 122)

interferência de um mediador. Logo, a perspectiva deve ser de retrospectiva. Para esta autora um dos meios mais seguros para se reconhecer uma narrativa autobiográfica consiste em verificar se o relato da infância ocupa um lugar significativo no texto. “O tema deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade, mas a crônica e a história social ou política podem ocupar algum lugar” (PEREIRA, 2000, p. 123). Rose Belo, 49 anos - nome artístico de Rosa Bárbara Pinheiro - atua desde muito jovem nos movimentos de samba soteropolitanos. Única mulher dentre os mestres entrevistados para esta pesquisa, procuramos focar numa sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos de sua trajetória. Sua biografia expõe os efeitos da interseccionalidade entre marcadores de gênero, raça e classe social na trajetória pessoal e profissional de uma artista da música atuante na cidade de Salvador.

4.1.3.1 - “A GENTE IA TOCAR E O POVO DIZIA: ‘MANDA ESSA MENINA IR LAVAR O FOGÃO’”

Rosa nasceu em “berço de samba”, cria da comunidade da Fazenda Garcia, centro irradiador dessa cultura em Salvador. Sua mãe, dona Dora, foi costureira dos sofisticados blocos carnavalescos do bairro e, ainda menina, Rosa acompanhava entusiasmada as movimentações artísticas ao seu redor nos blocos *Fantasma* ou *Secos e Molhados*. Sua tia Ivone era destaque nos blocos, e a pequena Rosa observava encantada a mãe costurando as fantasias da tia. “*As roupas eram cheias de brilho, lantejoulas, dias e dias colocando esses aparatos nas roupas dela*”.

Em véspera de carnaval, a menina ficava acordada até tarde junto aos irmãos para fazer companhia à mãe nas noites de costura, com a promessa de uma merenda especial com direito a tubaína⁸⁴. Quando saía na incumbência de comprar o refrigerante, seguia como que hipnotizada direto para a porta do espaço do sambista *Roque Bentequê*, na Ladeira do Garcia, bem próximo de sua casa.

O espaço se chamava *O assunto é samba*. Eu era muito pequena, tinha sete, oito anos quando ele fazia essas rodas de samba. Era um beco, assim, na casa dele, e tinha um portãozinho. E aí minha mãe ficava costurando até muito tarde e a gente ficava naquela coisa, esperando para ver se ia rolar uma merenda, uma coisa diferente. Ela dizia: ‘se ficar acordado comigo me fazendo companhia, mais tarde vai rolar uma merenda’. (...) Eu era muito pequena, mas como em comunidade todo mundo conhece todo mundo, então minha mãe não se preocupava muito de eu sair para comprar. Os meninos ficavam na porta e lá ia eu comprar a *tubaína*, ou o que quer que fosse, naquele horário já bem tarde. E aí o que que eu fazia? Automaticamente, era certo

⁸⁴ Tipo de refrigerante muito popular naquela época, a base de guaraná e tutti-frutti.

parar lá na frente do portão do *Assunto é Samba*. E ficava ali na porta, o tempo que era possível. ‘Menina, dona Dora sabe que você tá aqui?’’. Então eu já tinha que partir, porque era certo a conversa chegar lá em casa e *mainha* me botar no lugar. Mas eu não perdi a oportunidade! *Roque Bentequê* é meu primeiro referencial de samba.

A saúde frágil de dona Dora e sua conversão à igreja evangélica marcam a juventude de Rosa. Na igreja, a jovem passa a desenvolver sua vocação musical, tomando aulas de teclado, aprendendo a cantar e participando de festivais de música. No entanto, acaba expulsa de igreja ao participar de um programa de televisão. Este episódio faz com que a Rosa se afaste da religião, começando a cantar na noite, mesmo à contragosto da mãe. Frequentando diversos redutos e movimentos de samba, não demorou muito para que Rosa fosse convidada a cantar em bandas de axé. Por sugestão de um empresário do ramo musical, respondia agora pelo nome artístico de Rose Belo. Desenvolvendo cada vez mais suas aptidões vocais, surge então a oportunidade de integrar um grupo folclórico da Bahia como cantora e dançarina numa turnê pela Europa.

Viajei pela Europa durante quase dois anos pela produtora *Manzana*, que era a empresa do *Chiclete com Banana* na época. E aí eu viajava com o *Chiclete com Banana* e mais outras pessoas representando a *Bahiatursa*. A gente viajava pela Europa fazendo feira internacional. Na época eu era de menor, minha mãe não queria deixar, falsifiquei assinatura [risos], pinte e bordei para poder viajar [risos].

Quando retorna ao Brasil, Rose Belo torna-se a primeira vocalista feminina do grupo *Gera Samba*, futuro *É o Tchan* (Figura 41), aos 18 anos. Sua passagem foi breve, pois logo a cantora se transfere para a banda *Levada do Pelô*. “Foi quando eu engravidei. Eu tinha 21 anos, 1995 mais ou menos. Durante esse tempo que eu engravidei, fui vocalista da Didá, do Araketu, e já cantava também em alguns sambas, como o *Melô do Samba*, na rua da Preguiça”.

Figura 41: Rose Belo, única mulher entre os músicos da primeira formação do grupo *Gera Samba (É o Tchan)*. Salvador, início dos anos 1990.



Fonte: Acervo Rose Belo.

Integrando como musicista *freelancer* diversas bandas, nessa época Rose recebe o convite para participar de uma banda feminina. O grupo de samba do qual fazia parte apresentava-se numa casa de shows, quando um conjunto composto por mulheres a convidou para integrar a equipe como vocalista. Segundo Rose, este foi possivelmente o primeiro grupo exclusivamente feminino de Salvador, e a cantora é lembrada ainda hoje pelo trabalho com o grupo, que tinha um projeto fixo no Pelourinho chamado *Segunda Cor de Rosa*. As musicistas marcaram época na cidade, atraindo o interesse de gravadoras e da mídia.

Eu morava em Cajazeiras, um lugar horrível de chegar né, era distante. E aí eu tinha me aborrecido muito com um colega de banda, ele tinha me dito uma frase que eu nunca esqueço: ‘Eu trabalho com mulher, mas se pudesse não trabalharia!’ [pausa]. E aí eu fiquei pensando nisso: ‘Poxa, eu vou migrar, quero fazer outra coisa’. E eu gostava de samba né, quando tava no *Melô do Samba* esquecia do cachê pequeno, esquecia tudo, feliz da vida. E aí resolvi tentar com elas. O grupo naquela época se chamava *Obsessão*. Eu posso dizer com quase total certeza, porque eu digo isso há muito tempo e ninguém nunca apareceu para contestar, eu acho que o *Obsessão* foi o primeiro grupo que só tinha mulher em Salvador. 1995, eu não me recordo de nenhum outro na época, nem de ouvir falar de um grupo de samba que só tivessem mulheres. E nós éramos extremamente guerreiras. A gente começou a fazer evento só a gente, numa rua que se chamava Coração da Lapinha, que era uma rua aberta, era um largo rodeado de casas. A gente fazia o evento nesse largo, e a gente fechava as saídas para a galera não tá entrando e saindo. A gente fechava e vendia cerveja, vendia refrigerante, cachorro-quente, pipoca, o que a gente conseguia fazer, e com esse dinheiro a gente comprou todos os nossos instrumentos. A gente comprou e era tudo bom, éramos metidas né, tudo vermelho [risos]. (...) O *Arte de Saia* ficou um tempo, depois a gente foi esvanecendo essa vontade né, por conta de muitos problemas.

Quando minha mãe faleceu, minha filha tinha 6 anos de idade, e aí você se vê sem eira nem beira, com a filha nos braços, foi um momento bem difícil... Eu fiquei um bom tempo sem querer saber de música, com raiva de tudo, porque não se conseguia nada e era tudo muito difícil. A gente ia tocar e o povo dizia: ‘Manda essa menina ir lavar o fogão, rapaz, o que que essa menina tá fazendo aí?’

A fala de Rose denota que, ao criar uma das primeiras bandas femininas de Salvador, a cantora foi precursora na criação de uma agência feminina que de certa forma a resguardava das corriqueiras agressões sofridas por “ser mulher” num cenário musical potencialmente sexista.

Ser músico numa cidade como Salvador é conviver com o fato de que você pode estourar para o sucesso a qualquer momento, ou não. Muitos companheiros de palco de Rose Belo chegaram a ter reconhecimento nacional, a exemplo do pai de sua filha e ex-companheiro da *Levada do Pelô*, Reinaldo, que viria a se tornar vocalista da nacionalmente conhecida banda de pagode baiano *Terra Samba*. Rose passou a contar com a ajuda de seu companheiro, que vivia um momento de grande sucesso como cantor e compositor. Ele custeava os estudos e a alimentação da filha do casal, e Rose sabia que essa seria sua chance de fazer algo para si. A oportunidade de gravar um disco com seu grupo feminino numa grande gravadora tinha fracassado. Ciente das dificuldades enfrentadas pelos músicos na Bahia e acompanhando de perto muitos amigos do meio artístico envelhecendo sem, no entanto, alcançarem estabilidade profissional, ela tomou a decisão de fazer uma faculdade.

Diante do fato de eu ter cuidado de minha mãe por cinco anos, uma pessoa que fazia hemodiálise três vezes na semana, eu tentava ter um emprego e não conseguia, porque era muito difícil de acompanhar ela e trabalhar, era quase impossível, com uma filha pequena em casa. Pagando pessoas, assim, mixaria, para ficar com ela, enquanto eu saía com minha mãe, porque não podia tá com ela dentro do hospital o tempo inteiro. Reinaldo pagando a escola e o transporte escolar, e era uma ajuda assim, sensível... Então assim, eu fiquei tomando conta dela durante esse tempo, sem conseguir trabalhar e sem conseguir fazer muita coisa da minha vida. (...) E aí eu fiquei cuidando da minha mãe esses anos e quando eu disse: ‘Para o ano eu vou ser universitária’, nem eu mesma acreditei. Paguei os 2 primeiros meses do cursinho, depois não consegui pagar mais. Peguei o dinheiro do mês que tava vencendo, não paguei, fiquei lá devendo, e comprei os módulos e fiquei estudando em casa. Minha filha pequena e tal. Foi quando no final do ano eu realmente passei no vestibular. E aí eu tinha uma luz no fim do túnel. Eu sei que nem todo mundo ia conseguir fazer isso que eu fiz, porque eu tive uma educação razoável, apesar de sempre ter estudado em escola pública – não desmerecendo a escola pública, mas a gente sabe das dificuldades. Mas eu tenho uma tia, tem 78 anos hoje, tá aposentada, é uma professora aposentada de língua portuguesa como eu, então ela era essa pessoa que eu olhava e de alguma maneira me mostrou que uma mulher pode ser independente, que uma mulher podia trabalhar e ter seu próprio sustendo sem depender de um homem.

A teórica feminista Margareth Rago (2013) cita o conceito de “dispositivo amoroso” cunhado por Tânia Navarro Swain, segundo o qual o amor seria considerado prioridade para as mulheres no imaginário social. Contrapartida ao conceito de “dispositivo da sexualidade” exposto por Michel Foucault na obra *História da Sexualidade 1: a vontade de saber* (1976), o “dispositivo amoroso” seria um conjunto criado para evidenciar a maneira pela qual as mulheres são mantidas em modos de sujeição por códigos morais definidos pela disciplina corporal e pela educação dos sentidos impostas em casa, na família, na escola, pela pedagogia, pela ciência, pelas artes, pelo cinema e pelas propagandas veiculadas na mídia (RAGO, 2013, p. 216). Rose Belo assume uma postura disruptiva ao se insurgir contra a condição relegada a mulher negra e seu o carma ancestral da “mãe preta”: enquanto seu marido viajava o mundo vivenciando o pleno êxito de uma carreira musical bem sucedida, Rose “deveria” ficar em casa tomando conta da filha. Ao romper com esse pacto, logo vieram as consequências, sendo a separação a primeira delas.

