



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

SIRLEIDE APARECIDA DE OLIVEIRA

**ETNOGRAFIA DO SAMBA EM SALVADOR:
TRADIÇÃO, MERCADO E ESPETACULARIZAÇÃO**

Salvador
2023

SIRLEIDE APARECIDA DE OLIVEIRA

**ETNOGRAFIA DO SAMBA EM SALVADOR:
TRADIÇÃO, MERCADO E ESPETACULARIZAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Vilson Caetano de Sousa Júnior.

Salvador
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48 Oliveira, Sirleide Aparecida de
Etnografia do samba em Salvador: tradição, mercado e espetacularização. / Sirleide Aparecida de Oliveira, 2023.
260 f.: il.


Orientador: Prof^o. Dr^o. Vilson Caetano de Sousa Júnior
Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

1. Samba - Música popular – Salvador (BA). 2. Música – Mercados. 3. Música – Comércio. I. Sousa Júnior, Vilson Caetano. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 301




Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA (PPGA), realizada em 20/06/2023 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA no. 17, área de concentração Antropologia, da candidata SIRLEIDE APARECIDA DE OLIVEIRA, de matrícula 2019107560, intitulada Etnografia do Samba em Salvador: tradição, mercado e espetacularização. Às 14:00 do citado dia, por videoconferência, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. WILSON CAETANO DE SOUSA JUNIOR que apresentou os outros membros da banca: Prof.ª Dra. FATIMA REGINA GOMES TAVARES, Prof. Dr. WILSON ROGERIO PENTEADO JUNIOR, Prof. Dr. ARIVALDO DE LIMA ALVES e Prof. Dr. GEANDER BARBOSA DAS MERCÊS. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra a examinada para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente
 WILSON ROGERIO PENTEADO JUNIOR
Data: 24/06/2023 13:15:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Dr. WILSON ROGERIO PENTEADO JUNIOR, UFRB

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
 ARIVALDO DE LIMA ALVES
Data: 28/06/2023 08:42:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Dr. ARIVALDO DE LIMA ALVES, UNEB

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
 GEANDER BARBOSA DAS MERCES
Data: 28/06/2023 19:42:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. GEANDER BARBOSA DAS MERCÊS, LOGATTI

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
 FATIMA REGINA GOMES TAVARES
Data: 29/06/2023 08:32:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. FATIMA REGINA GOMES TAVARES, UFBA

Examinadora Interna



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA (PPGA)

Documento assinado digitalmente
gov.br VILSON CAETANO DE SOUSA JUNIOR
Data: 20/06/2023 22:02:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. VILSON CAETANO DE SOUSA JUNIOR, UFBA

Presidente

Documento assinado digitalmente
gov.br SIRLEIDE APARECIDA DE OLIVEIRA
Data: 21/09/2023 13:58:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

SIRLEIDE APARECIDA DE OLIVEIRA

Doutorando(a)

Dedico este trabalho a meu pai Alexandre, minha irmã Nita e minha mãe Terezinha
(todos *in memoriam*).
Assim como eu, eles nunca imaginaram que eu chegasse tão longe.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus e a meus Guias Espirituais, em especial os Orixás, pois tenho certeza de que foram eles que me colocaram nesta missão de descortinar algumas particularidades do samba de Salvador.

A meus familiares que me ajudaram na realização deste trabalho, sobretudo minha mãe, Dona Terezinha, pois é nela que encontro alento e obstinação quando me vejo em situações embaraçosas e desafiantes da vida.

A meu primeiro orientador Prof. Dr. Jocélio Teles dos Santos, pela leveza com que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho, sempre atencioso nas orientações, pela compreensão e apoio nos momentos muito difíceis pelos quais passei durante essa jornada.

A meu último orientador Prof. Dr. Vilson Caetano, pela gentileza, generosidade e simpatia com que me recebeu após ler o meu texto, com orientações valiosas para o fechamento deste trabalho, mas, sobretudo por me proporcionar reativar a minha confiança para finalizar esta tese.

Agradeço aos colegas do doutorado, especialmente Juliana e Eliane, sempre solícitas aos meus pedidos de socorro diante das formalidades do curso. Pelo mesmo motivo agradeço à Lívია, secretária do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) no primeiro período do curso.

Aos professores que contribuíram com ideias importantes durante o meu exame de qualificação, Urpi Uriarte e Milton Moura, este que me acompanha desde a graduação, com dicas e publicações fundamentais para quem estuda principalmente as festas e a música produzida em Salvador.

Aos professores do PPGA, pelo apoio na minha qualificação profissional, em especial Fátima Tavares, por ter ficado como minha orientadora em um período do curso, e Cecília MacCallum, pela gentileza e simpatia para comigo durante a sua gestão como coordenadora do Programa.

Ao colega Ari Lima, pelo constante estímulo e entusiasmo para com à minha produção acadêmica.

Um agradecimento especial ao amigo Raimundo Nonato Fonseca (*in memoriam*), pelo entusiasmo e incentivo à minha pesquisa com doação de materiais bibliográficos importantes.

À mineira Ariana Dias, nova vizinha que se tornou amiga, pela convivência durante o doutorado, por dividir comigo momentos de ansiedade e, juntamente com Raiza Lago e Felipe Leão, tirar-me do casulo para além dos ambientes do samba para reviver as alegrias e aventuras no circuito cultural e festivo de Salvador, fundamentais para combater a solidão durante o curso.

Aos amigos que fiz no Restaurante Universitário no período: Chica, Sheila, Juci, Eva e, em especial, Aciel Ashantis pela constante companhia e ajuda, dos reparos no computador à tradução de textos.

Agradeço, de coração, a todos os sambistas, especialmente aqueles que me concederam as entrevistas, pela disponibilidade de tempo, gentileza e confiança demonstradas em seus depoimentos: Mazé Lúcio, Gal do Beco, Cota Pagodeiro, João Sá, Walmir Lima, Du Marques, Rogério Lima, Walmir Silva, Waldemar Rasta da Cuíca, Jovicélio Dobi, Wadinho França, José Luis Arerê, Adailton Poesia, Pedro Abib, Cristiane Santana, Fábio Soares, Priscila Santos e Tônico Conceição.

Do mesmo modo agradeço aqueles que se tornaram meus interlocutores, ajudando-me a conhecer pessoas e lugares do samba na cidade: de modo especial, a Firmino de Itapoã (*in memoriam*) por ter sido o primeiro sambista a me escutar em uma mesa de almoço, após um seminário em comemoração ao Dia do Samba, onde, por um bom tempo, forneceu-me o primeiro mapa do gênero musical de Salvador; tornou-se um amigo sempre muito bem humorado e com muitas informações de bastidores; a Nelson Rufino, Chicão da Bahia, Paulinho do Reco e toda a família de Cota, além de uma série de pessoas que encontrava constantemente nos ambientes de samba.

Agradeço aos professores participantes da banca pela leitura atenciosa do texto e pelas valiosas sugestões oferecidas.

Finalmente, agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pela bolsa de apoio financeiro que me concedeu durante o curso.

*Eu sou, eu sou quebra-mar
Sua onda é forte
Mas não vai me derrubar
Porque eu sou quebra-mar*

*Você diz que a onda é forte
Acho bom aproveitar
Enquanto a maré tá cheia
Você pode deitar e rolar
Quando a lua fica nova
É sinal que a maré tá vazante
A onda na reviravolta
Carrega o siri arrogante*

*Mas samba bom tem fundamento
Escute o que vou te falar
É poder da criação da cultura popular
Por isso não vou nessa onda
De querer ser tubarão
O samba exige respeito
Meu samba é religião*

Eu sou quebra-mar
Walmir Lima e Pedro Abib

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida de. *Etnografia do Samba em Salvador: tradição, mercado e espetacularização*. Orientador: Vilson Caetano de Sousa Júnior. 2023. 249 p. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFBA, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta tese pretende contribuir para o estudo do samba em Salvador-Ba. Parte da percepção de que, após um o anonimato vivido com a ascensão da *axé music* na década de 1980, nos últimos quinze anos, o samba urbano de tradição afro-baiana ressurgiu em Salvador em eventos diversos, os quais têm se constituídos em novos espaços de socialização e lazer que recriam e mantêm as formas tradicionais do fazer samba na cidade. Essas formas de fazer samba estão inseridas no cenário atual baiano da produção mercadológica e divulgação mediática da música produzida na Bahia, bem como no contexto de espetacularização que marca a cultura das sociedades contemporâneas. Tendo em vista a extensão e a tentativa de construir uma visão panorâmica dessas práticas, a pesquisa se desenvolveu a partir da realização de uma etnografia do samba na cidade de Salvador, incluindo alguns eventos de diferentes tipos e dimensões, destacando a *Caminhada do Samba*, realizada anualmente na cidade, desde 2005, no percurso carnavalesco do centro da cidade, dentro das comemorações do mês da consciência negra (novembro) e do Dia do Samba (2 de dezembro). A conclusão nos revelou que a retomada do samba em Salvador demonstra que o samba integra o modo de viver da população negro e mestiça da cidade, como base musical e simbólica das suas práticas culturais, sobretudo para enfrentar os embates segregacionistas que, historicamente, marcaram essas práticas e garantir a preservação do samba mediante constante renovação, conforme o contexto sociocultural da cidade.

Palavras-chave: samba da Bahia; mercado musical; espetacularização.

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida de. *Ethnography of Samba in Salvador: tradition, market and spectacularization*. Supervisor: Vilson Caetano de Sousa Júnior. 2023. 249 p. Thesis (PhD. in Anthropology) – Faculty of Philosophy and Human Sciences - UFBA, Salvador, 2023.

ABSTRACT

The purpose of this work is to contribute to the study of the samba dance style and music genre in the Greater Salvador area. It starts from the perception that, after a certain "invisibility" experienced with the rise of axé music in the 1980s, urban samba with an Afro-Bahian tradition has reappeared in Salvador in the last two decades in various events, which constitute in new spaces of socialization and leisure that recreate and maintain the traditional ways of making samba in the city. These ways of making samba are inserted in the current scenario of market production and media dissemination of the music produced in Bahia, as well as in the context of spectacularization that marks the culture in contemporary societies. In an attempt to map its extent and to build a panoramic view of these practices, this research was developed as an ethnography of the samba in the Greater Salvador area, including some events of different types and dimensions, highlighting especially a few major events like the Caminhada do Samba parade, held every year since 2005 during the carnival festivity, the celebrations of the Black Awareness month (in November) and the Samba Day in early December. The study concludes that the resumption of samba in Salvador demonstrates that samba integrates the way of life of the black and mestizo population of the city, as a musical and symbolic basis of their cultural practices, especially to face the segregationist clashes that, historically, marked these practices and guarantee the preservation of samba through constant renewal, influenced by the city's cultural context.

Keywords: samba from Bahia; music market; spectacularization.

Lista de Ilustrações

Figura 1 Abre Alas do Celebração na Palma da Mão - 2015.	105
Figura 2 Celebração na Palma da Mão - Carnaval 2015.	105
Figura 3 Tambor de Supapo gaúcho no carnaval do Celebração na Palma da Mão - 2014. .	106
Figura 4 João Sá tocando tabuinhas - Celebração na Palma da Mão - Carnaval 2014.	106
Figura 5 Finalização do desfile Celebração na Palma da Mão - 2014.	107
Figura 6 Capa de um disco dos Sambas Juninos de Salvador.	112
Figura 7 Rasta da Cuíca - Carnaval - 2015.	125
Figura 8 Giló do Pandeiro e seu grupo na homenagem ao Bloco Alvorada pela Câmara de Vereadores de Salvador - 2015.	129
Figura 9 Samba Vivo - Mazé entrevista grupo Fora da Mídia - Out. 2014.	141
Figura 10 Grupo Fora da Mídia no Samba Vivo - 2014.	142
Figura 11 Samba da Quinta do Cajueiro - PAINEL.	143
Figura 12 Samba Quinta do Cajueiro homenageia Dia das Mulheres - 2016.	144
Figura 13 Samba Quinta do Cajueiro - 2016.	146
Figura 14 Participação feminina na Quinta do Cajueiro.	148
Figura 15 Cota, Gal do Beco e Rogério Lima - Quinta do Cajueiro - 2016.	151
Figura 16 Samba de Verdade - Terreiro de Jesus 2015.	153
Figura 17 Samba de Verdade - Terreiro de Jesus - 2015.	153
Figura 18 Oscar do Samba Baiano - 2016.	155
Figura 19 Plateia na Entrega do Chapéu de Bamba - outubro/2014.	155
Figura 20 João Sá entrega Chapéu de Bamba para mulheres representantes de entidades sociais.	156
Figura 21 Zé Cutia, Almir Ferreira, João Sá, Reinaldo Bispo, China - 2017.	156
Figura 22 Show Dia do Samba - Terreiro de Jesus -2014.	163
Figura 23 Walmir Lima - Dia do Samba - Terreiro de Jesus - 2014.	164
Figura 24 Gal do Beco - Dia do Samba -2014.	165
Figura 25 Claudete Macedo - Dia do Samba – 2014.	165
Figura 26 Caminhada do Samba, 2014.	184
Figura 27 Disposição dos trios elétrico no Campo Grande para a Caminhada do Samba - 2015.	188
Figura 28 Espera da saída da Caminhada do Samba - 2016.	191

Figura 29 Caminhada do Samba - 2014.	193
Figura 30 Caminhada do Samba 2015.	194
Figura 31 Ambulante na Caminhada do Samba - 2014.	195
Figura 32 Eu na Caminhada do Samba, 2014.	197
Figura 33 Grupo Bambeia no Bloco Alvorada, 2014.	200
Figura 34 Caminhada do Samba, 2014.	201
Figura 35 Baianas do Viola de Doze, 2014.	203
Figura 36 Caminhada do Samba vista da Praça da Aclamação.	209
Figura 37 Homenagem ao bloco Alvorada pela Câmara de Vereadores de Salvador.	219
Figura 38 Caminhada do Samba - vista de cima do último trio elétrico - 2014.....	223

Sumário

1 INTRODUÇÃO	8
1.2 O Campo de Pesquisa	19
CAPÍTULO 2: REFERÊNCIAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS.....	25
2.1 Música e Cultura Negra na Diáspora Africana nas Américas	32
2.2 Festa e Espetacularização dos Fenômenos Culturais	45
2.3 O Corpo no Contexto Cultural da Espetacularização.....	56
2.4 O Corpo Negro	60
2.5 O Mercado do Trabalho Musical.....	64
CAPÍTULO 3: DO BATUQUE AO SAMBA.....	69
3.1 A FESTA NEGRA NA BAHIA	79
3.2 - O Samba no Carnaval Soteropolitano	87
CAPÍTULO 4: O SAMBA URBANO DE SALVADOR.....	109
4.1 O Samba Junino.....	110
4.2 Os Sambões	120
4.3 Grupos de Samba e sambistas de Salvador	122
4.4 Eventos dos <i>bambas</i> ou dos “de dentro”	142
4.4.1 O samba da Quinta do Cajueiro.....	142
4.4.2 Celebração na Palma da Mão	153
4.5 O Dia do Samba.....	162
CAPÍTULO 5: O SAMBA NO ESPAÇO RADIOFÔNICO DE SALVADOR.....	167
5.1 O Cenário Atual.....	174
CAPÍTULO 6 - A CAMINHADA DO SAMBA	184
6.1 A Unesamba na Visão dos Sambistas Baianos	224
7 CONCLUSÕES.....	230
REFERÊNCIAS	239

1 INTRODUÇÃO

Estudar o samba no Brasil envolve uma série de questões, uma vez que se trata de uma manifestação cultural que abarca a diversidade que caracteriza a cultura e a produção musical do país e um fenômeno composto de narrativas que incluem oralidade, escrita, emoções e sentimentos diversos, disputas em torno de mito de origem e autenticidade bem como interpretações que remontam ao início da formação do país, no século XVI. São discussões que se acirraram a partir do século XIX e que continuarão, provavelmente, *ad infinitum*. Isso faz com que sua compreensão coloque o pesquisador diante do desafio de caminhar por um campo polissêmico, maleável, ambíguo, contraditório, no qual, dúvidas e oscilações tornam-se frequentes, por envolver não um fenômeno no singular, mas uma pluralidade de sambas brasileiros, suas comunidades e sonoridades, seus personagens, contextos socioculturais e estados de arte.

Significa, portanto, um desafio analítico para o entendimento do Brasil e seus processos civilizatórios específicos, sobretudo no que se refere aos territórios socioculturais e conflituosos e o caráter ambíguo que caracterizam suas relações étnico-raciais. Em razão disso, no decorrer deste trabalho, a cada descoberta, várias alterações se fizeram necessárias, na tentativa de definir com mais clareza os meandros que decorrem desta problemática, contudo, sem tanta certeza do alcance deste propósito.

Todas essas considerações decorrem do fato do samba, como fenômeno musical e social, ter resultado dos batuques¹ africanos, embriões musicais que foram transplantados para o Brasil pelos africanos escravizados, sobretudo os povos bantos, originários das regiões do Congo e Angola, e germinados em seus folguedos, danças e ritos sagrados aqui foram recriados (CARNEIRO, 1974; MUKUNA, 2014; RODRIGUES, 2008; TINHORÃO, 1988;). Mukuna (2014) mantém a associação da origem do samba aos povos bantu, mas faz referência a descobertas posteriores sobre a existência dos batuques em outras regiões do Continente Africano, além das habitadas pelos povos bantos. Depois de uma longa trajetória que envolveu discriminações, proibições, perseguições, intercalados com aprovações, fomentos, apropriações e adaptações no entrecruzamento com gêneros e expressões

¹*Batuques* era o termo genérico empregado pelos viajantes europeus para designar as danças encontradas em África (CARNEIRO, 1974). No Brasil, o termo continuou a ser empregado com o mesmo sentido (RODRIGUES, 2008; SANTOS, 1997; TINHORÃO, 1988) e no final do século XIX o termo batuques passou a ser substituído pelo termo *samba* (CARNEIRO, 1974).

musicais de outras culturas, o samba se disseminou por grande parte do território brasileiro, resultando numa multiplicidade de ritmos, danças, cantos, com denominações conforme a especificidade sociocultural de cada localidade e/ou região (CARNEIRO, 1974). Por outro lado, suas manifestações entrecruzaram práticas de lazer com religiosidade, desencadeando novas formas de sociabilidade e ritos de contatos interétnicos bem como para elaboração de identidades (SODRÉ, 1998).

No Rio de Janeiro, principal porto de entrada e permanência de africanos no Brasil no período da escravatura e sede da Corte Imperial a partir de 1763, as manifestações culturais dessas populações foram incorporadas ao processo de urbanização, intensificando com isso suas adaptações e modificações, cujo resultado foi a configuração do que viria a se tornar o denominador comum da “síntese urbana” das diversas expressões musicais brasileiras da cidade (SODRÉ, 1998, p. 13; VIANNA, 1995).

Nas primeiras décadas do século XX, nesse mesmo contexto urbano do Rio de Janeiro, e a despeito de todo o preconceito e segregação sofridos pelos negros em relação aos valores e representações culturais da cultura branca carioca, a base rítmica dos batuques, característica predominante da música africana, juntou-se à melodia, característica predominante na música europeia e recebeu a denominação generalizada de *samba*. Durante as três primeiras décadas do século XX, o samba produzido no contexto urbano do Rio de Janeiro foi institucionalizado como sendo a música nacional, por excelência, tornando-se um dos ícones da identidade nacional brasileira, formulada na década de 1930 através de uma articulação que envolveu setores da elite intelectual, representada pelos artistas modernistas (VIANNA, 1995) e pela política nacionalista do governo de Getúlio Vargas.

Com esse caráter de “gênero-síntese de base popular e urbana” (SODRÉ, 1998, p. 25) o samba carioca se tornou numa espécie de guardião de toda a musicalidade brasileira, a partir da sua adaptação ao processo de reprodução fonográfica e radiofônica e, conseqüentemente, à comercialização e disseminação como produto industrial. Assim chegou às mais distantes regiões do país, principalmente através da Rádio Nacional, veículo de comunicação carro-chefe do governo varguista. A partir desta ascensão, de modo bastante amplo, deu-se o surgimento de duas correntes distintas, as quais marcaram não só o samba no Brasil, mas a música negra na diáspora africana em toda a América. Foi o que identificou o músico e musicólogo afro-cubano Leonardo Acosta (1982, apud LOPES, 2005), processo que, para Acosta, resultou das modificações e estilizações pelos quais a música negra foi submetida para se adaptar às exigências da indústria fonográfica na qual foi

inserida. Isso fez com que, conforme Acosta, enquanto uma corrente procura manter os traços da ancestralidade africana o quanto possível, a outra se abre à influência de elementos externos, num processo que quase sempre a sufoca e absorve. Assim, o “gênero-síntese” apontado por Sodré abarca uma série de outros sambas, alguns desapareceram, porém muitos outros sambas ainda permanecem e necessariamente não se incluem nesta síntese carioca, urbana e mestiça, mesmo no Rio de Janeiro e mais ainda na Bahia.

Nesses parágrafos iniciais desta introdução, já nos deparamos com o primeiro e laborioso desafio dos estudiosos do samba no Brasil: a definição de qual samba se irá abordar, uma vez que suas manifestações abarca uma infinidade de outros gêneros e estilos musicais de base popular e tradicional, presentes tanto no meio rural como no meio urbano, com denominações distintas, muitas vezes numa mesma região (SODRÉ, 1998; TINHORÃO, 1998), como acontece no Recôncavo Baiano (DÖRING, 2004; DOSSIÊ IFHAN, 4, 2006).

Isso fez com que, desde o início que me propus a estudar a música produzida pela população afrodescendente de Salvador, nas quais o samba constitui a base, os problemas em torno da delimitação do objeto se fizeram presente em todas as minhas pesquisas sobre a cultura baiana². Esse início data do meu ingresso no Projeto Sócio-Antropologia da Música na Bahia (S.A.M.BA.), no ano de 1996, quando concorri a uma bolsa de apoio técnico apresentando a proposta de estudar o samba de Salvador. Nesse momento, já me deparei com a variedade de versões de samba existentes na cidade, embora o meu desejo estivesse focado no samba que considerava mais próximo da tradição afro-baiana, i.e., o samba produzido por afrodescendentes de Salvador, que tem como característica principal a predominância dos instrumentos percussivos e conteúdos relacionados ao cotidiano popular da cidade.

A minha proposta apresentada ao Projeto S.A.M.BA foi aprovada, mas deixando certa frustração no ar. Isso porque os componentes do projeto estavam priorizando estudos sobre o que havia de novidade na cena musical baiana no momento, no caso do samba, um novo formato que passara a ser denominado *pagode*, termo associado ao universo musical brasileiro, pelo menos, desde o século XIX (LOPES, 2005b, p. 9), mas até mais conhecido como uma prática musical que surgiu na cidade do Rio de Janeiro na década de 1970, produzida por afrodescendentes daquela cidade, na qual executava-se o estilo de samba partido-alto, com predominância da percussão, que alcançara grande repercussão na mídia nacional. A nova versão do pagode surgida em Salvador, no início de

² É necessário ressaltar que a Bahia aqui mencionada diz respeito à região do Recôncavo ou Bahia de Todos os Santos, na qual incluem Salvador e mais treze municípios.

1990, tinha como característica uma proximidade com a batida acelerada do samba de roda baiano, produzido conforme os ditames da indústria fonográfica, acrescentando à percussão instrumentos harmônicos (guitarra, baixo e teclado) e dançarinos que executavam passos exibicionistas e erotizados, componentes estruturais deste samba (DOSSIÊ IPHAN 4, p. 37; 53), associados às danças de academias de ginásticas.

Naquele momento, o meu conhecimento sobre o novo pagode de Salvador havia sido em um programa de televisão local, quando assisti pela primeira vez a dança “na boquinha da garrafa”, executada por bailarinas jovens negras e anunciada por um locutor branco, em tom de deboche. Fato que me deixara bastante incomodada (ver OLIVEIRA, 2001). No entanto, assim que iniciei a pesquisa, fiquei sabendo que, na verdade, este pagode tratava-se da inserção na indústria fonográfica dos populares sambões, i.e., grupos de samba formados por afrodescendentes que animavam as festas de largo, clubes e outros ambientes também frequentados pela população afrodescendente de Salvador. Além disso, a coreografia que havia presenciado na televisão se tratava, de fato, do eixo central do que viria a ser o meu objeto de pesquisa, ou seja, de reminiscências da erotização presentes no samba de roda, agora aguçada pelo olhar da indústria fonográfica, a qual tem como uma das características principais a exibição da sexualidade. Tudo isso passou e me despertou interesse para conhecer o novo pagode baiano com mais profundidade, sobretudo pela dimensão que tomou, num curto espaço de tempo, ao obter enorme sucesso nos meios de comunicação de todo o Brasil.

Após um ano de iniciado a pesquisa no Projeto S.A.M.Ba, e com o trabalho de campo em andamento, em 1997, ingressei-me no mestrado de Ciências Sociais da UFBA, com ampliação do universo do mesmo projeto de pesquisa. Ao final do mestrado, a conclusão da pesquisa foi bastante surpreendente devido às confirmações reveladas nos bastidores históricos do “novo pagode” baiano, em termos musicais e performáticos, a adaptação de uma herança transatlântica preservada no Recôncavo baiano, o samba-de-roda em seus aspectos erotizante e batida acelerada, ao modelo de produção musical industrializada. Quanto à dança da “boquinha da garrafa”, tornou-se uma brincadeira, uma pândega encenada por diversos segmentos sociais e nos mais diversos lugares do país, em programas de televisão, festas de aniversários infantis. Por outro lado, o novo pagode baiano contribuiu para a inserção do samba produzido na Bahia no mercado musical nacional e ampliação do mercado fonográfico regional, instalado em Salvador na década de 1980, para o circuito transnacional de música, marcado pela herança da tradição cultural afro-baiana.

Esta experiência com o pagode baiano, na verdade, possibilitou-me retornar aos estudos sobre a temática da música produzida na Bahia no âmbito acadêmico, que, entre idas e vindas, iniciara, de

fato, na monografia da graduação em Ciências Sociais, na UFBA, em 1989, juntamente com duas colegas. O nosso estudo foi um dos pioneiros em abordar essa temática, na época, sobre outra novidade surgida na década de 1980, que foi a musicalidade que marcou o processo de reafirmação da cultura baiana (RISÉRIO, 1981), com outro estilo de samba, que passou a ser nomeado de *samba-reggae*, produzido pelos blocos afro, dentre os quais Olodum, Ilê Aiyê, Araketu e Muzenza, os quais compuseram o objeto da pesquisa. Era o prenúncio da consolidação do mercado musical da Bahia, tendo como carro-chefe a música carnavalesca produzida para os trios elétricos, depois denominada genericamente de *axé music*, da qual o *samba-reggae* tornou-se o carro-chefe. Após a graduação, continuei trabalhando com pesquisas na área de Ciências Sociais, mas em outras temáticas.

Voltando ao mestrado, ao findá-lo, mais uma vez, o estudo sobre a temática da cultura afro-baiana ficou suspenso por 12 anos, quando passei a ministrar aulas em faculdades particulares, em disciplinas com outras temáticas, até reencontrar o tema da cultura em disciplinas da área de Antropologia. Logo em seguida, essa aproximação me incentivou para retornar, mais uma vez, aos estudos da cultura afro-baiana no âmbito acadêmico, por chegar à conclusão que era o que me dava prazer e entusiasmo. Desta vez, nesta pesquisa sobre o samba urbano de Salvador, apresentada ao Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, também na UFBA, iniciada 2014, que foi prorrogada até a presente data.

Todas essas considerações apresentadas sobre a minha inserção na temática do samba baiano demonstram o meu distanciamento desse universo na cidade de Salvador, aonde cheguei em 1980, vindo de Angical, na outra ponta do estado, Oeste da Bahia, cuja cultura e costumes eram – e continuam sendo – distintos da região da Bahia de Todos os Santos. Na época, frequentei e morei por muito tempo no bairro do Tororó, localizado no centro da cidade, onde estavam localizadas várias residências estudantis de cidades do interior do Estado. O Tororó também se caracteriza pela presença marcante da população afrodescendente com suas agremiações carnavalescas, tornado-o um dos redutos tradicionais do samba na cidade. No entanto, eu não costumava frequentar esses espaços do samba. No meu mundo de pré-vestibulanda da época, predominava o gosto musical por outros estilos, dentre os quais a música produzida pelos cantores nordestinos que emergiam no cenário musical do Sudeste do país, como Alceu Valença, Elba e Zé Ramalho, Fagner e Geraldo Azevedo; o forró, muito executado nas festas das residências estudantis e, principalmente o *rock and roll*. Eu até me sentia atraída, principalmente pela percussão, quando assistia à passagem dos blocos de samba quando desfilavam pelo bairro no período pré-carnavalesco. Cheguei a ir, com algumas colegas de residência, poucas vezes à quadra do bloco Apaches do Tororó, mas por pouco tempo, pois tínhamos medo devido

à fama de violência que se propagavam sobre os integrantes do bloco, como veremos com mais detalhe no capítulo sobre o samba no espaço do carnaval soteropolitano.

Como a grande maioria dos brasileiros, os sambas que ouvia no interior de onde vim eram de cantores do Rio de Janeiro e São Paulo, divulgados pela grande mídia nacional. E embora havendo uma forte presença da tradição cultural afro-brasileira na minha cidade de origem, protagonizada pela população negra, que abrem o Ano Novo com o desfile dos Congados nas comemorações da festa de Nossa Senhora do Rosário, que como base musical o samba-de-roda que denominam chula, essas manifestações se restringiam ao período da festa.

Em Salvador, além das batucadas³ nas festas de largo e nos fundos de ônibus, cheguei a assistir alguns shows, principalmente no dia 2 de dezembro, Dia do Samba, com participação de sambistas tradicionais da cidade, como Batatinha, Riachão, Edith Macedo, Edil Pacheco, dentre outros. A maioria das vezes esses shows aconteciam no Pelourinho, bairro na época marginalizado e abandonado pelo poder público, onde frequentava sempre na companhia de amigos, professores e colegas, agora cursando graduação em Ciências Sociais e morando na Residência Universitária da UFBA.

No entanto, mesmo depois de idas e vindas aos estudos sobre a musicalidade afro-baiana de Salvador, após a aprovação no doutorado, levei um tempo para me readaptar ao tema e aos espaços, necessitando ir aos ambientes do samba para definir e delimitar o objeto desta pesquisa. A primeira dificuldade resultava da descontinuidade dos estudos do tema entre graduação, mestrado e doutorado e do distanciamento temporal que me tirou a atenção, com mais acuidade, do desenrolar dos caminhos tomados pelo pagode baiano, haja vista a radicalização das novas bandas que radicalizavam aspectos da sexualidade, muitas vezes de forma muito explícita, repetitiva e pouca ou nenhuma criatividade. Mesmo com exceções de algumas bandas e cantores, este pagode não me despertava mais curiosidade.

No entanto, o desejo antigo de estudar o samba popular de Salvador em seu formato anterior ao pagode baiano continuava, o que me fez retornar ao tema no doutorado. Desta vez, mais uma vez, pelo novo cenário que se delineava naquelas últimas décadas, trazendo novamente a presença deste samba em ambientes da cidade e no espaço do carnaval. Isso porque, com a explosão e ascensão ao cenário mediático do samba-*reggae* e da *axé music*, na década de 1980 e do pagode baiano na década

³ *Batucadas* foi a denominação adotada por autores como Contreras e Ikes (2013); Moura (2011); Vieira Filho (1997); Cadena (2014) para os grupos musicais de Salvador, com base predominantemente percussiva. Atualmente, o termo se refere, principalmente, a sambas executados de forma espontânea, em reuniões de amigos ou nas festas populares da cidade.

seguinte, o samba antigo da cidade entrou numa fase de anonimato, tanto do cenário mediático como das festividades, sobretudo no carnaval, palco tradicional das batucadas, afoxés, escolas de samba e blocos de índio em décadas anteriores, bem como as rodas de samba e batucadas nas festas de largo (SERRA, 2009; OLIVEIRA, 2001). Ou seja, o samba que dava base a essas manifestações se recolheu a poucos eventos da cidade, como os encontros de sambistas que se mantiveram firmes em suas práticas tradicionais.

No decorrer das últimas décadas, essas práticas estavam sendo retomadas, em diversos eventos e ambientes da cidade, produzidos e frequentados por grupos de pessoas de origens diversas em termos étnicos e de classes sociais. O anonimato no espaço da grande mídia, vez, atingindo o samba-*reggae* e a *axé music*, com esta chegando a ser anunciada como morta por pela principal representante, a cantora Daniela Mercury, em pleno carnaval de 2017; foram substituídos pelas novas modas musicais do país, as novas versões da música sertaneja. Mesmo o pagode baiano, que embora permanecendo popular na cidade, não deixou de ser atingido por este anonimato.

Ao iniciar o doutorado em 2014, passei a observar o retorno do samba na cidade e frequentar os seus ambientes do samba, procurando identificar suas características e conteúdos. Os resultados revelaram a existências de vários tipos de eventos e ambientes, alguns protagonizados por artistas da classe média, muito dos quais cantavam outros estilos musicais, que passaram a cantar sambas com estilos mais sofisticados, ligados a denominada MPB⁴; ambientes estes também frequentados por pessoas com o mesmo perfil social, ou seja, sem uma vivência com as práticas de samba dos afrodescendentes das camadas populares da cidade.

Mas foram exatamente os ambientes com estas últimas práticas de samba que se destacavam no cenário cultural da cidade que me interessavam, i.e., tanto produzidos como frequentados pela população negra e mestiça, pertencentes as classes populares da cidade e, em termos musicais, com a execução do que estes sambistas identificam como sendo o samba tradicional: uma versão mais popular, cuja sonoridade tem como predomínio os instrumentos percussivo e repertório composto pelo partido-alto carioca e pelo samba-de-roda da Bahia. A produção de muitos desses eventos envolvem segmentos profissionais e sociais distintos, dentre os quais sambistas de várias idades, produtores, radialistas e os denominados “amigos do samba”, os quais incluem políticos, governantes,

⁴ A sigla MPB foi criada pela indústria musical para designar um segmento do mercado musical no Brasil, que reflete uma prática e uma concepção contraditória: popular, mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”; excludente, pois nela nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”(ULHÔA, 1997). Mas a referência é válida por ser reconhecida como mais sofisticada que os demais estilos propagados pela grande mídia no país.

militares e comerciantes, apoiadores e patrocinadores. Desses eventos, o de grande destaque é a *Caminhada do Samba*, que atrai cerca de 400 mil pessoas no centro de Salvador, realizado entre o final de novembro, mês da consciência negra, e dia 2 de dezembro, nacionalmente estabelecido como o dia do samba.

Aqui, vale ressaltar que, embora sendo um estilo de samba, o pagode baiano não foi incluído neste foco principal da pesquisa devido à ampliação excessiva do universo que esta inclusão levaria, haja vista as alterações da sonoridade deste pagode nos últimos anos, com o acréscimo de elementos de outros gêneros musicais, como o *rap*, o *funk*, além de novas sonoridades como *groove*-arrastado⁵ –, que passou a caracterizar as bandas mais novas. Por outro lado, tornou-se um produto mercadológico com uma segmentação muito bem delimitada e exclusiva, cujas apresentações restringiram-se a grandes shows-espetáculos, patrocinados por ricos empresários, produtores, emissoras de rádio e televisão, e frequentados por jovens provenientes das classes mais abastadas economicamente da cidade; portanto, muito distinto das práticas de samba delimitado como objeto desta pesquisa⁶.

Do mesmo modo, as interpretações que alicerçaram a formulação da tese foram sendo delineadas após a minha inserção no campo e das observações de que o ressurgimento do samba urbano de tradição afro-baiana em Salvador, nas últimas décadas, concretizado a partir de uma série de práticas desenvolvidas por pessoas e grupos compostos em sua maioria por afrodescendentes da cidade, agregando um público diverso, em vários tipos de eventos, com projetos e mobilizações que recriam as formas tradicionais do fazer samba na cidade, mas, muitas vezes, com interesses dispersos e aspectos contraditórios no que se refere à definição de objetivos, interesses e metas comuns aos grupos envolvidos. Por outro lado, o samba se tornou um mecanismo de ascensão social desejado por muitos afrodescendentes pobres da cidade, porém insuficiente para a grande maioria devido às barreiras impostas pelo mercado da indústria da música em geral e baiana, em particular.

Para a compreensão desse cenário sociomusical, o objetivo principal constituiu-se em analisar a importância do samba para os sujeitos sociais envolvidos em suas práticas. Os objetivos específicos foram: observar e avaliar o conteúdo das práticas e dos ambientes do samba: formas de organização,

⁵ *Groove* palavra em inglês que significa sulco ou ranhura. No contexto musical indica combinação satisfatória; no caso do pagode baiano, usa-se o recurso mais comum que é o encaixe da bateria com o contrabaixo. <https://www.significados.com.br/groove/>. Acesso em julho/2021.

⁶ Embora o estilo pagode apareça em um dos eventos que constituíram o objeto deste trabalho, a *Caminhada do Samba*, que conta com a participação do grupo *É o Tchan do Brasil*, que também faz parte da Unesamba. A propósito, esta banda, após o seu refluxo no cenário midiático nacional, voltou a executar uma sonoridade mais próxima de quando era o sambão denominado *Gerasamba*.

organizadores, patrocinadores e colaboradores; observar as características do estilo musical; identificar e avaliar o perfil dos seus executores e compreender a importância do samba no que diz respeito às motivações, desejos, projetos, expectativas, percursos e experiências; examinar as percepções dos sambistas em relação ao mercado musical; identificar as redes de contatos e as relações estabelecidas entre os segmentos sociais envolvidos e a participação dos órgãos governamentais na realização dos eventos; por fim, conhecer o entendimento dos sambistas sobre a relação do samba com a cultura e identidade negra.

Para alcançar esses objetivos, a pesquisa se desenvolveu mediante a realização de uma etnografia do samba na cidade de Salvador, tendo como universo eventos de tipos diferenciados em termos de objetivos, tamanhos e importância para os sambistas. O trabalho de campo envolveu a técnica de observação participante nos ambientes de samba, em seminários, debates, homenagens, aniversários dentre outros eventos; também foram utilizadas as técnicas tradicionais, tais como entrevistas formais e informais, pesquisas bibliográficas, caderneta de anotações de campo e registro fotográfico; contou ainda com pesquisas em sites e vídeos da internet e acervo da TV Educativa da Bahia.

Tratou-se, portanto, de uma análise socioantropológica por compreender o samba além da sua dimensão puramente musical, mas, principalmente, como um fenômeno cultural inserido e correspondente a um contexto social específico, ou seja, como um constitutivo fundamental para a construção do mundo social (PINTO, 2001, SEEGER, 1987).

Nesse sentido, é importante destacar a importância da contribuição desta tese para os estudos do samba no Brasil e na Bahia, em particular. No caso específico da Bahia, no que pese à vasta produção de pesquisas no âmbito acadêmico sobre a tradição cultural de influência africana na região, o foco principal continua sendo a herança dos povos gege-nagôs, sobretudo no aspecto religioso. Mesmo nas últimas décadas, quando cresceu o interesse das abordagens sobre as manifestações festivas de Salvador, a atenção foi dada aos desdobramentos e consequências da configuração do mercado musical regional, a partir da década de 1980, com destaque para os blocos afro, a *axé music* e o carnaval. O samba, mesmo sendo um elemento fundamental desta festa e do cotidiano da cidade, permaneceu invisível na grande maioria destas pesquisas. Fato que pode estar associado ao descaso para com a contribuição dos povos africanos de origem bantu - ao qual é atribuído a introdução do batuque, embrião do samba, no Brasil -, para a formação da sociedade e da cultura brasileira e da baiana, em particular. Tudo isso resultou do mito da superioridade intelectual e de costumes dos sudaneses em relação aos bantu, os dois povos que, de forma genérica, originaram-se dos dois troncos

linguísticos dos africanos trazidos para serem escravizados nas Américas durante o tráfico negreiro; mito este que será abordado posteriormente.

Essa importância exclusiva direcionado às nações *gege-nagô* repercutiu nos estudos do samba, que, no Brasil, as suas formas embrionárias são atribuídas aos bantos (CARNEIRO, 1982; MUKUNA, 2000)⁷. E mesmo com a sua eleição como ícone da identidade brasileira, formulada a partir década de 1930, por muito tempo, os interesses das editoras e do mercado voltou-se exclusivamente para o samba carioca, com os estudos concentrados no Rio de Janeiro, abordando principalmente as escolas de samba ou construindo trajetórias de sambistas cariocas. Mais tarde, essa abordagem passou a ser desenvolvida na cidade de São Paulo, na mesma perspectiva. Até mesmo no Rio de Janeiro, por exemplo, não houve uma preocupação dos estudiosos para desvendar a influência do samba baiano sobre o samba carioca. E quando se refere à cidade de Salvador especificamente, menos atenção ainda é destinada ao histórico das origens, características, formas e transformações do samba na cidade, mesmo no século XX, quando ocorreu uma fermentação dessas práticas musicais (DÖRING, 2004).

Conforme o etnomusicólogo Kasadi wa Mukuna, da República Democrática do Congo e especialista em estudos da África central, região de onde vieram os bantos, esse descaso para com os estudos sobre os bantos no Brasil chegou a causar um constrangimento no Diretor do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (USP), Prof. Dr. Fernando Mourão, levando-o a convidar o próprio Mukuna, em 1975, para fazer parte do corpo docente desta instituição (MUKUNA, 2000).

Döring (2016), etnomusicóloga, com uma longa trajetória de pesquisas do samba na região do Recôncavo baiano, considera que ainda são necessários esforços para modificar a visão enganosa da homogeneidade do samba de roda produzido por afrodescendentes supostamente anônimos. Ela também aponta a negligência dos estudiosos em relação à historicidade das inúmeras práticas de samba, em cidades e povoados desta região, reveladoras de possibilidades em termos estéticos. Conforme Döring (2016), essa negligência resulta ainda da visão que se tem da música negra em geral, que tem sido discutida muito mais na rua do que na tradição científica, ainda marcada pela concepção preconceituosa da tradição oral da diáspora africana, como deficiente e inferior, e pela pouca atenção à compreensão dessa música e de suas implicações como cultura da oralidade e de um universo com regras, valores, implicações e deduções próprias.

⁷ Mukuna fez referência a descobertas posteriores sobre a existência dos batuques em outros povos, além dos bantos (In: CONGRESSO DE HISTÓRIA... 2014)

O Dossiê produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) visando o reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural mostra o descaso e “os riscos potenciais de desaparecimento” (DOSSIÊ IPHAN, p 75) mostra que somente três pesquisas acadêmicas foram realizadas, nos últimos 25 anos do século XX, sobre esse samba, mas que nenhuma delas chegou ao conhecimento do público, sobretudo dos sambistas, uma em inglês, outra em alemão e outra que foi reduzida a um artigo.

Felizmente, nos últimos quinze anos, esse cenário começou a se alterar, quando a temática do samba na Bahia passou a atrair a curiosidade de estudiosos, embora com maior atenção ao samba de roda do Recôncavo, sobretudo após a aprovação daquele Dossiê e registro como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2004, e proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2005. Em Salvador, o tema também tem despertado a atenção para muitos estudiosos. Em ambos os lugares, além da própria Döring, Santos (1997), Oliveira (2001), Reis (2002), Serra (2009), Reis (2012), Lima (2016), Lühning⁸, dentre outros

Desse modo, esta pesquisa procurou contribuir com a continuidade desses estudos do samba na Bahia, como manifestações socioculturais e espaços de socialização de segmentos da comunidade negra, onde a essência lúdica mantém a tradição de celebrar e elaborar e reelaborar valores culturais próprios, formular identidades e práticas de solidariedade. Fazendo parte no novo cenário do mercado de produção de bens culturais da região, seus protagonistas, de uma forma geral, veem neste cenário uma chance de adquirir visibilidade, reconhecimento ou ascenderem socialmente, principalmente entre os mais jovens. Por outro lado, são sujeitos que enfrentam uma luta árdua na busca de patrocínio público para concretizar seus projetos, tanto individuais como coletivos.

⁸ Um projeto coordenado pela etnomusicóloga Angela Lühning, da Escola de Música da UFBA, tem se destacado pelo intuito de elucidar aspectos como a ambientação histórica e sociocultural do samba na Bahia, com a utilização do levantamento histórico intensivo no noticiário jornalístico e periódicos de diversas épocas sobre as expressões musicais populares durante a primeira metade do século XX na cidade de Salvador (DÖRING, 2016). Ao lado de Lühning, etnomusicólogos como Katharina Döring, Carlos Sandroni, Gustavo Melo, Cássio Nobre. Outra iniciativa tem sido feita pelo Projeto Memórias do Reinado de Momo foi coordenado pelo professor da UFBA Paulo Miguez e contou com a participação de estudiosos da temática do carnaval de Salvador, numa perspectiva histórico-antropológica que teve como base a pesquisa documental, bibliográfica e entrevistas com participantes dessa festa, que de certa forma o samba é um dos protagonista.

1.2 O CAMPO DE PESQUISA

A minha trajetória no campo de pesquisa iniciou antes mesmo de ingressar no doutorado em 2014, e perduraram durante todo o curso, com menor frequência no período da análise dos dados e da escrita do texto final. Durante essa trajetória, visitei vários eventos e ambientes localizados, sobretudo, em bairros populares, dentre os quais Santo Antônio, Garcia, IAPI, Caixa D'Água, Federação, Brotas, Boca do Rio, Sussuarana, Ribeira, Itapuã, Liberdade, Ladeira da Água Brusca, Feira de São Joaquim, Cidade Baixa e praças do Pelourinho.

Participei de debates sobre samba, principalmente nas comemorações do mês da consciência negra (novembro) e do Dia do Samba (2 de dezembro), um desses debates, que muito contribuiu para as minhas primeiras observações sobre o mundo do samba de Salvador foi organizado pelo maestro e etnomusicólogo Letieres Leite, do qual participaram sambistas locais, pesquisadores e representantes do movimento negro baiano. Participei de debates promovidos pela Secretaria de Cultura do Município de Salvador (Secult). Visitei muitas vezes o *Bar e Espaço Etilico Cultural Juvená*, localizado no bairro de Itapuã, onde o grupo *Samba e Sede* se apresentava tocando o samba partido-alto carioca e algumas músicas do samba de roda do Recôncavo Baiano, frequentado por um público cativo que procura o samba considerado tradicional na cidade⁹. Também participei de dois seminários da União dos Sambistas da Bahia (Unesamba), de duas homenagens feitas pela Câmara Municipal de Vereadores de Salvador, uma pelos 50 anos de samba do sambista Nelson Rufino e outra pelos 40 anos do bloco de samba Alvorada.

Participei de três *Caminhadas do Samba* – 2014, 2015, 2016 – e, em todos os anos do doutorado, estive nos eventos de comemoração do Dia do Samba de Salvador. Participei dos quatro eventos anuais da *Entrega do Chapéu de Bamba 10*, realizado pelo produtor e radialista João Sá, que tem como objetivo premiar sambistas, produtores, patrocinadores e pessoas ligadas e inseridas no mundo do samba da cidade.

No carnaval, além de presenciar os desfiles de bloco de samba do camarote no Campo Grande, desfilei no bloco Alvorada e participei do lançamento do carnê para o carnaval de 2016, realizado na

⁹ Essas visitas resultaram também na elaboração do artigo *Experiência etnográfica de um evento de samba em Salvador*, na disciplina Narrativas Etnográficas Urbanas, ministrada pela Profa. Dr. Urpi Montoya, encaminhado para publicação na EDUFBA, juntamente com os de outros colegas da disciplina.

¹⁰ O termo *bamba* vem do *mbamba*, da língua africana *quimbundo*, que significa “mestre consumado, muito exímio e sabedor” (LOPES, 2005b, p. 160). No Brasil, *bamba* possui vários significados, mas, no mundo do samba, está associado aos sambistas ligados à tradição do gênero musical.

Casa de Angola, na baixa dos Sapateiros, com shows de vários grupos e sambistas. Durante dois anos, participei do bloco *Celebração na Palma da Mão*, também organizado por João Sá e com participação dos integrantes da “comunidade do samba” da cidade, como anunciado no *slogan* do bloco. Frequentei os eventos denominados *Samba do Leite*, organizado para arrecadar esse alimento para doações a comunidades necessitadas. Acompanhei o festival de samba realizado por barraqueiros no Largo do Papagaio, na Cidade Baixa. Também frequentei por dois anos o *Samba da Quinta do Cajueiro*, na Boca do Rio, realizado pela família de Cota Pagodeiro, um dos principais eventos do gênero da cidade.

No cenário radiofônico, ouvi todos os programas de samba das rádios locais, concentrando posteriormente nos programas denominados pelos radialistas como “samba de raiz”, nos quais são realizadas entrevistas com sambistas e personalidades ligados ao mundo do samba, além de anunciarem a agenda semanal dos eventos da cidade. Também assisti a diversos programas de televisão, de emissoras locais e nacionais, com reportagens, debates e entrevistas sobre samba.

Durante o trabalho de campo, vivenciei muitas das implicações que decorrem da aproximação entre pesquisador e ambiente de pesquisa sem conhecimento prévio de um em relação ao outro, mesmo ambos sendo da mesma cidade (VELHO, 1980). Embora eu já tivesse uma experiência em pesquisas dos mais variados tipos, desta vez, no doutorado, a Antropologia foi fundamental para que me sentisse mais consciente e segura em relação à autorreflexão sobre a minha inserção no campo, da relação com os interlocutores e de todas as implicações que envolvem essa etapa da pesquisa. A minha ida aos ambientes do samba era sempre sozinha, imbuída dos instrumentos de coleta de dados, os quais eram utilizados conforme o ambiente encontrado. No início, meio sem jeito, por não saber ao certo como me comportar e de como seria recebida. Sendo mulher e estar sozinha, não é fácil chegar a ambientes festivos, na maioria das vezes com a presença de um número maior de homens; por isso, me mantinha sempre atenta às oportunidades para aproximar e conversar com alguém, sobretudo mulheres.

Nos eventos menores, eu sempre procurava me aproximar do responsável, para me identificar como pesquisadora da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e falar dos meus objetivos ali no evento. Nos eventos maiores, eu me sentia mais livre para me aproximar primeiro de outras pessoas até chegar aos organizadores. Nesses momentos, por ser desconhecida, era comum ser confrontada com olhares receptivos, principalmente masculinos; outras vezes com desconfiança, e outras com gesto de reprovação, fato que, em conversa informais posteriores, fiquei sabendo que esse gesto correspondia ao fato de eu ser “estranha”, aos ambientes do samba; e mesmo tendo o cabelo crespo,

ter a pele clara, sem traços físicos negroides; o que revelava tratar-se de ambientes também marcados por barreiras raciais. Nos ambientes maiores, onde era possível me tornar anônima no meio da multidão, o problema era contornado com a adoção do papel de jornalista, observando, tomando notas; fotografando somente quando eu já estava mais “conhecida” no local. Nos eventos menores sempre demorava mais tempo para começar a fazer anotações; era mais fácil me aproximar de alguém, conversar e, aos poucos, ampliando minhas relações.

Um exemplo bem marcante desta aproximação, muitas vezes vezes problemática, aconteceu com o produtor João Sá, que, mesmo tendo percebido a minha presença desde o início do trabalho de campo, nos seus e em outros eventos, só melhorou o olhar de desconfiança e distanciamento após a entrevista que me concedeu já no final da pesquisa, quando passou a me tratar de maneira cordial, ao ponto de me incluir entre os homenageados do Chapéu de Bamba, em fevereiro de 2017, evento que presentearia pessoas, grupos e entidades integrantes ou que contribuem para com o samba na cidade, com um chapéu estilo panamá – de uso comum entre os sambistas cariocas, que passou a ser adotado em Salvador e em outros lugares do Brasil.

Com o passar do tempo, à medida que passei a frequentar com mais assiduidade os eventos, as aproximações foram se ajustando devido à familiaridade que passei a ter com muitas pessoas que encontrava nos diversos ambientes de samba da cidade. Assim, em todos eles observei, conversei, fiz anotações, bebi, comi, sambei muito, fiz muitos amigos e fui muito feliz. Conforme Clifford (apud URIARTE, 2012, p. 5), trata-se de embates corriqueiros que acontecem no desenrolar das relações dialógicas entre o pesquisador e seus interlocutores, entram em cena fatores como “interlocução efetiva”, “observação sistemática”, “aliança, cumplicidade, amizade, respeito”, até mesmo “coerção e tolerância irônica”.

As entrevistas formais foram realizadas com 18 interlocutores de diferentes segmentos sociais envolvidos no universo do samba da cidade, seguindo um roteiro semiestruturado conforme cada segmento, mas, sempre que possível, deixando o entrevistado falar e se comportar livremente. Um dos destaques das manifestações do samba, observadas diretamente, foi a *Caminhada do Samba*, evento realizado anualmente, há 12 anos, no centro da cidade, num percurso que vai da Praça do Campo Grande à Praça Castro Alves, retornando pelo Rua Carlos Gomes até os Aflitos.

Os critérios para a seleção dos entrevistados ocorreram de forma aleatória à medida que o trabalho de campo ia sendo realizado, de forma que pudessem abarcar os diferentes perfis e principais categorias sociais envolvidas nas práticas do samba, focalizando as questões mais gerais sobre o

samba bem como os aspectos particulares, inerentes a cada perfil do entrevistado. Em todas foram incluídas a origem social, o grau de escolaridade, a profissão, a experiência e a formação no mundo do samba, a percepção sobre o significado de tradicional no samba, sobre o samba no Brasil e em Salvador. Abordaram ainda as formas de participação e os significados que possuíam em relação aos ambientes que frequentavam; as opiniões e os desejos em relação ao mercado musical e ao cenário mediático. A idade dos entrevistados seria outro item das perguntas, mas, em algumas conversas informais ou mesmo nas entrevistas, percebi que a pergunta causava certo constrangimento para algumas pessoas, que as respondiam em formas de brincadeiras ou enviesadas. Por isso, foram excluídas de alguns dos entrevistados.

O tempo de realização das entrevistas durou em média uma hora, sendo que a maioria desse tempo se ampliou. Todas elas contaram com a utilização do gravador, uma vez que não houve nenhuma oposição dos entrevistados, e foram realizadas em diversos locais da cidade, incluindo residências, bares, lanchonetes, biblioteca central da UFBA e nos locais de eventos. A opção de aproveitar algumas oportunidades para a realização em lugares, por exemplo, num bar e numa rua do Pelourinho, deveu-se ao fato de, muitas vezes, os entrevistados não aparecerem nos lugares previamente agendados. Isso aconteceu, sobretudo, entre os sambistas mais jovens ou com mais destaque no cenário do samba da cidade, fato que ocasionou a redução do número de entrevistados entre este segmento. A propósito, no dia 3 de agosto de 2014, uma anotação do caderno de campo relatou:

Hoje, mais uma vez, depois de vários contatos e agendamento, outra entrevista não foi realizada com um sambista, cujo perfil poderia me fornecer uma visão ampla e mais detalhada do cenário do samba na cidade, que seria realizada no bairro de Itinga ou Itapuã. Após chegar até a metade do caminho, liguei várias vezes para confirmar, mas as ligações caíram na caixa postal. Demorei cerca de uma hora perambulando dentro de um *Shopping Center*, sem obter resposta. Por isso, terei que procurar outra pessoa com o mesmo perfil que eu possa entrevistar.

Essa tentativa de realizar a primeira entrevista formal tinha esse intuito de obter uma visão ampliada do cenário do samba na cidade para, a partir daí direcionar melhor o trabalho de campo, fato que só obtive sucesso, além do que imaginava, com Du Marques, um sambista branco, músico clássico formado pela UFBA., ou seja, um perfil que não atendia as minhas expectativas quanto a esse objetivo inicial. Depois, no decorrer do trabalho de campo, outras tentativas frustrantes de realização de entrevistas ocorreram. Em outra nota do caderno de campo, em maio de 2016:

Depois de uma conversa em um evento, mostrando-se bastante receptivo e disposto a colaborar com a pesquisa, outra entrevista com um sambista jovem, compositor e interprete, não foi realizada devido ao seu não comparecimento ao local e horário combinados, no bairro onde mora. Depois de esperá-lo por mais de uma hora, enviar mensagens pelo *whatsapp*, mas sem obter resposta.

Como uma forma de amenizar as minhas angustias diante desses acontecimentos, levei em consideração as observações sobre o trabalho de campo etnográfico dos estudiosos Vagner Silva (2005), Rosana Guber (2005) e Foot-Whyte (2005) para os quais este trabalho é muito mais do que fazer entrevistas. Como uma forma de *insight*, o conhecimento que dele resulta não é somente da aplicação e análise de inúmeros questionários ou de entrevistas, mas, sobretudo, de um “trabalho paciente e continuado” de observação, que, em algum momento, chegará ao que Lévi-Strauss definiu como a ordenação de fragmentos, os quais perfazendo significados muitas vezes inesperados (apud MAGNANI, 2003). Com essas leituras, intensifiquei com mais acuidade as anotações das observações e conversas informais ocorridas no campo.

Após a finalização do percurso da pesquisa empírica em articulação com o referencial teórico estabelecido, os resultados desta tese, seguindo este primeiro capítulo da introdução, estão estruturados da seguinte forma:

O capítulo dois discute as bases teóricas e metodológicas adotadas para o desenvolvimeto da etnografia do samba em Salvador. O ponto central é a apresentação dos fundamentos centrais da etnografia e dos principais conceitos que nortearam a análise dos dados encontrados no campo: música e cultura negra na diáspora africana nas Américas; tradição afro-baiana e identidade negra; festa e espetacularização dos fenômenos culturais; corporeidade e corpo negro no contexto de espetacularização que marca o cenário cultural contemporâneo; por fim, o mercado do trabalho musical no Brasil e na Bahia, em particular.

O capítulo três aborda a trajetória do samba no Brasil, destacando os termos *batuque* e *samba*. No transcorrer da discussão, ficam demonstradas as principais características do samba, envolvendo música e dança, suas formas embrionárias no Continente Africano e suas adaptações no contexto sociocultural brasileiro. A trajetória da festa negra na Bahia chega ao cenário atual, como parte integrante da vida da Bahia de Todos os Santos, num processo permanente de invenção e reinvenção. A última parte do capítulo descreve uma trajetória do samba no carnaval de Salvador, como base rítmica das agremiações negras no palco principal de disputas, conquistas, execução e visibilidade.

O capítulo quatro é exclusivamente dedicado ao objeto central desta pesquisa: o samba urbano tradicional¹¹ de Salvador e seus protagonistas. Inicialmente apresenta o que se denominou de samba urbano de Salvador, destacando suas principais influências: o samba junino (ou samba duro) e os sambões. Em seguida, descreve o cenário atual do samba tradicional da cidade, destacando a trajetória de alguns grupos de samba e de sambistas finalizando com a descrição de eventos e ambientes dos “de dentro”, destacando as características e conteúdos, finalizando com o Dia do Samba, como práticas mantenedores das formas culturais negras da cidade.

No capítulo cinco o foco de atenção é a inserção do samba no espaço radiofônico da cidade, uma vez que o rádio ainda se mantém como o principal veículo de divulgação musical da cidade em relação a outras mídias, no principal período de realização da pesquisa de campo para este trabalho: 2015 e 2016. A primeira parte aborda o aparecimento deste veículo na cidade, em 1924, e a inserção e sucesso de sambistas negros em sua programação até 1970. A última parte apresenta o cenário atual do samba neste espaço, a partir da programação das FMs locais, os sonhos e as barreiras enfrentados pelos sambistas para nele serem inseridos, obterem reconhecimento e visibilidade.

O capítulo seis finaliza com uma descrição da Caminhada do Samba, a festa-cortejo-espetáculo realizada no centro de Salvador que, nos últimos anos, tem reunido o maior número de participantes em torno de manifestações do samba na cidade. O eixo central é o evento como vazamento do samba dos “de dentro” para a espetacularização no espaço público, destacando a corporeidade vivenciada pelos negros neste cenário. Na última parte será apresentada uma avaliação dos sambistas sobre a União dos Sambistas da Bahia (Unesamba), principal entidade de representação do gênero musical da cidade.

¹¹ O tradicional aqui trata-se de uma percepção de práticas vivas, num processo permanente de circulação e trocas culturais, mas com a permanência de uma sonoridade em que o timbre dos instrumentos percussivos sejam predominantes. Como definiram pesquisadores como Napolitano (2002), é esse timbre que constitui a base da tradição do batuque africano, cuja discussão será apresentada posteriormente.

CAPÍTULO 2: REFERÊNCIAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Este capítulo discute as bases teóricas e metodológicas adotadas para o desenvolvimento da etnografia do samba em Salvador. O ponto central é a apresentação dos fundamentos centrais da etnografia e dos principais conceitos que nortearam a análise dos dados encontrados no campo: música e cultura negra na diáspora africana nas Américas; tradição afro-baiana e identidade negra; festa e espetacularização dos fenômenos culturais; corporeidade e corpo negro no contexto de espetacularização que marca o cenário cultural contemporâneo; por fim, o mercado do trabalho musical no Brasil e na Bahia, em particular.

Por se tratar de um cenário de estudo bastante amplo, esses procedimentos foram sendo delineados conforme os desdobramentos das minhas vivências no campo. Tornou-se necessário também um intenso estudo dos métodos de pesquisa da Antropologia, com destaque para a disciplina Etnografias Urbanas, ministrada pela professora Urpi Uriarte, no PPGA/UFBA, bastante significativa para o meu entendimento sobre o método etnográfico no dessa disciplina.

A etnografia tem como guia metodológico a pesquisa qualitativa, uma vez que esta possibilita uma compreensão mais aprofundada da realidade social por ultrapassar a lógica formal que caracteriza a pesquisa quantitativa. Na pesquisa qualitativa, estão incluídos aspectos subjetivos que são obtidos mediante a abordagem da diversidade que caracteriza a vida humana, como valores, símbolos, experiências, percepções, sentimentos, relações de poder e contradições da realidade que é, por essência, complexa, contraditória e inacabada, em transformação contínua (MINAYO, 1993; DÖRING, 2016).

A metodologia qualitativa adquiriu importância fundamental na Antropologia contemporânea, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com a introdução do paradigma hermenêutico na disciplina, conforme Döring (2016), tornando-se aplicação prática desse paradigma. Ou seja, mais precisamente no contexto da pós-modernidade, a hermenêutica floresceu promovendo a supressão da explicação científica baseada na busca de exatidão e precisão matemáticas, a qual foi substituída pela interpretação e compreensão, em que o discurso, mesmo solto, possibilita o entendimento da realidade fundamentado em seus aspectos não quantificáveis (OLIVEIRA, 2014). Fato que está relacionado, também, à dissolução das verdades científicas pautadas nas narrativas totalizantes (LYOTARD, 2009; BOAVENTURA, 2006) e na emergência acelerada do panorama dos estudos da cultura a partir do

entrecruzamento temático mais complexos e numerosos, consolidando novas abordagens, teorias e disciplinas (CARVALHO, 1999).

Essa amplitude das possibilidades do conhecimento científico incluiu ainda o senso comum e deu vozes aos sujeitos sociais singulares, destacando suas capacidades para a reflexividade e, conseqüentemente, a participação na produção do conhecimento. Por outro lado, enfatizou a possibilidade de reflexão exercida pelo próprio sujeito pesquisador no ato do conhecimento, tornando-o parte do processo, em diálogo permanente com os seus interlocutores (GEERTZ, 2002; SANTOS, 2006; DÖRING, 2016).

Nesse cenário amplificado, transitável e fluido, nas últimas décadas, no campo cultural, os estudos de Clifford Geertz se destacaram de forma ainda mais radical, em que “o etnógrafo se move num campo de gêneros disciplinares difusos, ou imprecisos” (CARVALHO, 1999, p. 3), posicionando-se de forma contrária ao dogma até então vigente, da idealização aparentemente objetiva e “instância de medição neutra”, que resultam da utilização de técnicas e instrumentos “para registrar, descrever, avaliar, julgar e determinar as estruturas, os comportamentos e valores dos povos e grupos culturais a serem pesquisados” (DÖRING, 2016).

O ponto central da perspectiva hermenêutica geertziana é o conceito de “descrição densa” (GEERTZ, 1989), conforme Döring (2016), a partir de uma imagem que retoma a “espiral hermenêutica”, ao correlacionar fatos, depoimentos, ações individuais e os níveis estruturais mais profundos, implicando certo fechamento ou delimitação do campo observado, i.é., sociedades, grupos étnicos ou comunidades concretas (CARVALHO, 1999).

Com essa presença e atividade permanente no processo de pesquisa, o etnólogo ultrapassa a dimensão de observador, tornando-se também autor, cujo produto final será um texto que contemple o *natives point of view*, i.e., o ponto de vista e a opinião dos sujeitos a serem pesquisados, contrariando assim o exclusivismo de qualquer teoria ou métodos científicos. O que implica ainda seguir regras e orientações científicas permeadas por falhas e resultados inesperados e a descoberta de um caminho próprio entre convivência, troca e coleta de dados, além de desenvolver uma metodologia específica, aplicada à prática cotidiana não determinada por nenhum manual (DÖRING, 2016).

Desse modo, a pesquisa qualitativa se revelou como o método condizente com o estudo sobre o samba em Salvador, por envolver elementos contemplados pela perspectiva hermenêutica. No entanto, é necessário destacar que as experiências dos sujeitos sociais inseridos nas práticas desse samba não se revelaram como algo mergulhado em níveis estruturais profundos e invariáveis, como

proposto por Geertz na “descrição densa”, mas compreendidas mediante uma etnografia desenvolvida através de descrições de experiências mais soltas e mais leves, a partir da relação dialógica entre o pesquisador e seus interlocutores.

Nesses termos, Magnani (2003, p 81) descreve a etnografia como o método guia, por excelência, do *fazer antropológico*:

[...] uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para captar e descrever a lógica de suas representações e visão de mundo, mas para, numa relação de troca, comparar suas próprias representações e teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (MAGNANI, 2003, p. 81).

De forma semelhante, Uriarte (2012) define a etnografia como um processo que, dentre outras coisas:

[...] supõe uma vocação de desenraizamento, uma formação para ver o mundo de maneira descentrada, uma preparação teórica para entender o “campo” que queremos pesquisar, um “se jogar de cabeça” no mundo que pretendemos desvendar, um tempo prolongado dialogando com as pessoas que pretendemos entender, um “levar a sério” a sua palavra, um encontrar uma ordem nas coisas e, depois, um colocar as coisas em ordem mediante uma escrita realista, polifônica e intersubjetiva. (URIARTE, 2012, p. 9).

Conforme Uriarte (idem), nesse processo de “se jogar de cabeça”, já não mais se configura uma relação entre pesquisador, seu objeto e os informantes, mas num diálogo permanente entre dois sujeitos, com suas respectivas individualidades. Ou seja, pressupõe um pesquisador cuja sensibilidade e percepção de mundo também fazem parte da elaboração do conhecimento, por levar em consideração os fatores advindos de o seu estar *em campo*.

Como já referido anteriormente, outro aspecto ressaltado nesta análise é a compreensão do samba que ultrapasse a sua dimensão puramente musical, mas como um fenômeno social, cuja investigação deve envolver a problemática do contexto social onde é produzido e vivenciado, com seus valores, representações e simbologias, tanto de forma mais geral como incorporados nos sentimentos, olhares e motivações subjetivas de atores sociais específicos, temática esta que perpassa por diversas disciplinas.

No que se refere à Antropologia, o etnomusicólogo Oliveira Pinto (2001, p. 222) aponta uma falha na tradição desta disciplina, que é o tratamento vago da música ao sobrepor a percepção visual sobre a sensação de ouvir. O etnomusicólogo admite ainda que ler partitura não constitui, necessariamente, pré-condição para se compreender música, para a qual atribui uma definição ampla:

Na realidade, músicas raras vezes é apenas uma organização sonora no decorrer limitado de espaço e tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita ligação com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo é estar adotando um enfoque antropológico. A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise da antropologia da música. [...] Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crença, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 222-223).

O autor admite ainda que a música permeia muitos momentos nas vidas das pessoas, tornando-se um meio de interação social (MERRIAM apud OLIVEIRA PINTO, p. 224) organizando calendários festivos e religiosos e, inserindo-se nas manifestações tradicionais, configura-se, simultaneamente, como um produto de considerável valor comercial ao ser veiculada pelos meios de comunicação, “globalizando o mundo no nível sonoro” e fazendo disso um tema “complexo e rico de possibilidades para a investigação e saber antropológicos” (OLIVEIRA PINTO, idem, p. 223). Para tanto, o autor considera que a etnografia da *performance* musical se constitui num recurso importante para ampliar o significado musical como um processo possível de gerar estruturas que incluem todas as atividades, ensejos e funções musicais em prol de uma comunidade ou grupo social mais extenso.