Rompendo estigmas de sua condição racial e de gênero ao adentar o mundo acadêmico, Rose Belo conclui com esforço duas graduações, uma especialização e o mestrado, em 2018, defendendo a dissertação que se tornou o livro *O Samba é o meu Kilombo: Tramas de Identidade, Solidariedade e Educação em Rodas de Samba de Salvador* (2021). Atualmente, é professora concursada de língua portuguesa e doutoranda em Educação. A seguir, Rose relata as dificuldades enfrentadas para conseguir uma bolsa de estudos, sem a qual não teria tido condições de se formar.

Meu ex-companheiro também ajudou na época, ajudou depois desajudou né, deixa pra lá. Ajudou achando que não ia rolar, e depois quando rolou, não deu mais certo, inclusive a gente se separou por conta da faculdade. Ele não conseguiu lidar com essa coisa, mas aí já é uma outra discussão. (...) Eu tentei FIES e não consegui, porque não tinha mãe, não tinha pai, ainda tinha uma filha pequena né, quem é que vai dar crédito pra uma criatura nessa condição? Então não consegui FIES, mas foi extremamente positivo não ter conseguido, porque logo depois, no terceiro semestre, apesar da bola de neve que já tava rolando, eu já tava sofrendo muito, porque eu sabia que dali em diante eu não iria poder continuar. (...) E aí no terceiro semestre, eu peguei os documentos e chorei lá por cima, fiz carta, botei dentro dos papéis, e aí fui convocada para participar da seleção. Eles vão na sua casa ver o que que você tem, eu não tinha nada mesmo e aí pronto né. Ainda tinha uma filha e na época tava vivendo com ela sozinha, então consegui a bolsa, descobri que tinha conseguido 100%, foi uma emoção tamanha. Apesar de ter cursado o resto dos semestres pagando os 3 que eu devia [risos], mas assim, em prestações bem suaves.

Com a partida de sua mãe, Rose negocia com os irmãos para ficar com a casa da família, no bairro de Cajazeiras. Hoje essa casa é a sede do *Samba do Kilombo*, roda de samba e projeto social idealizado por ela, e que completou 12 anos de existência. Segundo relata, com a

separação definitiva de seu ex-marido ela pôde vivenciar a tomada de consciência de que “poderia fazer tudo sozinha”. Passou no concurso público para professora e, com a filha um pouco mais independente, viu sua vida dar uma guinada. Quando se formou, resolveu comemorar com uma grande festa em sua casa, com muita comida e pessoas queridas. Preparou uma dobradinha e organizou uma roda de samba, que começou numa sexta e só foi acabar na segunda-feira. “*Desse dia em diante, a gente começou a fazer samba lá direto, sempre de porta aberta, vendendo cerveja*”. Então, de maneira espontânea o evento foi se tornado uma tradição na comunidade de Cajazeiras, atraindo a atenção do público soteropolitano que vinha de todos os cantos. Aos poucos, Rose foi entendendo que também deveria ser anfitriã e “comandante” da roda. Inicialmente, o *Samba do Kilombo* seguia a tendência de outras rodas de samba de Salvador, sendo realizada por homens. Rose fazia apenas participações, cantando algumas músicas.

Quando a galera tava tocando e chegava um amigo, eu queria que aquele amigo fosse tratado na roda de samba do jeito que achava que ele merecia ser tratado. E às vezes não era, porque não era eu que tava na roda. Eu entrava, cantava três músicas, saía, daqui a pouco já ia comprar um negócio, já ia pagar, já ia... então fui me aborrecendo e tendo muitos problemas com músico, por conta dessas e outras questões. Meu marido falou: ‘Olha, vamos montar uma estrutura para você assumir seu samba, senta lá da hora que começa até a hora que termina. Ver as pessoas apontarem no portão e falar com as pessoas, receber como você quer receber. Porque toda vez que tem evento você se aborrece com a mesma coisa, e a primeira coisa que você diz é que se você tivesse microfone, se você estivesse sentada na roda, isso não iria acontecer. Então, você tem que sentar e ficar lá’. E eu nunca achei ninguém que me dissesse isso né. Então ele [o marido] foi assim de uma importância tamanha, porque não era uma ausência de coragem não, era uma ausência de apoio para fazer isso. E aí eu sentei na roda mesmo. Peguei meu instrumento, botei lá no meu colo, e aí, de uns anos para cá, eu sento da hora que começa, 4 horas da tarde, até às 9 horas da noite sentada na roda.

Quando da realização de sua pesquisa de mestrado, Rose Belo revela que um dos levantamentos cruciais dizia respeito à participação feminina nas rodas de samba que investigou. Dentre todas, somente em uma delas havia uma mulher tocando. Em todas as outras a participação feminina, apesar de muito importante, se dava nos bastidores. As mulheres que fazem a comida, arrumam a mesa, servem os músicos, prepararam a decoração do local, ficam responsáveis pela bilheteria ou pelo bar. Defendendo uma posição mais equânime das mulheres dentro das rodas de samba, em 2019 Rose idealiza dentro do *Samba do Kilombo* um coletivo de mulheres. No dia do lançamento do projeto, realizou-se uma roda de samba só com mulheres e, segundo a musicista, vários homens sambistas que foram prestigiar o evento saíram de lá aborrecidos por não haverem sido convidados a tocar. “‘*Ah, tá querendo fazer ‘Clube da Luluzinha*’”. Mas não, era o dia da gente segurar aquele espaço, de mostrar que a gente podia

fazer uma roda do início ao fim, sozinhas”. A sambista afirma que o coletivo trouxe uma valiosa possibilidade de trabalhar com mulheres, ressaltando o quanto essa é uma atividade difícil de ser aceita, principalmente pelos homens.

A gente conseguiu um espaço dentro do *Samba do Gogó*, no mesmo ano, 2019, no mês de março em comemoração ao Dia da Mulher. A gente fez os homens do *Samba do Gogó* se levantarem para a gente sentar e tocar. A foto está até no meu livro, e eu falo sobre isso. Foi bom? Foi, maravilhoso. Mas a gente sente que, não só a responsabilidade é grande, mas a repercussão, ela é um pouco estranha pra eles, se é que eu posso dizer assim. Primeiro que eles disseram que era um tempo, que a gente tinha um tempo para tocar. Depois esse tempo já ia reduzir né. Porque, tipo assim, eles pensaram que a gente ia fazer aquela coisa de tocar três musiquinhas e levantar, e a gente montou o tempo né. ‘Uma hora é uma hora! A gente vai tocar uma hora!’. Aí, e para brigar, para manter essa uma hora? Porque eles estão acostumados a sentar no horário deles ali e tocar, tocar, tocar... E ficar uma hora em pé, vendo mulher tocar, entendeu? Então é assim, tem um processo. Era perceptível que eles estavam apreensivos, querendo já voltar a tocar, querendo que a gente terminasse logo. Não que nós tivéssemos sido maltratadas, de forma alguma. A atenção foi muito boa, o carinho. O som não estava muito legal, mas eles tentaram fazer o possível para a coisa funcionar. Mas a gente sente que existe mesmo essa...essa...[pausa] esse estranhamento. (...) É diferente você chegar no lugar para cantar e chegar no lugar para sentar na roda. Eu percebo, porque quando eu vou numa roda de samba que eu me sinto mais à vontade, que eu pretendo demorar mais um pouco, então eu sento, eu pego o tantã, vou tocar. E aí você sente que por mais que você toque, que você faça tudo direitinho, os homens eles estão ali como se dissessem: ‘Me dê o instrumento, sou eu aí, tá fazendo o que aí?’. Então é isso, é uma coisa que acontece o tempo todo, o tempo todo. E aí, quando tiver mulher tocando, muito dificilmente ela vai ser tratada como um músico. Mas sim como um bibelô da roda, como se fosse um enfeite. Tá ali para enfeitar a roda de samba, e não para fazer o papel de músico, com toda a responsabilidade de um músico, com o tratamento e com a repercussão que o músico teria se estivesse ali sentado.

Foto 31: Roda de samba de mulheres comandada por Rose Belo na *Praça Teresa Batista*. Pelourinho, Salvador 2018.



Fonte: [Suburbio on Line](#)

Perin (2021) discute o engajamento do pesquisador na construção de narrativas etnográficas ao conectar e mapear o que é apreendido em campo, produzindo alegorias baseadas em suas experiências subjetivas e alianças políticas. Nessa perspectiva, as escolhas metodológicas configuram-se como questões políticas que precisam ser manifestas e não ocultadas, “pois obriga a nos responsabilizarmos por nossas construções sobre os outros e sobre nós, mesmo que através desses outros” (PERIN, 2021, p. 8). Ao se tornar a pesquisadora cuja investigação trata do campo que a formou - o samba -, Rose Belo imprime sua visão como mulher negra no centro dos acontecimentos. Sua posição privilegiada passa a ser colocada de forma estratégica na construção de repositório de dados de uma ciência comprometida e engajada. Nas palavras da sambista:

Eu não posso dizer que o cachê do samba, a remuneração do samba me trouxe algo, por que não trouxe, mas o estar no samba, a formação que o samba me deu, ela é uma formação que se ampliou na minha vida e que fez com que hoje eu seja doutoranda. Então é uma realidade que o samba me trouxe nesse sentido, e é essa formação mesmo que eu me sinto responsável em devolver. Por isso que eu fiz questão de escrever o livro, fiz questão de levar as pessoas para o lançamento do livro, fiz questão de dar a importância devida a quem participou da pesquisa, quem que de alguma forma contribuiu para aquilo, que são as pessoas que promovem aquilo tudo que eu disse.

A trajetória de Rose Belo caracteriza-se por seu poder de agência e a subversão dos códigos morais impostos por uma sociedade marcada pelo racismo e o sexismo. Sua narrativa revela uma história de dificuldades e superação, produzindo certa identificação com minha própria trajetória enquanto mulher e musicista. Rose mostra-se profundamente engajada e consciente de seu papel enquanto artista e pesquisadora:

A redução do papel da mulher dentro da roda de samba é uma coisa grave, porque se nós formos mergulhar nos estudos, a gente vai ver o quanto a participação feminina foi importante para que nós chegássemos aqui, quantas vieram antes de nós, no quanto elas contribuíram para o samba chegar onde chegou. Até hoje as ‘baianas’ são uma ala importante nas escolas de samba, então isso não se ganhou à toa, isso não acontece por acaso. A gente sabe que a participação da mulher é fundamental em tudo que acontece na roda de samba. E a mulher não aparece, está sempre nos bastidores. Aí você vai me dizer: ‘Existe esse espaço’. Esse espaço, se você for perguntar a qualquer músico aqui em Salvador, ele vai dizer que existe. Que é aquela velha história né: ‘O Brasil é racista? É. E você, é racista? Não’. Aí você vai perguntar: ‘O Brasil é machista? É. E você, é machista? Não’. (...) Essa coisa de ‘Tem mulher no samba’, eu nem gosto de dizer isso. Porque quando você diz ‘Tem mulher no samba’, na minha cabeça fica implícito que a gente precisa dizer que a gente existe ali. E todo mundo sabe que a gente existe! Não ‘tem mulher no samba’, eu acho que ‘eu sou’ uma mulher do samba. Se as pessoas vão reconhecer que eu estou lá ou não, não interessa. Eu sou, e acabou! Vou estar nas manifestações, as pessoas vão me ver e vão ser impelidas, quiçá obrigadas a me reconhecer como tal.

A expulsão da igreja por assumir-se como artista; a chance de migrar para fora do país num grupo folclórico “tipo exportação”, onde deveria também dançar - marca da “mulatização” da mulher negra; a passagem pela banda de pagode baiano mais famosa do Brasil - *Gera Samba (É o Tchan)* - com a possibilidade de ser sua protagonista feminina e o fato de ser preterida em função dos vocalistas masculinos na grande “virada de chave” para o sucesso estrondoso da banda, que foi justamente relegar as mulheres ao papel de dançarinas, enfatizando sua objetificação sexual (quer seja nas coreografias ou na narrativa textual do repertório, com letras de duplo sentido): exemplos não faltam para revelar uma postura disruptiva que se enquadra na categoria de empoderamento.