Pelo fato do samba analisado neste trabalho se revelar como uma expressão cultural popular no contexto urbano, outras referências foram importantes no que se refere à realização da etnografia no fazer antropológico neste contexto. Nesse sentido, Magnani (2003, p. 84) propõe uma análise da cultura popular que ultrapasse o seu conteúdo, prestando atenção ao entretenimento ou lazer, aos lugares onde são desfrutados, às relações que instauram e aos contatos que propiciam. Acrescidos a isso, além da suposta capacidade de liberação da cultura popular ou do poder da ideologia dominante, Magnani propõe que se identifique as redes e as modalidades de fruição que envolvem essas práticas. Para ele, o “olhar paciente do etnógrafo” deve estar atento ao campo de interação onde as pessoas se

encontram, criam novos laços, tratam das diferenças e alimentam redes de sociabilidade, assim como as nuances, modulações e os diferentes princípios de classificação a partir dos arranjos efetuados pelos próprios atores.

Na etnografia contemporânea, Magnani (2003) chama a atenção para o fato de que a pesquisa deve ir além do contexto mínimo do acontecimento, onde se faz a observação, e se estender ao fluxo mais amplo, como parte de uma mesma cultura e um mesmo contexto de trocas e surgimento de novas experiências, arranjos, estratégias e soluções.

É dessa forma que a metrópole, na sua diversidade, na sua escala e também nos seus conflitos e problemas específicos, se torna inteligível, pois esse olhar parte das experiências daqueles que nela vivem, abrindo pistas para o entendimento de sua lógica e de sua inserção em contextos mais gerais. Esse é o toque da etnografia, na medida em que ela trabalha não apenas aqueles arranjos específicos, forjados pelos atores numa prática que é coletiva [...], mas também está atenta e levar em conta suas representações, de forma a elaborar um modelo explicativo mais abrangente. (MAGNANI, 2003, p. 93).

Quanto ao modelo da narrativa, as considerações de James Clifford (2011, p. 21) foram fundamentais para a compreensão da etnografia como imersa na escrita, na tradução de uma experiência para a forma textual; um processo complicado pelas múltiplas subjetividades em ação e pelos constrangimentos políticos que estão acima do pesquisador/escritor. Essa experiência se realiza mediante a observação participante, definida por Clifford como “um contínuo vai e vem entre o ‘exterior’ e o ‘interior’” dos acontecimentos. De um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos pela empatia e, por outro, dando um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos, adquirindo regras estruturais e fazendo com que uma explicação ou descrição de um costume por um interlocutor se tornam evidências da realidade cultural que as englobam (CLIFFORD, 2011, p. 32). Ou seja, a narrativa compreendida como resultante de um olhar específico inserido em múltiplas subjetividades em ação.

Em relação à centralidade das vozes dos interlocutores, característica central da tarefa etnográfica (URIARTE, 2012), procurei seguir as orientações de Goldman (in: URIARTE, 2012, p.5), que chama a atenção para não tornar o “ponto de vista do nativo” generalizado, mas que possibilite que as vozes singulares revelem pessoas concretas, dotadas de particularidades, de agência e criatividade, relacionados a posições diversas.

Por fim, a compilação e análise dos dados seguiram as orientações de Emerson, Fretz e Shaw (1995), que detalham, com profundidade e exemplos práticos, todas as fases concernentes à coleta e análise de dados etnográficos, que são: a seleção e compilação dos fragmentos dos acontecimentos observados e dos discursos proferidos pelos interlocutores que tenham correspondência com os objetivos propostos e com a base teórica apresentada, que leve a uma compreensão ampla do fenômeno estudado.

Além das experiências vivenciadas nos ambientes do samba em Salvador, dois fatores se destacaram nos depoimentos dos interlocutores e nas manifestações no espaço público da cidade. O primeiro diz respeito às expectativas que nutrem em relação à ascensão ao mercado fonográfico e da visibilidade que disso resulta, principalmente entre os mais jovens. O segundo fator trata-se da inserção dessas manifestações do samba no cenário da dramatização e espetacularização que marca o cenário cultural mediático contemporâneo, através da *Caminhada do Samba*, evento em que desfilam cerca de 13 trios elétricos, no percurso carnavalesco do centro da cidade.

Para a compreensão dessa dimensão espetacular do samba, dois conceitos tornaram-se fundamentais para a análise: *espetáculo* e *corpo*. Por se tratar de um dos elementos centrais para se compreender as manifestações culturais afro-brasileiras, o corpo, nesse cenário, tomou uma dimensão que ampliou o seu sentido, como elemento fundamental nessas manifestações, uma vez que, conforme Sodré (1989), é ele “o dono do corpo”. Isso demandou sua compreensão sob o paradigma da corporeidade no âmbito das ciências sociais, como um fenômeno social e cultural, propenso a construções de representações e imaginários e de propagação de significações que alicerçam a vida coletiva e individual. Para tanto, as análises desenvolvidas por Marcel Maus (2003), Rodrigues (1975), Le Breton (2017; 2002) e Sodré (2017; 1983) tornaram-se referências fundamentais para a compreensão do corpo; em particular, o corpo negro na diáspora africana, como um elemento de resistência e poder, em contraposição ao racismo e às formas de discriminação corporal, racial e social, que historicamente marcam a sociedade brasileira.

Nesse sentido, as referências teóricas para a compreensão desses dois conceitos procuraram ultrapassar os limites da interpretação das culturas proposta por Geertz (1989), aproximando mais dos Estudos Culturais, os quais se desenvolveram num campo essencialmente interdisciplinar mediante uma nova abordagem da etnografia das expressões culturais contemporâneas, renovando as formas de interpretação de temas como identidade, relações raciais, sexualidade, pertença étnica, hibridismo cultural, dentre outros (CARVALHO, 1999). Por outro lado, admitindo a influência de fatores estruturais a partir da inserção das interações sociais e culturais nas instâncias políticas, de

dominação, poder e conflitos inerentes aos fenômenos culturais, não contemplados por Geertz (THOMPSON, 1990).

Desse modo, a própria compreensão de cultura se fez em termos estruturais, formulada por E. P. Thompson (1990, p. 174), que tem como eixo central a tentativa de superar essa limitação de Geertz, compreendendo os fenômenos culturais como “expressões de relações de poder, que tanto servem para romper como manter essas relações, estando sujeitos a múltiplas, talvez divergentes e conflitivas interpretações” (THOMPSON, 1990, p. 174). Para Thompson (idem), o estudo dos fenômenos culturais corresponde ao entendimento do “mundo sócio-histórico”, construído como um “campo de significados, das maneiras como as expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio-histórico”.

Numa perspectiva semelhante, Marshall Sahlins (1990) conecta esses fenômenos às estruturas mais amplas dos processos sócio-históricos da sociedade, compreendendo as ações dos indivíduos como responsáveis pela elaboração e reelaboração dessas estruturas. Sahlins ainda insere a esses fenômenos o acontecimento, a ação e a transformação e, inversamente, resgata para a história a análise estrutural como suporte para a compreensão geral da mudança cultural. Esta mudança é entendida como um processo que se efetua a partir de um conjunto de relações históricas que, enquanto reproduzem categorias culturais, dão a elas novos valores e novos significados. Nesta análise, Sahlins formula o conceito de *evento* como um ponto de intercessão entre as duas dimensões, as estruturas mais amplas e as ações dos indivíduos, compreendendo as práticas humanas como construtora da realidade social, que integra concomitantemente a manutenção e a modificação dessas estruturas.

Outras referências foram as análises desenvolvidas por Sodré (1983) Paul Giroy (1991) e Sansoni (1991) para a compreensão do conceito de *cultura negra*, destacando a música como elemento fundamental para as configurações dessa cultura na diáspora africana.

Por fim, a compreensão de *mercado* que, ao lado da espetacularização, tem caracterizado os fenômenos culturais e bens simbólicos no contexto das sociedades contemporâneas e da Bahia, em particular.

2.1 MÚSICA E CULTURA NEGRA NA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS

As expressões musicais, incluindo música e dança, integram uma infinidade de possibilidades para os estudos sobre a experiência de africanos escravizados nas Américas, tendo em vistas a sua presença nos mais diversos lugares – senzalas, locais de trabalho e de divertimento –, adquirindo com isso um papel político fundamental nas estratégias de resistência e de negociações com os senhores escravocratas. Assim, essas expressões musicais foram sendo reelaboradas em contextos diversos, propiciaram o surgimento de uma diversidade de gêneros musicais associados aos afrodescendentes: o *cakewalk*, *blues*, *jazz*, *ragtime*, *funk* e *spirituals* nos Estados Unidos, dos batuques, lundu, maxixe e samba no Brasil, da *rumba* e do *son* em Cuba, e do *calypso* no Caribe (ABREU, 2015).

Com esta expansão e importância, a música dos descendentes de africanos nas Américas passou a propiciar a curiosidade de intelectuais em relação ao seu futuro enquanto parte integrante das novas nacionalidades e como elemento fundante na elaboração de uma identidade e cultura negra específica no Atlântico Negro (GILROY, 1993).

Abreu (2015) desenvolveu uma análise comparativa sobre o campo musical após a abolição, entre dois intelectuais, W. E. B. Du Bois (1868-1963) nos Estados Unidos e Coelho Netto (1864-1934) no Brasil, mostrando de que forma essas abordagens iniciais trataram desta problemática. A partir de experiências vividas de forma direta com os “sons do cativeiro”, os dois autores promoveram, entre o final do século XIX e início do século XX, o debate que por muito tempo ocupou as “polêmicas acadêmicas” dos dois países, sobre as implicações do legado da música e do futuro dos afrodescendentes diante dos impasses e conflitos sociais e políticos nos dois países, no período pós-abolição. Ora definida como “música escrava”, ora como “música negra” ou “afro-americana”, ambos os autores avaliaram a contribuição dessa música na construção das duas nações, em termos culturais e identitários (ABREU, 2015, p. 5).

Para Abreu (2015, p. 5), a análise promovida pelos dois autores constituiu exemplos importantes da repercussão do poder do campo musical na crítica sobre a hierarquia das raças e nas possibilidades de integração dos afrodescendentes nas sociedades americanas, no contexto de (re)definição de identidades raciais, sociais e nacionais, uma vez que “as identidades sociais e raciais se revestiram de expressões musicais” nestas sociedades (ABREU, 2015, p. 5).

Abreu (2015, p.9) identifica semelhanças, em muitos aspectos, nas análises desenvolvidas por Du Bois e Coelho Neto, as quais resultaram em críticas das condições de vida dos afrodescendentes no “exílio”, e de como a música alimentou a sua sobrevivência e a luta cultural, uma vez que “os encontros, com canções, agitações, música e dança, poderiam ser um importante canal de comunicação e de organização dos libertos”. No entanto, Abreu mostra também que houve diferenças entre ambos em relação à sobrevivência ou do esquecimento da África no campo cultural e musical no futuro da construção e do imaginário das nações americanas pós-escravista. Enquanto Du Bois a percebe de forma positiva, situando a “música da religião negra”, uma variante das *Sorrow Songs*, como signo central do valor, retidão moral, integridade e autonomia.

Para Du Bois, nas “canções do povo negro”, ouviam-se “explosões de uma melodia maravilhosa”, as quais traduziam uma forma do escravo falar com o mundo (DU BOIS, 1997, 301 apud ABREU, 2015, p. 11). E mesmo sendo, por muito tempo, depreciada, tornara-se a “excepcional herança espiritual da nação e a maior dádiva do povo negro” nos Estados Unidos (DU BOIS, 1997, p.186 apud ABREU, 2015, p. 11). Ele admitia que, no decurso da história, a possibilidade da música dos afrodescendentes ser subdividida em mais duas fases: uma afro-americana, e outra a síntese de “elementos negros” e “caucasianos”, devendo ser divulgada e reconhecida como uma forma de luta, proteção e valorização, pois mesmo perpassando pela “loucura, possessão demoníaca, gemidos, agitações, alma penada e gritos” (ABREU, 2015, p. 4), havia também nela uma beleza e originalidade da vida e nostalgia humanas. Isso porque a lei da chibata a havia tornado uma expressão da dor e do desespero, mas, também, da esperança, e a América não seria América sem o povo negro

Já para o brasileiro Coelho Neto, mesmo reconhecendo a qualidade das canções dos negros, com o findar da escravidão, haveria um esquecimento da memória dos sons da África, com seus “gritos guturais” e “rudes instrumentos”, para a construção da nação brasileira republicana. Para ele, o aspecto positivo se revelava na adoção dos africanos do Deus cristão e da substituição dos seus rudes instrumentos musicais por aqueles considerados dignos de uma pretensa civilização, como o trombone e a flauta. Com o findar da escravidão, os costumes dos africanos seriam apagados juntamente com a memória da “dolorosa tradição do exílio”, e as expressões culturais, sobretudo a dança, desapareceriam ou seria dissolvida no amplo caldeirão cultural mestiço da música popular produzida no Brasil (ABREU, 2015, p. 7).

Esses prognósticos, feitos por Coelho Neto, sobre o campo musical e o folclore brasileiro, passaram a fundamentar as análises de musicólogos e folcloristas do país que, no final do século XIX e início do século XX, dedicaram-se na estruturação de uma história da música popular brasileira, em

conformidade com as teorias raciais - que promulgavam a degeneração e inferioridade das populações miscigenadas – e, conseqüentemente, com as políticas de branqueamento das gerações futuras dos pais. Previsões essas que tomaram corpo em textos de literatos, médicos, juristas e políticos, os quais transformaram o folclore, a poesia e a música popular brasileira em bandeiras de intelectuais, para a descoberta e divulgação de manifestações culturais musicais mestiças, dentre os quais Silvio Romero, Mello Moraes Filho, Afonso Arinos e Olavo Bilac. Por outro lado, todo esse debate iniciado por Coelho Neto mostra também que a problemática em torno da herança africana na construção da nação brasileira vai muito além da era Vargas, como passou a ser circunscrita nas análises teóricas posteriores sobre o país.

A exemplo do romance *Caxambu*, em que Coelho Neto não poupa expressões que não só desqualificavam a África e os africanos, mas também davam como sentença final da dança dos negros que intitula o romance, uma vez que só era possível a ele, naquele momento, só ouvir de longe o “seu rugir, no fundo de algum vale”, o que demonstrava que as “odiosidades” e a “tristeza” haviam finalizado. (COELHO NETO, 1892, p.1 apud ABREU, 2015, p. 18).

No entanto, passado um século, podemos concluir que a limitação visionária de Coelho Neto o impediu de perceber que os vales, como espaços de produção e manifestação das formas culturais dos descendentes de africano no Brasil, continuam vivos. Ao contrário, expandiram-se pelo vasto território brasileiro, incluindo desde as formas mais embrionárias até as mescladas no mosaico que compõe o campo cultural do país, mantendo-se como bandeira de luta contra o racismo ou como produto comercial altamente rentável da indústria fonográfica que as inserem nas expansivas transações culturais do mundo contemporâneo globalizado.

Em análise mais recente, embora não fazendo referência ao Atlântico Sul, Paul Gilroy (1993, p. 94) utiliza metaforicamente o termo *Atlântico Negro*, para circunscrever, numa dimensão global, a cultura criada pelas populações negras na diáspora africana, resultante de trocas culturais possibilitadas pelos fluxos transnacionais de comunicação criados no contexto da modernidade ocidental. Contrário às perspectivas essencialistas, que insistem na pureza original das raízes africanas, Gilroy (1993) define a *cultura negra* como sendo uma subcultura nascida no seio da modernidade, que ultrapassa fronteiras territoriais e étnicas, de característica híbrida, por ser elaborada a partir de um complexo entrelaçamento de formas culturais particulares. Por isso, é resultante muito mais da experiência e da memória dos africanos em relação ao “terror racial” imposto pela escravidão moderna.

Na análise de Gilroy (1993), a importância do papel da música e das artes negras na elaboração desta cultura vem acompanhada da crítica atribuída ao racismo da era moderna, em não reconhecer as capacidades cognitivas e intelectuais dos negros. Isso fez com que os africanos, na diáspora, devido às dificuldades de acesso à escolarização formal, recorressem a estratégias de elementos extralinguísticos e antidiscursivos em relação à ordem dominante, tendo como “espinha dorsal” suas expressões artísticas como a música e a dança (GILROY, 1993, p. 129). Assim, o poder da escrita foi substituído pelo poder da música como eixo para criarem e reproduzirem suas “culturas políticas”, “história cultural” e uma identidade mutante, em conexão com outros negros, em lugares distintos, localizados nos dois lados do Atlântico. Por outro lado, o poder estratégico da música negra na diáspora possibilitou a sociabilização de negros e seus descendentes, originários de diversas etnias africanas, a partir de um elo de contatos que ultrapassou limites geográficos e aproximou tempos distintos, lugares distantes, promovendo com isso o surgimento de produções musicais seculares. Entre os exemplos mais expressivos, Nova Orleans nos Estados Unidos, várias regiões do Caribe e do Brasil (MITCHELL, 2002; SANSONE, 1991; SODRÉ, 2007).

Sobre a cultura negra no Brasil, Sodré (1983, 1998) mostra como o samba forneceu as bases musicais fundamentais para a formação do que denominou “cultura negro-brasileira” Sodré (1983, p. 19) como integrante da formação social do país, que teve início no século XVI, uma cultura fundamentalmente sincrética, por absorver elementos indígenas e europeus. Para o autor, um “*continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural”, “fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação, e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento negro no Brasil” (SODRÉ, 1998, p. 10), desenvolveu-se dentro do sistema escravocrata, tanto em formas originárias como nos “interstícios suscitados” por esse sistema, num processo que terminou por caracterizar a sociedade brasileira como descontínua e heterogênea. A preservação desses valores culturais de origem, deu-se pelo “jogo duplo”, i.e., da capacidade que os afrodescendentes tiveram para jogar com as mazelas da escravidão às quais eram submetidos, utilizando de estratégias propiciadas pelas próprias limitações e lacunas do sistema escravocrata (SODRÉ, 1983, p. 122).

O samba, como parte integrante dessa cultura, constituiu-se na base rítmica de todas essas instituições religiosas dos negros no Brasil e deu suportes rítmicos a uma variedade de danças brasileiras, tanto de cunho dramático, como maracatu, chegança, congada, reisado, bumba-meu-boi, como outras tantas danças e cantos profanos. Assim, assegurou o embasamento da estrutura rítmica africana para a preservação da cultura negra do país e forneceu a base para a sua elaboração, com as mesmas características em toda a diáspora africana nas Américas, no que se refere à resistência ao poder dominador.

Em análises mais recentes, seguindo as trilhas de autores como Gilroy e Mintz, Sansone (1991) identifica na diáspora negra a existência de uma pluralidade de culturas negras, sincréticas, que têm em comum “o sentimento de um passado comum, na condição de escravizados e desprivilegiados”, tendo na África um “banco de símbolos” que, quando necessário, são acionados de forma criativa (SANSONE, 1991, p. 66). Sansone correlaciona as culturas negras à cultura urbana ocidental, com a música se mantendo como o principal veículo de disseminação, especialmente a *soul music*, o *reggae*, a “parafernália rastafári” (aspas do autor) e o estilo jovem *hip hop*, produzidos e internacionalizados a partir dos afrodescendentes de fala inglesa dos Estados Unidos, Caribe e Grã-Bretanha. Com o crescimento da indústria musical, esses gêneros musicais têm alcançado e influenciado grande número desses indivíduos no Brasil, nas Antilhas Francesas e na República Dominicana.

Sansone (1991) também relaciona as culturas negras às relações sociais no contexto da diáspora onde os sistemas sociais têm como parâmetro a diferenciação ou segregação de pessoas conforme critérios de cor ou de descendência de cor. Isso faz com que os afrodescendentes, para se expressarem enquanto comunidade nesses lugares, enfrentem maiores dificuldades maiores do que outras minorias étnicas.

Conforme Sodré (1998), nas táticas de preservação da cultura negra nesse contexto mais geral, a forma rítmica desempenhou papel importante, a qual relega a segundo plano a melodia, “simples, de poucas notas e frases pouco expressivas” (SODRÉ, 1998, p. 25). No entanto, no contato com as culturas europeias, a música negra terminou por ceder em parte à primazia da melodia europeia, mas garantindo a manutenção da sua matriz rítmica através da sincopação. É isso que faz Sodré sustentar que “o percurso da síncopa¹² é indicativo do caminho de resistência do negro à sua assimilação cultural” (SODRÉ, *idem*) no contexto da diáspora nas Américas.

A síncopa é definida pelo autor como “a batida que falta” ou a ausência de um tempo (fraco) no compasso da marcação que repercute noutro tempo mais forte, processo que desloca os acentos pelo prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Para ele, é esse o “poder mobilizador” da música negra em toda sua diáspora pelo mundo. Tanto no jazz como no samba, é o corpo negro que é incitado no ouvinte para preencher esse tempo vazio com a marcação em palmas, meneios, balanços, dança. Do mesmo modo, a síncopa garantiu a recriação ou reinvenção dos efeitos característicos dos instrumentos de percussão negros na diáspora (SODRÉ, 1998, p. 11).

¹² A questão da *síncopa*, um desenho rítmico, é complexa e será debatida posteriormente, no capítulo que aborda a *tradição* do samba como gênero musical.

Conforme Sodré, o fato da síncopa não se tratar de um elemento exclusivamente africano, Mário de Andrade tentou negligenciar sua influência na musicalidade brasileira pelos “grupos raciais do Brasil”, no caso, os africanos, mas atribuindo a resultados de “imperativos idiomáticos” (ANDRADE apud SODRÉ, 1998, p.33). Para Mário de Andrade (1980, p. 186), a sonoridade rítmica africana introduzida no Brasil pelo “dilúvio de instrumentos musicais”, a maioria de “percussão exclusivamente rítmica” influenciaram não somente a riqueza musical brasileira, mas se estendeu a uma variedade de termos “sonoros” e de “flexões de sintaxe e dicção”, que “necessariamente” conformaram a “linha melódica” da língua brasileira. Argumento este que, para Sodré, é inconsistente, uma vez que a síncopa também está presente no *jazz*, mesmo sem haver afinidades entre o português e o inglês; além do que estruturas linguísticas e musicais pertencem a níveis diferentes de sentido. Se existem particularidades em traços linguísticos e letras de canções, essas particularidades são geradas no processo musical, e não saltando diretamente da língua para o som.

No caso do samba carioca, visto por Sodré (1998, p. 35) como substituto do maxixe na música popular, a linha rítmica não resultou da norma linguística nacional, mas de processos de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais específicas da cultura negra no Brasil. Assim, é esse poder mobilizador da síncopa que aproxima todos os formatos de sambas existentes no país, tornando incoerentes os argumentos que tentam quebrar os vínculos entre, por exemplo, o samba carioca do samba-de-roda e da dança de salão, uma vez que são argumentos que se baseiam em aspectos técnicos, como detalhes morfológicos e variações de compasso, ao tempo que esquecem o lugar da forma musical na paisagem complexa da cultura negra brasileira. Na estruturação do gênero-síntese da musicalidade brasileira, Sodré argumenta que: “Na realidade, os diversos tipos de samba [...] são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra produzida na diáspora africana. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais” (SODRÉ, 1998, p. 35).

Oliveira Pinto (2001, p. 240-241) não menciona o termo *síncopa* para citar 12 características identificadas pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik, envolvendo música e dança, em que, conforme a semântica, são elementos inseparáveis na maioria dos idiomas africanos. Kubik fez inclusive um paralelo entre a música africana e o batuque da cidade de Capivari/SP, destacando o contexto social e familiar da tradição do samba como origem banta, e o candomblé de origem ioruba, conforme Oliveira Pinto, um sustentáculo científico para a reconstrução da história das culturas africanas no Brasil.

Como mencionou Acosta anteriormente, a história da música negra na diáspora passou a ser caracterizada por duas tendências: uma tentando se resguardar de mudanças que comprometessem em demasia sua estrutura básica, e outra aberta à modificações. Assim se deu com o samba no Brasil, cujo debate se dá em torno do entendimento do que seja a manutenção de uma herança cultural em um contexto cultural mais amplo, marcado pela diversidade – de cultura, religião, língua. Nesse sentido, o debate nos direcionou inicialmente para a noção de tradição como mantenedora de traços específicos que demarcam a cultura de um grupo ou povo, em um contexto mais amplo de contatos interétnicos.

Desse modo, a percepção do caráter tradicional do samba em Salvador envolveu outras duas questões. A primeira, resultante das inúmeras variações de estilos que passaram a ser criados no país, levando inclusive à definição do termo *samba* como sendo um gênero musical e não uma música específica. Isso está relacionado ao que autores como Eunice Durham (2004) e Manuela Carneiro da Cunha (2009) argumentam sobre a cultura original de determinado grupo étnico, “na diáspora ou em situação de intenso contato”, o qual “não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial a que se acresce às outras, enquanto se torna cultura de contraste” (CUNHA, 2009, p. 237), num novo princípio, determinando vários processos. A segunda questão resulta da herança weberiana em relação às comunidades étnicas, como possíveis formas de organizações políticas eficientes para resistência ou conquista de espaços. Isso leva a compreensão da etnicidade como sendo uma linguagem ou retórica, o que evidencia a sua possibilidade de manipulação, capaz de fazer da tradição uma ideologia, “ao fazer passar o outro pelo mesmo”, bem como um mito, uma vez que faz um rearranjo e uma simplificação dos elementos culturais que se tornaram “outros” para se tornarem diacríticos, sobrecarregando-os de significações que transbordam dos traços originais (CUNHA, 2009, p. 237).

Esse caráter manipulativo da etnicidade, capaz de tornar a tradição uma representação ideológica, uma “tradição inventada” (HOBASBAWN, 1982), que não deve ser confundida com as ações costumeiras ou de rotina, mas como uma reação a um contexto com o propósito de relacioná-lo com o passado, ou para inventar seu próprio passado mediante a repetição (TAILCHE, 2011). Conforme Hobsbawm (idem), essa tradição resulta de “um conjunto de práticas [...] reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas [...] de natureza ritual ou simbólica (que) visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Trata-se, pois, de um conhecimento e uma realidade produzida por *expert* da ciência, com o tempo, transformando-se numa *tradição* ou *discurso* (FOUCALT), ou seja, um discurso motivado, capaz de se tornar “representações realísticas” (SAID, 2007 p. 129). Para este autor: “*The invention of tradition a method for using collective memory selectively by manipulating certain bits of the national past, suppressing others, elevating still others in an entirely functional way. Thus memory is not necessarily authentic, but rather useful* (SAID, 2014, p. 362)¹³.

No Brasil, Cunha cita o samba e a feijoada como exemplos de símbolos distintivos de resistência, que foram extraídos da tradição cultural afro-brasileira para serem “abocanhados” pelo discurso oficial de cunho nacionalista. Para a autora, nesse processo a ideia de cultura estática se perde, permanecendo “algo que não se põe, apenas contrapõe, e cujo motor e lógica lhe são externos” (CUNHA, 2009, p. 237).

Foi neste processo que a própria “invenção da tradição” do samba foi forjada a partir das mudanças ocorridas a estrutura cultural, social e política do país, entre 1917 e 1931, mais especificamente no Rio de Janeiro. Mudanças que Sandoni (2001, p. 14-16) estende das festas caseiras das comunidades negras do centro da cidade até a gravação comercial. O autor divide a história do gênero musical naquela cidade, no início do século XX, em duas etapas: a primeira com a geração dos sambistas João da Baiana, Donga e Pixiguinha, que tinha o maxixe e o choro como a marca principal, cujo polo de difusão eram as comunidades negras situadas no centro da cidade, das famosas casas das tias baianas. A partir dos anos 1930, a segunda geração surge a partir das o bairro do Estácio, o qual passou a ser considerado como autêntico, de raiz, e os compositores eram Ismael Silva, Bide e Armando Marçal. A diferença deste samba foi a adoção de uma nova célula rítmica que rompia com o formato anterior, ligadas a timbres percussivos, a base da tradição africana do batuque (NAPOLITANO, 2002, p 52), que conseguiram ser gravados em disco devido às novas novas tecnologias de gravação elétrica dos registros sonoros, impossível na gravação mecânica, como era até 1929. Para Vianna, paradoxalmente, de uma ruptura e do encontro entre a tradição e o progresso que nasceu a autenticidade do samba carioca, urbano e mestiço, tornado ícone da identidade nacional:

O que era uma modificação no samba, passou a ser o verdadeiro samba. [...] Não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba. (VIANNA, 1995, p. 123).

¹³ A invenção da tradição é um método para usar seletivamente a memória coletiva, manipulando certos pedaços do passado nacional, suprimindo outros, elevando outros ainda de maneira inteiramente funcional. Assim, a memória não é necessariamente autêntica, mas útil (Tradução própria).

Mesmo com essa tradição criada a partir de uma modificação na estrutura musical do samba, em que “o autêntico nasce do impuro” (VIANNA, 2015, p. 122). Os governos de Getúlio Vargas e os intelectuais modernistas trataram de consolidar essa tradição, e o samba, a partir do carnaval carioca passou a ser disseminado para o restante do país como padrão de homogeneização. No entanto, o misterioso samba, resultante dessa homogeneização analisada por Vianna, imerge sem os conflitos raciais que marcaram e continuam marcando a vida dos afrodescendentes no processo de inserção na sociedade brasileira e na carioca, em particular.

O que pode ser compreendida como outra invenção criada em torno do samba é a própria ideia da valorização e preservação da síncopa, que foi instituída como a característica principal desse gênero musical, na Carta do Samba elaborada no Primeiro Congresso Nacional do Samba, em 28 de novembro a 2 de dezembro, no Rio de Janeiro de 1962 (SANDRONI, 2001, p. 14) . Um desenho rítmico que, conforme Freitas (2010, p. 1), faz parte da tradição musical ocidental culta desde o final do século XV, em variadas formas, que “afetou” os “juízos de valor de alguns dos sincopados cenários da música popular atual”.

Conforme Sandroni (2001):

Em todo caso, o fato é que essa alusão à síncope é a única tentativa em toda a Carta de definir, através de um termo técnico, o que seriam as características musicais tradicionais do samba que se queria preservar. De fato, alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral. O mesmo Mário de Andrade afirma que a “síncopa ... no primeiro tempo do dois por quatro” é a “característica mais positiva da rítmica brasileira”. Também Andrade Muricy, num artigo sobre Ernesto Nazareth, lamenta os “finos artistas [que] estão com o senso rítmico viciado pelos ritmos regulares, e impossibilitados de reproduzirem com segurança e precisão um ritmo brasileiro característico, o ritmo sincopado”.

O fato de que tanto o samba quanto a música brasileira sejam caracterizados pela presença das síncofes não é estranho a um contexto cultural em que o primeiro é tomado como a expressão máxima da segunda. Seja como for, considerar as síncofes índice de certa “especificidade musical” brasileira tornou-se um lugar-comum. Isto vale para estudiosos da música brasileira como os dois citados, para compositores acadêmicos que desejam dar “sabor local” a suas obras, e ainda para praticantes e apreciadores da música popular (como seriam provavelmente muitos dos que se encontravam no Congresso do Samba), que, sem jamais ter aberto um livro de teoria musical, usam e abusam de expressões como “sambas sincopados” etc. (SANDRONI, 2001, p. 14).

Na Bahia, dois exemplos de “tradição inventada” serão analisados aqui, sobretudo como uma forma de mostrar de onde talvez surja a “invisibilidade” pelo descaso para com a herança dos povos bantus nos estudos acadêmicos no Brasil. Tradição forjada das interpretações de estudiosos,

intelectuais, políticos e representantes do movimento negro baiano, pautados no mito da superioridade, intelectual e de comportamento, dos povos africanos sudaneses sobre os bantu, germinado no contexto do comércio de escravo entre a África e as Américas. De uma forma geral, os grupos, bantu e sudaneses, originaram-se dos dois troncos linguísticos dos africanos que foram trazidos para serem escravizados no Brasil. Esta superioridade foi atribuída a partir do campo religioso, onde os sudaneses são representados pelo candomblé *gege-nagô* e língua iorubá – principais responsáveis pela introdução dos deuses e ritos religiosos africanos no Brasil –, e os bantos representados pelo candomblé Congo-Angola ou Candomblé de Caboclo. A denominação *caboclo* demonstra a diferença atribuída aos dois: da mistura deste último com os nativos da nova terra, e a pretensa pureza do *gege-nagô* em relação a sua ancestralidade africana, daí sua superioridade.

Santos (2005) analisa essa “tradição inventada” na Bahia, germinada durante o tráfico negreiro e das interpretações dos intelectuais durante a criação da Escola Baiana de Etnografia, e estruturada politicamente na década de 1970 (SANTOS, 2005), quando esse mito da ancestralidade africana, atribuída aos candomblés das nações *gege-nagôs*, foi minuciosamente articulado através da aproximação do governador Antônio Carlos Magalhães e esses candomblés. A Bahia, por ter concentrado os africanos de origem sudanesa passou a sustentar esse mito de pureza em relação ao restante do Brasil, tomando corpo nas propagandas governamentais para incentivo do mercado de turismo local. Como disse Said, inspirado em Foucault, através de um “discurso motivado”, essas representações se tornaram “realísticas” por terem sido respaldadas pelos discursos de intelectuais como Roger Bastide, Jorge Amado, Pierre Verger. Assim, o modelo deste culto deveria ser seguido por candomblés de outras regiões do país (DANTAS, 1988; MAGGIE, 1975; FERRETTI, 1993).

A outra “tradição inventada” foi mostrada por Agier (2013), a qual foi articulada por integrantes do bloco afro Ilê Aiyê, em Salvador, a partir da escolha de um vocábulo africano para designar o grupo, retirado de um fascículo intitulado *Yoruba tal qual se fala*. Esse vocábulo havia sido apresentado por um engenheiro europeu na época da fundação do bloco. Com isso, a partir da década de 1970, o bloco passou a ser o principal “inspirador da africanização do carnaval” baiano e do movimento cultural negro como a representação da mais “pura tradição africana da Bahia” (AGIER, 2013, p. 9-10).

Todo o percurso desta invenção foi reconstruído por Agier, mostrando a participação de intelectuais, “líderes espirituais”, pesquisadores e estudiosos de ciências sociais: “nascidos e socializados em posições já adquiridas no universo afro-brasileiro”, em posições “mais bem armados que outros para desenvolver estratégias identitárias ao mesmo tempo inovadoras e tradicionalistas” (AGIER, 2013, p.10), muito dos quais ocupando posições de capital simbólico (BOURDIEU, 1998)

e orientação política também nos terreiros *gege-nagô*, especialmente o Axé Opo Afonjá, pela ideia de depositário do que seria a mais pura africanidade no Brasil, já discutido anteriormente, combatendo abertamente os sincretismos e alterações ou “descaracterizações” dos ritos. Concorrendo com mais cinco vocábulos, o vencedor foi *Ilê Aiyê*, que significa literalmente *A casa do mundo dos humanos*. Conforme Agier, “todo o ‘trabalho’ cultural” que “fabricou” a tradição do Ilê Aiyê foi apagado como forma de melhor “afirmar o caráter evidente, natural e autêntico da suposta identidade (negra), tornando-a aparentemente mais verdadeira”; assim, do engenheiro europeu não se sabe nem o nome nem nacionalidade: se belga, suíço ou polonês (AGIER, 2013, p. 10-11).

Agier argumenta que se trata de uma abordagem contextual, na qual a identidade não se define em si mesma, mas em processos que não existem fora de contexto, sempre relativos a algo específico que está em jogo: acesso à terra, ao mercado de trabalho, às regalias externas, públicas ou privadas, turísticas ou humanitárias; jogo sempre passível de ser desvelado na pesquisa empírica contextualizada, em que se leve em conta a “emergência de ‘culturas identitárias’ em um contexto de globalização acelerada das situações locais” (AGIER, 2013, p. 1; 3).

No entanto, estudos mais recentes têm buscado desvendar com mais profundidade a criação desses mitos. A partir de pesquisas em documentos históricos realizadas no Brasil, Portugal e Angola, Reginaldo (2011; 2016) nos fornece um panorama do cenário socioeconômico de como surgiu o mito de superioridade sudanesa em relação aos bantu, durante o tráfico negreiro, nas disputas entre comerciantes e traficantes da mão de obra escravizada africana no Atlântico Sul. Conforme Reginaldo, esse um conflito que remota ao século XVI, entre plantadores de cana-de-açúcar da Bahia e negociantes de escravizados portugueses. Período no qual o comércio de escravizados ocorria na parte central da África, região genericamente habitada pelos bantos (REGINALDO, 2005, p 149).

Como peças de mercadorias, os negros escravizados passavam pelo crivo da avaliação de qualidade em relação à produção econômica que sustentava o escravismo. Para garantir o sucesso comercial de um mercado que tomava corpo a cada dia, a coroa portuguesa enviava viajantes, missionários e funcionários da corte para as novas terras “descobertas”, com o propósito de construir relatos sobre o modo de vida e a visão de mundo dos povos ali habitados. Conforme Reginaldo:

O reconhecimento e a valorização de diferenças físicas e ‘comportamentais’, além de habilidades especiais para a execução de determinadas tarefas, era um fato corrente quando se tratava do comércio de africanos escravizados. Nestes termos, as peculiaridades poderiam indicar qualidades mais ou menos valorizadas no mercado, determinando assim escolhas e predileções [...]. Fruto de preconceitos, de contatos diretos ou, ainda, de interesses econômicos particulares, as qualidades e habilidades eram, quase sempre, vinculadas à origem geográfica dos africanos (REGINALDO, 2005, p. 160).

À medida que o tráfico se expandia, as propagandas em torno da mão de obra escrava criavam narrativas que passavam a “cristalizar imagens” das qualidades e habilidades das peças, tidas como inatas. No início do século XVIII, com a chegada da empreitada escravocrata na região mais acima do continente africano, na Costa da Mina e no Golfo do Benin, onde habitavam os sudaneses, de língua ioruba. A partir desta chegada dos povos no Brasil, que passaram a se concentrar na Bahia, onde, conforme Schwartz (1995 p. 282 apud REGINALDO, 2005, p. 193), passou a predominar entre os cativos. Com isso, as disputas e com elas as propagandas se polarizaram entre os dois grupos, divididos genericamente conforme os troncos linguísticos, originários das duas regiões da África: a parte central e costa ocidental. Nas representações, os bantos: mais dóceis, mais frágeis e mais aptos à acomodação aos propósitos escravocratas; e os sudaneses: mais ágeis, robustos, com habilidades intelectuais superiores “sem contestação”, conforme Nina Rodrigues, e mais “asseados e caprichosos”, conforme o cronista Luís dos Santos Vilhena, em 1802, apesar de serem mais “ásperos e traidores” (apud REGINALDO, 2005, p. 160).¹⁴

Do outro lado, estava a comprovação científica dessas representações dos “novos” povos “descobertos”. Era o momento em que a ciência se subdividia em disciplina com objetos específicos, que procuravam responder as questões colocadas pelo novo cenário que se instaurou diante dos olhos da Europa. Como método principal estava a caracterização e classificação de tudo que havia no mundo, incluindo humanos e natureza, sendo a biologia uma das disciplinas chaves.

No que dizia respeito à classificação dos humanos, um dos guias científicos principais era (179) o livro *Esquisse générale de l’Afrique et l’Afrique ancienne* do respeitado M. d’Avezac (1840, apud REGINALDO, 2005, p. 179), vice-presidente da Sociedade Etnológica de Paris e membro das Sociedades Geográficas de Paris, Londres e Frankfurt, que se destacou no debate instaurado no século XIX sobre “a multiplicidade das raças humanas”.

Desse modo, esses os protótipos científicos tornaram-se os guias das interpretações dos intelectuais brasileiros e baianos, em particular. No entanto, por se tratar do Brasil ser um país predominantemente mestiço, com grande presença dos negros bantos, ou seja, de “inferiores”, os intelectuais baianos, os primeiros a estudar os negros no Brasil, se viram diante de uma encruzilhada em relação ao futuro do país, diante dos prenúncios catastróficos futuristas da ciência, da degeneração à barbárie das raças “inferiores” e daquelas que com elas se misturassem. Torna-se necessário

¹⁴ De uma forma geral, Pierre Verger seguiu Luiz Viana Filho ao dividir o tráfico de escravizados para a Bahia em quatro períodos: 1.º - O ciclo da Guiné durante a segunda metade do século XVI; 2.º - O ciclo de Angola e Congo no século XVII; 3.º - O ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII; 4.º - O ciclo da Bahia do Benin entre 1770-1850, incluído neste o período do tráfico clandestino.

encontrar uma resposta positiva para a mestiçagem brasileira. Para isso, Nina Rodrigues desloca o foco de observação da análise linguística, que remetia à predominância dos bantos, elegendo a etnografia da religião dos iorubás como método de sua análise. Aos iorubas a criação, no Brasil, de uma religião “pura”, e à Bahia o santuário sagrado desta pureza. Aos bantos, apenas os atributos relacionados à magia e ao sincretismo, pela “facilidade” com se adaptaram e se misturaram aos modos de vida dos nativos e do colonizador.

Desta perspectiva nenhum intelectual na Bahia escapou. Artur Ramos, Silvio Romero, Roger Bastide e Pierre Verger. Mesmo com algumas discordâncias de alguns desses com Nina Rodrigues, todos reproduziram a “verdade” científica e mercadológica da época, ao restringir seus estudos nos negros sudaneses em detrimento dos bantos, tornando estes “insignificantes” e “invisíveis” na historiografia baiana. Com isso, abriu-se uma cisão da influência africana no Brasil em dois “compartimentos estanques e limítrofes” (REGINALDO, 2005, p. 178). Na Bahia os sudaneses, mais africanos do que os demais; no restante do país, os bantos. Até mesmo Edson Carneiro, que destacou em seus estudos os candomblés congo-angola, ou de caboclo, reconhecendo com isso a contribuição dos povos bantos na formação das práticas religiosas dos negros na Bahia, não escapou da influência dos modelos que inauguraram os estudos antropológicos na Bahia, que se perdurou até a década de 1970. E foi nesta mesma década que se deu a configuração do mito da Bahia como detentora da ancestralidade africana no Brasil, a partir da articulação entre políticos, intelectuais e o candomblé gege-nagôs, com esta religião como sendo o núcleo principal dessa ancestralidade em relação ao restante do país.

Essa “hierarquização étnica” não se restringiu ao Brasil. Também repercutiu em Cuba, cuja tradição etnográfica opõe os cultos de origem ioruba (lucumi) como superiores e os de origem banto como inferiores. No Haiti houve a cristalização da superposição da cultura *ewe-fo*n superior à cultura congo mais primitiva, fomentada pelos estudos de Herskovits e Métraux. (REGINALDO, 2005, p. 185))

A importância do estudo de Reginaldo é mostrar que, no caso do Brasil e na Bahia, em particular, trata-se de uma visão inadequada, por desconsiderar a presença dos iorubas em outros lugares do país como Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro. Mostra que os bantos também tiveram suas ocasiões de alto valor e de preferência dos portugueses, quando “interessados pelo fim do tráfico com a Costa da Mina, divulgavam a excelência dos cativos de Angola e do Congo, especialmente pela maior facilidade de serem controlados”.

Nas décadas de 1970 e 1980, Reginaldo identifica uma renovação da historiografia baiana da escravidão, sobretudo em fontes documentais, descortinando um regime escravista mais

complexo, contraditória e violenta ofuscado até então. Com a adoção de uma nova perspectiva teórico-metodológica, que tem como base a pesquisa documental nas fontes seriais, tais como inventários e testamentos; documentação judiciária e policial, periódicos, entre outros. Com isso, as pessoas escravizadas “emergiram como sujeitos individuais e coletivos construindo laços de amizade, parentesco, compadrio, ou mesmo, conspirações, rebeliões e aglutinações ameaçadoras da ordem vigente” (REGINALDO, 2005, p. 187). Há ainda uma variedade de registros documentais dos séculos XVIII e XIX comprovando a presença de angolas, benguelas e congos na cidade de Salvador, no Recôncavo e nos sertões da Bahia. Para ela, são registros que problematizam a insignificância numérica e, sobretudo, social e cultural dos povos da África Central na constituição da população escrava baiana.

É com base nesta documentação que Lucilene Reginaldo (2011; 2016) relativiza essa primazia dos *gege-nagô*, ao mostrar a importância e primazia dos povos originários do centro-africanos (angolas e crioulos), sobretudo no século XVIII, na criação e administração das irmandades religiosas dos homens pretos, não somente em Salvador, mas em outras cidades. Para Souza, Marques e Silva (2016, p. 13) essas irmandades tanto exerciam o papel de canais de expressão como de integração da população negra, embora se constituindo de “instâncias de estruturação social e institucional” para a “instituição de hierarquia e distinção social, resultando em um complexo universo de formação de identidades negras e da emergência de uma ‘elite’ dos homens de cor na América Portuguesa”.

No que se refere mais especificamente ao campo religioso da Bahia, Santos (1995, p. 11) mostra que é uma questão bastante problemática, cujas diferenças entre os dois tipos de candomblé são “complexas” e “sutis”, resultantes de uma conceituação “delicada” do “sistema religioso afro-baiano”, o qual envolve, de um lado, os que buscam a “pureza nagô” e, por outro lado, os que reinterpretam e remodelam a relação entre índios e negros no país, para fins religiosos “práticos e utilitários”.

2.2 FESTA E ESPETACULARIZAÇÃO DOS FENÔMENOS CULTURAIS

Os fenômenos festivos sempre apareceram em estudos acadêmicos, como parte essencial da vida humana desde os seus primórdios. No entanto, nesses estudos a festa nunca recebeu o estatuto de objeto analítico propriamente dito, sendo tratado apenas como um complemento dos rituais, este sim, um fenômeno cultural considerado mais importante, tendo como base investigativa as teorias da religião. Essas manifestações são apresentadas em registros de natureza puramente descritiva dos

seus eventos momentâneos, repetitivos, em períodos determinados, cuja regularidade é assegurada conforme o calendário de cada sociedade (DURKHEIM, 1996, p. XVII).

Nessa perspectiva, Durkheim (1989), com o clássico *Formas Elementares de Vida Religiosa* (1989) inaugurou, nas ciências sociais, o entendimento da festa como um momento de caráter estético e recreativo dos rituais sagrados, necessários à vida humana, em que os grupos humanos experimentam uma “efervescência coletiva”, transgredindo ou invertendo as normas e relações sociais da vida cotidiana, uma vez que as cerimônias religiosas exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que elas mantêm com as coisas profanas. Ou seja, as festividades são episódios alternativos e regeneradores do fardo pesado da vida social normatizada; neles, os indivíduos reafirmam a sua “natureza de seres sociais”, alcançando uma transcendência mediante o êxtase que a “energia vital” vivida coletivamente proporciona, para que a vida cotidiana seja retomada e suportada. (DURKHEIM, 1989, p. 452- 453).

Essa perspectiva durkheimiana passou a se constituir na principal referência para os estudiosos posteriores sobre a festa associada a rituais, como Roger Caillois (1950), Mircea Eliade (1969), George Bataille (1973), George Dumézil (1975), René Girard (1990) entre outros, sobretudo no que se refere à noção do sacrifício como o elo que liga o homem ao sagrado (AMARAL, 2001, p. 12). Desse modo, de forma geral, nas diversos tipos e áreas do conhecimento o sentido da festa como epifenômeno, resultou em sua negação como “objeto sério” ou “finalidade grave” se manteve, associado a três características principais: (1) a superação das distâncias entre os indivíduos; (2) a produção de um estado de “efervescência coletiva” e (3) a transgressão das normas coletivas (AMARAL, 2001, p 13). Essas abordagens sobre festividades, sobretudo etnografias, não ultrapassaram os limites do ato vivido, desconectado do seu contexto mais amplo, uma vez que são relatos que não dão conta das relações e repercussões da festa sobre outras esferas da vida social onde ela acontece, sobre o que ela promove para além do seu ato momentâneo.

No Brasil, historicamente, as festividades estiveram integradas à cultura do país desde o período colonial, despertando os olhares curiosos dos viajantes estrangeiros que por aqui passaram no período, que as descreveram, analisaram e interpretaram, motivados pelo “deslocamento geográfico e estranhamento cultural”, adquirindo vasta repercussão como gênero literário e literatura de viagem e fonte de informações sobre as sociedades formadas no Novo Mundo (PEREZ, 2009, p. 3). Esses relatos de viajantes demonstram que as festas religiosas, marcadas pela presença das procissões, constituíram-se nas formas de sociabilidades urbanas mais antigas do Brasil (PRIORE), 1994). Para Amaral (1998, p. 46-47), com elas, tornou-se possível o “pacto social” (aspas da autora)

do Brasil colônia, uma vez que foram transplantadas pelos portugueses como um “instrumental cultural” colonizador, “uma linguagem possível” para o diálogo entre as diferentes etnias que passaram a compor a população do país. Com o transcorrer do tempo, a continuidade frequente na vida dos brasileiros, a festa se manteve como elemento fundante da sociabilidade e da mediação entre essas etnias presentes, com a inserção de símbolos que passaram a ser incorporados na ocupação e definição do novo país (DEL PRIORE, 1994; PEREZ, 2019; 2009; AMARAL, 2001; SARAIVA e SILVA, 2008). Assim, as festividades foram integradas como ícone da identidade do país, tendo no carnaval o seu apogeu, fato que o associou internacionalmente como o “país do carnaval”, ou seja, “da festa”.

Do mesmo modo, no Brasil, produziu-se uma vasta bibliografia sobre festividades, mantendo aquelas mesmas perspectivas das Ciências Humanas, sendo a maioria dos estudos, ora de caráter antropológico ou sociológico, ora meras descrições. Dessas descrições, destacaram-se as abordagens dos folcloristas sobre a cultura popular brasileira, que muito contribuíram para a construção da identidade nacional brasileira, uma vez que a principal preocupação era pelo caráter “popular” e “autênticos” das manifestações culturais do país (AMARAL, 1998). Do mesmo modo, com a associação da festa a atos ritualísticos de transgressão e inversão das relações hierarquizadas da vida social cotidiana (DA MATTA, 1997).

Conforme Amaral (1998, 2001), os estudiosos brasileiros também abordaram a festa como linguagem, cujos elementos servem de comunicação para qualificar, atribuir sentido e movimento. No entanto, mesmo adotando uma visão “positiva, seletiva e edificante”, muito mais que destruidora, esses estudiosos não levaram em consideração as diferentes mediações que elas propiciam na vida social mais ampla (AMARAL, 2001, p. 22). Mesmo Roberto da Matta (1997), que, na análise do carnaval carioca, percebeu o significado que se oculta por trás da festa, ao definir o ritual como um discurso simbólico que evidencia traços da realidade, manteve a percepção do carnaval como um ritual de inversão, de dissolução das regras e das hierarquias sociais por alguns momentos, embora se diferenciando de Durkheim ao desvincular o indivíduo do coletivo no que se refere ao modo autônomo que possuem para participar da festa.

Em sua análise, também sobre o carnaval carioca, Maria Isaura Pereira de Queiroz discorda da perspectiva de Da Matta, ao observar que, mesmo que a inversão da ordem social possa acontecer em termos dos sentimentos e expectativas que propiciam, em verdade, na própria organização do carnaval estão presentes não as prescrições opostas da vida cotidiana, mas as estruturas e hierarquias vivenciadas pelos indivíduos em seu cotidiano. Seja no carnaval de rua, dos desfiles das escolas de

samba e dos clubes, Queiroz identifica a presença dessas hierarquias, tais como a exploração da imagem do corpo feminino pela mídia e pela publicidade, o foco comercial que a festa passou a priorizar, o excessivo preço dos ingressos para o acesso aos locais de realização, bem como a presença ostensiva do aparato policial (QUEIROZ in AMARAL, 2001, p. 23).

No âmbito mais geral das ciências sociais, Jean Duvignaud (1983) tem se destacado nos estudos das festividades, adotando uma visão radicalmente distinta da de Durkheim, em relação ao papel da festa como propiciadora da negação para o restabelecimento da ordem social predominante. Ao contrário, Duvignaud propõe o entendimento da festa como a própria negação, a ruptura, o poder destruidor dessa ordem social (AMARAL, 2001). Para ele, a festa comprova a “capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertarem de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade”. (DUVIGNAUD, 1983, p. 212 apud AMARAL, 2001, p. 14) Que este poder não é exclusividade de uma ou outra cultura, mas que se faz presente em todas elas. Mesmo reconhecendo que esse poder subversivo da festa esteja sendo reduzido pelo capitalismo e pelo crescimento industrial, para Amaral, Duvignaud tornou o tipo de análises dos fenômenos festivos mais interessantes, ao proporcionar uma compreensão mais abrangente enquanto fenômeno sociocultural.

Desse modo, Duvignaud tem se tornado uma das principais referências para estudiosos mais recentes, que buscam compreender a festa em sua dimensão mais complexa, ou seja, como um fenômeno social de grande relevância. Para isso, a análise exige que se leve em consideração as relações sociais que ultrapassem o seu ato momentâneo, incluindo a sua repercussão em outras dimensões da vida dos indivíduos, dos grupos sociais e da sociedade como um todo. O que significa, o entendimento da festa como mediadora de outras instâncias, tanto em relação aos indivíduos como da humanidade em geral.

No Brasil, assim como Rita Amaral, autores como Léa Perez (2019) tem seguido adotado as proposições sobre festas de Duvignaud, conforme Perez, por ser possível reificar a festa como objeto de pesquisa acadêmica propriamente dito. Em termos epistemológicos, Perez (2019) conceitua festa como uma forma de *sociação*, como formulado por Simmel (1983), através da qual os indivíduos, em coletividade, realizam dois aspectos fundamentais da experiência humana, que são a troca e a ligação/comunicação de seus afetos e emoções, numa “comunidade afetiva de desejos e de sonhos” (PEREZ, 2019, p. 2). Ao lado da religião e da cidade, a festa é um dos “tropos” tomados pela autora para refletir sobre os princípios dos liames sociais e das formas afetivas que constituem a imaginação coletiva, “no eixo da longa duração” (PEREZ, 2019, p. 3).

Desse modo, a festa ultrapassa a dimensão estritamente empírica das “práticas discursivas e textuais”, corrente na literatura acadêmica (PEREZ, 2019, p. 4) que reduziu o fenômeno festivo a dois modelos: (1) “de tipo sociológico”, da festa arcaica, a partir das abordagens das sociedades tidas como primitivas; (2) do “modelo de tipo histórico”, da festa tradicional das sociedades ocidentais do passado. Para a autora, trata-se de uma “precariedade conceitual” das ciências humanas na modernidade que, ao reduzir os fenômenos festivos em pura fatualidade, promoveu a morte da festa, que se tornou um fóssil, sem existência própria, devido ao anacronismo ao qual o arcaísmo ou tradição foi submetido.

Perez propõe, então, a “desfuncionalização” ou a “desreificação” da ideia de festa presente naqueles modelos, recorrendo a Duvignaud para argumentar que a festa não só está viva, mas é parte da constitutiva da existência humana em coletividade; e, como tal, deve ser tratada. Para isso, Perez substituiu a percepção de “festa em perspectiva” ou “festa-fato” para a sua apreensão “como perspectiva” ou “festa-questão”. Conforme a autora, isso foi “uma alternativa de enfoque da coisa-presente (festa-fato) para o suplemento-referência à coisa (festa-questão)”, uma vez que “a presença plena, nua e crua da coisa (em si e para si) não existe”, e a coisa jamais é anterior a sua suplementação pelo conceito; a coisa é, desde sempre, “intencionada em e por algum tipo de discurso que a ela se refere” (PEREZ, 2019, p. 4). Em termos analíticos, essas substituições dos termos transformou a festa num “fato socio-lógico” em uma “virtualidade antro-po-lógica”, presentes nas dimensões como o sagrado, o jogo, o sonho, a arte, podendo “atuar/operar” para além do momento festivo. Conforme Perez:

Assim, a festa deixa de ser um objeto a ser descrito para tornar-se um mecanismo, um operador de ligações que atua por meio da “destruição concertada” (DUVIGNAUD, 1977) do real socializado (GRISONI, 1976), abrindo para a experimentação humana o campo do possível, isto é, do imaginário: campo das percepções e das imagens da vida coletiva, que não se reduzem à própria vida coletiva, pois que se referem e remetem à instância do desejo, do imprevisível, do indecível, do indeterminado, da interioridade, da embriaguez mística, do excesso, do gozo (PEREZ, 2019, p. 4)

Para Perez, o “princípio da reciprocidade” que a festa adquire como “operador de ligação”, a torna um ato que ultrapassa a mera reprodução para a própria produção da vida humana.

Seguindo a perspectiva de Perez (2019), Tavares et al. desenvolveu um estudo que dá título ao livro que organizou: *Inventário das festas e eventos na Baía de Todos os Santos* (2019). Esta autora, também divergindo da ideia durkheimiana de “suspensão” ou “fuga” da realidade, considera a festa

como um fenômeno social que ultrapassa o seu momento de realização e possui a mesma importância de outras realidades sociais como a economia, a política e a cultura. Para ela, a festa é uma realidade para todos que a vivem, uma vez que os mundos do devaneio, da fruição e da festa levam os seus participantes a lugares que, embora diferentes do cotidiano, são tão reais quanto este.

Tavares et al. toma como referência a noção de cultura formulada por Tim Ingold, a qual se constitui numa paisagem inscrita em um campo relacional essencialmente dinâmico, inerente à existência humana. Como um dos principais autores da nova antropologia, Ingold (2015) toma como ponto de partida o questionamento dos binômios correntes das ciências humanas, tais como materialidade-imaterialidade, cultura-natureza, compreendendo a vida como uma experiência vivida em um mundo da imanência, num emaranhado de linhas de vibrações (JOB, 2020) que se conectam em um contínuo e ininterrupto movimento, em que as transformações históricas não resultam de imposições sobre um substrato ou superfície material. Essa transformação é “formulada e reformulada ao longo do tempo por um esquema mental de representações”, que cobrem ou obscurecem a anterior. Assim como as “identidades e as capacidades dos humanos”, a “paisagem” ou “forma cultural” é “inscrita” mediante “condensações ou cristalizações de atividades dentro de um campo relacional”, num encadeamento permanente de processos biológicos e culturais. Nessa paisagem, a vida das pessoas se entrelaça numa “malha emaranhada de trilhas personalizadas pela própria paisagem”, ou seja, “as paisagens são tecidas em vida, e vidas são tecidas na paisagem” (INGOLD, 2015, p. 90).

Para Tavares (2019; 2020), dentro desse campo relacional onde a paisagem cultural é inscrita, torna-se possível pensar a festa como mediação e produção da própria existência humana, ou seja, não é apenas uma expressão, mas a mobilização da criação de uma dada cultura, uma vez que a festa propicia sensibilidades e experiências para os que a produzem e dela participam. Por isso, a compreensão da festa requer um transbordamento do seu ato momentâneo, para explorar as mediações com as memórias, outros mundos, outras temporalidades e outros sujeitos (antepassados ou não) que se fazem existir por meio dela. Na festa, cria-se a própria vida, e se prolonga numa maneira de se fazer cultura e patrimônio de um lugar, pois “desencadeia modos eficazes de fazer presentes o passado e o futuro”. (TAVARES et al, 2019, p. 14).

Na Bahia de Todos os Santos, onde desenvolveu a pesquisa, Tavares et al. mostra que as políticas de “registro” (aspas da autora) dos bens intangíveis ou imateriais, empreendidas pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan) e pelo Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (Ipac), apesar de contribuírem para a relevância da diversidade “das formas de viver e festejar” (TAVARES et al, idem), podem, também, acarretar armadilhas ao tentar “capturar” (aspas

da autora) o movimento substancial das festas. Isso porque, ao vistoriar as trajetórias e transformações dos bens culturais, essas políticas terminam por promover julgamentos sobre possíveis desfigurações das festas, ou mesmo fortalecer os limites entre traços materiais e imateriais da cultura.

Tavares et al considera de extrema importância o estudo do patrimônio imaterial e material por serem capazes de revelar as “habilidades e sociabilidades locais”, contudo, relacionando-o à “à economia da festa (culinária, artesanato, indumentária, ambientes etc.), as formas de lazer (comunitário e de grandes eventos), as identidades que *fazem a festa* (étnicas, religiosas, geracionais, urbanas etc.)”. São formas de expressão que incluem elementos materiais (artefatos) e imateriais (valor simbólico), que surgem na mente quando se fala do patrimônio cultural de um lugar. Por isso, a autora ratifica a ideia de Ingold (2015), da cultura como sendo produzida no transcorrer do processo que particulariza “o lugar, a paisagem, a vida”, não sendo possível adotar a “armadilha” antropológica, de separar material e imaterial, uma vez que ambos “se cruzam nas tramas do habitar que transgridem os limites fluidos e borrados”. Para Tavares, em vez da separação “da materialidade e imaterialidade da festa como patrimônio cultural”, seria mais pertinente “perseguir os materiais em processo, que são entrecidos na festa, o qual inclui tanto a materialidade das coisas como os sonhos, devaneios, imaginações que a festa promove (TAVARES et al, 2019, p. 15-16).

As experiências vividas do mundo do samba em Salvador são indissociáveis das experiências vividas fora dele. Durante todo o ano, os eventos acontecem em inúmeros lugares da cidade, mobilizando uma centenas de pessoas, na produção e/ou na participação, e uma infinidade de tipos de ações para concretizá-los.

Outro fenômeno que caracteriza essas práticas de samba é a espetacularização. Para os organizadores da *Caminhada do Samba*, por exemplo, foi a maneira encontrada para reconquistarem a visibilidade de suas manifestações, perdida durante o apogeu da *axé music*. Neste espetáculo, o trio-elétrico constitui peça-chave, pela amplitude que possibilita, tanto em termos de visibilidade, de sons e imagens, no circuito tradicionalmente festivo do centro da cidade, como de atrair uma multidão só comparável à *Parada do Orgulho Gay* ou LGBTQIA+ e o carnaval.

Assim como a festa, o espetáculo tem caracterizado os rituais em todas as sociedades humanas há tempos imemoráveis. Do mesmo modo, nas análises acadêmicas, foi associado à substituição do peso da opressão do tempo uniformizado da vida social normatizada e fonte de energia capaz de promover o retorno dos indivíduos ao inevitável cotidiano, de forma mais revigorada (SUBRATS, 1989). No entanto, nessas análises, adquiriu uma atenção maior em sua associação à capacidade dos

seres humanos se expressarem de forma ilusória devido ao seu caráter mimético, de possibilitar o sonho, o faz de conta, o virar a vida de cabeça para baixo (DURKHEIM, 1989; DA MATTA, 1997), e se satisfazer com isso, embora tornando a vida possível apenas como simulacro (SUBRATS, 1989, p. 71).

É nesta dimensão do sonho que o espetáculo torna possível a formulação de uma “segunda natureza” (SUBRATS, 1989, p. 91) bem como de identidades, por ter como base a representação da realidade como *performance* (SODRÉ, 2017). Mas, por outro lado, por ter como base a fantasia, também se torna propenso a promover a alienação (SUBRATS, *idem*).

Nas sociedades contemporâneas, as formas de espetáculo têm alcançado os mais diversos lugares e fenômenos, como os meios de comunicação, a política, a religião, os eventos esportivos e culturais. Foi com este caráter ilusório e alienante que recebeu a atenção dos pioneiros em seus estudos, dentre os quais Guy Debord (2002), que adotou a perspectiva “crítica” e “apocalíptica” dos teóricos da Escola de Frankfurt (ECO, 2011). Atendo-se apenas ao seu aspecto da alienação, nos termos marxistas, Debord vinculou o espetáculo ao fetichismo da mercadoria, à reificação da linguagem e à percepção do público, processo que, para Debord (2002), resultou do desenvolvimento do sistema capitalista tardio. Conforme este autor, esse fetichismo tem como pressuposto a produção de imagens na sociedade e a indução da perda da subjetividade por parte dos indivíduos, acarretando a aceitação passiva do que seria a mera representação em detrimento da realidade concreta. Assim, conforme Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 2002, p. 13).

Nessa perspectiva, o autor define o espetáculo não como um conjunto de imagens, “mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, *idem*, p. 14). Ao mesmo tempo em que o espetáculo constitui um instrumento de unificação da sociedade, concentrando em si todo olhar e consciência, paradoxalmente, é um elemento separado da sociedade, cujo foco se reduz a um olhar iludido e a uma consciência falsa, uma vez que a “unificação” que elabora não passa de uma “linguagem oficial da separação generalizada” entre o real e o ilusório. “É o coração da irrealidade da sociedade real” (DEBORD, 2002, p.15), de onde irradia as diversas formas de publicidade que induzem uma demanda do entretenimento para atender a um modo de produção específico, numa “afirmação onipresente” de uma escolha que foi previamente definida no momento da produção destinada ao seu efeito subsequente: o consumo. Assim, a vida social é tomada pela teatralização e representação, tornando o “natural” e o “autêntico” uma ilusão, as pessoas em meros consumidores

passivos de imagens, e as relações sociais pautadas na aparência. A alienação em função do objeto contemplado torna-se tão central para o espectador que este, quanto mais contempla e se reconhece nas imagens, menos vive e compreende a própria existência e desejos (DEBORD, 2002, p. 25-26).

Seguindo essa perspectiva de Debord, Carvalho (2004) tem realizado estudos sobre a espetacularização nos contextos socioculturais contemporâneos, propondo uma compreensão da complexidade que este fenômeno tem promovido na cultura popular, o que, para ele, requer um desvendamento que ultrapasse as motivações dos sujeitos que consomem o espetáculo e inclua as motivações daqueles que consentem a transformação dos seus rituais em *shows* formatados como mercadoria. Carvalho cita, como exemplo, os rituais sagrados tradicionais que, frequentemente, “sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculos”, comercialmente midiaticizados (CARVALHO, 2004, p.8).

No entanto, outras perspectivas têm sobrepujado essa visão negativista, consolidada por Debord, atribuindo aos atores sociais a capacidade para gerirem suas próprias decisões, em vez da autonomia suprema da publicidade sobre suas necessidades e percepções de mundo. Estas perspectivas têm sido desenvolvidas, principalmente, pelos autores dos Estudos Culturais, que romperam com o sentido linear da comunicação – entre emissor e receptor –, e passaram a admitir a existência não de um receptor universalmente alienado, mas de receptores ativos, com habilidades para filtrar conteúdos propagados pelos meios de comunicação, de acordo com os distintos contextos culturais em que estão inseridos.

Dentre esses autores, Stuart Hall tem se destacado com a Teoria da Recepção, sustentando a tese da comunicação como um processo de codificação-decodificação da mensagem e da influência e alteração da decodificação pelos fatores sociais, políticos e culturais nos contextos sociais distintos (HALL, 1980). Desse modo, os teóricos dos Estudos Culturais compreendem que a difusão de significados de práticas culturais, desenvolvidas em contextos específicos, são formados por receptores diferenciados e atribuem uma visão menos caótica do espetáculo e da mediatização, que caracterizam as sociedades contemporâneas.

No âmbito da Antropologia, o espetáculo foi associado aos estudos dos ritos humanos, ocupando assim uma posição central da disciplina, mas, conforme Cavalcanti (2002, p. 45), o conceito de ritual corre o risco de se tornar banal, caso seja entendido como um “comportamento simbólico *tout court*” devido a peculiaridade simbólica que caracteriza o comportamento humano.

Apresentando a visão de vários autores, Cavalcanti analisa o espetáculo atribuindo maior relevância à perspectiva da “sociedade em ato”, formulada por Durkheim (1968), devido à ênfase que este autor confere à ação/comportamento como alicerce da “efervescência coletiva” e, conseqüentemente, da instituição da autoconsciência mediatizada pelas representações. Além disso, Cavalcanti considera que Durkheim postula teoricamente a imprescindível correlação entre os dois níveis analíticos, que são representações e práticas, ação e pensamento, que concretiza a unidade do indivíduo biológico, como foi pensado por Marcel Mauss, como veremos na abordagem do corpo posteriormente.

Por outro lado, seguindo Evans-Pritchard e Le Goff, para Cavalcanti (2002), no que se refere à abordagem etnográfica, a visão de Durkheim torna-se útil, por assinalar momentos que passam a ser percebidos pelos indivíduos como distintos em relação à vida social rotineira, com a marcação coletiva do tempo composto por durações distintas, em termos qualitativos, para a construção de calendários. Cavalcanti recorre ainda às distintas possibilidades na relação entre o “extraordinário” e o “ordinário”, propostas por Da Matta (1979), para compreender o ritual como “um dispositivo de deslocamento de perspectivas, propiciado por uma sociedade a si mesma” (CAVALCANTI, 2002, p. 18). Assim, procedendo do “material bruto dos valores e representações sociais”, os ritos constroem visões distintas e permutáveis sobre o mundo social, tendo por base experiências vividas, projetadas não somente como imagens disformes, mas também como possibilidades de explorar os limites possíveis do cultural e as dramatizações de tensões e contradições irrefutáveis do mundo social. Para a autora, os ritos constituem acessos privilegiados para se conhecer uma sociedade por conduzir o pesquisador ao seu “centro vital do ponto de vista moral e cognitivo” (CAVALCANTI, 2002, p. 46).