Gonzalez (2020) demonstra como as mulheres negras têm sido historicamente valorizadas como “mães pretas” no Brasil, lutando para manter a dignidade dessa função mesmo quando a exerciam com crianças brancas, a quem aleitaram e educaram enquanto “mucamas”. “É por essa razão que as “mães” e as “tias” são tão respeitadas dentro da comunidade negra, apesar de todos os pesares” (GONZALEZ, 2020, p. 185). Dona Dora, mãe solteira, criou sozinha os quatro filhos. Rose, a mais nova deles, não teve o nome do pai em sua certidão de nascimento, vindo a conhecê-lo já depois de adulta. Sua mãe teve que se desdobrar em muitas funções para sobreviver: foi costureira, aplicou injeções, furou orelha de bebês, cuidou de idosos. Uma espécie de auxiliar de enfermagem informal da comunidade em que vivia.

Em sua obra, Lélia Gonzalez propõe a interseção entre divisão racial e sexual do trabalho para explicar a terrível situação vivenciada pelas mulheres negras numa sociedade de capitalismo patriarcal-racista dependente. “Não é casual, portanto, o fato de a força de trabalho negra permanecer confinada nos empregos de menor qualificação e pior remuneração” (GONZALEZ, 2020, p. 86). Sobre essa questão, a autora discorre que:

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas”. O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira (GONZALEZ, 2020, p. 36-37).

Gonzalez (2020) também aponta as dificuldades no acesso ao sistema educacional e às oportunidades de escolarização como mais uma dimensão das profundas desigualdades entre negros e brancos no Brasil, trazendo dados estatísticos que comprovam que “os graus de desigualdade educacional se acentuam ainda mais quando se trata de acesso aos níveis mais elevados de escolaridade” (GONZALEZ, 2020, p. 87). Em seu relato, Rose nos sensibiliza ao narrar as dificuldades extremas enfrentadas para ingressar no ensino superior e conseguir dar prosseguimento aos estudos:

Gostava demais do meu curso, me emocionava com tudo, mas achava que ia ter que sair da universidade porque eu não tinha dinheiro pra pagar, não tinha mais como empurrar. Teve dias e dias de matéria de jornal com pessoas que estavam na mesma situação que eu - porque eu não era a única - lá brigando na porta da reitoria, ali na Mouraria: ‘Eu quero meu RM [registro de matrícula] pra poder cursar, quero crédito da universidade’, que a gente nunca conseguia (Informação pessoal à autora).

Adentrar o universo íntimo de uma mulher como Rose Belo, confrontando sua trajetória com o pensamento de Lélia Gonzalez, reafirma o compromisso e a luta militante dessa autora em levar a vivência da mulher negra para dentro da academia. O relato denso e cheio de nuances de uma mulher racializada, sambista, professora e pesquisadora consciente de seu papel na história, descortina violências e resistências cotidianas num país profundamente marcado pelo racismo estrutural e pelas diferenças. Ao compreender que o samba a formou, tornando-a a mulher que é hoje, Rose reconhece que esse samba lhe trouxe muito mais que retorno material, possibilitando-lhe a perpetuação de um legado do qual sente a obrigação de apropriar-se intelectualmente, falando, definindo e classificando sua própria história.

4.2 – Mídia, mercado e indústria cultural

À medida que o Brasil vai se transformando num país urbano-industrial, o conteúdo da música popular passa a desempenhar uma “função diretiva” através da amplitude propiciada pelos meios de comunicação de massa, transmitindo valores, símbolos e padrões de comportamento. Logo, a cultura do *mass media* e sua dimensão mercadológica geram uma separação entre criador (compositor) e receptor, opondo-se ao amadorismo e possibilitando oportunidades profissionais e uma carreira para jovens talentosos oriundos das camadas populares (MEDINA, 1973). Entretanto, passamos a consumir produtos selecionados, “sucessos” que já passaram pelo crivo do público e da crítica. “Assim os Beatles, para nós, sempre foram sucesso, não sendo vantajoso para o sistema nos enviar toda uma série de artistas que competiram com eles no decorrer do seu caminho para a fama” (MEDINA, 1973, p. 19).

No mundo ocidental perde-se a dimensão sagrada e mística que música e dança possuíam, e os ritos passam a se expressar em manifestações de caráter lúdico em que os meios de comunicação de massa passam a operar sistemas de “diversão orientada”. Deste modo, passamos a adquirir influências sem considerar as raízes que as criaram, resíduos do que foi escolhido pelo mercado já em estágio de “sucesso”, ou seja, reconhecimento. Portanto, os meios de comunicação de massa podem ser considerados agentes legitimadores que participam, opinam e divulgam.

Umas das funções do crítico de arte é justamente formalizar, donde racionalizar, estes padrões de avaliação e seleção. No campo da música popular, parte desta função é feita por "disk-jockeys", estações de rádio e TV, homens de relações públicas, artistas consagrados, fabricas gravadoras, industrias de discos, e é feita de modo desigual entre eles. Mas vão ser os que, através de suas ações, estabelecerão o que é passível de se tornar "MODA" (sucesso). São pessoas competindo na base de suas próprias posições de poder, legitimando e consagrando, exercendo sua "autoridade". Dão as interpretações e selam com sua aprovação, ou desaprovação, o sucesso dos artistas diversos, inclusive os que estão sendo continuamente formados e introduzidos através dos "mass media". Vão assim legitimar o objeto artístico e/ou o artista dando aos indivíduos pontos de referência em torno do qual se estabelecem relações sociais e podem ser construídas imagens de si mesmos (MEDINA, 1973, p. 85).

Pudemos verificar o papel da indústria cultural/musical na profissionalização dos compositores soteropolitanos, a partir do desenvolvimento das estações de rádio e seus shows de calouros. Dos programas de calouros, o caminho natural eram os estúdios de gravação e a massificação de suas canções autorais, com a integração entre uma identidade local e a modernidade cosmopolita.

Eu comecei cantando em rádio, comecei calouro, porque naquela época tinha programa de calouro, eu ganhei vários programas de calouro cantando, interpretando. Era a *Rádio Sociedade da Bahia* e depois a *Rádio Excelsior*. A *Rádio Sociedade da Bahia* era a pioneira. Então aí eu comecei, foi quando eu comecei a compor. Eu dei um samba pra uma cantora que estava na crista da onda na época, e a música caiu na boca do povo. Aí foi quando eu vi uma coluna de jornal escrita por Odorico Tavares, ele me elogiando e o pessoal ficou “pô, rapaz, um jornalista desses lhe elogiando, Walmir. É porque você tem alguma coisa no saco, não é verdade? Tem a farinha no saco” ... no programa de calouros, o melhor ganhava o prêmio. Eu ganhei os 3 prêmios, começaram a me reconhecer e eu passei a cantar num programa, o Trio Virado da Alegria (Walmir Lima em conversa à autora, 2021).

Cabe ressaltar aqui a dimensão sociológica que estes “programas de calouros” das décadas de 1930 a 1950 representaram. Conforme José Ramos Tinhorão (1981), à medida que abriam caminhos para que pessoas anônimas, mulheres e homens do povo ganhassem palco e “voz” perante outras classes sociais, supriam necessidades humanas de reconhecimento e retorno financeiro. Estas pessoas, representantes de grupos proletários, “viriam a formar a

constelação de astros do rádio, e logo depois da televisão” (Idem, p. 84). Ao longo deste estudo, constatamos que este nicho gerou oportunidades e legitimidade a sambistas que se popularizaram na cena local, sem, no entanto, terem se consolidado a nível nacional, como é o caso de nomes como Batatinha, Riachão, Walmir Lima e Firmino de Itapuã.

Conforme o teórico Stuart Hall (2021), identificações “globais” começam a deslocar e muitas vezes apagar as identidades nacionais. O surgimento da indústria cultural corrobora para a imposição de uma “homogeneização cultural” perante influências estrangeiras, “obedecendo a matrizes impostas pelos países exportadores de produtos manufaturados” (TINHORÃO, 2015, p. 154). Com a difusão da música de consumo, essas influências externas tornam cada vez mais difícil a conservação de identidades culturais intactas, enfraquecendo as diferenças e distinções que as definiam.

José Jorge de Carvalho (2012) problematiza a espetacularização mercantilizadora do capitalismo de entretenimento, definindo “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas em que eventos rituais ou artísticos preservados por determinados grupos são transformados em espetáculo para consumo de grupos desvinculados da comunidade de origem. Distinguindo “cultura popular” da chamada “cultura popular comercial”, o autor caracteriza a música popular comercial como aquela que já nasce integrada à indústria fonográfica e audiovisual. Já a cultura popular não mantém uma dependência orgânica com essa indústria, quer seja em sua concepção, produção ou circulação - mesmo que eventualmente essa cultura seja difundida em gravações.

A mídia, comandada pela elite branca, ao invés de responder aos interesses da sociedade como um todo, muitas vezes camufla seu “lugar de mercado” por excelência. Assim, comunidades criadoras e mantenedoras de tradições culturais não conseguem controlar os meios de divulgação de seus valores e sua autoimagem nas esferas públicas, sendo mal traduzidas pela própria mídia.

(...) o mercado de produtos culturais também fala sob o disfarce de um ventríloquo que às vezes é a mídia e às vezes é o próprio Estado. E como é possível, hão de perguntar alguns, que o mercado de produtos culturais “afro-brasileiros” (carnaval, axé music, trios elétricos, blocos, etc.) use o Estado como ventríloquo? Pelo mecanismo, cada vez mais frequente, de que muitos cargos importantes do Estado, e em particular na área da cultura, são ocupados por pessoas já não conectadas com a sociedade civil ou com as comunidades criadoras das artes afro-brasileiras tradicionais, mas com a indústria cultural, com a produção de eventos, marketing, turismo, promoção, etc (CARVALHO, 2006, p. 02).

Em suma, o capitalismo de entretenimento canibaliza as grandes tradições de origem africana transformando-as em espetáculos laicos. Nessa assimetria de poderes, o Brasil negro

continua “muito mais miserável e desassistido que o Brasil dos brancos, que hoje procuram se apropriar dessas tradições religiosas e artísticas, para consumo, entretenimento e exploração de mais-valia” (Idem, p. 03).

4.2.1 - O CASO DO BAIANO EDERALDO GENTIL

Entre os sambistas baianos que tentaram estabelecer uma carreira no eixo Rio-São Paulo estava um talentoso compositor chamado Ederaldo Gentil. Inicialmente ele se insere na cena soteropolitana como autor de sambas-enredo na era das escolas de samba, consolidando-se rapidamente como um dos artistas mais premiados em concursos e festivais locais. Tornara-se célebre seu feito no ano de 1969, quando “todas as Escolas de Samba que desfilaram no Palanque Oficial durante o carnaval apresentaram enredos da sua autoria. Gentil batia um recorde por ter escrito nove sambas-enredo para o carnaval” (*A Tarde*, 22/1/1972). Seleccionamos 4 passagens de sua trajetória artística, através de depoimentos registrados pela imprensa em décadas distintas (1966/1979/1989/2009) que denotam sua persistência em legitimar uma poética própria no mundo do espetáculo.

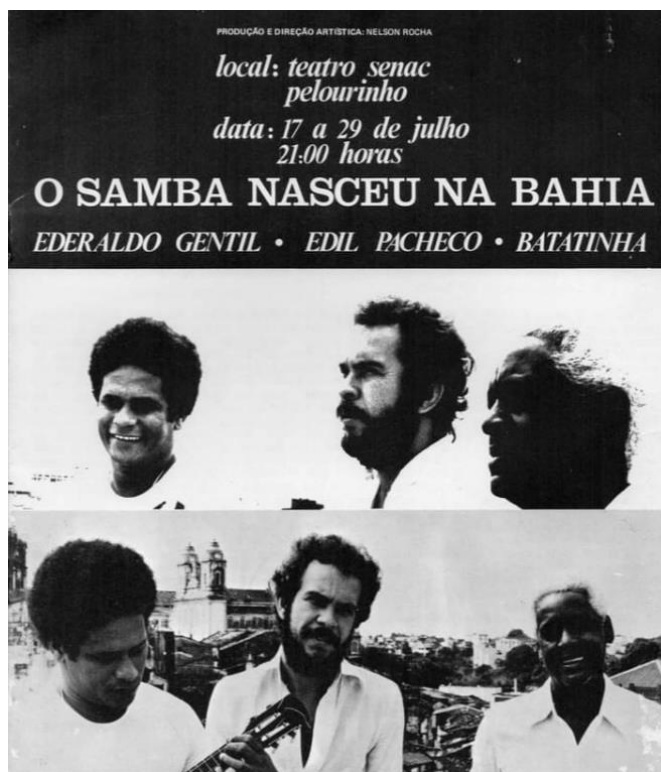
Em nota do jornal *A Tarde* no ano de 1966, o compositor expõe a precária situação do músico soteropolitano que almejava construir uma carreira, contrapondo essa realidade com a estrutura do Sul do país. Apesar disso, sua fala denota resiliência e disposição para reverter essa condição, na criação de espetáculos e na busca pela afirmação de uma arte original e autêntica.