A partir dessa reflexão, Cavalcanti (2002, p. 46) relaciona o ritual às relações sociais e contextos específicos, na forma expressiva, “dramática, performática ou comunicativa adotada para veiculá-las”, acrescentando o enfoque dos rituais como formas artísticas. É nesse novo enfoque, proposto por Cavalcante, que os rituais, no contexto contemporâneo, tomam a forma de espetáculos, organizados com base na lógica racional e empresarial, exigindo e introduzindo novas formas de organização e de grandes investimentos financeiros (CAVALCANTI, 2006; CARVALHO, 2010; DUARTE, 2011)

Com esta compreensão de espetáculo, Cavalcanti (2006) analisa o desfile de uma escola de samba no Rio de Janeiro, percorrendo todo o percurso, que vai dos “bastidores ao desfile”, abrangendo tanto os aspectos sociológicos e políticos (os atores sociais, as relações estabelecidas, fragmentações, conflitos e disputas) como os aspectos estéticos e espetaculares do desfile, sem perder

de vista as conexões do carnaval com a cidade. O mérito da autora em relação ao negativismo debordiano é compreender o espetáculo como parte do contexto comunicacional contemporâneo, em que a cultura popular se articula e interage com os meios mediáticos, construindo novas formas de produção de significados compartilhados socialmente. Numa incessante rede de conexões e interações, essas relações perpassam por contradições, conflitos e negociações bem como transpassam limites sociais e simbólicos. Com isso, a autora rompe com as dicotomias: tradição/modernidade, legítimo/comercial, artesanal/industrializado, essência-autenticidade/impureza, correntes nas análises de cunho negativistas (DUARTE, 2011).

Como sugere Cavalcanti (2002), a natureza e o sucesso dos novos espetáculos constituem bases culturais consistentes para a investigação antropológica da cultura popular contemporânea. Nesse sentido, espetáculo tornou-se uma referência teórica fundamental para a compreensão da *Caminhada do Samba* no contexto atual das formas de fruição desse gênero musical na cultura de Salvador, ressaltando que a forma espetacular têm marcado as manifestações negras no Brasil desde a colônia, sobretudo quando eram inseridas no calendário festivo do catolicismo (REIS, 2002; LARA 2002).

Reis denominou essas manifestações públicas dos africanos, que tenderam para a teatralização espetacular nos cortejos tradicionais retrabalhados na Colônia de “catolicismo africanizado” (REIS, 2002, p.132) e de “paganismo público espetacular”, quando contrariavam o modo das celebrações cristãs (idem p.107). No caso da região da Bahia de Todos os Santos, num primeiro momento, essas manifestações eram realizadas nos festejos da Corte e pelas irmandades religiosas até adquirirem autonomia e independência no carnaval e nas festas populares, que, mesmo mestiças, mantiveram como traço fundamental os elementos da herança cultural africana (LARA, 2002; REIS, 2002).

Cavalcanti (2002) mostra ainda que essa conexão, entre manifestações negras com o cristianismo, i.e., das versões católicas dessas manifestações, constitui-se num elemento efetivamente decisivo na configuração da cultura popular brasileira, imersa no calendário católico, nos mais diversos lugares do país, como nos desfiles do *Boi-bumbá* em Parintins, na Amazônia, e no carnaval do Rio de Janeiro.

Desse modo, a própria história do samba, como base musical das manifestações negras no Brasil, está imersa na espetacularização, principalmente pelo seu protagonismo no carnaval do país, festa caracteristicamente espetacular e principal espaço encontrado pelos africanos e seus descendentes para manter sua cultura, num processo constante de elaboração e reelaboração de seus

elementos e conteúdos. No caso da Caminhada do Samba, na inserção no gênero musical no cenário grandioso de visibilidade que tem marcado as festividades locais através do trio-elétrico.

2.3 O CORPO NO CONTEXTO CULTURAL DA ESPETACULARIZAÇÃO

Com os estudos realizados por George Simmel e Marcel Mauss, no final do século XIX e início do século XX, deu-se o ponto de partida da abordagem científica sobre o corpo nas ciências sociais e se tornaram referências fundamentais para os estudos posteriores. Na sociologia, George Simmel abordou os aspectos sensoriais dos humanos no que se refere a nossa capacidade de sentir, ver, ouvir, tocar, emocionar. Na antropologia, Marcel Mauss analisou as “técnicas corporais” dos humanos em que, no corpo, são expressos os sentimentos e emoções de nós humanos bem como os movimentos corporais mais simples de nossas vidas: caminhar, nadar, dançar, agir, até então relacionados somente a funções biológicas, são fenômenos que resultam, sobretudo, de construtos socioculturais. Desse modo, os dois autores inauguraram, numa contraposição às explicações científicas vigentes, que viam o corpo como uma coisa só para todo mundo, desprovido de particularidades, uma nova forma de pensar o corpo, no âmbito das ciências sociais. Com eles, o corpo passou a ser concebido como um fenômeno diverso, carregado de significados e interpretações socialmente elaboradas em contextos sociais específicos. Nesse sentido, os próprios aspectos fisiológicos também são percebidos conforme os valores culturais de cada sociedade.

Mauss (2003) definiu “técnicas corporais” como sendo a “expressão das maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 403). É o primeiro instrumento do ser humano capaz de agir sobre e produzir a realidade. Por outro lado, é através do corpo que a cultura trabalha, a sociedade se reproduz e executa suas práticas.

Quanto à técnica, é definida por Mauss como um “sistema de montagens simbólicas” que se ordena muito facilmente (2003, p. 408), tendo cada uma sua forma específica, valendo o mesmo para toda atitude do corpo e para toda a sociedade, cada qual com seus “hábitos corporais”. Mauss amplia a noção de “habitus” para além da sua delimitação platônica ligada apenas à existência de um instrumento, uma vez que, para ele, “antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo”. Mauss (2003) mostra como a transmissão dessas técnicas se dá pelos *habitus* socialmente

elaborados, tendo a educação como uma etapa fundamental para essa transmissão. É a educação dos modos de agir e se expressar que imputa nos indivíduos “as conveniências, as modas e os prestígios” específicos de cada sociedade (MAUSS, *op cit.* p. 403), da qual também resulta “a natureza social do *habitus*” através da transmissão de um saber aprendido ao longo da vida e do nosso desenvolvimento do indivíduo como um ser social. Assim, Mauss também adota o termo latim “*habitus*” em vez de “hábitos”, pelo fato do primeiro se referir a algo adquirido e não a algo “metafísico” ou “memória misteriosa”, como sugere o segundo (MAUSS, 2003, p. 404).

nesse processo, a educação sobrepõe à imitação, uma vez que cada indivíduo possui faculdade específica de imitação, à qual está relacionada ao lugar que cada um ocupa na sociedade. Na perspectiva de Mauss, os atos relativos ao corpo, impostos de fora, do alto, mesmo que exclusivamente biológicos, formam um conjunto condicionado pelos três elementos indissolúvelmente misturados na constituição do ser social, quais sejam, o biológico, o psicológico e o social ou o “tríplice ponto de vista”, de modo a abarcar a compreensão do “homem total” (MAUSS, 2003, p. 405).

A dimensão dada ao simbólico na análise de Mauss adquiriu uma importância fundamental para os estudos antropológicos posteriores, não somente sobre o corpo, mas da disciplina de forma geral, a partir do aprofundamento dado por Lévi-Strauss à análise dos símbolos. Nesses termos, a sociedade não é simplesmente uma ‘coisa’, mas uma entidade construída pelo pensamento, provida de sentido e significação. (LEVI-STRAUSS, 1994). Semelhante a Mauss, Lévi-Strauss não nega o papel do fisiológico na manutenção do homem enquanto animal biológico, mas constatou que o fisiológico é constantemente moldado pela cultura, bem como compreendeu a vida coletiva e a vida psíquica dos indivíduos como constitutivas de representações, i.e., das expressões mentais do pensamento coletivo, historicamente fixadas pela socialização.

Rodrigues (1975)¹⁵ em seu estudo intitulado *O Tabu do Corpo*, seguiu os argumentos de Mauss e aprofundou o aspecto da representação social do corpo, para ele, uma das diversas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular. O autor tomou como ponto de partida os polos dicotômicos estabelecidos por Levi Strauss: natureza/cultura, e da premissa de que o corpo é sempre uma representação da sociedade, cuja extensão alcança as codificações sociais que permeiam o corpo, quais sejam: vida/morte, normal/patológico, sagrado/profano, puro/impuro, fasto/nefasto (RODRIGUES, 1975, p. 129). Esses paralelos, apontados por Rodrigues, possibilitam o surgimento

¹⁵ O primeiro estudo em língua portuguesa a abordar os aspectos simbólicos do corpo humano de forma científica (Contracapa do livro *Tabu do Corpo*, de Rodrigues, 1975).

de situações particulares em que indivíduos e grupos, na aparente acomodação social, elegem seus corpos para situações e comportamentos de rebeldia, com valores contrários aos predominantes na sociedade, com possibilidades para resistências e mudanças, ou mesmo para “balançar as estruturas”. Isso faz com que surjam signos de pertinência ao grupo e de concordância com os seus princípios (RODRIGUES, 1975, p. 65).

Desse modo, através da decodificação da “superfície dos corpos”, chega-se “às profundezas da vida social” (RODRIGUES, 1975, p 45). Assim:

Antes de tudo, as categorizações do corpo são categorizações sociais. A linguagem que apreende o corpo é uma instituição social: uma linguagem que volta a suas fontes para apreender a própria sociedade. A sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade. As relações da sociedade com o corpo são relações da sociedade com ela mesma; são codificações lógicas tanto quanto morais (RODRIGUES, 1975, p. 137).

Rodrigues também integra o corpo ao comportamento social humano, cujo processo de socialização engloba os aspectos: intelectual, físico, moral e afetivo dos indivíduos. E como signos, os corpos conectam o sensível e o inteligível, o significante e o significado; os fenômenos e os processos fisiológicos se erguem em significantes.

Mais recentemente, David Le Breton (2002) tornou-se uma referência importante na antropologia do corpo no contexto da modernidade. O autor reverbera e amplia as percepções dos estudos de Simmel e Mauss (LE BRETON, 2017), para ele, por serem abordagens reveladoras das possibilidades que as práticas corporais têm propiciado neste contexto. Para Le Breton, o corpo “integra a genealogia identificadora do homem”, uma vez que “a existência do homem é corporal” e viver consiste na redução contínua do mundo ao corpo dos indivíduos, cujo processo se inicia no simbólico que o corpo encarna (LE BRETON, 2002, p.7). Para o autor:

A análise social e cultural de que o corpo é objeto, as imagens que lhe expõe a espessura escondida, os valores que o distinguem, nos falam também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura social a outra. Portanto, está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social (LE BRETON, 2002, p. 7).

Na aparente obviedade do corpo esconde o mais curto caminho do mistério, pois “um é o espanto do outro, senão sua incompreensão”, e em cada interior da visão de mundo de uma sociedade está delineado um saber específico sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, correspondências, conferindo-lhe sentido e valor (LE BRETON, 2002, p.8). O autor compara as

sociedades do contexto da modernidade ocidental com as sociedades tradicionais: enquanto nestas não há separação entre o homem/pessoa e seu corpo; naquelas predomina essa separação. Para, esse dualismo entre o homem e seu corpo na modernidade foi promovido pela burguesia e pelos propagadores da nascente visão do mundo que colocarem o indivíduo no centro da vida através do racionalismo, da cultura erudita e do individualismo. Esse processo tem correspondência com o advento do mecanicismo no século XVII, quando o corpo passou a atender, conforme Foucault (1988, p. 9) aos ditames da regulação obsessiva do regime ditatorial burguês vitoriano, que trancafiou a sexualidade em quatro paredes e controlou, na forma contida, muda e hipócrita, as atitudes corporais, atos e palavras, no contexto das sociedades ocidentais.

Nas sociedades tradicionais, conforme Le Breton, a pessoa encontra-se subordinada a uma totalidade social e cósmica que a supera, i.e., as matérias-primas que as constituem são as mesmas do cosmo, da natureza. “Entre o homem, o mundo e os outros, um mesmo estofa reina com motivos e cores diferentes, os quais não modificam em nada a trama comum” (LE BRETON, 2002, p.8). Fato que não acontece com o corpo da modernidade ocidental, cuja estrutura social de tipo individualista isola o corpo do sujeito em relação aos outros, em relação ao cosmo; as matérias-primas que o compõem não possuem nenhuma correspondência em outra parte nem relação a ele mesmo. Neste contexto, em vez de ser, tem-se um corpo como um lugar da censura, “recinto objetivo da soberania do *ego*” (idem); é o “fator de individuação” nas coletividades onde a divisão social é reconhecida.

Conforme Le Breton (*idem*), essas concepções do corpo na modernidade chegam à atualidade como tributárias do pensamento laico sobre a natureza, do progressivo encolhimento das tradições populares locais e do saber oficial da medicina sobre o corpo. Para ele, não há sequer uma unanimidade sobre o que é o corpo, mas concepções difusas, mais ou menos familiares ou coerentes, que influenciam as medicinas tradicionais (magnetismo, videntes) ou “novas” medicinas (acupuntura, medicina auricular, osteopatia, homeopatia). (LE BRETON, 2002, p.10). Por outro lado, nestas sociedades, o individualismo rompeu o elo entre corpo e comunidade, tornando aquele um signo do indivíduo, o lugar da diferença e distinção, processo que se tornou mais explícito no novo imaginário sobre o corpo que se desenvolveu no Ocidente, a partir dos anos de 1960. Conforme Le Breton:

O homem ocidental descobre-se um corpo, e a novidade segue seu curso, drenando discursos e práticas revestidos da aura das mídias. O dualismo contemporâneo opõe o homem ao seu corpo. As aventuras modernas do homem e de seu duplo fizeram do corpo uma espécie de alter ego. Lugar privilegiado do bem-estar (a forma), do bem parecer (as formas, *body building*, cosméticos, dietéticas etc.), paixão pelo esforço (maratonas, *jogging*, *windsurfe*) ou pelo risco (escalada, “a aventura” etc.). A preocupação moderna com o corpo, no seio de nossa ‘humanidade

sentada', é um indutor incansável de imaginário e de práticas (LE BRETON, 2002, p. 9).

Tudo isso corresponde ao “fator de individuação” nas sociedades modernas, em que o corpo intensifica os sinais de distinção e expressões “à maneira de um fazer-valer” em infinitas possibilidades (LE BRETON, 2002, p.9).

2.4 O CORPO NEGRO

Para início desta abordagem, ressalta-se que, aqui, não se pretende estabelecer uma generalização sobre a noção de *corpo negro*. No entanto, é imprescindível, também, não negar a existência de particularidades da cultura africana sobre a percepção do corpo, que foram identificadas por estudiosos como traços de sociedades tradicionais, nas quais, esta percepção resulta de uma cosmovisão que associa homem–corpo–natureza, numa relação direta com a comunidade. Le Breton, por exemplo, identifica a termo *corpo* em muitas sociedades africanas, em lugares e significados distintos, mas com uma predominância da percepção do corpo nos termos das sociedades tradicionais. Ou seja, com características holista, comunitária, não objeto de uma cisão, mas com uma percepção do homem misturado ao cosmo, à natureza, à comunidade, fazendo com que as representações do corpo são, de fato, representações do homem, da pessoa. A imagem do corpo é uma imagem de si, alimentada das matérias-primas que compõem a natureza, o cosmo. São concepções que impõem o sentimento de parentesco, de participação ativa do homem na totalidade do vivente. (LE BRETON, 2002, p. 22).

Nas sociedades rurais africanas, o autor mostra que a pessoa não é limitada pelos contornos do corpo, fechado em si mesmo, “sua pele e a espessura de sua carne não traçam os limites de sua individualidade”, e a percepção de pessoa é concebida como uma forma plural complexa (LE BRETON, 2002, p. 24). A oposição essencial está na estrutura holística dessas sociedades em que o homem não é um indivíduo, indivisível e distinto, mas “um nó de relações”. O homem é lançado em uma comunidade de destino em que sua relevância pessoal não é uma indicação de uma individualidade. Assim, nas sociedades africanas estudadas por ele, a identidade pessoal não se encerra no corpo, do mesmo modo que o corpo não separa a pessoa do grupo, mas, ao contrário, o inclui (LE BRETON 2002, p. 24).

Nas sociedades ocidentais de tipo individualista, ao contrário das africanas tradicionais, o corpo não pressupõe uma conexão com a energia social, mas uma interrupção com esta energia. “Pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva” (idem, p. 25). No entanto, há uma concorrência de outros princípios para a fundação da pessoa, o que não anula a diversidade das características específicas dos indivíduos. Le Breton cita Roger Bastide para mostrar esta característica:

Por más que los etnólogos nieguen la diversidad de los individuos al vincularlos a todos em una comunidad, primaria, única realidad verdadera, existe gente tímida y gente audaz, gente cruel e personas amables, pero estos caracteres se organizan em un mismo universo, constituyen la unidad última de las cosas que es la unidad de un orden. Un orden em el que la persona se borra detrás del personaje, ya que éste es el que establece “estados” diferenciales y no el de la complementariedad contingente de múltiples temperamentos (BASTIDE, 1973, p. 36 apud LE BRETON, 2002, p. 25).

Desse modo, conforme Le Breton, de forma geral, o homem africano tradicional está mergulhado no seio do cosmo, de sua comunidade, participando da linhagem de seus ancestrais, de seu universo ecológico, nos princípios de seu ser, fortemente conectado a diferentes níveis de relações. É desta tessitura de trocas que ele tira o princípio de sua existência corporal e espiritual, constituída a partir da fusão dos quatro elementos do cosmo: água (sangue), terra (esqueleto), o ar (sopro vital) e fogo (o calor animal) (LE BRETON, 2002, p. 25).

Essas distinções, entre as sociedades africanas e as sociedades do ocidente, no contexto da modernidade também foram estudadas por Sodré, que tomou como eixo de análise as categorias *tempo* e *espaço* concebidos nos terreiros de candomblés das nações *gege-nagôs* da Bahia. Para Sodré, na modernidade, o tempo acelerado, do progresso, coercitivo, unidimensionalizado “pela ética protestante do capitalismo, da locomotiva e da internet”, que nas últimas décadas o comprimiu em tempo instantâneo (SODRÉ, 2017, p. 145). Nelas, conforme Sodré (2017), o espaço não é considerado devido ao “ranço nazista” da categoria “ocupar espaço”; por isso, foi desprezado pelos pensadores de esquerda, mas que se tornou uma categoria fundamental para se pensar as culturas não ocidentais, nas quais passou a exercer importância, sobretudo para as classes populares.

No pensamento africano, o corpo encontra-se no primeiro plano, “o pensamento atravessa o corpo”. É o que ele denomina de “filosofia a toque de tambor”, ou seja, um modo de pensar com duas categorias que fundam o terreiro: espacialização e valorização do corpo, tendo a música como elo vital para a “agregação de gente” (SODRÉ, 2020).

As descobertas feitas por Sodré nos terreiros *gege-nagôs* nos remetem à plasticidade das manifestações corporais que marca, particularmente, os africanos na diáspora. Um traço característico dos cultos negros analisados por Sodré é o ludismo, que, para ele, funda-se na ausência do pecado, de modo distinto do cristianismo, o qual tem o pecado como pressuposto e “dívida simbólica” desde o nascimento, para que seja resgatado e alcançado o paraíso. Nesses cultos, “o bom é o aqui e agora”, que não se funda no amor, como no cristianismo, mas na alegria; o que não significa desordem ou puramente festa, mas uma alegria fundadora desse amor, o qual não se diferencia da concepção cristã (SODRÉ, 2020).

Assim como Mauss, Sodré identificou nos cultos negros a educação como um elemento fundamental para a transmissão do saber tradicional através do corpo, num processo “manifestadamente pedagógico”. Nos rituais dos terreiros, a música e a dança tornaram-se fontes educativas dessa transmissão de saber, presente em todos os ritos de iniciação, para instigar o corpo a vibrar ao ritmo do Cosmos, assegurando, ao mesmo tempo, corpo e espírito sobre o ser do grupo e do indivíduo (SODRÉ, 2002, p. 137). Para o autor, nesse processo, como um templo sagrado manifestando-se ritmicamente, o corpo negro traduz a cosmovisão africana que, de um modo geral, sustenta-se para além da palavra e da verdade, mas pela força do *axé*, ou seja, da potência ou força do poder de realizar as coisas.

Sodré também identifica nos cultos negros dois mecanismos de imitação, para ele, também presentes nas manifestações corporais mais gerais dos negros na diáspora. Uma se assemelha a mencionada por Mauss, em que os jovens imitam atos de prestígios de pessoas que os transmitem confiança. Nesses cultos, a imitação na educação ritualística do *axé* se acumula na relação dos mais velhos com os mais novos. A outra imitação é parte do jogo sincrético, como estratégia para se proteger e defender dos embates do racismo e para conquistar espaços na sociedade geral. Como estratégia de defesa, a “arte do engano” no corpo de mandiga, presente no jogo da capoeira, do corpo enfeitado, capaz de se livrar de faca e de outros objetos cortantes (SODRÉ, 2020). Como estratégia para conquistar espaços na sociedade geral, entra em cena o mimetismo do espetáculo, da arte do faz de conta, do se fazer parecer com, presente nas práticas religiosas negras na imitação dos gestos das cortes europeias, nos festejos do Rei do Congo, no século XVII, e nas festas carnavalescas a partir da metade do século XIX. Para Sodré, esse mimetismo conferia asas à ilusão e induzia representações negras diante do drama da luta pela elaboração de uma identidade própria, fora da África.

No entanto, a análise desenvolvida por Sodré seria muito mais interessante se ele não tivesse reproduzido a mitificação da superioridade dos povos *gege-nagôs* sobre os bantos, mencionado

anteriormente, uma vez que a análise dele se limitou aos terreiros desses povos especificamente. Nesta tese, a noção de corpo negro foi ampliado para além dos culto *gege-nagôs*, estudados por ele, os rituais religiosos afro-brasileiros, no sentido plural do termo, incluindo os candomblés de outras nações e outras manifestações festivas dos negros como, é o caso do samba, da capoeira, das agremiações carnavalescas, às quais não apresentam diferenças significativas dos terreiros *gege-nagôs* (SANTOS, 1995) em relação à centralidade do corpo como elemento substancial para a formulação de simbologias e representações da cultura negra, no decorrer da História do Brasil.

O próprio Sodré nos direciona a essa ampliação dos sentidos do corpo nas manifestações negras no Brasil quando institui o samba como “o dono do corpo”, propiciado pela “força magnética” da repercussão da sincopa na marcação corporal, nas palmas, meneios, balanços, danças, presente nos quilombos, nas plantações, nas cidades, ou seja, nos lugares menos vulneráveis aos ataques dos senhores (SODRÉ, 1998 p.12).

É nesta perspectiva ampla que têm surgido proposições, inclusive em termos metodológicos, para reverter a lógica epistemológica europeia de dentro da religiosidade afro-brasileira. Nesse sentido, Simas e Rufino (2018, p.11) elegeram os terreiros de macumba¹⁶ – que se assemelham aos do candomblé de caboclo (ver SANTOS, 1995) – como espaço central para se compreender as experiências de reconstrução do ser e de saberes culturais das populações africanas, que sofreram processos de fragmentação, dispersão, quebra de laços associativos e morte física e simbólica no colonialismo da Europa Ocidental.

Na perspectiva de Simas e Rufino, a corporalidade do negro ocupa um lugar de destaque, uma vez que o corpo é o primeiro a sofrer a violência e os traumas produzidos pelo racismo. E foi também através da plasticidade do corpo que se tornou possível a restituição dos seus elementos fundamentais que foram destituídos pelo colonialismo, quais sejam: a territorialização, as identidades e as experiências de ancestralidade e de encantamento mediante o transe (SIMAS e RUFINO, 2018).

O corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também um tempo/espaço onde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus

¹⁶ Reginaldo Prandi (1991, p. 43-44) designa *macumba* como sendo cultos semelhantes aos candomblés angola e de caboclos na Bahia que foi estigmatizada como formas degeneradas desses cultos; assim foi mencionada por Edson Carneiro, em 1936, seguido por outros, como Roger Bastide, em 1975, que relacionou macumba à religião de pobres e marginalizados, em oposição aos cultos de “tradição originalmente africana” da Bahia, como se estes não fossem praticados por adeptos menos pobres e marginalizados como no Rio de Janeiro (PRANDI, 1991, p 46). Prandi associa a macumba ao surgimento da umbanda como “religião independente” no primeiro quartel do século XX, que poderia ser denominado candomblé, “desde que se deixassem de lado os modelos dos candomblés nagôs da Bahia, que monopolizaram a atenção dos pesquisadores desde 1890” (PRANDI, 1991, p. 46). Atualmente, Prandi considera macumba é termo usado em São Paulo, no Rio, no Nordeste, para designar às religiões de orixás; “uma autodesignação” que perdeu o sentido pejorativo, como pejorativo foi, na Bahia, o termo candomblé.

saberes nas mais variadas formas de inventar o cotidiano, reinventa a vida e o mundo em forma de terreiros. O corpo é o primeiro registro do ser no mundo, é o elemento que versa acerca das presenças e reivindicações de si, é o que nos possibilita problematizar a natureza radical do ser e as suas práticas de invenção. (SIMAS e RUFINO, 2018. p. 51).

Conforme esses autores, também no terreiro da macumba, os fragmentos da memória, dos saberes e os espíritos negro-africanos, que baixam no momento de transe, são vistos como partes de um corpo maior, que, mesmo golpeado, mantém-se de pé, enquanto as encruzilhadas – espaços de grande força enérgica para oferendas – são campos de possibilidades onde a gargalhada debochada reinventa a vida e “a astúcia do corpo dribla a vigilância do pecado” (SIMAS e RUFINO, 2018, p 12-13).

Desse modo, pensar em samba no Brasil é requisitar do corpo negro o seu papel de elemento indissociável da música, traço destacado por diversos estudiosos da musicalidade africana (CARNEIRO, 1974; TINHORA, 1988; REIS, 2002). Como vimos anteriormente nas 12 características identificadas por Gerhard Kubik (in OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 240-241) em suas pesquisas na África, nas quais, conforme a semântica, música e dança são elementos inseparáveis na maioria dos idiomas africanos. Sem esquecer que, no processo desumanizado do tráfico negreiro, o corpo, como um marcador social, foi o primeiro a sofrer as consequências nefastas ao ser separado, à força, do seu corpo comunitário e familiar, para ser transformado em mera máquina destinada ao trabalho, que recebia em troca o alimento que garantisse sua sobrevivência, alguns momentos de lazer, também necessários ao reabastecimento das energias requisitadas pelo cotidiano. Justamente dessas práticas de lazer que brotaram a plasticidade do corpo negro, tornando possíveis a dinamização, transformação, restituição e ressignificação de seus valores culturais (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 13).

2.5 O MERCADO DO TRABALHO MUSICAL

Nas experiências vivenciadas nas práticas de samba em Salvador, as referências ao mercado dos bens simbólicos apareceram em vários momentos, tanto nos sonhos, desejos e expectativas revelados, abertamente ou em nuances, nas falas dos sambistas, como nos discursos proferidos nos ambientes e nos eventos. No entanto, o que predomina é a informalidade e muitas dificuldades para

se tornar realidade esses desejos e sonhos. Por outro lado, em todos esses espaços existem vários tipos de transações de cunho econômico, incluindo desde pequenos comércios de objetos relacionados ao samba, como ingressos, fantasias, carnês, kits de vários tipos, comidas e bebidas, que são vendidas nas mediações e dentro dos eventos, bem como de outras práticas e formas de remuneração que ultrapassam as noções clássicas da economia sobre mercado e relações econômicas, que também repercutem no senso comum.

Nas últimas décadas, temos tomando conhecimento de uma série de proposições sobre o fim da centralidade do trabalho no mundo contemporâneo, sobretudo a partir da década de 1970, quando o setor foi atingido por profundas transformações, em todos os seus níveis. No entanto, Antunes (1998), um dos principais autores brasileiros que tem tratado dessa temática, mesmo considerando a profundidade destas transformações, tem se posicionado de forma distinta em relação a essa ideia da descentralização do trabalho. Para ele, se assim fosse, isso comprometeria a própria sobrevivência do sistema econômico capitalista. O que Antunes (1998) tem demonstrado é que, em verdade, essas mudanças provocaram uma ampliação das esferas do trabalho, como, por exemplo, a crescente diferenciação nas formas de trabalho e de remuneração, bem como a expansão das classes trabalhadoras.

Em consequência disso, o autor identifica uma reconfiguração das formas de organização e das relações estabelecidas no mundo de trabalho, levando a uma alteração da própria concepção do termo. Ou seja, para Antunes, o trabalho continua sendo uma categoria analítica fundamental para a compreensão da sociedade e das relações sociais e econômicas do mundo contemporâneo. Zelizer (2010) também debate sobre as novas ideias a respeito de mercado e das transações econômicas que caracterizam as novas relações do mundo trabalho. Conforme Zelizer (2010, p. 1), nos últimos 25 anos, a sociologia econômica tem adquirido autonomia em relação à economia neoclássica, por se posicionar perante esta disciplina de forma ao mesmo tempo “crítica” e “complementar”, ao propor abordagens alternativas reais, “mais amplas e criativas”, ultrapassado, dessa forma, a dimensão de mercado proposto pelas abordagens neoclássicas, alterando seus conceitos com assuntos que tradicionalmente fizeram parte da sociologia geral.

Zelizer toma como referência principal o sociólogo norte-americano Harrison White, para quem os mercados são concepções fundamentalmente sociais e não arenas autônomas invadidas pelos processos sociais. Para Zelizer (2010, p. 4), os sociólogos econômicos introduziram no coração da atividade econômica os processos e as relações sociais, “território sagrado” até então não explorado pelos mercados. Desse modo, incluíram distintas formas de produção, consumo, distribuição e

transferência de capitais e elementos dos processos econômicos, tais como trabalho fora do mercado, poder, negociação e transações nos mais diversos domínios da vida humana, inclusive nas relações íntimas e interpessoais.

No entanto, Zelizer ressalta que isso não significa o entendimento das negociações e acertos nesses domínios como adequados e justos, apenas que são aspectos econômicos que asseguram a continuidade das relações sociais. Por exemplo, no âmbito das relações interpessoais, a autora faz a seguinte declaração:

Com boa combinação não quero dizer que você e eu vamos aprovar a barganha ou que a combinação é igualitária e justa. Quero dizer que a combinação é viável: torna possível o trabalho econômico que sustenta a relação. Um conjunto de transações econômicas que reforçaria o laço entre marido e mulher, por exemplo, poderia ser ruínoza para a relação entre patrão e secretário. As relações são tão importantes que as pessoas trabalham duro para combiná-las com formas apropriadas de atividade econômica e marcadores claros do caráter dessa relação [...] Obviamente, em qualquer situação específica, boas combinações dependem do estoque de significados, marcadores e práticas existentes no meio local. Para além do particularismo cultural, no entanto, podemos identificar algumas regularidades que podem ser amplamente verificadas (ZELIZER, 2009, p. 8-9).

Tomando como referência essa dimensão múltipla de mercado identificada por Zelizer, na qual entram interações e, também, fatores culturais, Duarte (2011) mostra como, nas instituições carnavalescas do Rio Grande do Sul, os fatores não econômicos estão intimamente interpenetrados bem como as relações pessoais estão entranhadas nas econômicas. Desse modo, as decisões importantes perpassam pelas relações interpessoais entre dirigentes e participantes e estão impregnadas de valores ideológicos, culturais e afetivos; nesse espaço, as transações sociais se misturam com as monetárias. Duarte mostra como torna difícil lidar com a concepção mercantilizada e racionalizada do mundo do samba. Isso porque estão imbricadas questões culturais, de identidades étnicas, conexões afetivas e morais dos participantes. Isso o leva a rejeitar a concepção da espetacularização da cultura não como resultante do domínio da esfera econômica sobre as relações íntimas e pessoais, mas como um arranjo entre os grupos sociais envolvidos, cujo resultado é a coexistência entre laços pessoais e sociais não econômicos, com as relações estabelecidas nas esferas econômicas e nas trocas monetárias no âmbito profissional (DUARTE, 2011, p. 145).

Nesse contexto, entram em jogo fatores como a conciliação ou não, a valorização e o amor à escola a partir da prestação de serviços sem remuneração financeira. Conforme Duarte, os sacrifícios demonstrados pelo sucesso das escolas podem atribuir prestígios na agremiação, com ganho crescente

de poder, necessidades e rendimentos monetários. Mas, isso não o faz separar as duas esferas, nem pressupor que a presença do dinheiro contribui para o “desequilíbrio moral das relações”, uma vez que são aspectos que sempre tiveram presentes nas relações carnavalescas. No entanto, Duarte (2011) mostra que nas reuniões das agremiações são frequentes as reclamações contrárias à importação de mão de obra “de fora”, como do Rio de Janeiro, pelo fato disso causar impacto negativo e desânimo aos componentes.

Analisando a trajetória e o trânsito de artistas brasileiros afrodescendentes entre Brasil e França, Reis (2012) identifica similaridades entre os dois países em relação à crescente multiplicidade tipos de artistas e de suas inserções no mundo do trabalho, assim como “editais” e de formas de se “fazer um cachê” (aspas da autora); formas estas que não constam de modo completo nos dados estatísticos por ela analisados.

Conforme Reis (2012), historicamente, além das diversas formas de atividades e relações que envolvem o meio artístico, não há uma regularidade quando aos rendimentos auferidos pelos trabalhadores, mas apenas variações entre altos e baixos, conforme o contexto e o período de carreira do artista. Isso resulta das formas e relações que predominam na organização de trabalho desse campo, provocando descontinuidade das trajetórias individuais, alternâncias de períodos de trabalho e de desemprego, de procura por ocupação, de gerenciamento de conexões de conhecimentos e de sociabilidade que possam fornecer informações e estabelecer compromissos, além do desempenho de atividades fora da esfera artística (REIS, 2012).

Segnini (2008) define a arte como “uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada”. E como qualquer atividade, obedece a regras e imposições, e são inseridas “em uma divisão do trabalho, em organização, profissões, relações de emprego e carreiras profissionais” (SEGNINI, 2008, p. 337 apud REIS, 2012, p. 43). No entanto, para Segnini, mesmo com a ampliação alcançada pelo mercado de trabalho artístico, ainda constitui um campo que não recebeu uma atenção devida por parte de estudiosos, principalmente no que se refere à contextualização das relações existentes e de ocupações submersas, uma vez que se trata de um “exército artístico de reserva altamente qualificado” (SEGNINI, 2008, p. 345, apud REIS, 2012 p. 45). Para Segnini, isso demonstra a falta de reconhecimento para com os executores dessas atividades, que se mantém envolvidos numa ampla rede de contatos, buscando conseguir outros trabalhos ou alcançar um patamar artístico de maior relevância.

De uma forma geral, as observações apresentadas por esses autores, mesmo em se tratando de contextos atuais distintos, de certa maneira, demonstram que essas formas de trabalho se assemelham às formas que historicamente marcaram a trajetória da população negra no Brasil neste campo. Nem mesmo a “liberdade” alcançada após a Abolição da Escravatura assegurou a ascensão qualificada dos negros; ao contrário, a grande maioria se tornou submetida ao subemprego, às ocupações informais, irregulares, em condições precárias; e mesmo quando ocupam posições formais de mesmo nível, recebem remunerações inferiores aos demais trabalhadores. Assim, mantêm-se mais vulneráveis aos maiores índices de evasão escolar, à criminalidade, à segregação e exclusão sociais (AGIER, 1992; BAIRROS, 1980; GUIMARÃES, AGIER, CASTRO, 1995).

CAPÍTULO 3: DO BATUQUE AO SAMBA

Este capítulo aborda a trajetória do samba no Brasil, destacando os termos *batuque* e *samba*. No transcorrer da discussão, ficam demonstradas as principais características do samba, envolvendo música e dança, suas formas embrionárias no Continente Africano e suas adaptações no contexto sociocultural brasileiro. A trajetória da festa negra na Bahia chega ao cenário atual, como parte integrante da vida da Bahia de Todos os Santos, num processo permanente de invenção e reinvenção. A última parte do capítulo descreve uma trajetória do samba no carnaval de Salvador, como base rítmica das agremiações negras no palco principal de disputas, conquistas, execução e visibilidade.

Os estudiosos que se propõem a conhecer a trajetória das manifestações culturais das populações negras no Brasil enfrentam grande limitação dada à escassez e imprecisão das descrições e interpretações das fontes históricas e documentais existentes, sobretudo durante o período colonial. Além disso, defrontam ainda com a ausência da autorrepresentação por parte dos negros nos relatos existentes, uma vez que quase nada foram escritas por eles (REIS, 2002, p. 102). Com forte presença da temática religiosa, essas manifestações geralmente foram retratadas de formas etnocêntricas, racistas e hostilizadas, ditadas pela ótica dos colonizadores europeus, que ignoravam as especificidades e os detalhes das inúmeras formas culturais e musicais que se desenvolveram no país.

Lara (2002) discorre sobre os principais problemas causados pelas narrativas dos colonizadores que influenciaram a maioria dos estudiosos da cultura popular do país, resultando no que ela denominou de “amalgama construído pelos folcloristas” (2002, p. 92-3), por fazerem silenciar os diversos e contraditórios significados de festa, muitas das quais nem sempre eram populares. Estas festas tinham o formato de dramatizações, realizadas dentro das comemorações públicas da Corte Real ainda em Portugal, que foram trazidas para o Brasil sob o jugo da Igreja Católica, pelo menos desde o século XVI. Dentre essas dramatizações, estavam a Coroação dos Reis do Congo, também conhecidas no país como *congadas* ou *congados* e os cucumbis, generalizados pelos mesmos estudiosos e folcloristas como *folgedos populares*, que eram fixados no calendário religioso católico, a exemplo do Natal, Reis, festa de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. No Brasil, essas dramatizações também passaram a ser promovidas pelas irmandades religiosas compostas por negros.

A análise de Lara (2002, p. 74) remota aos séculos XVI e XVII e tem como referência a retórica e as regras de representação que refazia, nestas festas, a hierarquização do domínio

monárquico, a partir da utilização de figuras de linguagem e convenções “de matrizes aristotélico-escolásticas”, mantidas em Portugal no século XVIII. Com isso, ao contrário dos elogios dos participantes brancos, as “danças de pretos” (aspas da autora) eram colocadas no terreno do cômico e da farsa, numa mistura de racismo com uma visão romantizada da escravidão (LARA, 2002, p. 91). Por outro lado, além de promover uma “cortina de fumaça” na memória escravocrata, as diferenças entre as dramatizações de cunho religioso e os cortejos de reis negros das festividades públicas da realeza eram excluídas, não esclarecendo, por exemplo, quais os sujeitos que mantinham o controle. Desse modo, as descrições pressupunham a existência de uma sociedade homogeneizada e harmoniosa, sem desigualdades sociais, e a festa apresentada como um “objeto único” e descontextualizado; com isso, suprimindo a diversidade dos significados e interpretações dos sujeitos participantes ou envolvidos em sua organização.

Outro problema apontado por Lara (*idem*) nessas descrições diz respeito à inclinação desses intérpretes para a cronologia evolutiva. Isso tinha como consequência a percepção das festividades do período colonial como originárias das dramatizações dos séculos XIX e XX, o que terminava por nivelar, em uma mesma linha de continuidade, rainhas jingas com lutas mágicas entre o bem e o mal, os festejos de São Baltazar com os Reis do Congo, cucumbis e maracatus. Com isso, desconsideravam a complexidade de mudanças históricas, as quais, certamente, favoreceram a diferenciação de práticas e significados dessas festas.

Somente mais tarde, sobretudo a partir do século XIX, que as manifestações culturais negras foram registradas por diversos meios literários, iconográficos e fonográficos, resultando na descoberta de suas variações, demonstrando, inclusive, a existência de características regionais (REIS, 2002). No entanto, as descrições distorcidas foram mantidas e intensificadas, principalmente após a abertura dos portos brasileiros à navegação e ao comércio exterior, em 1808, fato que ocasionou o aumento, e curiosidade, de viajantes com procedência, objetivos, classes sociais e níveis educacionais diversos, dentre os quais comerciantes, religiosos, militares, cientistas, artistas, médicos, educadores, contrabandistas e aventureiros (COUTO & DIAZ, 2009, p. 5).

A Bahia passou a atrair esses viajantes estrangeiros, devido a sua importância geográfica e comercial no Hemisfério Sul, com uma grande densidade da população negra, a qual tinha presença marcante em suas manifestações culturais de forma geral. A curiosidade desses estrangeiros teve como consequência uma heterogeneidade de interpretações e juízos de valor, ampliado pela falta de integração deles na sociedade baiana e pela dificuldade que tinham para entender o idioma local.

Além, disso, havia as ideias preconcebidas que tinham do Brasil, obtidas pela tradução de intérpretes europeus e de informações contidas em livros com as mesmas falhas (COUTO & DIAZ, 2009).

É também a partir do século XIX que as distorções e lacunas em relação às manifestações culturais negras na Bahia contaram com mais dois tipos de descrições: no âmbito interno: os registros policiais, uma vez que passaram a ser tratadas com mais rigidez, como casos de polícia; e as formuladas pela imprensa, as quais, conforme Reis (2002, p. 124), “deitava lenha na fogueira” das perseguições daquilo que consideravam “promiscuidade lúdica”. A escassez dessas informações chegou às primeiras décadas do século XX, e sem uma contextualização adequada, terminavam por formular concepções generalizadas e distorcidas da realidade local. (TINHORÃO, 1990, 1988; SANTOS, 1997; REIS, 2002; LARA, 2002; DÖRING, 2015).

No entanto, é necessário acrescentar que, como sugere alguns estudiosos, essas limitações, que resultaram tanto das descrições destorcidas como da insuficiência dos registros disponíveis, não nos impedem de desenvolver análises das manifestações culturais negras tomando como referências algumas características que aparecem regularmente nas fontes documentais, mesmo não tendo firmeza sobre os fatos abordados (DÖRING, 2004). Isso porque são distorções que permitem enxergar caminhos que, de certa forma, não eram excludentes, para que se possa afirmar que houve participação dos negros nas festas públicas, ora reprimidos ora consentidos pelas autoridades coloniais. Nelas, elegeram e coroaram seus reis e rainhas e, mesmo na condição de subjugados, atribuíram a estas festividades uma dimensão política, uma vez que faziam transparecer os conflitos sociais existentes na sociedade através das danças, da musicalidade e do luxo das vestes, desafiando com isso o domínio “monárquico branco cristão”. O que também os permitiam a se apropriarem do espetáculo público “a favor ou contra os seus inimigos de fato” (LARA, 2002, p. 93).

Reis (2002) destaca as irmandades religiosas dos pretos, no mesmo período colonial analisado por Lara, que organizavam reinados ou congadas para celebrar santos padroeiros católicos, com a introdução nos desfiles de reis e rainhas africanas seguido de seus súditos, todos devidamente aparatados, frequentemente mascarados, dançando e cantando canções em línguas nativas africanas, ao som de tambores e outros instrumentos. Essas celebrações foram denominadas por Reis (2002, p. 133) de “catolicismo africanizado”, as quais possuíam as mesmas características sugeridas pela documentação existente, i.e., ora promovidas, ora toleradas, ora reprimidas, mas, principalmente, pela apropriação negra do espaço das festas populares, com cativos transformados em reis, numa inversão ou guerra simbólica do mundo vencida pelos africanos, contra o racismo e a segregação da sua população. Conforme Reis (2002), de certa forma, com maior discernimento, resta-nos examinar a

atitude dos brancos, dos senhores e das autoridades, por serem deles as vozes nas documentações disponíveis, pelo poder que detinham para interpretações, denúncias e orientações para a repressão e permissão das manifestações culturais negras no país.

Desse modo, essa escassez documental compromete a distinção entre as expressões *batuque* e *samba* e o momento em que se deu a passagem do primeiro para o segundo. Tinhorão (1988) menciona o batuque como uma manifestação religiosa no século XVIII, com cânticos e danças, frequentada exclusivamente por negros. Para o autor, do mesmo modo, eram manifestações compreendidas genericamente para designar os bailes e folguedos dos negros, os quais incluíam, além de temas religiosos, danças rituais e práticas de lazer (TINHORÃO, 1988, p. 45).

Nina Rodrigues (1945, p. 252) cita várias denominações das manifestações dos negros no Brasil no final do século XIX, assim como os paralelismos existentes entre essas denominações; para ele, originárias das línguas específicas das etnias africanas trazidas para o país. Como exemplo, ele cita a dança do tambor no Maranhão, dos maracatus em Alagoas e Pernambuco e dos candomblés, batucagés e batuques na Bahia dentre outros. No entanto, Rodrigues não distingue suas diferentes funções, se lúdicas ou religiosas, nem esclarece sobre os instrumentos nelas utilizados (DÖRING, 2004). Como mostra Reis (2002, p. 103), *batuque* ou *samba* era a tipologia de classificação que carregavam diversos sentidos, embora continuemos sem saber sobre quantas formas de dançar, tocar, cantar existiam, para quem os negros dançavam e em que momentos.

Tomando como marco principal o Recôncavo baiano e a capital Salvador, num período que se inicia no século XIX até períodos mais recentes, Döring (2016) encontrou diversas variações do batuque, as quais sugerem a possibilidade deste ser a matriz do samba de roda dessa região. No Parque Memorial Quilombo dos Palmares, em Alagoas, Döring (idem) encontrou uma referência do termo *batucajé*, antes denominado por Nina Rodrigues (2008) de *batuque-ejé*. Na placa do Memorial, exposta num espaço com a mesma denominação, ela encontrou a manifestação do *batucajé* associada à generalização das festividades dos negros. Para Döring (2016), essas descrições encontradas no parque do quilombo indicam ainda o *batucajé* ou batuque como simbolizando o eixo estrutural da cultura afro-brasileira:

O Batuque é a essência da cultura afro-brasileira. O som dos tambores, dos berimbaus, do adufe, dos agogôs leva homens e mulheres a sintonizarem profundamente com seus corpos e espíritos, através da ginga da capoeira, da congada, do maracatu e do samba. Os acontecimentos da vida cotidiana, como nascimentos, mortes, plantios, colheitas, vitórias e manifestações da natureza eram comemorados comunitariamente com danças, músicas e baticuns (Placa do espaço *Batucajé* no Parque Memorial Quilombo dos Palmares in: DÖRING, 2016, p. 30).

Essa característica festiva do batuque, envolvendo música, canto e dança, e permeando a todos os acontecimentos das vidas cotidianas dos africanos e de seus descendentes no Brasil é um traço da tradição cultural presente em regiões do continente africano (CARNEIRO, 1974; TINHORÃO, 1988). Em verdade, *batuque* foi o termo criado pelos viajantes europeus para designar as danças que observaram nos rituais, com base musical percussiva, nas regiões por eles visitadas no Continente Africano (CARNEIRO, 1974). Assim, homogeneizaram, em um só termo, as diversas denominações das manifestações locais. Possivelmente, com o mesmo sentido, o termo foi trazido para o Brasil pelos próprios viajantes europeus que aqui estiveram no século XIX para descrever as manifestações culturais negras aqui encontradas, com características análogas àqueles rituais africanos. Um dos exemplos é a dança da umbigada, descrita pelo português Alfredo Sarmiento na região de Luanda, na África: “O batuque consiste [...] num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar com uma umbigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo”. (SARMENTO *apud* CARNEIRO, 1974, p.38).

Referindo-se ao Brasil, Artur Ramos faz a seguinte descrição:

Estas danças negras do tipo batuque se reduzem, afinal de contas, ao motivo primitivo da dança-de-roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo, executando curiosos passos, com requebros do corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão a sua dança cessa, quando ele se dirige (com umbigada ou não) à roda, escolhendo este ou aquele que lhe há de suceder, no centro do círculo. Todas as danças, de origem ou influência negra, confluíram numa forma genérica que é o atual samba brasileiro, dança nacional (RAMOS, 1945, p. 128 *apud* DÖRING, 2004).

Via de regra, os registros existentes apresentam os elementos centrais do batuque, que passaram a caracterizar as várias manifestações de samba no Brasil, principalmente o samba de roda, quais sejam, canto (pergunta-resposta), palmas e percussão, estimulando a dança de participantes dispostos em círculos, com a pessoa que dança no meio da roda, que, depois de exibir suas potencialidades no dançar, chama outra pessoa para substituí-la, dando nesta um encontrão no umbigo ou umbigada (CARNEIRO, 1974; SODRÉ, 1998; DÖRING, 2016)

Em outras regiões do Brasil, como Minas Gerais, Döring encontrou, nos relatos do viajante Freyreiss, uma roda de batuque, desta vez, com a presença da viola, para Döring (2016, p. 39), uma

possível transição do batuque para um tipo de samba ou para posteriores danças e música regionais. Dois exemplos são o jongo e o batuque de umbigada, ambos propagados pelo interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais. No caso de São Paulo, a semelhança encontra-se entre o batuque de umbigada e o samba-de-roda baiano, embora com diferenças cênico-musicais e comportamentais (DORING, 2016). Outro exemplo foi encontrado no Rio Grande do Sul, onde o *Batuque* é um termo genérico para denominar as religiões afro-brasileiras naquele estado (DORING, 2004; TADIVALDI, 2016).

No Recôncavo baiano e em Salvador, os registros do batuque permaneceram escassos nas décadas de 1950 e 1960, mas descrito por Donald Pierson (1971) como uma forma de combate. O autor descreve que, em dias de festa em ruas da Bahia, eventualmente, via-se uma forma de batuque que era comum no Recôncavo, mas que não era dança, mas um tipo de combate entre dois homens, que “acorados dentro de um círculo” composto de espectadores, usando somente as pernas, lutavam, sendo derrotado aquele que primeiro caísse. (PIERSON, 1971, p. 284).

Este mesmo batuque foi encontrado por Döring, com um repertório específico e uma luta entre homens, o *batuque-luta* ou batuque de pernada, denominação dada pelo pesquisador Fred Abreu (in DÖRING, 2016) que viu algo semelhante ao *Ladja*, uma luta dos negros em Martinique, mas distinta das que foram genericamente descritas pelos viajantes europeus como batuques.

No que se refere à substituição do termo *batuque* para *samba*, Carneiro faz a seguinte observação: “Englobados, nas notícias mais antigas, sob o nome genérico de batuques, assim mesmo no plural, já nos fins do século XIX, passaram a ser conhecidos como samba.” (1974, p.5). De forma semelhante, o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, que realizou pesquisas sobre o samba de roda e a capoeira no Recôncavo baiano, aponta o decorrer do século XIX como o momento da substituição do termo *batuque* para *samba*, não em termos de terminologia apenas, mas, provavelmente, no estilo e no fazer musical. Conforme Oliveira Pinto:

Somente no início do século XX o samba começa a substituir o termo antigo batuque. Resta a responder a pergunta se o desaparecimento do termo batuque tem uma ligação com o desaparecimento de formas musicais e coreográficas antigas. Consegui a informação de pessoas idosas no Recôncavo que teria existido na região um *samba-batuque* ou *batuque-boi*, com modalidades coreográficas diferentes, que aparentemente não existem mais. Então deve ter uma ligação entre desaparecimento do termo e o de certas formas musicais/coreográficas mais antigas (OLIVEIRA PINTO, 1991 apud DÖRING, 2016).

Outra característica marcante do batuque encontrado pelos viajantes europeu no continente africano diz respeito à erotização do corpo nas danças. Essas danças foram descritas por eles com expressivo preconceito e aversão, fato que muito contribuiu para a repressão que essas manifestações passaram a enfrentar no Brasil, uma vez que aqui foram mantidos muito desses aspectos nas práticas do samba no país. Do mesmo modo, causando repulsa nas elites brasileiras e nas baianas, em particular, como veremos mais adiante, na repressão do samba em Salvador. Alfredo Sarmiento, por exemplo, descreve o batuque africano como uma teatralização obscena:

Entre o gentio do Congo, o batuque (dança de pares) é uma espécie de pantomina em que o assunto obrigado é sempre a estória de uma virgem a quem são explicados os prazeres misteriosos que a espera, quando o lembamento [casamento nativo] a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que, representadas com a mais perfeita imitação, são uma prova evidente da depravação que reina entre os habitantes daquele sertão (SARMENTO *apud* CARNEIRO, 1974, p.39).

Conforme Sodré, mesmo sem a evidencia dessa dança nos termos apresentados por Sarmiento, o samba encontrado em festas populares ou em rodas (religiosas e não-religiosas) e nos terreiros de candomblé na Bahia, conserva os traços de um mimodrama, com as seguintes características: “[...] gestos de mão, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significante mimético para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante”. (SODRÉ, 1998, p. 29-30).

Conforme os seus achados, para Döring (2016) não há certeza se houve uma substituição por completo do termo *batuque* por *samba*, uma vez que registros mostram a utilização de ambos os termos desde o século XIX para designar coisas semelhantes, nem mesmo quanto à conotação pejorativa, às proibições, perseguições e prisões dos seus participantes¹⁷.

No que se refere ainda ao aparecimento do vocábulo *samba* nos registro impressos no Brasil bem como a sua etimologia, o debate se acirra com a diversidade de opiniões entre estudiosos e pesquisadores, o que mostra que se trata de uma temática inesgotável. Como lembrou Jair Martins (in: CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA, mesa 1, 2020), até mesmo o maestro e pesquisador paraibano Baptista Siqueira, num momento de delírio, chegou a garantir que o termo samba é

¹⁷ Mario de Andrade (1980, p 186), ao mencionar a contribuição da sonoridade africana na riqueza rítmica da musica brasileira às quais “se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas” dentre os quais o lundu, a dança inicialmente africana e a “mais indecente”, bem como do “jeito africano muito lascivo de dançar”, que permaneceu na indole nacional.

originário do dialeto dos índios brasileiros Kiriri do sertão nordestino (SIQUEIRA, 1978 apud SODRÉ, 1998, p. 107).

Reis (2002, p. 128) encontrou o primeiro registro em um relato de um carcereiro da prisão municipal em Salvador, Joaquim José dos Santos Vieira, numa noite de janeiro de 1844, em torno das 9 horas, quando este ouviu “um alarme”, mas que não dava para saber se era “samba de africanos, ou de nacionais”. Numa pesquisa intitulada *O Samba no Caruru da Bahia*, Iyanaga (2010, p. 137) encontrou, no periódico *O Alabama*, de 1864, uma informação de que, na cidade de “Maragogipe [no Recôncavo Baiano] se sambava depois de novena até na porta da igreja”. Manifestação esta que se estendia para as comemorações de santos católicos; no mesmo período em que o termo *batuque* fazia referência a qualquer prática musical dos negros. Santos (1997) encontrou, nos Arquivos Públicos do Estado da Bahia (APEBA), o registro de uma Resolução que perdurou de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de julho de 1889, proibindo quaisquer “ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos, *sambas*” (APEBA apud SANTOS, 1997, p. 21).

No entanto, Josias Pires (in: CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA, mesa 2, 2020), em sua pesquisa sobre música dança afro-atlânticas, nos fornece uma abordagem mais completa, esclarecedora e instigante sobre o vocábulo *samba*. Pires iniciou sua pesquisa procurando identificar o período em que o termo começou a emergir na cena musical brasileira, mas considerando que as informações por ele encontradas são insuficientes para caracterizar de qual gênero de samba ele aborda, nos termos da atualidade. Conforme Pires, a pesquisa sobre a história do samba nos últimos 70 anos no Brasil tem reproduzido a informação publicada no *Dicionário do Folclore Brasileiro* do folclorista Câmara Cascudo, de 1954, no qual o verbete *samba* informa que a primeira vez que essa palavra foi impressa no país teria sido no jornal pernambucano *O Capuceiro*, em 03/02/1838. Numa matéria, o redator e editor do jornal, o monge beneditino Miguel do Sacramento Lopes Gomes, grafou a expressão *samba d’almocreves* no artigo intitulado *Os gostos Extravagantes*, sendo que o termo d’almocreves designava os trabalhadores que ajudavam os tropeiros, principais transportes de cargas pelo interior do Brasil na época, os quais incluíam negros escravizados ou libertos e pessoas livres oriundas das mais baixas camadas da escala social.

No entanto, Pires encontrou duas referências impressas do mesmo vocábulo, ambas anteriores a 1838. A primeira, no *Diário de Pernambuco*, de 04/08/1830. Em uma carta, um leitor do jornal, que se autodenominava *O Imperialista Constitucional*, criticava a decisão do Governador das Armas por este ter determinado a punição dos soldados do 8º Corpo de Artilharia que estavam aquartelados na Fortaleza de Cinco Pontas, em Recife. A acusação era de que alguns soldados haviam praticado uma

“frouxa e irregular conduta”, pois como responsáveis pela guarda de prisioneiros foram incapazes de evitar “duas fugas escandalosas de presos sentenciados à pena última”. A punição era que os soldados desalojassem “imediatamente aquela fortaleza e que fossem procurar quartéis fora da cidade”, onde não seriam encarregados de guardar presos. O leitor que assinava a carta considerava que a pena deveria incidir sobre o major e o comandante de artilharia e não sobre soldados, pois se estes ficassem sem trabalho e espalhados por diversos quartéis, fora da cidade, poderiam ficar na ociosidade e se entreterem “nas pescarias de currais, trepação de coqueiros, em cujos passatempos” seriam “recebida com agrado a viola e o *samba*”.

Assim, Pires (2022) identifica dois elementos associados ao samba do período que se acrescenta ao samba d’almocreves, quais sejam: a presença da viola e a prática do samba por pessoas das mais baixas camadas do campo e da cidade, dentre os quais soldados, categoria também formada por jovens pobres e sem ofício, de diversas procedências étnicas, comumente recrutadas à força, com preferência pelos vadios e criminosos, mas também artesãos sem empego ou renda fixa, pequenos comerciantes, e com recrutamento semelhante à escravidão.

A segunda referência encontrada por Pires (2022) foi em um jornal baiano de 1831, em que o vocábulo excedia o aspecto musical e festivo. Dizia respeito a uma publicação feita pelo líder federalista e republicano Cipriano Barata que, numa polêmica travada com o futuro líder da Revolução da Sabinada, o médico Francisco Sabino Alvares da Rocha Vieira, publicou em seu jornal *A Sentinela da Liberdade*, de 23/10/1831, a expressão: “sem tamba nem samba”, equivalente à atual expressão “sem eira nem beira”. A expressão fazia alusão, de forma pejorativa, aos “marotos solteiros”, que eram os funcionários do comércio de Salvador, de origem portuguesa, que, para Cipriano Barata, pareciam estar aliciados para o projeto político revolucionário de Francisco Sabino.

Esses achados levaram Pires (2022) a levantar a hipótese de que o vocábulo samba, como designativo de “prática musical, coreográfica e festiva” possa ter começado a aparecer no Brasil antes de 1830, com praticantes vinculados ao mundo da religiosidade afro-brasileira, assim como soldados, pandegas, patuscos, d’almocreves e festeiros de várias procedências, requerendo um estudo mais aprofundado. Depois desse período, conforme Pires (idem), o termo samba desapareceu dos jornais nos anos imediatamente seguintes, passando a frequentar os jornais baianos com maior regularidade a partir da década de 1840, e, de forma curiosa, no final desta década, o termo chegou e a ser usado com alguma frequência para depreciar adversários políticos, inclusive, para desqualificar presidentes da província da Bahia, chamados depreciativamente de “sambas”.

No que diz respeito mais especificamente à etimologia do vocábulo samba, é comum encontrar, sobretudo no senso comum, a atribuição ao termo ao dialeto angolano *semba*, que significa encontrão ou umbigada. No entanto, o etnomusicólogo Mukuna (2014)¹⁸ contrapõe a essa opinião, pois, para ele, não há vínculo originário entre *samba* e *semba*, fazendo questão de ressaltar que o significado deste último se refere apenas ao encontrão ou umbigada. Para outros, samba significa orar, como é o caso da historiadora Ieda Castro (2020), que tem as línguas africanas entre os seus temas de pesquisa.

Pires (2022) nos fornece outras informações correspondente ao período anterior a 1830, sobre a circulação do vocábulo samba no mundo afro-atlântico, além do Brasil. Seguindo uma pista indicada pelo historiador e pesquisador Salomão Jovino da Silva, mais especificamente, do site *Slave Voices*, Pires encontrou uma relação de 183 africanos, de várias origens e todas as faixas etárias, que foram encontrados, e libertados, em um navio negreiro interceptado em 1808. Todos tinham samba incluídos nos nomes, tanto em prefixos como em sufixos. Desses, 23 ficaram em Havana, 2 nas Bahamas, 2 na Jamaica e o restante ficou na África. Nenhum desembarcou no Brasil. No entanto, para Pires, durante os três séculos do tráfico negreiro da África para o Brasil, possivelmente, entre os mais de cinco milhões de africanos que por aqui chegaram, muitos deviam ter nomes semelhantes.

Do mesmo modo, Pires (2022) apresenta o vocábulo samba, ou com o termo em suas composições, em línguas africanas, sobretudo a *kimbundo*, significando várias coisas, incluindo verbos, substantivos, divindades, nome de pessoas, acidentes geográficos dentre outros. Cita, por exemplo, o candomblé baiano da nação congo-angola, no qual há duas divindades femininas, uma chamada de samba e outra de samba-catalunda. Também foram encontrados por ele mais de trinta vocábulos no *Dicionário Kimbundo-Português* de Assis Júnior, publicado em Luanda, dentre os quais o verbo *kusamba*, significando orar e comover. Mas essa variedade de significados, no entanto, converge para o que o samba passou a significar no Brasil, para o pesquisador, associado a uma “dimensão espiritual e terrena, coletiva e individual, simbólica e corporal, ações de alegrar-se, festejar, saltitar, orar, correspondendo a gestos e atitudes relacionados particularmente a alegria, a fé e a festa.

¹⁸ In: VI Congresso de História do Instituto Geográfico da Bahia, intitulado Festa e Comida. Salvador, outubro de 2014.

3.1 A FESTA NEGRA NA BAHIA

A festa foi vivida pelos escravos baianos com diversos fins, sentidos e resultados. Era uma oportunidade para a celebração de valores culturais trazidos pelos africanos e de outros aqui criados. Servia para preencher as poucas horas de folga ou para acolher os que fugiam das horas de trabalho. A partir de e em torno dela, muita coisa era possível: rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos e libertos, competição e conflito entre os festeiros, ensaios para levantes contra os brancos (REIS, 2002, p. 101).

Seguindo as pistas de Döring (2016), para se tomar como referências algumas características que aparecem regularmente nas fontes documentais, podemos dizer que as festas dos negros começaram a caracterizar a tradição cultural brasileira e a baiana, em particular, pelo menos desde o século XVI, como foi demonstrado por Lara (2002). Realizadas nas catequeses dos jesuítas, nas procissões religiosas dos santos católicos, nos desfiles cívicos e numa infinidade de feriados, essas festas marcaram a cidade de Salvador, que foi descrita nas *Informações* do Pe. José de Anchieta nos seguintes termos: “Por ser relaxada, remissa e melancólica, tudo se leva em festar, cantar e folgar” (*apud* TINHORÃO, 1998, p 27). Muitas vezes, aconteciam em comemorações com determinações alheias ao povo, principais protagonistas do espaço público, como em 1760, quando foram decretados 47 dias de festejos para celebrar o casamento de D. Pedro com Dona Maria, em Portugal (REIS, 200; CADENA, 2014).

No espaço público, essas festas contavam com a participação de todos os grupos sociais, contanto que cada um ocupasse o seu devido lugar, correspondente à sua posição na sociedade. Nelas, usavam-se máscaras e misturavam-se danças e músicas ciganas, mouras, negras e de ofícios: ourives, taverneiros e barbeiros (TINHORÃO, 1988). Com o passar dos anos, os diversos grupos étnicos africanos que aqui chegaram foram inseridos nesse novo contexto urbano festivo, ocupando o lugar a eles reservado, a saber, no final da fila dos cortejos oficiais e das procissões religiosas da elite católica. Nelas, recriaram as encenações das coroações dos reis do Congo ou congadas, nos Ternos de Reis, ranchos, embaixadas, calundus e batuques (QUERINO, 1922; RODRIGUES, 2008; TINHORÃO, 1988; LARA 2002). Foi no espaço da rua que expandiram seus batuques em forma de círculo, recriando seus cortejos, tradição trazida da África pelos nagôs e recriadas na Bahia a partir das procissões religiosas. Embora de forma mais rara, essa tradição também foi recriada na América do Norte (REIS, 2002).

Reis (2002, p. 131) cita Sterling Stuckey, para quem o “círculo festivo” pode ter sido uma “manifestação típica e profunda da diáspora afro-americana”. No entanto, para Reis, no Brasil, o cortejo sobrepôs ao círculo como principal estilo da celebração, vindo a culminar nos afoxés carnavalescos do final do século XIX, anunciado no episódio de 1854, cuja denúncia dos “eletrizados” também prenunciara o surgimento dos trios elétricos da atualidade.

Com a frase introdutória deste capítulo, o historiador baiano João Reis nos fornece essa descrição completa e expressiva da festa negra – *batuque* ou *samba* – na Bahia, em sua dimensão “poliforma” e “polissêmica”. Para o autor, por “dramatizar a vida” e possibilitar a “explosão de energia” física, eram práticas que propiciavam medo aos setores da elite baiana, uma vez que passaram a constituir um sinal perigoso para rebeliões, fenômenos constantes na primeira metade do século XIX na Bahia, sociedade baseada no sistema escravista e na repressão étnico-racial.

Esse estudo desenvolvido por João Reis corresponde a uma reconstrução histórica do que denomina “festas negras” na Bahia, na primeira metade do século XIX, destacando os aspectos políticos ou dos campos de forças nelas submersos. Isso fez com que o argumento de Reis se desenvolvesse com o intuito de mostrar que se tratava de um fenômeno particularmente de resistência para desafiar tanto os grandes detentores de poder como os pequenos poderes – “missas, leis e letras” – e modo de persistência e teimosia para ampliar o mundo em “tempo, espaço, formas, gestos, jeitos, com abundância de dança, música, comida, bebida, dádivas e deuses” (REIS, 2002, p. 108). Aproveitando, sobretudo, do tempo livre da labuta laboral cotidiana, os negros transformavam suas festas numa “flecha apontada para o âmago da escravidão”, posto que, em vez de concessão livre imposta de cima, o direito à festa resultava da constante pressão dos escravizados, envolvendo tanto práticas de engano como de negociação (REIS, 2002, p. 108).

A definição de Reis para “festa negra” na Bahia corresponde ao batuque, no seu sentido genérico e predominante, não somente os que reuniam exclusivamente negros, mas também que os tinham como o “ingrediente majoritário e propulsor” e que utilizavam “dispositivos dramáticos, símbolos e materiais” predominantemente de raiz africana (idem). Na centralidade rítmica, o tambor era o principal instrumento das celebrações africanas (REIS, 2002; OLIVEIRA PINTO, 2001), embora nem sempre fossem utilizados apenas os atabaques (tambaque ou tabaques), mas ainda a zabumba, o tambor corneta de barbeiro, os chocalhos, as palmas, assovios e vozes ou vozerias (REIS, 2002, p. 108). Reis cita ainda os lundus, embora mais raros na época, e as festas afro-católicas, que exibiam no centro ou na periferia várias demonstrações cênicas, musicais e performáticas negras. Embora muitos estudiosos apontem um traço nebuloso em relação aos locais onde as festas negras

eram realizadas, conforme Reis (2002) e Santos (1997), elas aconteciam com mais frequência nos espaços públicos e com menor frequência no interior de residências, ou então, simultaneamente, em ambos os lugares em Salvador, mas também nas vilas, fazendas e engenhos do interior.

Assim como Sodré (1983), Reis caracteriza essas manifestações negras como “espaços sagrados de socialização”, que permitiam certa independência aos negros, que se aproveitavam do calendário das festas católicas para criarem, em paralelo, suas próprias comemorações, que também podiam ser católicas. Esta independência se traduzia no fato deles estarem juntos e possibilitarem um ajuste no relacionamento com os senhores, autoridades e brancos em geral. “A festa os reunia e lhes fortaleciam o espírito, ajudando-lhes a não sucumbir moralmente diante da tragédia da escravidão e de quem os escravizavam” (REIS, 2002, 104). Aqui vale destacar um aspecto característico da cultura afro-brasileira, que também resulta da manutenção de elementos da cultura africana que é a não separação entre o sagrado e o profano.

Outro aspecto importante destacado por Reis, presente em grande parte de outros estudos sobre esta temática, diz respeito aos resultados desse caráter plural da festa negra bem como da falta de coerência e unanimidade quanto às formas de controle a elas destinadas. Enquanto para uns era a antessala da revolta social, por isso a defesa da repressão até o extermínio; para outros era um mecanismo de atenuar as tensões sociais, o que exigia reformá-las ou discipliná-las; outros chegavam até a defender o direito dos negros à festa.

Essa variedade de reações estava relacionada ainda aos lugares onde e quando aconteciam, o conteúdo e os participantes, ou seja, que tipo de negro, se africano ou crioulo, se isolados ou misturados com mestiços ou brancos, assim como questões relacionadas ao trabalho: “onde, quando, como e quanto trabalhar, onde, quando, como e quanto não trabalhar” (REIS, 2002, p. 113). De forma geral, a falta de consenso entre as autoridades sobre o controle das festas negras resultou em dois modelos bem definidos de governabilidade: um “duro” e outro “flexível” (REIS, 2002, p. 113), cujos métodos podiam iniciar no senhor, passar por autoridades policiais, até chegar a governadores, ministros de Estado e o próprio soberano da nação brasileira.