A despeito da vida noturna baiana ser ainda muito acanhada, o que não permite sustentar espetáculos dessa natureza, vamos passando, aproveitando, principalmente, o ineditismo dessas representações. Agora mesmo estamos com uma apresentação marcada para Feira de Santana, de nos irmos afirmando. No Sul do País, por outro lado, ocorre o inverso daqui. Lá, a série de boates e clubes noturnos sustenta os diversos tipos de "shows" e o “homem da noite” só se preocupa mesmo em manter o seu espetáculo em bom nível para fazer face à concorrência (*A Tarde* 02/10/1966).

Esta postura se intensifica em 1979, época em que as escolas de samba deixam de existir e tem início a ascensão dos blocos afro, com seu discurso militante. Na ocasião, o compositor ainda colhia os frutos do espetáculo *O samba nasceu na Bahia* (Figura 42), em que, ao lado de Batatinha e Edil Pacheco, defendia a origem baiana do samba num roteiro que misturava chulas e Xisto Bahia, passando pela emblemática *Pelo Telefone* e desaguando no repertório autoral do grupo. Fixando a ideia de autenticidade e renovação do samba baiano, o show teve grande repercussão, chegando a ser apresentado no Sul do país.

Recentemente, levamos no Teatro do *Senac* no Pelourinho um trabalho que teve grande aceitação e repercussão em nosso meio. Chamou-se “*O Samba Nasceu na Bahia*”. E agora estamos pretendendo levar este mesmo show para o carioca ver, acima de tudo, queremos que o Brasil saiba que o samba realmente nasceu na Bahia, e não no Rio, como afirma alguns teóricos (*A Tarde*, 8/4/79).

Figura 42: Cartaz do espetáculo *O samba nasceu na Bahia*. Salvador, 1975.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Dez anos depois, segundo ele mesmo anunciava em entrevista no ano de 1989, o compositor tentaria se adaptar às novas tecnologias que dominavam o mercado da música buscando “modernizar” seu samba para inseri-lo no mundo globalizado. De acordo com a fala do compositor, percebemos a perseguição de fórmulas utópicas na busca por reconhecimento e sucesso. Rebuscar esse samba através de uma “postura mais contemporânea”, “alterações harmônicas” e a inserção de “instrumentos da moderna tecnologia” torna-se imperioso, bem como negar seu local de origem, desassociando-o dos “guetos e favelas”.

Ederaldo Gentil está com uma coletânea de seus maiores sucessos na praça – Vento Forte, Phonodisc Continental – e entende que “o samba-duro difere do samba-de-roda, é uma coisa de mais respeito”. Segundo ele, o samba, de uma maneira geral, precisa adotar uma postura mais contemporânea para ser inserido em todas as discotecas do mundo. “O samba ficou muito restrito ao pandeiro, violão e cavaquinho, por isso pretendo fazer num próximo disco uma série de alterações harmônicas, introduzindo instrumentos da moderna tecnologia, porque é preciso tirar o samba dos guetos, das favelas.” (*A Tarde*, 30/01/1989).

Vinte anos depois, em reportagem ao jornal *A Tarde* no ano de 2009. Ederaldo Gentil revelaria a sensação de esquecimento que experimentava por parte da mídia e da indústria fonográfica, perante a ascensão de um tipo específico de música industrial baiana denominada *Axe Music*. O compositor viria a falecer 3 anos depois, isolado do mundo do espetáculo rumo ao ostracismo, assolado pela depressão.

Apesar dos contratempos impostos pela vida, o sambista, 65 anos, voltou a compor. Embora afirme que não guarda mágoa, nas novas canções, não esconde o ressentimento por ter sido esquecido pela mídia e pela indústria fonográfica, após a ascensão da *axé music* nos anos 80.

A TARDE: Para você, qual o motivo de a indústria fonográfica não ter gravado mais discos seus?

EDERALDO GENTIL: Eu acho que foi na época da explosão do axé, quando a mídia toda estava em cima dos novos ídolos e a indústria fonográfica também tinha que correr atrás desse investimento. (*A Tarde*, 1/2/2009)

4.2.2 - “A GENTE TÁ PELOS CANTOS”

De modo geral, em Salvador a ligação histórica entre samba e carnaval foi se transformando ao longo do tempo. Com o fim das escolas de samba e a diversificação de novas formas de entretenimento, o samba foi perdendo espaço neste nicho. Na visão dos compositores entrevistados, um aspecto a ser problematizado no carnaval é a presença maciça dos “artistas de fora” com grande influência nos meios de comunicação de massa, em detrimento da participação de artistas locais.

A gente tá perdendo muito segmento, muita questão cultural, muita gente ficando de fora do carnaval. A gente que é de samba sabe, a gente tá de fora do carnaval, a gente tá alijado. A gente tá pelos cantos. Pelos cantos. Eu tô sempre tocando com o Edil no trio do samba e percebo a dificuldade que é, entendeu? (...) É essa visão que eu acho que tá faltando, de ter espaços melhores e entender que o carnaval de Salvador é o que é hoje, porque um bocado de gente fez lá atrás muita coisa boa e hoje tá se apagando (Du Marques em conversa à autora, 2021).

Nós temos vários blocos de samba aqui na Bahia, mas eles trazem gente do Rio de Janeiro. Nelson Rufino mesmo, quando era dono do *Alerta Geral*, trazia Jorge Aragão, não sei o que. Quer dizer, os próprios colegas nossos contribuíram para trazer os nomes do Rio de Janeiro (Firmino de Itapuã em conversa à autora, 2021).

Você vê a dificuldade de encontrar, por exemplo, blocos de samba - mesmo a gente tendo aqui a *Quinta* e a *Sexta*⁸⁵ com muita batalha da galera pra poder ter dois dias de samba no carnaval de Salvador - eles não têm os melhores patrocínios. Eles não têm

⁸⁵ Quinta e Sexta do Samba, dias oficialmente voltados ao samba dentro da programação do carnaval de Salvador, em que predominam os blocos de samba em trio elétrico, no Circuito Batatinha.

o incentivo necessário. Pra você ter uma ideia, a situação é tão grave que teve um ano que o samba de roda foi tema do carnaval de Salvador, e Mariene de Castro não tocou, sendo uma das maiores referências - com todo respeito a todo mundo que faz o samba aqui - mas uma das maiores referências do samba não só daqui de Salvador, mas do Brasil (Iuri Passos em conversa à autora, 2021).

Não é muito simples e fácil, arrumar patrocínio, alugar trio elétrico, trazer uma banda de fora e botar o que dá, porque é atração, é o que tá na mídia. E o pessoal engole isso. Já tentei conversar isso, e às vezes o pessoal fica meio chateado. Não é bairrismo não, de jeito nenhum, mas eu não conheço nenhum bloco de Salvador dentro do carnaval de São Paulo ou do Rio. Agora, o pessoal fica nessa de trazer o pessoal de fora, o pessoal de fora vem, faz o carnaval e traz o grupo deles também pra tá desfilando. É meio complicado, é um tiro no pé. A influência do Sul invadiu o carnaval de Salvador, o pessoal se deixou levar. (Almir do Apaches em conversa à autora, 2021).

O bloco de Nelson Rufino prestigia a prata da casa, no *Amor e paixão*. Prestigia. Agora, outros tantos não, tá entendendo? Os mais, vamos dizer assim, os mais poderosos, contratam artistas de renome em detrimento do artista local. Não estou reclamando não, mas acontece (Edil Pacheco em conversa à autora, 2021).

Mais uma questão apontada é como o modelo comercial vigente acaba por mitigar os movimentos de resistência que ainda existem espalhados pelas comunidades, impondo um tipo predatório e excludente de carnaval.

Aqui em Salvador, o carnaval, por seu papel único, principal, forte, fonte de riqueza que atrai milhões, sei lá, bilhões de pessoas de tudo que é lugar, acaba apagando essas resistências. Inclusive os blocos de rua, muitos blocos findaram, e pra você manter uma escola de samba, como no Rio, São Paulo, uma escola de samba com 2000, 3000 membros, é muito complicado. Então eu acho que o carnaval é culpado por derrubar esses projetos, por causa do trio elétrico. Deveriam ter mais cuidado com o samba, os projetos de pé no chão, samba, forró, marchinhas, entre outros. (...) Então os projetos de samba, de frevo, fanfarras – que são trabalhos “no chão”, não no trio elétrico – o carnaval acaba devorando essas entidades pequenas, tartarugas, que ainda são resistência aqui na Cidade (Cota Pagodeiro em conversa à autora, 2021).

Chega um momento que a indústria cultural de Salvador começa a crescer de forma assustadora e começa a ‘engolir’ as outras expressões e a impor um único modelo, que é o modelo do axé, do pagodão baiano, que acaba sendo um modelo predador que não dá espaço para outros estilos, que foram desaparecendo aos poucos. Walmir Lima, por exemplo, foi um dos caras mais importantes. Ele foi, na década de 1970, o sambista mais vendido no Rio de Janeiro com a música *Ilha de Maré*. Então ele conheceu o sucesso máximo lá. Aí voltou pra cá, mas tem que ir com um “pratinho” para conseguir um espaço para tocar no carnaval, um palcozinho no Pelourinho, e ainda tem que participar de edital. Então existe uma falta de reconhecimento muito grande desses caras (Pedro Abib em conversa à autora, 2021).

Roberto Mendes filosofa sobre o carnaval de Salvador e suas transformações, alertando para os perigos da interferência do Estado na descaracterização das tradições culturais.

A arte, na minha cabeça, funciona como transferência, tradução da tradição para a modernidade. O carnaval da Bahia é um carnaval que eu não vejo muita cultura nele não. É mais empresarial. A vaidade artística muitas vezes prejudica todo um processo

cultural. Eu tenho muito medo, hoje, da presença do Estado na cultura, do Estado interferindo nas festas. Carnaval é isso. Eu não conheço arte que represente cultura. Você pode dar nome a qualquer tradução que você faça, mas a matriz, ela é intocável. E eu acho isso um perigo. Eu moro onde eu nasci. Eu convivo diretamente com a minha matriz. Então o que eu faço, na realidade, é uma tradução próxima deles, mas é muito distante ainda. Eu queria ser “capião”, eu queria ser “chuleiro”, mas a educação não permitiu que eu fosse uma matriz. (Roberto Mendes em conversa à autora, 2021).

Goli Guerreiro (2023) alerta que, apesar do indiscutível poder simbólico do negro no Brasil (samba, capoeira, feijoada, futebol), o poder econômico e político continua nas mãos dos brancos.

4.3 – Samba urbano soteropolitano: um caleidoscópio musical

Neste subcapítulo apresento um esquema gráfico⁸⁶ no esforço de ilustrar a diversidade de estilos e manifestações do samba urbano soteropolitano e suas inter-relações. A princípio este diagrama foi pensado para facilitar a compreensão de leitores que não tenham intimidade com as manifestações populares afro-baianas. Entretanto, assim que delinee os dados esquematicamente pude aguçar minhas próprias percepções, que explanarei a seguir em breves formulações analíticas.

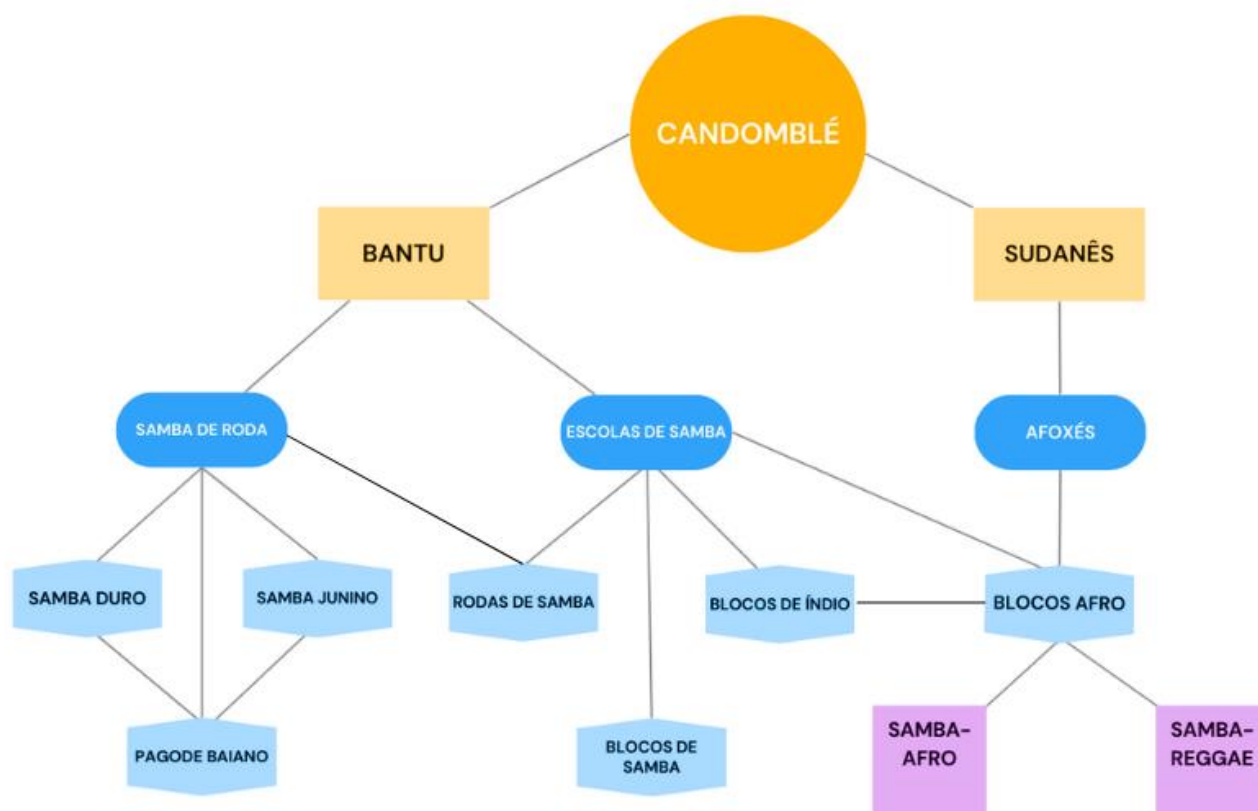
De acordo com Nina Graeff (2015), “o tráfico negreiro da Bahia se dividiu em quatro períodos principais os quais determinaram a importação de variadas etnias africanas em momentos diferentes” (Idem, p. 19). Para iniciar a leitura deste diagrama precisamos contextualizar a influência de duas etnias preponderantes na cultura brasileira: os Bantu, advindos da África Central, e os Sudaneses – que englobam os povos iorubás, gêges, haussás, entre outros - advindos da costa ocidental africana. Logo, a concentração de etnias específicas na Bahia variou conforme os períodos históricos em que diferentes contingentes de africanos escravizados chegaram. Conforme sonoridade, técnica de execução e ritmos, a tradição do samba tem sua origem na etnia bantu.

Embora se estime que a Bahia tenha recebido nos últimos séculos muito mais escravos sudaneses do que banto, culturalmente predomina até hoje a herança africana de ambas as regiões: enquanto o candomblé tem uma marcante influência da África ocidental – embora exista, entre outros tipos, candomblés-Angola –, as tradições do samba e da capoeira são de cunho central-africano (GRAEFF, 2015, p. 21).

⁸⁶ A ideia de um “caleidoscópio” para ilustrar essa diversidade foi uma sugestão da professora Ângela Lühning, durante conversas sobre este trabalho. Desde então venho buscando formas de traduzir esta intenção numa representação gráfica.

Apesar da preponderância da chegada de escravos sudaneses a partir da segunda metade do século XVIII, inicialmente a Bahia recebeu muitos povos de origem bantu. Conforme Angela Lühning (2022), a maioria dos escravos bantu eram empregadas nas plantações, enquanto os sudaneses ficavam nas cidades como escravos domésticos ou “negros de ganho”. Portanto, este dado confirma a tese da origem do samba nos cantos de trabalho das plantações de cana-de-açúcar do recôncavo baiano.

Gráfico 4: Subgêneros, manifestações e inter-relações do samba urbano soteropolitano.



Fonte: elaborado pela autora.

No caleidoscópio ora proposto, a partir da etnia Bantu temos duas ramificações. A primeira delas refere-se às tradições dos sambas-de-roda, que por sua vez originaram formas urbanas como o samba duro, o samba junino, as rodas de samba e o pagode baiano.

Bantu 1:

Sambas-de-roda – samba duro – samba junino – rodas-de-samba - pagode baiano

Outra ramificação Bantu seria a tradição das Escolas de samba, que originaram os blocos de índio e os blocos de samba, influenciando também as rodas de samba “atualizadas” por novos instrumentos e códigos musicais.

Bantu 2:

Escolas de samba – blocos de índio – blocos de samba – rodas de samba “atualizadas”

Já as etnias Sudanesas tiveram apenas uma ramificação, relativa à tradição dos Afoxés - fenômeno que demarcou a ida do candomblé para as ruas. A partir dos Afoxés (Sudanês), mas contando também com forte influência das Escolas de Samba (Bantu), surgem os blocos afro, que por sua vez geraram dois novos subgêneros de samba tipicamente afro-baianos: o samba-afro e o samba-reggae.

Sudanês:

Afoxés (+ Escolas de samba) – blocos afro – samba afro – samba reggae

Portanto podemos inferir que os blocos afro e seus ritmos próprios de samba - o samba afro e samba reggae -, são frutos da mescla de influências da cultura Bantu e Sudanesa. Por tratar-se dos únicos subgêneros a apresentarem tal característica “mista”, concluímos o quão autêntico é o samba urbano soteropolitano.

4.4 - Da aplicação da pesquisa: coletivo ÉSBA!

Em contato com a etnomusicóloga Luciana Prass durante uma disciplina do mestrado fui despertada para a importância da realização de pesquisas engajadas e propulsoras de impactos sociais. Desse modo abre-se a perspectiva da necessidade de uma etnomusicologia aplicada com potencial para ações efetivas no campo sociopolítico. CAMBRIA; FONSECA e GUAZINA (2017) afirmam que uma nova pesquisa de campo começa a se estabelecer na etnomusicologia brasileira, em consonância com epistemologias humanísticas e reflexivas que enfatizam mais a compreensão do que a explicação, numa crescente preocupação com aspectos éticos e relações de poder. Um marco importante desse novo paradigma foi o Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil, realizado em Belo Horizonte, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2000.

Neste evento precursor, representantes de grupos indígenas, afro-brasileiros e africanos ofereceram oficinas e debateram seus saberes e práticas lado a lado com os pesquisadores acadêmicos.

No geral duas tendências principais de trabalho distinguem-se na etnomusicologia: aqueles com viés acadêmico/teórico; e projetos aplicados ou práticos. Conforme TYGEL (2009), a etnomusicologia participativa – também chamada de aplicada, entre outros nomes – tem sido muitas vezes caracterizada como uma atividade extra-acadêmica realizada de forma empírica. “A falta de existência ou acordo sobre critérios de ‘cientificação’ da pesquisa-ação também é um fator que dificulta sua aceitação pela academia, problemática esta que parece envolver o campo em nível global” (Idem, p. 233). Com o objetivo principal de levar contribuições efetivas para as comunidades estudadas, essa linha de pesquisa constitui-se como um instrumento de institucionalização de ações dialógicas e colaborativas.

Basicamente, trabalhos reconhecidamente aplicados ou práticos utilizam dos conhecimentos acumulados “para” as comunidades estudadas, confrontando condições de subordinação e de opressão vivenciadas por essas pessoas. Neste sentido, o diálogo e a colaboração são as bases necessárias para o tipo de relação desejado entre etnomusicólogos e o campo.

hoje estamos cada vez mais conscientes de que as pessoas que temos considerado meros “informantes” são, na verdade, “agentes” historicamente situados nos processos sociais que definem os significados e as possibilidades de suas culturas musicais que, na maioria das vezes, são produzidos relacionalmente e vivenciados pelas pessoas, dentro de diferentes formas de lutas discursivas, simbólicas ou até mesmo físicas. Como sabemos bem, todavia, essas lutas geralmente acontecem dentro de relações assimétricas de poder que alimentam a “cultura do silêncio” que Freire descreveu como o resultado de desigualdades historicamente acumuladas e socialmente mantidas, e que envolvem as políticas de Estado, as forças de mercado e suas intersecções com a produção de conhecimento (CAMBRIA; FONSECA e GUAZINA, 2017, p. 90).

Tendo na ação/reflexão um objetivo imediato, o conhecimento produzido neste tipo de abordagem tem na mudança social - e no subjacente confronto aos poderes hegemônicos - seu objetivo último. Neste contexto, pesquisadores são facilitadores num processo de aprendizado mútuo e na busca pela horizontalidade com todas as pessoas envolvidas.

A horizontalidade é, obviamente, uma relação ideal e não totalmente alcançável. As significativas diferenças entre os membros dos grupos não podem de fato ser eliminadas. Entretanto, através desse tipo de processo, as diferenças podem ser vistas não necessariamente como sendo hierarquizadas e imutáveis, mas como complementares e questionáveis. O trabalho realizado é politicamente engajado e socialmente referenciado. Seu objetivo direto é alcançar as melhores soluções para os problemas específicos que deram origem à pesquisa. (Idem., 2017, p. 70-71).

Portanto, a busca por uma “investigação militante” (URIBE, 2002) perpassa este trabalho, desaguando nas ações que venho desenvolvendo concomitantemente ao mestrado como uma das integrantes do coletivo *É Samba da Bahia!* (ÉSBA!).

Fundado em 2016 por jovens admiradores do Samba da Bahia, inicialmente o projeto tinha como missão a produção de conteúdo digital e a difusão da obra de compositores baianos em três plataformas: o Facebook, o YouTube e o Instagram. Com o passar dos anos e a chegada de novos integrantes o coletivo amplia sua rede de atuação, passando a aprofundar mecanismos de pesquisa, documentação, educação, produção, edição e difusão. No contexto da pandemia do Covid-19 o coletivo inicia um período fértil na produção de conteúdo digital autoral, dentre programas com diferentes formatos digitais: *Samba da Bahia, todo mundo canta* (web série), *Dendê na Roda* (live) e *Samba de Dois-Dois* (live). Essas ações prezaram pelo isolamento social, sendo produzidas de forma virtual, com periodicidade quinzenal/mensal e realizadas sem nenhum tipo de apoio financeiro.

Com a flexibilização das políticas de combate à pandemia e a instituição de mecanismos de suporte à classe artística, como a *Lei Aldir Blanc*, o coletivo adentra uma nova etapa. O que antes se afigurava como forma de homenagem e visibilização, com a possibilidade do aporte de verbas públicas torna-se uma oportunidade para a criação de produtos culturais que contemplassem os mestres sambistas de Salvador, muitos sem nunca terem gravado discos por exemplo. Dessa forma - e em equipe com os mestres - o coletivo passa a auxiliá-los na inscrição de projetos em editais públicos para gravações, criação de sites, lives e publicação de livros, propiciando-lhes trabalho e retorno financeiro.

Neste ponto considero fundamental estabelecer um diálogo com José Jorge de Carvalho (2012), teórico que tem se engajado há longos anos na luta coletiva pela implementação de políticas públicas de apoio aos mestres e mestras das culturas populares. O antropólogo nos alerta para dois processos estéticos, políticos e econômicos vinculados à mercantilização das formas culturais tradicionais e sua expropriação por agentes externos às comunidades a serviço do turismo e entretenimento: a “espetacularização” e a “canibalização”⁸⁷, termos que exprimem a consciência de que as culturas populares estão “sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação” (Idem, p. 41).