O modelo “duro” era representado pelo Conde da Ponte, título concedido a João de Saldanha da Gama Mello e Torres Guedes de Brito, militar português, que chegou ao Brasil em 1805, tornando-se então capitão-general e governador da Bahia. Conforme Reis, a extensão do nome correspondia ao tamanho da crueldade que nutria pela repressão aos escravizados, dos quais exigia cega obediência aos respectivos senhores, feitores, autoridades e brancos em geral. Eram normas impostas, porém não

obedecidas. Por outro lado, foi tomado por um temor aos batuques e danças negras, as quais, para ele, propiciavam uma ousadia aos escravizados, fato que o levou a defender, com veemência, a repressão e o extermínio, por serem vistas como subversão à ordem simbólica europeia (REIS, 2002, p. 112). Em abril de 1807, escreveu ao Visconde de Anadia, que residia na Corte, vangloriando-se por combater essas festas nos arredores de Salvador, descritas como focos de rebeliões de negros nos arredores da cidade: “Com uma liberdade absoluta, danças, vestuários caprichosos, remédios fingidos, bênçãos e orações fanáticas, folgavam, comiam e regalavam com a mais escandalosa ofensa de todos os direitos, leis, ordens e publica quietação”. (ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 37, 1918, p. 450-51 in: REIS, 2002, p. 111).

O Conde da Ponte morreu em 1809, aos 35 anos, conforme Reis, sem que possamos imaginar a quantidade de *ebós*, “remédios fingidos, bênçãos e orações fanáticas” foram destinadas a esse desencarne.

Já o modelo “flexível” marcou o governo do Conde dos Arcos, Marcos de Noronha e Brito, outro militar português, conforme Reis, mais compassivo politicamente, ao ponto de criticar o excesso do trabalho e dos castigos destinados aos escravizados, da má alimentação, das longas e fatigantes jornadas de trabalho. Por isso, proibi-los de fazer suas danças e venerar seus deuses, poderia resultar numa revolução escrava. Numa carta ao juiz de foro de Cachoeira, no Recôncavo baiano, em 22/05/1813, orientou que “o meio mais seguro e eficaz de evitarem as desordens causadas pelos pretos escravos é sem hesitação o permiti-se-lhes o entretenimento de suas danças, nos Domingos, e dias Santos” (APEBA¹⁹, fl 246 in REIS, 2002, p. 112).

Conforme Reis, essa flexibilização já era permitida em Cachoeira antes mesmo do governo do Conde da Ponte, além do que esse comportamento do Conde dos Arcos revelava, na verdade, uma *realpolitik* (REIS, idem, p. 112) escondida num liberalismo, por propiciar vantagens ao sistema escravocrata. Isso porque eram práticas que não só contribuíam para “desoprimir o espírito” dos escravizados por algumas horas das misérias deste sistema, mas, também, promoviam a divisão étnica entre as nações negras, que tinham o costume de realizar suas festas separadamente.

Esse paradoxo entre proibição/repressão *versus* profusão de batuques e sambas em Salvador, no decorrer do século XIX, de forma geral, para Santos (1997), traduzia a oposição entre os ouvidos das elites baianas, que almejavam os concertos e cantorias de origem europeia, com total repulsa aos “divertimentos estrondosos” dos negros, como eram veiculados pela imprensa local (SANTOS, 1997).

¹⁹ Arquivo Público do Estado da Bahia.

Esse repúdio fez com que as autoridades baianas intensificassem a repressão das festas negras no período pós Independência do Brasil, quando o ideal de civilização à moda europeia tornou-se mais presente nessas elites, tendo como consequência a tentativa de enquadramento do comportamento da população a essas ideias, muitas vezes com detalhamentos de leis provinciais e procedimentos municipais (REIS, 2002, p. 113).

Em abordagens sobre as manifestações negras a partir da segunda metade do século XIX, ou seja, após o período analisado por Reis, as descrições que aparecem com mais frequência são as dos espaços públicos. A propósito, até o século XIX, o espaço público de Salvador passou ao largo de projetos urbanísticos consistentes, em consequência do modelo de família patriarcal aqui implantado, no qual a vida comunitária se restringia ao espaço privado dos lares, enquanto as ruas eram deixadas às pessoas comuns e, sobretudo, aquelas consideradas sem importância, como escravizados de ganho e libertos, pobres, mendigos, prostitutas, meliantes e desocupados (ARAÚJO, 1993; CADENA, 2014; FREITAS, 2014), ou seja, o lugar dos vícios, dos excluídos, dos “infortúnios” (FERREIRA FILHO, 1998).

Esse descaso dos governantes para com o espaço público de Salvador é mostrado por Mattoso (1992), no século XIX, nas tragédias cotidianas, nos desabamentos de encostas em épocas de chuva e na sujeira das ruas, muito citada em diários de viagens de quem a visitava. Assim aconteceu com o Imperador D. Pedro II, que descreveu a Rua Chile, em 1859, principal via da cidade, como “suja e enlameada”, e com a dama de honra da Princesa Leopoldina, Maria Graham, que contrapôs, na cidade, os mais belos espetáculos naturais por ela vistos à sujeira das ruas e à libertinagem dos costumes (CADENA, 2014 p. 21).

Essa libertinagem dos costumes dos negros, que tanto chamava a atenção dos visitantes estrangeiros e causava pavor às elites locais, tratava-se da erotização que caracterizava os rituais dos batuques no Continente Africano, rituais esses que seguiam regras e proibições, como, por exemplo, a participação de crianças, realizados geralmente a noite, onde era ensinado aos nubentes o que iria ocorrer após efetuado o seu matrimônio. Ritual que tanto provocou escândalo aos viajantes europeus que os assistiram. No Brasil, traços dessas práticas ritualísticas se dissolveram nas festas negras e alcançaram os espaços da rua, devido a própria situação em que os africanos foram inseridos no país, separados de seus irmãos de tribos, subjugados aos tormentos do trabalho escravo e jogados aos espaços públicos para os momentos de lazer.

Na Bahia, as proibições dessas festas dificultavam o controle por parte das autoridades o que aconteciam nas ruas, praças, becos e vielas, onde elas aconteciam, onde apitos, vozerias e contorções corporais peculiares corriam às soltas, barbarizando os olhares não só dos viajantes, mas também da elite local (SANTOS, 1997; FERREIRA FILHO, 1999; REIS, 2002; CADENA, 2014;). Eram momentos que possibilitavam aos africanos e seus descendentes, excluídos das benesses dos lares privados soteropolitanos, aproveitarem das arestas deixadas por esse desordenamento urbano e fazer das ruas o seu habitat, construindo nelas, e a partir delas, suas formas de lazer e de socialização (FERREIRA FILHO, 1999).

No entanto, essa ineficiência do controle das autoridades sobre as ruas não significava falta de preocupação em promover políticas disciplinares para reprimir e proibir os batuques dos negros no espaço público, cujas ações aumentaram após a proliferação deles pela cidade. Mas as medidas rotineiras de repressão não tinham como dar conta de grupos de uma população que, em determinados momentos, chegou a representar 80% do contingente geral da Bahia (REIS, 2002), tornando mesmo impossível silenciar os seus componentes étnicos e culturais (TINHORÃO, 1997).

Reis (2002, p. 131) cita um exemplo do que denominou de festejos de “estilo processional” em 1845, quando 300 a 400 africanos foram denunciados como “eletrizados” em seus “costumes bacanais” pelas ruas da cidade. Outra denúncia, muito antes, em 1727, feita por setores da igreja católica, dos “deboches” e “zombarias” de batuqueiros que extrapolaram o final do carnaval, na quarta-feira para invadir a Procissão de Cinzas, que era realizada nesse dia (CADENA, 2014).

Como demonstrou Reis (2002, p. 116), em Salvador e no Recôncavo, festa, resistência, insistência e revolta estiveram sempre entrelaçadas às políticas de controle. A proliferação dos batuques por toda a cidade eram fatos descritos nos jornais da época, assim como suas interdições e prisões de seus participantes. Santos (1997) cita alguns episódios, dentre os quais o que aconteceu em 30 de setembro de 1841, quando o jornal *Correio Mercantil* reclamou da profusão dos batuques que se estendia por todos os lugares públicos, de dia e até altas horas da noite. Na ocasião, com um tom de ironia, a reclamação do jornal centrava nos batuques ocorridos durante os oito dias da Festa da Coroação do rei de Portugal, os quais pareciam ter sido incluídos no calendário da comemoração. Uma ironia que, na prática, já estava concretizada, pois, embora marginalizadas dos espaços oficiais, os batuques aconteciam ao redor das festas de toda a cidade. Outro exemplo citado por Santos aconteceu em 28 de janeiro de 1879, desta vez, o jornal *Diário da Bahia* que anunciava a prisão de um homem e vinte e três mulheres em um samba realizado na Festa da Conceição da Praia.

Nessas denúncias dos jornais, também aparecia uma contradição, entre a repressão e a participação da própria polícia nos sambas; neste caso, em espaços mais reservados. Um desses episódios foram descritos por duas notas publicadas no *Diário da Bahia*, nos dias 6 e 12 de agosto de 1876, sobre um samba no quartel do Exército, no Forte de São Pedro, na parte central da cidade. Uma delas dizia que: “temos ouvido queixas contra um continuado **samba** (grifo do jornal) que há toda noite, até hora adiantada” no quartel, e que “o intolerável divertimento dos praças de linha” perturbava o sossego público com “gritos e cantorias, que não cessarão senão quando os soldados julgarão-se fartos de tal distração” (apud SANTOS, 1997, p. 23). Isso confirma a hipótese de Josias Pires (2020), formulada a partir de acontecimentos ocorridos na década de 1830, de que a prática do samba fazia parte da cultura de policiais.

Conforme Santos (1997), as matérias dos jornais também deixam transparecer, através dos nomes das pessoas presas nos sambas, que não se tratava de agrupamentos étnicos, uma vez que deles participavam pessoas que ocupavam uma mesma posição de exclusão social, a saber, africanos, crioulos ou mestiços e brancos, além de uma presença significativa de mulheres, dentre as quais incluíam prostitutas. Neles, tocavam-se atabaques, pandeiros, violas, violões e chocalhos²⁰, regados a cachaça. Isso fazia com que a variedade de sambas e batuques fosse ocultada, criando nas elites um imaginário que igualava a todos como ambientes vulgares e “refugio da pior gente” (O ALABAMA, 23/9/1870 apud SANTOS, 1997, p. 22). Santos identifica nesse imaginário a confluência de dois discursos que os servem de sustentação: um da polícia, de caráter moral; outro da imprensa, de caráter social e estético, respaldado na normatização do corpo físico, moral e social promulgada pela medicina da época, que tinha como propósito higienização da cidade de Salvador, através do combate à prostituição nos seus espaços públicos.

Outro aspecto, apontado por Reis (2002) anteriormente, que aparece nos jornais da Bahia são as ações de rebeldia e insubordinação dos participantes dos sambas em relação às suas proibições, com embates envolvendo policiais, tanto na repressão como nas ações de insubordinação. Foi o que aconteceu no desenrolar da tentativa de proibição do samba no Quartel dos Aflitos mencionado anteriormente, pois a nota do jornal dizia ainda que “por esse motivo o subdelegado da Victória dirigia-se ali para pedir a cessação de tão incommodativo divertimento; mas não foi atendido”, fato

²⁰ Nina Rodrigues cita o Dr. Pereira Costa que incluía nos instrumentos utilizados nas “festas dos africanos” as castanholas, além de mencionar que muitos desses instrumentos eram “fabricados e exclusivamente usados por eles”, dentre os quais o *canzá*, feito com cana de açúcar; a *marimba*, feita com coité; o *matungo*, instrumento harmônico feito com cuíás; e “os *pandeiros* e *berimbaus* que adotaram” (apud RODRIGUES, 2008, p. 144-145).

que o levou a recorrer à interferência do General Comandante das Armas para proibir a possível transformação do quartel em “terreiro de sambistas” (apud SANTOS, 1997, p. 23).

Outro exemplo foi descrito numa comunicação feita ao subdelegado em exercício, Ignácio José da Costa, em 7 de novembro de 1875, sobre a presença do guarda policial Francisco Bispo das Flores, em um samba na cidade de Cachoeira, no Recôncavo, o qual teria resistido à prisão. Assim narra o comunicado:

Ordenei logo a prisão desse guarda que foi entregue a patrulha que me acompanhava e querendo esta desarmá-lo não quis entregar-se opondo ele tenaz resistência, a ponto de desobedecer-me formalmente sem respeito algum, acometendo-me até de rifle em punho para ofender-me o que teria conseguido senão fosse imediatamente obstado pella mencionada patrulha. (APEBA apud SANTOS, 1997, p. 24).

Esse embate no corpo a corpo não se restringia a policiais. Em 25 de janeiro de 1879, um subdelegado, em um ofício destinado a um Juiz de Direito, narra a batida policial na casa de um barbeiro, no bairro do Pau Miúdo, coibindo um samba que estava se tornando comum no local. Mas, além de não atender às advertências recebidas, o barbeiro resistiu à prisão, entrando no conflito entre a “força e os presos”, dando “diversas bordoadas com uma mulêta”. Até o ex-inspetor, que denunciou o samba, foi confundido no meio da confusão, levando “duas refladas” dos policiais (SANTOS, 1997, p. 23).

Muitos anos se passaram, e a “festa negra” – como denominada por Reis (2002) - na Bahia, passaram por reelaboração, adquirindo outros formatos e significados. É o que constatamos nos estudos desenvolvidos por Tavares et al. (2019), no âmbito do Programa Observa Bahia, os quais apresentam a continuidade dessas festas, nos dias atuais, na vasta área que engloba o território da Bahia de Todos os Santos, ao lado de festas católicas, cívicas e outras tantas, realizadas na vasta área que engloba toda a região, e distribuídas por esses estudiosos em 20 categorias.

Nessas novas abordagens, é destacado o caráter dinâmico dessas festividades e a repercussão para outras dimensões das comunidades onde são realizadas, por terras e águas, que se mantiveram, mas não congeladas no tempo. Em situações de maior ou menos vulnerabilidade, são práticas que se modificam, perdendo elementos e associando outros, num processo que, “entretécidas nas identidades territoriais (de municipalidades, grupos e comunidades étnicas” (TAVARES ET AL, 2019, p. 19-20),

elas estimulam memórias, conectam vínculos e transformam ambientes, ou seja, permanecem “criando” e “recriando” os territórios da Bahia de Todos os Santos (idem, p. p. 21).

Nessa continuidade das festividades analisadas por Tavares et al., dentre as quais a “festa negra” (2002), podemos identificar algumas características que marcaram as formas culturais desta população desde o período colonial. Uma é a força do poder das organizações comunitárias para a sua realização; enquanto outrora a utilização como embate ao sistema escravocrata se dava, muitas vezes, de forma violenta, agora como luta de combate a discriminação e segregação racial se dá pela insistência da manutenção, uma vez que é insignificante o apoio que recebem do poder público e da mídia. A outra característica é a capacidade para se manter, mesclando o religioso com o sagrado, mesmo que associadas a festividades católicas. Neste caso, a variedade de festividades encontradas nas 58 comunidades quilombolas existentes na região²¹, nas quais estão expressas, além “dos momentos de sociabilidade, a construção de um patrimônio de valor religioso, estético-artístico e musical”, com os rituais dedicados aos orixás, as festas de terreiro de Candomblé e de Umbanda, bem como as celebrações de santos católicos, nas quais incluem missas, novenas, terços, procissões terrestres e “sociabilidade profana com atrações musicais variadas”, dentre as quais o samba de roda (TAVARES et al., 43-44).

No caso específico da cidade de Salvador, veremos a seguir como as práticas de samba chegaram nos espaços públicos e comunitários da cidade nos dias atuais.

3.2 - O SAMBA NO CARNAVAL SOTEROPOLITANO

Este quarto capítulo apresenta uma trajetória do samba no carnaval de Salvador como base rítmica das agremiações negras, marcada por constantes fluxos e refluxos, permissões e proibições, neste espaço que, mesmo diante dos desafios, historicamente, manteve-se como palco principal para sua execução e visibilidade.

Nascido na Europa, o carnaval²² foi trazido pelos portugueses para o Brasil no século XVII e, aqui, adquiriu uma variedade de formas, chegando aos lugares mais remotos do país, ao ponto de ser

²¹ Dados disponibilizados pela Fundação Cultural Palmares, em 11 em agosto de 2019, sendo três comunidades em processo de certificação (TAVARES ET AL. 2019, p. 42).

²² Com denominação original de *Carnevale*, em italiano *adeus à carne*, o carnaval foi instituído pelo Papa Urbano II em 1091 como os três dias de relaxamento para a abstinência da Quaresma, foi oficializado pelo Papa Paulo II, em 1400

classificado por estudiosos, nacionais e estrangeiros, como um traço cultural distintivo do país. Como uma festa com característica espetacular, possibilita viagens da imaginação, de ultrapassagem de fronteiras do mundo real para a criação de um mundo possível, em forma de simulacro; por isso, também, é uma festa que nos possibilita conhecer muito das mentalidades, costumes, da vida de um povo bem como da estrutura de uma sociedade. (BAKHTIN, 1993; DA MATTA, 1997; RIBEIRO & ARNAUT, 2014; DELILLE, 2014).

No contexto urbano de Salvador, o carnaval passou a desempenhar um papel fundamental para a criação e recriação da tradição cultural das populações negras da cidade. Do século XVII até o século XIX, o carnaval sobreviveu no Brasil na forma do entrudo²³, mantendo a herança estigmatizada de Portugal de “festa suja”, anárquica, de “zombarias sem limites”. Isso porque o entrudo era uma espécie de brincadeira, entre os participantes dos bailes de salão da elite, de jogar perfumes uns aos outros, e que ganhou as ruas transformando-se em “zombarias” dos pobres, que aos perfumes, acrescentaram água e outros líquidos, como urina, o que muitas vezes, resultava em violência (CADENA, 2014; MIGUEZ, 2014). Assim, os negros tinham presença marcante no entrudo das ruas também em desfiles de cucumbis, cantando, dançando e tocando instrumentos, com uso de máscaras e fantasias que satirizavam o modo de ser dos brancos (MIGUEZ, 1996, p. 35-38). Miguez (idem, p. 41) também vê a guerra do entrudo como uma reprodução das batalhas cotidianas do sistema escravocrata, entre ataque dos brancos e defesa dos negros.

No início do século XIX, os governantes de Salvador começaram a providenciar medidas de urbanização, principalmente com o intuito de atrair a fixação da moradia da família real na cidade. De 1808 a 1823, a cidade passou a vislumbrar um novo cenário, com um crescimento demográfico significativo devido à chegada dos escravizados sudaneses. Acrescido a isso, o crescimento do comércio portuário e das importações dos produtos europeus, a criação da imprensa, a construção da biblioteca pública e o aumento dos consulados e das representações diplomáticas de outros países (CADENA, 2014), fato que resultou na aceleração da diversidade social e cultural da cidade (TINHORÃO, 1997). Esse ambiente de pretensões à modernização por parte da elite baiana perpassa

(CADENA, 2014). Mikhail Bakhtin (1993, p. 3) refere-se aos termos “carnaval”, “carnavalização da vida” e “festas públicas carnavalescas” associadas à “diversidade do mundo infinito das formas e manifestações de riso” que “opunham-se à cultura oficial, ao tom sério e religioso” que caracterizou a Idade Média, como um “segundo mundo” ou “segunda vida”, dualidade esta que remetia ao “estágio anterior da civilização primitiva” (Idem, p. 5). Ou seja, de manifestações inerentes à existência humana.

²³ Outro termo que, no original, é sinônimo de *curnevalle*, o *introito* ou introdução à Quaresma era festejado na Igreja Católica como num jantar no Convento do Desterro em Salvador, em 1802 (CADENA, 2014). Conforme Miguez (1996, p. 22-23), entrudo significa *entrada* nas festividades de tribos antigas de Portugal para comemorar a chegada da primavera; mais tarde, o cristianismo traduziu como sendo “a Vida como fonte de pecados, e Dona Quaresma a Morte como a salvação”.

por todo o século XIX, sobretudo depois da Independência, agora pela substituição dos referenciais culturais portugueses para outros países mais sofisticados da Europa. No entanto, enquanto era permitido às elites cometerem excessos em seus redutos carnavalescos fechados (casas, hotéis e teatros), nas ruas imperava as proibições, já que o povo era quem devia ser purificado das más influências ibéricas.

Isso promoveu uma mudança substancial nas formas de entretenimento no espaço público da cidade, mais especificamente, em 1884, quando o carnaval de rua foi reinventado e oficializado, adquirindo um novo significado e servindo de exemplo de demonstração dessa mudança de rumo no terreno cultural. O que exigia o abandono da herança ibérica “atrasada” do entrudo e a adoção do desfile carnavalesco à moda francesa, de Nice e Veneza. Nesse momento, as elites soteropolitanas passam a ter uma nova visão sobre a rua, substituindo o “lugar dos infortúnios” (FERREIRA FILHO 1999) para o espaço destinado a exibição pública. As agremiações carnavalescas, que antes se resguardavam em ambientes fechados, começam a se apropriar do espaço da rua, com o mesmo luxo e ostentação do carnaval daquelas cidades europeias, com desfiles espetaculares em carros alegóricos, ornamentos e indumentárias carnavalescas importadas da Europa.

Essa apropriação, em primeira mão, do espaço público do carnaval pelas elites baianas, intensificou os conflitos entre os diversos grupos que participavam do carnaval, numa disputa que ultrapassava a ocupação do espaço físico para o terreno simbólico, dada à sua visibilidade e repercussão na sociedade como um todo: “[...] nesse espaço socialmente delimitado, reproduziam-se, transformavam-se e criavam-se as músicas, as danças e coreografias, os trajes e máscaras, os quadros cênicos e os jogos, conforme as posses, a tradição e o repertório cultural dos vários grupos e segmentos sociais envolvidos na construção da festa”. (ARAÚJO, 1996, p. 49 *apud* CADENA, 2014, p. 38).

Esse é o início da caracterização do carnaval público de Salvador como o resultado da confluência da cultura dos dominantes, a partir da reinvenção de temas, símbolos e valores idealizados pelos colonizadores, e dos dominados, que passaram a recriar seus mitos, lendas, crenças, requisitando a participação da festa dentro do modelo imposto por aquele grupo (CADENA, 2014; VIEIRA FILHO, 1997).

No primeiro carnaval de rua de Salvador neste novo modelo, desfilaram os blocos *Cruz Vermelha*, *Fantoches da Euterpe*, *Saca Rolhas*, *Abolicionistas*, *Mutamba* e *Clube das Pretas*, todos da elite soteropolitana. Na virada do século XIX para o século XX, surgiram mais de quinze blocos

semelhantes. No geral, os temas abordados por eles eram críticas e chacotas bem humoradas do cotidiano, como a loteria que enganava os apostadores, críticas a políticos, autoridades, ao fisco e aos serviços públicos. Críticas essas que, muitas vezes, provocavam as autoridades ao ponto dos clubes serem chamados a atenção ou ameaçados de expulsão dos desfiles da festa (CADENA, 2014).

Mesmo com a temática crítico-satírica, esses blocos tinham como referência o carnaval europeu e o do Rio de Janeiro, cidade onde esse novo modelo já havia sido adotado trinta anos antes, em 1855, de exaltação a símbolos e personagens históricas e universais, a inclusão de carros alegóricos, guardas de honra, arautos com clarins ou cornetas, montaria a cavalos, figuras mitológicas, muitas luzes e música de filarmônicas e fanfarras (CADENA, 2014).

Somente a partir de 1895 que as agremiações carnavalescas dos negros entraram nesse novo cenário do carnaval de Salvador, com o desfile do primeiro afoxé, a *Embaixada Africana*. Três anos depois, foi criado o afoxé *Pândegos da África*. Alguns fatores podem ter influenciado o surgimento dos afoxés, como a repressão ao entrudo, a expulsão dos negros e seus batuques do centro para a periferia da cidade, o crescimento dos candomblés, mesmo com suas frequentes proibições, e o clima pós-abolição da escravatura. Esses afoxés eram provenientes dos terreiros de candomblé, de onde saíam os alabês para tocar nos desfiles das ruas os cânticos nagôs, ao som de atabaques, xequerês e agogôs. Por isso, eram pejorativamente apelidados, pela imprensa local, de “candomblés de rua” ou “blocos de africanos” (RODRIGUES, 2008; CADENA, 2014; VIEIRA FILHO, 1997).

Esses afoxés competiam entre si e com os clubes da elite, utilizando-se da mesma pompa e espetacularização, com arautos portando estandartes, carros alegóricos, em cujas manifestações incluíam ternos de reis, congadas e cavalarias. E, do mesmo modo que fizeram outrora com os desfiles oficiais, procissões e autos católicos, introduziram no novo formato do carnaval, ao lado do desfile dos clubes da elite, os elementos de origem africana, com rica indumentária de adereços e estampas de tecidos importados da África, enfeitando os adereços do desfile e vestindo de reis e rainhas africanos. Do mesmo modo, recriaram demonstrações de festas africanas. É o que descreve Manoel Querino, intelectual negro e diretor do *Pândegos da África*, sobre o primeiro desfile desse afoxé, em 1897, citando a letra do cântico da *Mãe D'Água*, entoado em nagô por “crioulas apaixonadas”, numa representação da festa da rainha em Lagos, na Nigéria (QUERINO, 1922). Depois, surgiram outros afoxés, dentre os quais *Chegada Africana*, *Filhos da África*, *Guerreiros da África*, *Lembrança dos Africanos*, *Papai Folia*, *Mamãe Arrumaria*, *Lutadores da África*, *Filhos da África*, *Império de África* (CADENA, 2014).

No entanto, esse entusiasmo dos negros para cultuar seus símbolos e valores culturais no espaço do carnaval de Salvador não duraria por muito tempo. Isso porque o sucesso de público e extensão alcançada pelos afoxés exaltando a África passou a incomodar as autoridades e a imprensa locais, sobretudo com introdução de elementos relacionados ao universo dos candomblés. Para esses críticos, era um afronte à sociedade baiana a permissão dos desfiles “bárbaros” dos negros no mesmo espaço dos grandes blocos da elite. Assim escreveu o *Jornal de Notícias*, em 1901: “A triste nota de nossa rebaixada civilização, tornando festas como essa, tão agradável em outras cidades, em verdadeiros candomblés” (apud RODRIGUES, 2008, p. 170). Isso resultou, em 1902, nas primeiras tentativas de proibir o desfile dos afoxés no carnaval. Em 1905, uma portaria da polícia passou a exigir o registro das agremiações carnavalescas, sendo que somente algumas agremiações negras conseguiram se registrar. Em fevereiro do mesmo ano, a Secretaria da Segurança Pública da Bahia publicou o primeiro edital, tentando dar uma nova configuração estética à festa:

De ordem do sr. dr. secretário de Estado, chefe de Segurança Pública, e, para o conhecimento de todos, faz-se sciente que nenhum clube poderá se apresentar-se nas ruas da capital sem a aprovação das respectivas críticas pela polícia e bem assim que não será absolutamente permitido: 1. A exibição de clubes de costumes africanos com batuques; 2. A exibição de críticas ofensivas a personalidades e corporações; 3 o uso de máscaras depois das 6 horas da tarde, excepto nos bailes até meia noite. Os mascarados maltrapilhos e ébrios serão postos em custódia, bem como deverão ser rigorosamente observadas as posturas municipaes, relativamente ao entrudo - Director-interino Francisco Antonio de Castro Loureiro (apud CADENA, 2014, p. 69).

No entanto, essas proibições desencadearam uma série de críticas por parte da imprensa e de clubes da elite, como *Fantoches da Euterpe e Cruz Vermelha*, que ameaçaram não desfilar no carnaval caso fossem concretizadas, fato que resultou numa renegociação entre esses clubes e o poder público, contudo, sem a participação das agremiações negras nessa renegociação. Mais tarde, em 27 de janeiro de 1910, outra portaria atingiu exclusivamente a proibição dessas agremiações do espaço do carnaval, nos seguintes termos: “São proibidos terminantemente os cordões, ou clubes de costumes africanos e batuques”. Somente em 1918, após a Primeira Guerra Mundial, outro decreto governamental assegurou o retorno das agremiações carnavalescas dos negros ao desfile da festa de Momo de Salvador. (CADENA, 2014, p. 69).

Vieira Filho (1997) menciona as proibições do período entre 1905 até 1914 e, assim como Cadena (2014), o desaparecimento de registros sobre o surgimento das agremiações carnavalescas dos negros durante esse período, não podendo afirmar, portanto, sobre o que aconteceu a posteriori, se todos os afoxés foram, realmente, excluídos ou não da festa. No entanto, no Portal *O Negro na*

Imprensa Baiana, no Século XX, do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da UFBA, há uma reportagem de um jornal da época sobre um baile realizado pelo afoxé *Pândegos da África* no clube da elite soteropolitana Fantoques da Euterpe.

Outro aspecto a ser ressaltado é que muitos organizadores desses afoxés eram figuras negras importantes, dentre as quais o próprio Manoel Querino, que pertencia ao grupo negro que havia alcançado uma posição social de destaque na cidade, denominado por Thales de Azevedo de “elites de cor” (AZEVEDO, 1996). Esse grupo gozava de certos privilégios frente aos órgãos de poder, estabelecendo uma desigualdade entre segmentos da população negra, sobretudo entre as elites negras urbanas, as quais se diferenciavam, não só culturalmente, mas também economicamente. Sodré (2012) cita o exemplo da Ialorixá Aninha, proprietária de várias casas na cidade, além de duas casas comerciais, às quais eram sortidas com os produtos que comercializava diretamente com a África, comércio esse que assegurava a suntuosidade da presença dos tecidos e adereços africanos usados nos desfiles das agremiações carnavalescas negras no carnaval de Salvador.

Essa propensão a divergências e disputas em torno de poder no seio da comunidade negra corresponde, conforme Reis (2002), às diferentes etnias africanas transplantadas para o Brasil pelo tráfico negreiro. No que se refere às festividades no espaço público da cidade, ressalta-se que na apropriação deste espaço os negros também sedimentaram hierarquias internas, correspondentes tanto a essa diversidade de etnias como das formas de obtenção de cartas de alforria e, conseqüentemente, das distintas formas de inserção do negro na sociedade baiana. É o que mostra Albuquerque (2002, p. 4), para quem essa diferenciação resultava do emaranhado de hierarquias sociais que marcava a sociedade brasileira pós-escravista, influenciando ainda na distinção social dos libertos africanos e seus descendentes, perpassando pela cor da pele, da procedência, das conquistas pessoais e das posições de prestígio ou, conforme Lima (1997), das maiores ou menores regalias individuais e coletivas, determinadas pelo tipo de relação entre os escravizados e seus senhores.

Conforme Ferreira Filho (1999, p. 239-40), isso se dava pelo reconhecimento e diferenciação mútua, mediante “uma complexa teia de distinções e diferenciações que regulava a gramática urbana” de Salvador e repercutia nas diferentes formas de inserção dos negros no espaço público festivo da cidade. Ou seja, os africanos e seus descendentes, em Salvador, foram inseridos na geografia “particular desigual” do espaço público festivo da cidade, revelando que, embora subvertendo o lugar de marginalidade aos quais eram relegados, na hierarquia social criaram e recriaram suas manifestações culturais, reproduzindo essas mesmas hierarquias internamente, por se tratar de uma

“comunidade dispersa em muitos territórios geográficos e simbólicos”. (ALBUQUERQUE, 2002, p. 8).

Outra diferenciação no tratamento dado às agremiações carnavalescas foi atribuída por Nina Rodrigues, numa matéria do *Jornal de Notícias*, em 12 de fevereiro de 1901:

Refiro-me à grande festa do carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e mesmo maltrapilho e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa de civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a Embaixada Africana, os Pândegos da África, etc.; porém acho que as autoridades desses batuques e candomblés que, em grande quantidade alastram-se nas ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som [...], assim como essa mascarada vestida de torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização. (JORNAL DE NOTÍCIAS apud RODRIGUES, 2008, p. 143).

Nesta matéria observamos três tipos de manifestações negras no carnaval de Salvador, entre o final do século XIX e início do século XX, mencionados por Vieira Filho (1997, p. 43). O primeiro tipo, os clubes uniformizados *Embaixada Africana* e *Pândegos da África* cujas organizações tinham semelhanças com os clubes das elites, fato que fez Nina Rodrigues (2008) classificar os seus componentes, os nagôs, como mais propensos à civilização devido à capacidade que possuíam para se adequar aos modos de vida europeus. No caso da *Embaixada Africana*, Rodrigues chega a considerar os componentes de “negros mais inteligentes” por fazerem transparecer em seus desfiles apenas “uma celebração de uma sobrevivência, de uma tradição” dos “povos cultos da África, egípcios, abissínios etc.” (RODRIGUES, 2008, p. 170).

Moura (2011) menciona essa elitização dos nagôs - denominada por Thales de Azevedo (1996) como “elites de cor” e discutida anteriormente por vários autores – como resultando da emergência de uma classe média negra que, por intermédio de negociações dramáticas com as elites brancas dirigentes e seus representantes, faziam com que essas agremiações carnavalescas conseguiram levar para o carnaval os motivos africanos em suas indumentárias, uma vez que não abriam mão desses elementos africanos em seus desfiles. Rodrigues (2008), em suas descrições sobre uma das agremiações negras, cita o exemplo de um “carro-do-feitiço”, que também foi muito elogiada por ele. No entanto, esse elogio não deixava de ser uma contradição deste autor, uma vez que a utilização de elementos africanos nos desfiles era um dos fatores que, para ele, compunha o fetichismo, i.e., um traço que inferiorizava os povos originários da África. O segundo tipo de manifestação descrito por Vieira Filho (idem) eram os pequenos grupos que se vestiam de saia e torço, cuja participação se dava de forma mais espontânea. Por fim, Vieira (1997) cita os candomblés, que desfilavam apresentando

danças e cânticos religiosos, semelhantes ao desfile dos atuais afoxés. Esses últimos tipos de manifestações negras eram denominados por Rodrigues (2008 [1945]) de “negros fetichistas” “inferiores”, pois não demonstravam uma tradição culta, mas “verdadeiras festas populares africanas”²⁴.

Ao lado dessas abordagens, concentradas nos espaços centrais do carnaval de Salvador, uma observação interessante foi feita por Moura (2011) sobre a extensão da participação negra para além dos espaços oficiais do centro da cidade.

Por sua vez, o povo mais escuro, pobre e descalço fazia suas batucadas nas cumeeiras de bairros pouco afastados, como Garcia, Tororó e Brotas, nos fundos dos vales (onde estão hoje as grandes avenidas) e na Baixa dos Sapateiros, participando periféricamente do Carnaval. Pequenos grupos de foliões serpenteavam pelos interstícios da descontínua malha urbana de Salvador, somando-se pouco a pouco, parando para comer e beber em casa de amigos e conhecidos. (MOURA, 2011, p. 3).