⁸⁷ Lembrando que estes foram os paradigmas antropofágicos legitimados ideologicamente pelos modernistas brasileiros desde a Semana de 22, e que nessa conjuntura incluem-se agentes como organismos do Estado, pesquisadores, intelectuais, sociedade civil, produtores culturais, indústria cultural e empresas de turismo e publicidade.

Resultado de uma estrutura estatal assimétrica imposta pelas elites brancas desde o Brasil Colônia, as diferentes formas de expressão cultural apresentam diferenças de prestígio e uma hierarquia de valores. Essa assimetria se escancara nas diversas formas de manipulação e perversidade “a que estão expostos mestres e mestras, em seus contratos de apresentação e gravação de discos com as produtoras, ou em suas parcerias com as secretarias municipais e estaduais de cultura para projetos culturais e educativos” (Idem, p. 46).

O que não pode deixar de ser colocado é a parte desse problema complexo que toca mais diretamente aos próprios artistas populares. Sabemos que não são eles os primeiros responsáveis pela “espetacularização” profanadora: afinal, a desigualdade de poder, o baixo índice de cidadania e a carência material extrema de 99% dos brincantes dificultam a decisão do grupo de recusar ofertas para apresentações, mesmo quando tenham que ceder sobre aspectos importantes das tradições. Por sua vez, não é possível colocar a todos os mestres e as mestras na condição de vítimas absolutas da falta de escrúpulos dos demais agentes envolvidos no processo de expropriação. A questão central é que essa estrutura de cooptação somente funcionou bem para os políticos e os produtores culturais. Ainda que alguns mestres, mestras e brincantes tenham melhorado um pouco de padrão de vida pelos apoios recebidos, as comunidades que abrigam essas tradições populares cooptadas continuam pobres (e algumas miseráveis) até hoje (Idem, p. 54).

Tabela 4: Balanço das atividades do coletivo no biênio 2020/2021.

O que o coletivo ÉSBA! alcançou em 1 ano (2020/2021)
67 produções autorais e 1 em parceria;
311 pessoas envolvidas diretamente com as produções do ÉSBA!
63 oportunidades de trabalho remunerado em projetos do ÉSBA!
11 mestres do samba de Salvador remunerados em projetos do ÉSBA!
6 parceiros institucionais - A Bahia Já Me Deu, Projeto Cultural Cantina da Lua, Casa Preta Espaço de Cultura, Casa Verde de Itapuã, Contemporânea e NEIM-UFBA;
4 órgãos governamentais patrocinadores de projetos ÉSBA! - Fundação Gregório de Mattos (FGM), Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), Fundação Pedro Calmon e Centro de Culturas Populares e Identitárias da Bahia (CCPI);
1.260 inscritos no canal do Youtube ÉSBA!
4.000 seguidores no Facebook ÉSBA!
8.329 seguidores no Instagram ÉSBA!
37.768 foi o total de público impactado com as produções autorais e em parceria do ÉSBA!

Recorrendo mais uma vez às diretrizes propostas por José Jorge de Carvalho (2012), buscamos pautar nossas ações em atitudes éticas para promover cidadania e dignidade aos mestres e mestras, principalmente nas questões relacionadas aos direitos autorais – coletivos ou individuais – de suas obras. Aos canibais urbanos de classe média cabe o questionamento sistemático da dupla assimetria de direitos que os favorece, uma vez que os artistas do povo não possuem ainda meios legais que impeçam que artistas de fora façam uso de seu repertório, enquanto artistas “antropófagos” contam com base legal na preservação de suas obras.

Esperamos que o presente momento, com mestres e mestras mais preparados para demandar políticas públicas para as culturas populares, marque o início do fim da era da “canibalização” unilateral e da “espetacularização” no nosso meio. Confiamos em que um paradigma mais justo e igualitário de relacionamento das classes detentoras do poder político e econômico com mestres e mestras deverá surgir na forma de um novo modelo de intercâmbio e de acesso pleno à cidadania para os que preservam as culturas populares no Brasil e na América Latina (Idem, p. 68-69).

Cientes dessa assimetria de poderes e de que a “dimensão estética não pode ser reduzida à dimensão econômica, mas também não pode ser analisada sem tomar a economia em conta” (Idem, p. 42), reflito como nosso trabalho preza pela extrema transparência dos valores e quantias destinados a cada agente da cadeia produtiva responsável pelos produtos culturais gerados. Os integrantes do coletivo sempre procuraram realizar ações pautadas no respeito às demandas dos mestres envolvidos com sensibilidade e carinho, destinando a maior parte do aporte financeiro aos próprios autores, mediando sua inclusão digital e inserção junto à mídia.

Para concluir, a invisibilização a que sambistas baianos estão submetidos é tão marcante, que somente a partir dos programas gerados pelo coletivo no YouTube é que os nomes de muitos desses mestres passam a aparecer em sites de busca, como o *google*. Assim, a aplicação desta pesquisa junto ao coletivo *É Samba da Bahia!*, com a aprovação de projetos para os mestres nos editais da *Lei Aldir Blanc* entre os anos de 2020 e 2021, resultando na gravação de discos, acervos on-line, shows, lives e a publicação de livros, proporcionando trabalho e renda aos mestres no período da pandemia, foi a forma que encontrei para gerar contribuições efetivas para a comunidade estudada, para além das contribuições teóricas e científicas.

Figura 43: Conteúdo digital produzido pelo coletivo Ésba! em 2020.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

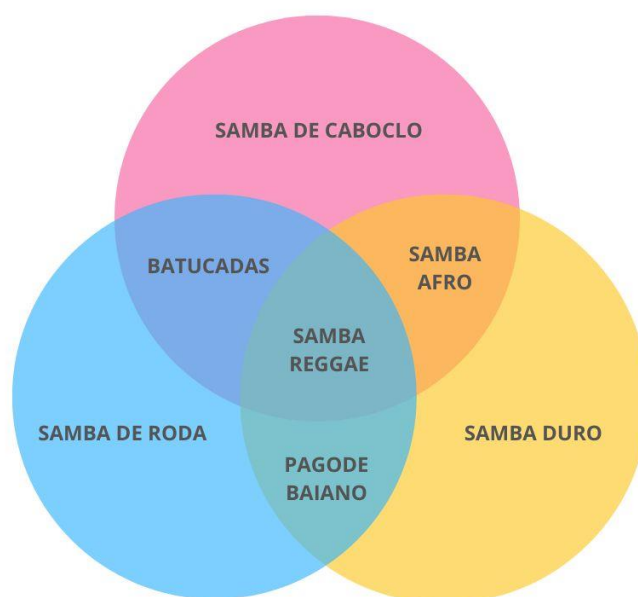
Esta dissertação teve como principal objetivo *compor um panorama do samba urbano soteropolitano a partir da trajetória de vida de mestres da Velha Guarda; categorizando sua pluralidade de subgêneros; mapeando territórios e momentos históricos relevantes e identificando os principais desafios enfrentados na atualidade*. Para isso, foi realizada uma etnografia na cidade de Salvador (BA), em que foram entrevistados cantores e compositores veteranos no mundo do samba local. Ingressando no mestrado no final de 2020 - auge da pandemia do Covid-19 -, fui encontrando inúmeros desafios face à paralisação das manifestações musicais em todo o mundo. O que seria um obstáculo revelou-se oportunidade para a ampliação da investigação histórica, já que desde minha mudança de Minas para Salvador, em 2014, me intrigava a qualidade do samba autoral da cidade e sua invisibilidade midiática no Sul.

Assim que cheguei a Salvador, em 2014, passei a frequentar rodas de samba, casas de sambistas e movimentos culturais, participando ativamente como musicista na revitalização de um importante espaço cultural ao lado de mestres da antiga geração e jovens músicos. Paralelamente, iniciei pesquisas independentes em discos, matérias de jornal e sites, ouvindo as histórias dos mais antigos, perambulando assim por memórias narradas e materializadas em guetos e becos do Centro Histórico.

Atenta a essas tramas musicais e suas redes de socialização, fui desenvolvendo laços de convivência com os protagonistas deste universo, ao mesmo tempo que pude perceber como o poder público trata os sujeitos do samba e suas manifestações com desprezo, embargando casas de show, performances e eventos através da ação de um órgão municipal chamado Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município (SUCOM). Eu nunca tinha visto um cerceamento tão rigoroso quanto o que encontrei em Salvador. Por meio de intimidação e coerção na presença de várias viaturas policiais, equipamentos de som eram apreendidos, sendo liberados apenas mediante o pagamento das multas estipuladas. Em nosso caso esse abuso tornava-se ainda mais grave por se tratar da revitalização do espaço da família de um grande ícone do samba - Oscar da Penha, o Batatinha -, personalidade que edificou as bases do samba urbano soteropolitano, projetando-o para o Sul. Evidenciou-se nesses episódios a falta de políticas públicas para salvaguarda e proteção dos protagonistas veteranos dessa cultura.

Considerada a “cidade da música”, ao longo da investigação pude constatar que em Salvador o samba não se dá numa perspectiva eminentemente comercial, numa clara diferenciação entre sambista amador e sambista profissional. O carnaval, com suas batucadas, afoxés e escolas de samba, serviu como um laboratório de experimentos do qual o que se viu foi a criação de um jeito novo de tocar, um samba cadenciado, com pitadas de ritmos atlânticos afro-caribenhos e ritmos marciais. Dessa experiência surgiram gêneros como o samba-afro e o samba-reggae, fenômenos dos mais importantes na cena musical brasileira, que intensificaram o reconhecimento dos valores das comunidades negro-periféricas e a abertura de caminhos para políticas públicas afirmativas. Mapeando essa paisagem sonora, passei a enxergar esse samba urbano como um caleidoscópio em que muitos subgêneros se hibridizam e se renovam (Gráfico 5):

Gráfico 5: Samba urbano soteropolitano e suas hibridizações.



Fonte: Elaborado pela autora.

Cada vez mais apaixonada e “afetada” pelo campo etnográfico, comecei a me indignar com a literatura referente à historiografia do samba e a invisibilização do samba urbano soteropolitano na consolidação de uma narrativa que situa o Rio de Janeiro como território exclusivo da gênese evolucionista de um samba “estilizado”. Perante essa literatura o samba baiano é tido como depositário dos fundamentos matriciais de um samba puro e autêntico - o samba de roda - transformado em patrimônio imaterial da humanidade. Apesar do

desenvolvimento cosmopolita de Salvador, com uma intensa vida social, festas populares, saraus e bandas de música, a menção à história do samba urbano soteropolitano na bibliografia pode ser considerada irrisória. Percorrendo arquivos, jornais, sebos e bibliotecas fui desvendando indícios de uma cena urbana em que o samba exercia papel de destaque. Através da descoberta de partituras de samba editadas em Salvador, pude comprovar a importância das bandas militares e das orquestras de rádio nesse contexto.

A partir das narrativas dos mestres pude compreender como o rádio foi importante meio de ascensão social para sujeitos marcados pela interseccionalidade de matrizes de desigualdade e preconceito, tais quais o racismo, o etnocídio e o sexismo. Os programas de calouros foram meios de profissionalização para compositores soteropolitanos aspirantes ao “sucesso” e principal via de acesso para que alguns deles conseguissem gravar discos, adentrando, mesmo que timidamente, o eixo Rio-São Paulo.

Mostramos como a questão racial perpassou toda a construção histórica do samba urbano soteropolitano, surgido num contexto de opressão escravista como um “canto de trabalho” nas plantações de cana-de-açúcar do recôncavo baiano e transfigurando-se em movimentos dissidentes nos cenários urbanos brasileiros a partir da diáspora baiana no Rio de Janeiro. Ao retornar à Bahia na condição de um produto de mercado, o samba se legitima como possibilidade de inserção política e cultural das classes subalternizadas, seja pelas manifestações musicais de um carnaval cada vez mais negro e popular, que denunciava a condição marginalizada de um povo em letras de música e nas páginas de jornais. Assim, demonstramos como o samba soteropolitano se prestou à insurgência de movimentos negros organizados contra setores dominantes que insistiam na manutenção de estruturas de poder alicerçadas em matrizes de preconceito e discriminação.

Minhas conversas com as pessoas que mantêm essa tradição foram - em oposição a uma mera curiosidade intelectual - uma forma de comprometimento perante dolorosas lutas e enfrentamentos, cujo maior desafio foi a tentativa de transformar essas vozes em teoria. Essas narrativas evidenciaram ainda como os sambistas veteranos experimentam discriminações geracionais impostas por um mercado de trabalho que se desenvolve a partir do culto à imagem e juventude e das constantes renovações tecnológicas, culminado na ausência de políticas públicas afirmativas e inclusivas para os sujeitos que dedicaram toda uma vida a essa cultura. Na visão dos compositores entrevistados, outro aspecto a ser questionado é o modelo comercial de carnaval que acaba por mitigar movimentos de resistência espalhados pelas comunidades periféricas de Salvador, impondo um tipo predatório e excludente que supervaloriza a presença maciça dos “artistas de fora” – aqueles com mais “seguidores” e

influência nos meios de comunicação de massa -, em detrimento da participação de artistas locais.

Resistindo perante epistemicídios, apropriação cultural e a cristalização do mito da democracia racial, o que pude apreender é que o samba se dilui nas várias sonoridades e estilos musicais ressoantes na cidade de Salvador. Em campo, constatei a vitalidade dessa manifestação nas iniciativas independentes - em contraste com a falta de espaços adequados e políticas de incentivo. O samba explode nos bares, comunidades, festas populares, nas ruas. Contudo, na busca por uma massificação de consumo e apelo financeiro, verificamos a crescente padronização perante um contexto musical tecnologizado em que, a cada inovação, esse samba vai se afastando de suas claves matriciais - embora ainda possamos ouvir seus ecos -, vestindo uma instrumentação *pop* comercial e desvinculando-se da retórica poética.

Mesmo após tantos embates políticos na luta pela conquista dos direitos das populações negro-periféricas, o que se percebe é como os meios de comunicação insistem em invisibilizar o samba produzido na Bahia, reduzindo agentes locais nordestinos a meros fornecedores de matéria-prima. Apesar do indiscutível poder simbólico do negro no Brasil e sua insurgente invenção criativa, o poder econômico e político continua nas mãos dos brancos.

A inserção do samba no rádio é peça chave no texto para compreender inclusive como a mediação branca ocorre no processo de visibilização da música negro-africana no Brasil. Um percurso sócio histórico reconstituído pelo autor que cita exemplos como o do sambista Riachão, como também de outros artistas negros e do contexto do pagode baiano, que continuam sendo atingidos pela perversa negação do negro num lugar de autoria no campo das artes e da produção cultural. Segundo o autor, tais práticas vão desde "[...] o reconhecimento posterior da autoria ou o reconhecimento sem retorno financeiro, a oferta de canções a ídolos ilustres, como também fez Riachão, a concessão antecipada dos direitos autorais de um samba em troca de uma soma fixa antecipada, como fizeram sambistas cariocas e ainda fazem compositores baianos de pagodes" (LIMA, 2016, p. 66).

- **Contribuições científicas:** Este estudo contribui para o corpo de conhecimento que se ocupa dos estudos da música urbana, compondo - em diálogo com os detentores da tradição musical estudada - um panorama do samba urbano soteropolitano, mapeando territórios e manifestações no tempo/espaço. Contribui para uma abordagem política da música, detectando a falta de investimentos do poder público e consequente desvalorização desses agentes face à modelos predatórios de mercado. Outra contribuição refere-se à aplicação dos conceitos de uma etnomusicologia engajada, abrindo perspectivas para ações efetivas no campo sociopolítico. Realizamos uma revisão de literatura sobre o samba da Bahia, discutindo-o à luz do conceito de

epistemicídio musical e dos princípios do quilombismo. Demonstramos a pluralidade de subgêneros do samba urbano soteropolitano e sua vivacidade a partir de uma imersão etnográfica e em diálogo com os mestres dessa tradição. Levantamos aspectos históricos da consolidação deste samba, problematizando suas des/continuidades na diáspora Bahia-Rio-Bahia, indicando os impactos migratórios e circuitos de circulação a partir da chegada do samba urbano carioca a Salvador. Identificamos o caráter de resistência do samba urbano soteropolitano a partir de análises baseadas em marcadores sociais das diferenças, reconhecendo a luta enfrentada por seus agentes face a modelos predatórios de mídia e mercado.

- **Contribuições práticas:** valorização dos mestres baianos com a aplicação desta pesquisa junto ao coletivo *É Samba da Bahia!*, na criação de conteúdo digital e produtos culturais que contemplem esses agentes. Nesse contexto, minha atuação junto ao coletivo propiciou a aprovação de projetos para os mestres junto aos editais da *Lei Aldir Blanc*, entre os anos de 2020 e 2021, propiciando gravações de discos, sites, shows, lives e a publicação de livros, gerando trabalho e renda aos mestres.

Ciente da complexidade das discussões levantadas e sem a mínima pretensão de esgotá-las, tornam-se desejáveis pesquisas futuras que abram outras perspectivas de análise. Como o escopo deste estudo consistiu no diálogo com os mestres da tradição estudada, abre-se a lacuna para uma investigação sistemática em fontes musicográficas, arquivos, jornais, fonogramas, documentários, letras de música e depoimentos orais na busca por indícios do contexto musical urbano soteropolitano, objetivando compreender a trajetória do campo musical profissional relacionado ao samba urbano e suas relações com a sociedade. Outra sugestão é a realização de um trabalho que compreenda a análise musical minuciosa dos diversos subgêneros de samba existentes em Salvador.

Por que os compositores baianos não conseguiram uma real inserção no mercado nacional, apesar de sua inegável qualidade? Eis mais uma questão que merece maior atenção em investigações futuras. Por ora, podemos concluir que a indústria cultural - com o aval da mídia - acaba invisibilizando os sambistas baianos, face ao maior poderio econômico e organizacional dos agentes do eixo Rio-São Paulo e a imposição de sua própria produção ao mercado brasileiro - não sem antes extrair dos baianos fundamentos, temas e a expertise rítmico-percussiva de ricas e híbridas musicalidades.

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.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Editôra Globo, 1945.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Nova Fronteira, 2012.
- _____. “O samba rural paulista”. **Revista do Arquivo Municipal** 41.4 (1937): 37-116
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- 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.
- ARFUCH, Leonor. “O espaço biográfico nas Ciências Sociais” in **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BIERRENBACH, Ana Carolina. “Aspectos arquitetônicos dos clubes de Salvador durante o século XX”. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, p. 122-141, 2016.
- BLANCO, Pablo Sotuyo. **Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA – Salvador**: EDUFBA, 2020.
- _____. “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. Série Teses e dissertações bandísticas. Volume 1. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.
- CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. “Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira”. **Etnomusicologia no Brasil**, p. 93-138, 2017.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

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

CARÔSO, Luciano; BLANCO, Pablo Sotuyo. “Música na base da estrutura social da Bahia urbana do século XIX: notas de contextualização”. In: **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. 2007.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. “O encontro de saberes nas artes e as epistemologias do cosmos vivo”. **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA, p. 475-508, 2020.

_____. “Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino superior e de pesquisa”. **Cadernos de inclusão**, n. 8, 2016.

_____. “Um panorama da música afro-brasileira”. in **Vissungos: cantos afro-descendentes em Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2009.

_____. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, v. 21, n. 1, 2012.

_____. **As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza**. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. Livraria Martins, 1967.

CLARK, Haley Helena. **O Grupo da Baixa de Quintas: uma visão do samba urbano de Salvador**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2007.

CLASTRES, Pierre. “Do etnocídio”. In: **Arqueologia da violência**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COSTA, Rodrigo Heringer. **A música como arte de viver em Salvador**. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CRUZ, Alessandra Carvalho da. **“O samba na roda” - Samba e cultura popular em Salvador 1937-1954**. Dissertação de mestrado. UFBA, 2006.

DA MATTA, Roberto. “O carnaval como rito de passagem”. **Ensaio 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.

DEBERT, Guita Grin. “Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral” in CARDOSO, Ruth. **A Aventura Antropológica: teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DO CARMO, Jonatha Maximiano. **A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro**. Dissertação de mestrado. UFMG, 2014.

DREHMER, Carlos Edmundo Chenaud. **Violão, Violonistas e Memória Social nas décadas de 50 e 60 em Salvador**. Dissertação de mestrado. PUC/SP/UCSAL, 1999.

FELIPE, T. W. S. S.; SOUSA, S. M. N (2018). “Gênero e geração: os significados atribuídos à velhice e o que torna possível a distinção entre os sujeitos definidos como idosos”. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais: Cadecs**, v. 6, n. 2, p. 32-53.

FORMIGA, D. O., PAULA, A. B. R., MELO, C. A. S. O. “Pensamento Eugênico e a Imigração no Brasil (1929-1930)”, **Intelligere, Revista de História Intelectual**, nº7, p. 75-96. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GASPAROTTO, Lucas André. **Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)**. Dissertação de mestrado. 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Nilma Lino. “Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira”. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, p. 492-516, 2010.

GRAEFF, Nina. “Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira”. **Revista Claves**, v. 2020, n. 2, p. 1-28, 2020.

GRIMSHAW, Anna. “Telling stories, screening lives: notes towards an anthropological biography”. **Social Anthropology, European Association of Social Anthropologists/ EASA**, n. 28, 2020, p. 168-183. [Tradução para uso didático por Leandro de Oliveira].

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.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, 2021.

HOLLER, Marcos Tadeu. “O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial”. **Revista eletrônica de Musicologia**, v. 11, p. 1-7, 2007.

IKEDA, Alberto T. “O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular”. **Revista USP**, n. 111, p. 21-36, 2016.

IYANAGA, Michael. “O samba de caruru da Bahia: Tradição pouco conhecida”. **ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA| ICTUS Music Journal**, v. 11, n. 2, 2010.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência** / Letieres Leite. – Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

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, Aaron. “**Tudo Nosso, nada deles**”; **A importância do pagode baiano na construção da identidade musical de crianças no Engenho Velho de Brotas-Salvador**. Dissertação de Mestrado. 2015, UFBA.

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

LÜHNING, Angela Elizabeth. “Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais”. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 22, n.1/2, p. 105-125, 1991.

_____. **A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú**. Salvador: EDUFBA, 2022.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Ed.). **Etnomusicologia no Brasil**. SciELO-EDUFBA, 2016.

MAESTRI, Mário. “A Nossa África: a Mãe Espoliada. Em memória de José Capela”. **Revista Digital Estudos Históricos**, n. 18, p. 17, 2017.

MAHMOOD, Saba. “Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito”. **Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, v. 23, n. 1), p. 135-175, 2019.

MAUL, Carlos. **Catullo, o gênio da seresta**. Jornal O Dia. Rio de Janeiro, 25 de maio de 1970.

MEDINA, Carlos Alberto de. **Música popular e comunicação: um ensaio sociológico**. Editora Vozes, 1973.

MELLO, Maria Ignez Cruz. “Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro”. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, p. 1, 2007.

MELO, Gustavo José Jaques de. **Samba Junino: O samba duro e o São João de Salvador**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2018.

MOURA, Milton. “Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia”. **Revista Brasileira do Caribe**, v. 9, n. 18, p. 361-387, 2009.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Vol. 32. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kanbeguele; GOMES, Nilma Lino. “A resistência negra: das revoltas ao movimento negro contemporâneo”. In: **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006. p. 106-137.

NAPOLITANO, Marcos. “Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas”. **Revista USP**, n. 123, p. 45-58, 2019.

_____. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **História e música**. Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Editora Perspectiva SA, 2020.

_____. **O Brasil na mira do pan-africanismo**. EDUFBA/CEAO, 2002.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. Editora Companhia das Letras, 2017.

NOVAES, Gustavo Gobbi. “O ataque à “boa terra”: sambistas, pagodeiros baianos e sua música na mira da provocação, da galhofa e do preconceito”. **Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural**, v. 8, n. 2, p. 51-74, 2018.

ORRÚ, Sílvia Ester. **O re-inventar da inclusão: os desafios da diferença no processo de ensinar e aprender**. Editora Vozes, 2017.

PALOMBINI, Carlos. “Fonograma 108.077: o lundu de George W. Johnson”. **Per musi**, p. 58-70, 2011.

PARÉS, Luis Nicolau. “Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770-1830)”. **Tempo**, v. 20, p. 01-32, 2014.

PEREIRA, Matheus Serva. “Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940)”. **Revista Brasileira de História**, v. 39, p. 155-177, 2019.

PERIN, Vanessa Parreira. “Sobre histórias, fragmentos e silêncios em narrativas engajadas”. **Anuário Antropológico**, v.46, n.1, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/7711>

PIERSON, Donald. **Branços e Pretos na Bahia**. São Paulo: Cia Editora Nacional, Coleção Brasileira – Biblioteca Pedagógica Brasileira, vol. 241, 1945.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. **Revista estudos históricos**, v. 2, n. 3, pág. 3-15, 1989.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

QUEIRÓS, Víviam Caroline de Jesus. **Quilombo de Tambores: Neguinho do Samba e a criação do Samba Reggae como uma tradição negro-baiana**. Dissertação de Mestrado. 2016, UFBA.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. “Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões”. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, 2018.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo Nos Racistas!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica**. Tese de Doutorado. 2020, UFPE.

REILY, S. A. “O musical local e a produção musical da localidade”. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. “Das epistemologias feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil”. **Investigaciones etnomusicológicas**, p. 303, 2018.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p. 25-56. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223404>

ROSA, Luciana Fernandes; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. “Entre o erudito e o popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira”. **Revista da Tulha**, v. 4, n. 1, p. 69-90, 2018.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. **Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

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 FILHO, Juvino Alves dos. **Manuel Tranquillino Bastos: um estudo de duas obras para clarineta**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2003. Salvador: Edufba.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)** / Dissertação. UFBA, 2014.

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.

_____. **O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana** - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor** - Salvador: EDUFBA, 2018.

SCOTT, John. **Sociologia: conceitos-chave**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2010.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. EDUFBA, 2009.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34, 2008.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. **Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2014.

_____. **Carnaval do Nordeste de Amaralina: um estudo sobre um carnaval de bairro em Salvador, Bahia, Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2022.

SOARES, Rafael Lima Silva. **As escolas de samba da cidade do Salvador (1957-1985)** – Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Cachoeira, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.

SPINOLA, Noelio Dantaslé; MARINHO, Isabel Cristina Alves. “Cenário do teatro baiano”. **RDE-Revista de Desenvolvimento Econômico**, v. 3, n. 35, 2017.

SPIRITO SANTO, Jorge. **Do samba ao funk do Jorjão**. KBR, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar**. UFMG, 2010.

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

_____. **Música popular - do gramofone ao rádio e TV**. Vol. 69. Editora Ática, 1981.

_____. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. SP: Editora 34, 2008.

_____. **O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior**. SP: Editora 34, 2015 (2ª edição)

TUGNY, Rosângela Pereira de. “O Encontro de Saberes: novas perspectivas sobre as universidades brasileiras”. **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA, 2020.

TYGEL, Julia Zanlorenzi. **Etnomusicologia participativa: conceitos e abordagens em dois estudos de caso**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.

URIARTE, Urpi Montoya. “Os tempos da Ladeira da Preguiça: Etnografia de longa duração de uma micro localidade do centro histórico de Salvador”. **Revista de Antropologia**, v. 65, 2022.

URIBE, Luis Guillermo Vasco. “*Entre Selva y Páramo: Viviendo y Pensando la Lucha India*”. **Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e História**, 2002.

VASCONCELOS, Ary. (1964). **Panorama da música popular brasileira**, vol. I. São Paulo: Livraria Martins

VELLOSO, Monica Pimenta. **As tradições populares na belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

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

YAÑEZ, José Francisco Izquierdo et al. **Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos**. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologias, 2017.

SITES

Blog Tempo Música. Disponível em <https://tempomusica.blogspot.com/2012/07/nelson-babalao.html>

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em <https://immub.org/p/o-instituto>

Memorial Cantina da Lua. Disponível em <https://memorialcantinadalua.com.br/>

Projeto Tempo em Cor Brasil. Disponível em <https://www.instagram.com/tempoemcorbrasil/>

Revista Ópera. RIBEIRO, Bruno. Ênio Bernardes, a memória dos mestres da Bahia. 25 de Junho de 2020. Disponível em <https://revistaopera.com.br/2020/06/25/enio-bernardes-a-memoria-dos-mestres-da-bahia/>

Revista Raça. ALMADA, Sandra. “A carreira de Cacau do Pandeiro”. 24 de outubro de 2016. Disponível em <https://revistaraca.com.br/a-carreira-de-cacau-do-pandeiro/>

Sambas-enredo da cidade da Bahia. Disponível em <https://sambasenredo.salvador.br/>

Samba-Reggae: Um Ritmo Atlântico. GUERREIRO, Goli. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=m_N5mmymUwM&embeds_referring_euri=http%3A%2F%2Fterceiradiaspora.blogspot.com%2F&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=emb_logo

ANEXO 1

LISTA DE FONOGRAMAS DE SAMBISTAS BAIANOS PELO
INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB)

Nelson Rufino – Fonogramas encontrados: 347

<https://immub.org/compositor/nelson-rufino>

Edil Pacheco – Fonogramas encontrados: 298

<https://immub.org/compositor/edil-pacheco>

Tonho Matéria – Fonogramas encontrados: 276

<https://immub.org/compositor/tonho-materia>

Roberto Mendes – Fonogramas encontrados: 269

<https://immub.org/compositor/roberto-mendes-1>

Ederaldo Gentil – Fonogramas encontrados: 221

<https://immub.org/compositor/ederaldo-gentil>

Riachão – Fonogramas encontrados: 149

<https://immub.org/compositor/riachao>

Rey Zulu – Fonogramas encontrados: 117

<https://immub.org/compositor/rez-zulu>

Paulinho Camafeu – Fonogramas encontrados: 106

<https://immub.org/compositor/paulinho-camafeu>

Walmir Lima – Fonogramas encontrados: 89

<https://immub.org/compositor/walmir-lima>

Luciano Gomes – Fonogramas encontrados: 83

https://immub.org/compositor/8912/?order_by=tipo&order=asc

Chocolate da Bahia – Fonogramas encontrados: 54

<https://immub.org/compositor/chocolate-da-bahia>

Adailton Poesia – Fonogramas encontrados: 33

<https://immub.org/compositor/adailton-poesia>

Guiga de Ogum – Fonogramas encontrados: 25

<https://immub.org/compositor/guiga-de-ogum>

Neguinho do Samba – Fonogramas encontrados: 19

<https://immub.org/compositor/neguinho-do-samba>

Firmino de Itapuã – Fonogramas encontrados: 7

<https://immub.org/compositor/firmino-de-itapua>

Nelson Babalaô – Fonogramas encontrados: 7

<https://immub.org/compositor/nelson-babalao>

ANEXO 2

PRINCIPAIS PRODUÇÕES DO COLETIVO *É SAMBA DA BAHIA!* (ÉSBA!)

Produtos	Definição/Patrocínio	Rede/Visualizações
Curta-metragem de animação Riachão - O Último Malandro	Premiada na 8ª edição do edital Calendário das Artes 2020, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, a animação conta a história e a trajetória do sambista em linguagem de quadrinhos.	YouTube/181 views Veja Aqui
11 episódios do programa Dendê na Roda	Programa independente em formato de live, que celebra, a cada episódio, uma figura de destaque do samba baiano, em rodas virtuais de conversa, samba e memórias.	YouTube/ 6.620views Veja Aqui
30 episódios da web série Samba da Bahia, todo mundo canta	Série independente, que tem por objetivo registrar a musicalidade de sambistas, sambadeiras e sambadores das diversas regiões do território baiano, em vídeos caseiros feitos do celular.	YouTube/2.588views Facebook/9.012views Instagram/6.865views Veja Aqui
13 episódios do programa Samba de Dois-Dois	Programa de entrevistas e registro de memórias com personalidades do samba, em formato de live compartilhada no Instagram, feito de forma independente.	Instagram/2.195 views
2 webinários: IV Seminário O Samba Mandou Me Chamar e O Ijexá na Música Brasileira	Transmissão via streaming de Seminários educativos com acadêmicos e especialistas, em parceria com Universidades.	YouTube 1.275views Veja Aqui Veja Aqui
2 álbuns musicais: Sambas-enredo da Cidade da Bahia e Minha Caminhada - Seu Regi de Itapuã	Registros de sambas enredos antigos das escolas de samba extintas e primeiro álbum do mestre Regi de Itapuã, aos 78 anos de idade, ambos patrocinados via Lei Aldir Blanc.	Spotify/YouTube Ouça Aqui Ouça Aqui
1 single musical – Arrasta-pé no Forró do Cais (Guiga de Ogum)	Gravação, registro e distribuição de fonograma	Spotify/YouTube Ouça Aqui
2 acervos digitais em formato de memorial: Memorial Cantina da Lua e Sambas-enredo da Cidade da Bahia - Registro de Memórias	Sites com registros de documentos, fotografias, depoimentos, recortes de jornal.	Links: Veja Aqui Veja Aqui
2 livros: Conversa de Buzú e Memórias da Cantina da Lua (6ª edição);	Livros de crônicas e reedição de livro de memórias de mestre Clarindo Silva, da Cantina da Lua.	1.000 exemplares impressos cada

ANEXO 3

CRONOLOGIA DE GRUPOS/CANTORES DE PAGODE BAIANO

Artistas/Ano	Link
▪ Gera Samba (1996)	https://www.youtube.com/watch?v=auL5PTihTRE
▪ Companhia do Pagode (1997)	https://www.youtube.com/watch?v=37fefluI4nk
▪ Terra Samba (1999)	https://www.youtube.com/watch?v=P83CI9hFXJ8
▪ Harmonia do Samba (2005)	https://www.youtube.com/watch?v=X6HyP-4yvMA
▪ Oz Bambaz (2008)	https://www.youtube.com/watch?v=Qp6xiMXuUMk
▪ Fantasmão (2008)	https://www.youtube.com/watch?v=w_CF9-1TLWA
▪ Parangolé (2009)	https://www.youtube.com/watch?v=X9P2d5IF2l4
▪ LevaNóiz (2011)	https://www.youtube.com/watch?v=PHqs6u0AOyY
▪ Black Style (2012)	https://www.youtube.com/watch?v=GApAbRehMvM
▪ Pagodarte (2014)	https://www.youtube.com/watch?v=w81iZjPa-Jw
▪ Psirico (2014)	https://www.youtube.com/watch?v=AHVS5DW434g
▪ Igor Kannario (2015)	https://www.youtube.com/watch?v=Da7SnIZUiV4
▪ La Furia (2022)	https://www.youtube.com/watch?v=2BxwMcG1CUQ
▪ Swing do T10 (2023)	https://www.youtube.com/watch?v=so5IKO-Su14

ANEXO 4

COMPOSITORES DE SAMBA REGGAE

Adailton Poesia
 Pierre Onassis
 Valmir Brito
 Ademário
 Alberto Pitta
 Neguinho do Samba
 Melodia Costa
 Ninha Brito
 Nem Cardoso
 Tonho Materia
 Rey Zulu
 Paulinho Camafeu
 Tatau
 Luciano Gomes
 Ytamar Tropicalia
 Guiguio
 Valter Farias
 Raimundo Bida
 Marquinhos Marques

INTÉRPRETES DE SAMBA REGGAE

Tonho Matéria
 Beto do Carmo
 Betão
 Nego
 Bira Reis
 BukJones
 Lazinho
 Valmir Brito
 Jaupery
 Germano Meneghel
 Marquinhos Marques
 Reni Veneno
 Jaciara Dantas
 Janete Dantas
 Pierre Onassis
 Paulo Jorge
 Sarajane
 Marinês
 Margareth Menezes
 Marcia Short
 Daniela Mercury
 Tatau