Scott Ickes (2013) cita uma crônica do jornalista e poeta Áureo Contreiras, escrita no jornal *A Tarde*, em fevereiro de 1942 e reeditada no *Diário de Notícias*, em 8 de março de 1943, intitulada “O valor dos cordões e das batucadas no carnaval”. Nela, o jornalista conferia às agremiações carnavalescas populares dos bairros mais pobres “os fatores reais dos folguedos” e a parte mais autêntica “da alma carnavalesca”, nas quais incluíam as batucadas percussivas afro-baianas (CONTREIRAS, apud ICKES, 2013, p. 199).

Com a proibição dos folguedos negros do carnaval de Salvador, entre 1905 a 1914, houve uma desorganização dos clubes uniformizados (VIEIRA FILHO, 1997), fazendo com que, até a segunda metade da década de 1930, os grandes clubes das elites locais continuassem sendo o ponto central do carnaval oficial da cidade, respaldado pelas agências de financiamento dos órgãos públicos. No entanto, a partir da década de 1920, ao redor do palco principal da elite soteropolitana, o carnaval do centro da cidade, foram sendo geradas as batucadas, nos bairros onde residiam os mais pobres que, na década de 1940, passaram a ocupar aquele principal da festa pública, garantindo com isso o retorno de suas agremiações para a região central da cidade (CONTREIRAS apud ICKES, 2013). Mas esse protagonismo só foi possível devido ao vácuo deixado pelos blocos das elites, que saíram de cena, atingidos diretamente pelas sucessivas crises econômicas que castigaram a cidade, principalmente

²⁴ Nina Rodrigues (2008) viu nas manifestações culturais negras uma forma de identificar as diferenças entre a inferioridade dos povos *bantos* (congos, angolas e moçambiques) em relação à superioridade dos *sudaneses* (iorubanos, ewes e minas), conforme ele, os dois principais troncos linguísticos dos povos africanos transplantados para o Brasil durante o tráfico negreiro, sendo que esta superioridade se relacionava à capacidade destes últimos à adoção de elementos da cultura dos europeus.

durante a Segunda Guerra Mundial, quando a economia da região ficou voltada para o mercado externo (VIEIRA FILHO, 1997; ICKES, 2013; CADENA, 2014;). Assim, aparece escrito no registro das batucadas da Prefeitura de Salvador, em 1952:

Uma das notas características do carnaval baiano são as batucadas. Elas se espalham pela cidade, muito antes mesmo dos três dias dos festejos carnavalescos. Não há mesmo festa popular da Bahia em que não estejam presentes, senão com suas roupas próprias, que elas são para os dias de grande gala, pelo menos com os seus componentes a desfilar na cadencia do ritmo que só elas possuem. Pelo carnaval, porém elas se apresentam com seus membros vestidos todos eles vestidos com roupas extravagantemente colorias, na maior parte das vezes, grandes chapéus quase sempre enfeitados de arminho, estandartes bordados em cores fortes, tambores, tamborins, cuícas, chocalhos, agogôs, pandeiros, apitos, ensurdecendo a cidade de um modo indescritível, pois são elas numerosíssimas. Na fotografia, uma delas pode ser vista, da qual participam homens e mulheres, trajando estas a vestimenta típica das “baianas” e ostentando os presentes a que o seu grupo fez jús. (In: PROJETO MEMÓRIAS DE MOMO, 2015).

Ickes (2013) destaca a importância das batucadas e do samba como gênero musical para o processo de elaboração da cultura afro-baiana, entre o final da década de 1930 e os últimos anos de 1950. Isso porque ambos faziam transparecer a diversidade de ritmos de origem africana, fanfarras e marchinhas, que davam o tom do carnaval e de todas as festas populares de Salvador. Embalando as batucadas e as demais associações carnavalescas afro-baianas, o samba propiciava o aumento da presença pública durante os três dias de celebração do “mais famoso carnaval de rua” (ICKES, 2013, p. 203). Para Ickes, embora tocando sambas criados no âmbito da indústria musical, as batucadas também escreviam e tocavam suas próprias letras e músicas, mantendo-se, assim, como uma manifestação pública de uma “espécie crua, não comercializada, de afro-baianidade”. O autor via as batucadas como associações da “classe trabalhadora afro-baiana” e um indicador simbólico fundamental da identidade do carnaval de Salvador na institucionalização e ritualização de práticas musicais e sociabilidades desta classe social (ICKES, idem).

Verger (1980, p. 11) dá a seguinte definição para as batucadas:

São as *batucadas*, espécies de orquestras ambulantes, compostas de tambores, cuícas, reco-recos, e *agogôs*. Quando esses grupos comportam membros mais numerosos tornam-se “blocos”, nos quais todos os participantes usam a mesma roupa, ou “cordões”, assim chamados porque uma longa corda cerca o conjunto dos membros do grupo quando desfilam nas ruas para separá-los da multidão e manter certa coesão entre si.

Contreiras (apud ICKES, 2013, p. 203) menciona o pandeiro, o reco-reco e a cuíca como os instrumentos musicais das batucadas, além de “todos os instrumentos bárbaros evocativos do passado nas senzalas e nos ‘terreiros’”, também vistos como o vínculo com um passado baiano, central para a “formação cultural do Brasil e do presente cultural da Bahia”. Para Ickes (2013, p. 202): “A intensa década de 1940 foi realmente a ‘Era das Batucadas’” (ICKES idem).

De forma semelhante a Ickes, o Projeto Memória do Reinado de Momo (2015) considera o período das batucadas como sendo o apogeu da “ebulição afro-festiva” no carnaval de Salvador, quando as agremiações carnavalescas das camadas mais populares passaram a integrar definitivamente e definir a identidade do carnaval de rua da cidade. “É esse lado popular – com sinais diacríticos da cultura negro-mestiça, que passa a definir a identidade do carnaval baiano” com características acentuadamente afro-baianas populares, e não mais exclusivamente africanas, como os afoxés no final do século XIX.

Na década de 1940, uma variedade de blocos, cordões, batucadas, afoxés e pequenos clubes surgiram nos bairros populares da cidade, atraindo os olhares da sociedade mais ampla, inclusive das famílias de classe média, que passaram a disputar, no percurso do desfile, o lugar nas calçadas para se posicionar com suas cadeiras e assistirem à passagem dessas agremiações (MOURA, 2017; MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO..., 2015).

Algumas batucadas eram formadas somente por homens, mas a participação feminina também se destacava; outras eram exclusivamente formadas por crianças. A apresentação se dava em fila indiana, contando com porta-estandarte, mestre de bateria, cantores, compositores, passistas e bateria. Foi também nesse período que surgiu o bloco *Filhos de Gandhi*, em 1949, inicialmente registrado como “gênero de batuque misto” ou “cordão afro-brasileiro”, mais tarde foi apresentado pela imprensa como afoxé (PROJETO MEMÓRIAS REINADO DE MOMO, 2015).

Outros cordões marcaram a história no carnaval de Salvador, dentre os quais *Filhos do Tororó*, *Mercadores de Bagdá*, *Cavaleiros de Bagdá*, *Amigos do Politeama*, *Filhos do Garcia*, *Come Lixo*, *Deixa a vida de Quelé*, *Vai Levando* (MOURA, 2001; CADENA, 2014; PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015). Muitos desses cordões eram criados de forma despreziosa, mas, aos poucos, passavam a atrair centenas de foliões. Outros se destacavam pela crítica social, a exemplo do *Come Lixo*, que fazia duras críticas à má gestão pública e às desigualdades sociais, tendo como tema no ano de 1963: “Rico come carne, pobre come lixo” (PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015).

Nesse período, no desfile das alegorias das agremiações, a temática dos enredos passou a ser o Oriente, graças à inventividade e criatividade de um dos nomes que integra a lista das figuras mais importantes da história do carnaval soteropolitano, o carnavalesco Nelson Maleiro²⁵. Inspirado na suntuosidade dos palácios dos califas mostrada pelo cinema norte-americano, Maleiro inseriu, na indumentária do desfile, elementos tais como camelos, elefantes, beduínos, leques, dentre outros, que faziam referências ao Oriente. Mas foi no bloco *Mercadores de Bagdá* que Maleiro criou fama como carnavalesco, fabricando instrumentos musicais, criando figurinos das fantasias, alegorias e carros alegóricos, retornando à grandiosidade e à espetacularização do desfile (MOURA, 2011), a exemplo do dragão gigante jogando fogo pela boca, que terminou pegando fogo no final do desfile (CADENA, 2014).

Com as batucadas, finalmente, a presença negra no carnaval de Salvador passou a contar tanto com o apoio da imprensa quanto pelo incentivo do poder público, sendo, inclusive, utilizado para fomentar os aspectos relacionados a afro-baianidade e o carnaval baiano no discurso dominante das instâncias governamentais (ICKES, 2013). Esse incentivo e protagonismo foram reforçados pelo ambiente político do Brasil no período, marcado pelo discurso ufanista do governo nacionalista de Getúlio Vargas, na década de 1930, propagado a partir do Rio de Janeiro, no qual fazia referência à cultura popular negra baiana, por esta estar vinculada ao samba, que passou a ser reverenciado com o *status* de ícone da identidade nacional.

Entretanto, havia certa contradição entre essa ideologia propagada pelo poder central no Rio de Janeiro e o comportamento preconceituoso das elites baianas, que ainda insistiam em discriminar as manifestações negras da cidade (ICKES, 2013). Foi o que aconteceu a partir de 1955, quando essa elite retornou ao carnaval através de bailes realizados em grandes clubes a ela reservados, do qual saíam os desfiles para a rua, novamente patrocinados pelo poder público local. Isso fez com que, mais uma vez, as agremiações carnavalescas dos negros, desta vez as batucadas, fossem atingidas por um retrocesso, entrando no anonimato, sobretudo pelo desprezo que passaram a ter por parte da imprensa local. Esse anonimato da percussão das batucadas se acirrou com o surgimento do trio elétrico²⁶, em 1951, que passaria a atrair a multidão do carnaval soteropolitano, tendo como base musical o frevo

²⁵ Personagem muito importante no carnaval nesse período, pois além das alegorias também criava instrumentos musicais. Morreu decepcionado com os rumos que tomou a festa, com a exclusão do protagonismo negro. Atualmente, a parte central do carnaval do Campo Grande, onde ficam os camarotes oficiais e a imprensa recebe o seu nome.

²⁶ Criação/invenção por dois baianos, Dodô e Osmar, em 1950, que consistiu na amplificação do som de instrumentos eletrificados em cima de um carro denominado *fobica* até chegar nos atuais caminhões/carretas de som. Essa criação promoveu uma revolução no espaço e no sentido da festa baiana, de espetáculo a ser observado para o palco ambulante, carregando atrás de si, a multidão inteiramente participativa. Em termos musicais, promoveu a incorporação à festa dos mais variados estilos musicais. Atualmente, o trio eletrônico é peça fundamental para os mais diferentes tipos de festejos, dentro e fora do Brasil.

pernambucano. Mais tarde, em 1957, o que delas sobreviveu fez surgir as escolas de samba, seguindo o modelo do Rio de Janeiro e marcando outra etapa do carnaval de Salvador, que também contribuíram para o desaparecimento das pequenas agremiações populares como cordões, pequenos clubes e alguns afoxés (CADENA, 2014; PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015).

Conforme Cadena (2014), o incentivo para o surgimento das escolas de samba no carnaval de Salvador surgiu em 1953, quando a escola *Estrela do Mar*, do Rio de Janeiro, participou do carnaval soteropolitano a convite da prefeitura local. A partir dessa data, tanto as batucadas como os blocos e cordões foram transformados nas escolas de samba, que, mais uma vez, propiciaram o retorno do protagonismo das agremiações afro-baianas no carnaval da cidade, período que perdurou de 1960 até 1976. A primeira delas surgiu em 1957, originária da batucada *Negra Maluca*, do bairro da Preguiça, localizado na parte antiga da cidade. Em 1965, já haviam sido registradas 20 escolas, levando a prefeitura a decretar, em 1966, o primeiro e o segundo grupos, assim como no Rio de Janeiro (CADENA, 2014; PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015). Entre 1965 a 1976 o número já atingia 37, que desfilavam no circuito oficial do carnaval do centro da cidade, do Campo Grande até a Praça Municipal. Nelas, havia alas, balizas, carros alegóricos, baterias, figurantes, mestres-salas, porta-bandeira e maestros de bateria, com participação de 400 a 1500 componentes.

Essas escolas de samba eram viabilizadas, sobretudo, pelas mobilizações e recursos financeiros dos seus diretores (CADENA, 2014). Muitas delas se destacavam na avenida, mas as que mais atraíam a disputa, entre as torcidas e a atenção da mídia, eram *Filhos de Tororó*, *Diplomatas de Amaralina* e *Juventude do Garcia*, bairros com presença predominante da população negra. A *Juventude do Garcia* se destacava pela semelhança que mantinha com as escolas de samba do Rio de Janeiro, com temas abordando o ufanismo nacionalista ou universal, de exaltação às figuras históricas como a família real brasileira, o casamento de Luiz XV, a história do carnaval carioca e da Independência do Brasil, incluído ainda temas que faziam referências à população negra, ao Continente Africano e à Bahia.

Do mesmo modo, a espetacularização do desfile passou a contar com a influência das escolas cariocas, a exemplo da *Diplomatas de Amaralina*, que, em 1969, contou com as fantasias assinadas pelo célebre costureiro Clóvis Bornay, e enredo intitulado “Epopéia de uma raça”. Em 1966, a escola *Filhos do Tororó* desfilou com o enredo “Postais da Bahia”, contado com um carro alegórico que representava o culto de Iemanjá, com alas de pescadores da terra, de sambistas, capoeiristas e com

referências ao candomblé; em 1972, esta homenageou Mãe Menininha do *Gantois*, com o enredo “In lê, in lá” (CADENA, 2014, p. 154-5).

Dois destaques são apontados como a grande marca deixada pelas escolas de samba no carnaval soteropolitano, que são a beleza estética dos desfiles e o grupo de compositores e intérpretes ligado a elas. Esse grupo, mais tarde, viria a se consagrar como a geração mais promissora dos grandes sambistas da Bahia. Para os interlocutores desta pesquisa, esses sambistas são considerados “imbatíveis” até o momento presente, dentre os quais Batatinha, Ederaldo Gentil, Nelson Santana, Edil Pacheco, Panela, Walmir Lima, Tião Motorista, Renato Mendonça, Riachão, Rubens Santiago, Chocolate da Bahia, Milton Barbosa, Arnaldo Sá, Miguel Brito e Nelson Rufino, os protagonistas do que passou a ser denominado samba urbano de Salvador.

Esses sambistas passaram a compor as marchinhas e uma centena de sambas para disputar os concursos oficiais de músicas carnavalescas, organizados pela prefeitura da cidade, a partir de 1961, dos concursos e programas organizados pelas rádios locais, Sociedade, Excelsior e Cultura. Desses concursos saíam os sambas que ganhavam popularidade não só nas ruas, mas também nos grandes clubes carnavalescos da elite. Um exemplo dessa aproximação entre as agremiações carnavalescas negras e os clubes da elite de Salvador aconteceu já na primeira edição do concurso promovido pela prefeitura, cuja entrega do prêmio foi realizada em um desses clubes, a Associação Atlética da Bahia. No carnaval de 1965, o jornal baiano *A Tarde* destacou em uma manchete intitulada “O samba virou candomblé no Bahiano de Tênis” (CADENA, 2014, p. 155), clube este que, anos mais tarde, foi cantado por Gilberto Gil (1979) como aquele onde negro não entrava “nem pela porta da cozinha”.

No entanto, nesses concursos, também, mais tarde, seria anunciado o declínio desta produção intensa de composições que brotavam das escolas de samba de Salvador, pois enquanto no ano de 1965 foram inscritas 165 músicas, em 1976 foram apenas 30. Esse declínio teve início a partir em 1966, quando a escola *Juventude do Garcia* passou a chamar *Cacique do Garcia*, dando o ponta pé inicial para o que viria, mais uma vez, a se transformar as agremiações carnavalescas dos negros soteropolitanos a partir dali, nos blocos de índio (CADENA, 2014), os novos protagonistas do carnaval negro soteropolitano, cuja denominação também foi influenciada pelo Clube Cacique de Ramos, local onde reuniam sambistas na cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 2011).

De fato, houve uma configuração de acontecimentos que contribuíram para o declínio das escolas de samba no carnaval de Salvador. Conforme entrevistas de dirigentes e participantes de algumas dessas escolas, concedidas ao Projeto Memórias do Reinado de Momo (2015), esse declínio

resultou principalmente do comportamento das pessoas envolvidos, que passaram a reclamar do “muito trabalho e pouca farra”, bem como do oferecimento de cachês a músicos, passistas e destaques por parte da escola de samba *Diplomatas de Amaralina*, a partir de 1968. Conforme ele, isso passou a influenciar negativamente para a desmobilização do trabalho das escolas, que tinha como base o voluntariado comunitário. Acrescidos a esses fatores, o abandono do incentivo e patrocínio por parte dos órgãos governamentais, que nada fizeram no sentido de preservá-las, e a falta de recursos próprios para sustentar a suntuosidade dos desfiles.

Tudo isso provocou a migração dos participantes das escolas de samba para os blocos de índio (MOURA, 2011; CADENA, 2014). Por fim, o golpe de misericórdia para extinguir de vez o desfile das escolas de samba do carnaval de Salvador, em 1978: a mudança do modelo estrutural da festa com a introdução do trio elétrico, tornando-se “efetivamente um carnaval participativo” (PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015). Isso porque os trios elétricos passaram a atrair uma multidão de foliões - agora solta para pular o carnaval livre das amarras dos desfiles das escolas de samba -, assim como a atenção da Superintendência de Turismo da Cidade do Salvador (SUTURSA), com o respaldo da imprensa, que passou a instigar a extinção das escolas de samba da festa (CADENA, 2014; PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015).

Nos blocos de índio, no carnaval, o samba se manteve como a base musical desse novo formato das agremiações carnavalescas negras, que adotaram uma nova temática, mais uma vez, inspirada em filmes, misturando os faroestes hollywoodianos com nomes de tribos e líderes indígenas do Brasil (MOURA, 2011; CADENA, 2014). Assim, em 1968, a escola de samba *Filhos do Tororó* tornou-se *Apaches do Tororó*. Mais tarde, surgiram outros, como *Comanches do Pelô*, *Peles-Vermelhas*, *Os Moicanos*, *Tamoios*, *Tupys* e *Carajás*. Conforme Cadena (2014), esses blocos chegaram a desfilar com até quatro mil integrantes, chamando a atenção pela bateria e pelos enredos dos desfiles. Também mantiveram sambistas consagrados nas escolas de samba como Nelson Rufino, Almir Ferreira, Paulinho Camafeu, Paulinho do Reco, Arnaldo Neves, dentre outros.

Um episódio ocorrido durante o desfile do *Apaches de Tororó* no carnaval de Salvador deixou um estigma nos blocos de índio, que se perpetuou por muitos anos no contexto da festa. Esse episódio envolveu os componentes deste bloco e outro bloco formado por mulheres que os acusaram de agressão e assédio. Entre essas mulheres estavam namoradas, noivas e esposas de oficiais da Polícia Militar, que passaram a acusar o *Apaches* de desordeiros e violentos e a ordenar a perseguição, espancamento e prisão dos seus integrantes no circuito do carnaval; depois, essa perseguição se estendeu aos outros blocos de índio compostos majoritariamente composto por negros. Com isto,

como Reis (2002) se referiu em episódios no período colonial: o “deitar fogo na lenha da fogueira” por parte da imprensa baiana criou um estigma desses blocos como sinônimo de violência e pancadaria, resultando numa reação da população que alternava admiração com temor e repulsa (MOURA, 2011; CADENA, 2014).

Mas essa perseguição que se tronou frequente por parte da polícia não impediu que os blocos de índio se mantivessem, por alguns anos, de forma significativa, na festa de momo, ocupando espaço na programação oficial, como a vitória do próprio *Apaches do Tororó* e do *Comanches* em concursos promovidos pela prefeitura da cidade; o primeiro, por doze vezes, e o segundo por seis vezes, na categoria blocos de índio, sendo o último também por quatro vezes vitorioso no *hors-concours* também promovidos pela prefeitura (CADENA, 2014).

Sodré (2017) e Mitchel (2002) identificaram semelhanças entre os blocos de índios de Salvador e as agremiações do *Mardi Gras*, o carnaval de Nova Orleans, nos Estados Unidos, onde negros se fantasiavam de índio (os *blacks indians*), também estigmatizados e temidos pelas cenas de violência que propagaram a partir da rivalidade entre os próprios blocos. Conforme Sodré, assim como a valentia dos bambas nos morros carioca, os *blacks indians*, às vezes, exerciam o papel do poder policial nos subúrbios de Nova Orleans, favorecendo o desfile das “tribos”, que eram acompanhadas por grandes cantores de jazz.

Mas o sucesso dos blocos de índio, como agremiações negras no carnaval de Salvador, começou a se substituído pelos blocos-afro, que começaram a surgir em 1974, primeiro ano de desfile do Ilê Aiyê, e, processo que se acelerou com a emergência e ascensão do repertório da *axé music*, na década de 1980. É nesse momento que o samba de Salvador, que serviu de base musical para todas as agremiações carnavalescas da população negra, sofreu alterações em sua estrutura musical, ao se juntar com o *reggae* jamaicano, estilo que já havia alcançado um lugar de destaque, principalmente em cidades do Recôncavo Baiano, dando origem ao *samba-reggae* nos espaços blocos afro. Por outro lado, a base percussiva do samba tradicional da cidade subiu aos trios elétricos (GUERREIRO, 2000), onde, também, juntou-se a outros tantos ritmos (*reggae* jamaicano, *rock in rol* e, principalmente, aos ritmos caribenhos) originando a “miscigenação sonora” (WESLEY RANGEL in CADENA, 2014) do repertório baiano que passou a ser denominado *axé music*²⁷. Daí em diante, o *samba-reggae* e a

²⁷ Moura (2011, p.29-30) dá uma definição para a *axé music* como “uma interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da diáspora negra. Não se trata propriamente de um estilo ou gênero musical, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma interface, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais e diferentes grupos ou

axé music se tornaram os principais responsáveis pela consolidação do mercado musical da Bahia e pela reconfiguração do espaço do carnaval, onde os blocos de índios foram substituídos, como agremiações carnavalescas negras, pelos blocos-afro.

O formato adotado durante o reinado da *axé music*, no carnaval de Salvador predominaram os blocos de trios elétricos, cercado de cordas para isolar os seus foliões pagantes dos não pagantes, estes que passaram a ser denominados “foliões pipoca”, por pularem livremente, sem estarem vinculados a blocos nem preso dentro das cordas. Os foliões da maioria dos blocos de trio eram compostos pelos segmentos mais ricos da cidade e por turistas, principalmente vindos de outros lugares do Brasil, pertencentes aos mesmos segmentos sociais, que passaram a ser atraídos devido à grande repercussão adquirida pela *axé music* nos principais veículos de comunicação do país, fomentados pelos órgãos de turismo e das instâncias governamentais municipais e estaduais.

Ao contrário do carnaval “efetivamente participativo” (PROJETO MEMÓRIAS DO REINADO DE MOMO, 2015), que ocorreu apenas no início da participação dos trios elétricos no carnaval de Salvador, o resultado do modelo adotado pelos novos blocos de trios elétricos foi a privatização do espaço público da festa através das cordas, rendendo aos cofres dos seus proprietários fortuna nunca antes alcançada por qualquer agremiação carnavalesca da cidade (MIGUEZ, 2014; AVENA, 2015). Processo que também foi intensificado pela potência sonora dos trios elétricos que “ocultou” o som e excluiu as outras formas de participação mais populares do carnaval, sobretudo os pequenos blocos de samba, formados por vizinhos e amigos de bairros, que sempre tiveram lugar na festa, como no período das batucadas. Daí em diante, a maioria dos blocos de índio caiu no esquecimento, alguns permanecendo incorporando o modelo dos blocos afro. O *Apaches do Tororó*, por exemplo, deixou de desfilar por alguns anos, retornando em 1998 apadrinhado pelo “cacique” Carlinhos Brown, título que se deu em homenagem a este bloco de índio.

Foi nesse contexto da *axé music* que também surgiram, com maior intensidade, os blocos afro, com o repertório musical do samba-*reggae*, adotando o mesmo modelo das cordas em seus desfiles, intensificando com isso o conflito pela disputa do espaço público da festa. Esse conflito se origina, sobretudo, na gestão do carnaval da cidade, na qual predomina os representantes das elites, que continuam insistindo em reservar o horário do desfile das agremiações carnavalescas dos negros para

artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se possa observar contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do *jazz*. Essa definição contribui para esclarecer sobre algumas definições que incluem, equivocadamente, por exemplo, o pagode baiano como *axé music* (LEME, 2003), uma vez que são formatos e segmentos de mercado distintos. Mesmo que, nos últimos anos, *axé music* continua incorporando outros ritmos, como o *funk*, *rap*, música eletrônica e música sertaneja, permanece como a base musical do carnaval de Salvador.

a madrugada, após a passagem dos seus blocos. É na madrugada que os principais veículos de comunicação, que dão visibilidade à festa, já se retiraram do circuito da festa. Nas últimas décadas, com a criação do circuito Barra-Ondina, localizado na orla da cidade, o circuito tradicional do centro da cidade, Campo Grande-Praça Castro Alves, houve uma transferência de grande parte do desfile dos blocos de trio para aquele circuito, no qual também estão concentrados os camarotes. Isso tem acirrando ainda mais a falta de visibilidade das agremiações negras no espaço da mídia, que permanecem priorizando a cobertura dos blocos da elite e dos camarotes, estes que, nos últimos anos, tornaram-se extensões dos grandes blocos de trios, que foram atingidos por uma significativa retração da vinda de turistas para a festa.

Durante o reinado da *axé music*, o samba tradicional caiu numa espécie de anonimato no espaço do carnaval de Salvador, repercutindo nas festas populares da cidade, nas quais não se assistia mais a efervescência das batucadas que outrora davam o seu tom principal (SERRA, 2009). Isso fomentou a iniciativa, por parte de um grupo de sambistas locais para a criação de blocos de samba e reinserir o ritmo no carnaval da cidade, fato que mais tarde culminou com a criação da Unesamba, em 2003. Conforme José Luiz Arerê (diretor-presidente do bloco Alerta Geral e da Unesamba):

Tínhamos o bloco chamado Alerta Mocidade, fundado em 1973; depois nós paramos com esse bloco. Daí não tinha mais samba na avenida para o povo, porque eu e Nelson Rufino passamos o comando do Mocidade a uma pessoa que não soube tocar o barco. O samba precisava ser ressuscitado. Um dia, em 1994, Nelson Rufino, nosso grande poeta, me disse: ‘o samba está morrendo compadre Arerê’. Eu disse: é verdade. Daí nós fomos na casa de Guilherme Simões e eu disse: Guilherme, o samba está morrendo, vamos levantar a bandeira do samba. E a gente criou o Alerta Geral. No primeiro ano nós conseguimos botar o bloco na rua, com menos de trinta dias. Foi em janeiro, e no primeiro ano já foi um sucesso, inclusive foi o primeiro bloco de samba a partir para o trio elétrico, criar um samba em cima de um trio. E as coisas foram pegando, pegando, crescendo, crescendo. Hoje o Alerta está aí, é sucesso total, graças a Deus (JOSÉ LUIZ ARERÊ)²⁸.

A partir daí o samba voltou a ocupar o circuito do carnaval de Salvador, com o surgimento de grandes blocos estruturados nos moldes dos blocos de trios elétricos, cuja composição é formada, na grande maioria, por afrodescendentes, dominando o circuito tradicional do centro da cidade nos dois

²⁸ Entrevista concedida em 25/09/2014. José Luís Arerê. Empresário, diretor do Bloco Alerta Geral e então presidente da Unesamba, além de outros cargos que acumulara no universo do samba em Salvador. Durante a entrevista rápida, realizada na sede da Unesamba, percebi um pouco de resistência de Arerê para responder algumas perguntas. É uma das pessoas mais polêmicas e criticadas por sambistas de forma geral, principalmente pelos que desaprovam certas decisões tomadas por ele na Unesamba. Mas, com o transcorrer da minha presença nos eventos de samba, passou a me cumprimentar com mais cordialidade, embora, vez por outra, em tom de brincadeira, referia-se ao meu papel de pesquisador do samba, do tipo: “cuidado com o olhar desta pesquisadora, ele vai longe...”

primeiros dias oficiais da festa, i.e., nas quintas-feiras e sextas-feiras. Como veremos com mais detalhes no capítulo sobre a Caminhada do Samba, e retorno do samba para o espaço do carnaval da cidade passou a chamar a atenção de sambistas do Rio de Janeiro, atraídos pelo mercado musical baiano, para a criação e participação de blocos, cujo resultado tem acirrado as disputas internas e, conseqüentemente, promovido muitas discussões.

Além do carnaval, após a criação da Unesamba, surgiu entre os sambistas a proposta para a organização da Caminhada do Samba, com o intuito de reforçar o retorno do samba para o espaço público festivo da cidade, dentro das comemorações do mês da Consciência Negra (novembro) e do Dia do Samba (2 de dezembro). Conforme Vadinho França, um dos organizadores do evento, “para dar visibilidade ao desfile de samba, próprio da população negro-mestiça, com a mesma grandiosidade dos blocos de trio, mas fora do período do carnaval”.

A outra presença do samba produzida por afrodescendentes no carnaval de Salvador nos últimos anos é o bloco *Celebração na Palma da Mão* (Figura 1) e (Figura 2), sob o comando do produtor cultural e musical João Sá. O bloco desfila na manhã de segunda-feira, no circuito tradicional do centro da cidade, saindo do bairro do Garcia, reduto de sambistas da cidade, passando pelo Campo Grande, chegando até a Praça da Piedade, na metade do circuito. Dele participam uma centena de sambistas, de todas as idades, gêneros e procedências (Figura 3), tocando os mais variados instrumentos com predomínio dos percussivos, e uma legião de seguidores que frequentam os mais variados eventos de samba que acontecem durante todo o ano na cidade. O desfile é realizado no chão, aberto por um casal de porta-bandeira, um grupo tocando clarins e outro grupo de baianas devidamente vestidas, painéis e cartazes propagando e enaltecendo o “samba tradicional da Bahia” (Figura 4) e (Figura 5).



Figura 1 Abre Alas do Celebração na Palma da Mão - 2015. ©_sirleide_oliveira



Figura 2 Celebração na Palma da Mão - Carnaval 2015. ©_sirleide_oliveira



Figura 3 Tambor de Supapo gaúcho no carnaval do Celebração na Palma da Mão - 2014.
©_sirleide_oliveira



Figura 4 João Sá tocando tabuinhas - Celebração na Palma da Mão - Carnaval 2014.
©_sirleide_oliveira



Figura 5 Finalização do desfile Celebração na Palma da Mão - 2014. ©_sirleide_oliveira

Do bairro Garcia sai, também, na segunda-feira, em torno do meio-dia, o bloco mais popular e tradicional do circuito, a *Mudança do Garcia*, do qual participam os mais variados tipos de foliões, de diferentes classes sociais, dentre os quais estudantes, intelectuais, artistas, ao som de fanfarras tocando marchinhas e outras tantas batucadas. A *Mudança* é um bloco de protesto, a tudo e a todos que merecem críticas, como políticos, governantes, instâncias da sociedade civil e da própria organização do carnaval, com muita criatividade em suas frases distribuídas em cartazes e faixas em todos o desfile. A duras penas e com uma diminuição significativa da sua composição, o bloco tem resistido aos embates que enfrenta, anualmente, com os organizadores do carnaval para entrar no circuito na Praça do Campo Grande; isso porque, a *Mudança* chega nesta praça no meio da tarde, em um dos momentos mais intensos dos desfiles dos grandes blocos de trio, com as estrelas da *axé music* ou do pagode baiano, os quais chegam a este ponto do desfile pelo circuito mais importante da festa.

E para quebrar esta passagem e entrar em um dos palcos principais do desfile, é preciso muita ousadia e coragem para enfrentar, muitas vezes, o aparato policial que é direcionado para reprimê-lo.

Esta abordagem nos mostrou que a participação das agremiações dos negros no carnaval de Salvador sempre foi marcada pela alternância constante entre conquista, presença, aceitação, protagonismo *versus* proibição, segregação, anonimato. Para Moura (1996), um dos grandes estudiosos das festas de Salvador, essas tentativas de proibição dos “pobres e descalços” tornaram-se uma característica do carnaval da cidade, que remota ao último quartel do século XIX, mas que continua, até o momento presente, ditada pela organização oficial que ainda insiste no segregacionismo desta população, formada em sua grande maioria por afrodescendentes, neste espaço. Moura (1996, p. 5) também argumenta que toda essa problemática demonstra que é um grande equívoco se pensar na configuração do espaço do carnaval de Salvador como uma representação simplificada da sociedade baiana entre dois grupos étnicos, no caso, a elite e os pobres, uma vez que as relações sociais neste espaço não se deram dispostas num “antagonismo irreduzível”, mas permeadas por “mecanismos eficazes de lubrificação das superfícies de atrito”, num drama entre “conflitividade” e “consensualidade”, que marca a sociedade brasileira como um todo.

No entanto, como aconteceu durante toda a sua história no Brasil e na Bahia, esses segmentos sociais continuam resistindo e garantindo a sua participação para além dos holofotes centrais da grande mídia, contando ainda com os palcos que são montados, por parte dos organizadores oficiais, em bairros distantes do centro da festa, como tem acontecido nos últimos anos. Fato que, também, tem fomentado discussões em torno do questionamento se esta não é mais uma tentativa de manter a população pobre longe dos espaços centrais da festa. Foi o espaço público que os negros conquistaram para promover a visibilidade de sua cultura diante da sociedade baiana em geral. Desse modo, trata-se de um espaço onde puderam canalizar o drama de sua luta existencial e, como se trata de manifestações pautadas na espetacularização e, como tal, propensas à formulação de uma identidade própria fora da África, muitas vezes, tendo que recorrer à *mimicry* paródica e dançada, imitando a corte europeia e índios americanos e brasileiros (SODRÉ, 2017), até chegar aos blocos afro, quando abandonaram esses subterfúgios para assumir, de uma vez por todas, de forma valorativa e enaltecida seus traços físicos e indumentárias verdadeiramente originários do continente africano.

CAPÍTULO 4: O SAMBA URBANO DE SALVADOR

Tem, tem, tem na Bahia samba tem
Tem, tem, tem um batuque gostoso que ninguém tem
Tem samba de roda, tem samba de quadra, tem arrastão
Samba sincopado, pagode versado, batido na mão
Tem samba de primeira, samba da poeira, fundo de quintal
Tem samba com jeito baiano
Fazendo o trivial
Tem samba canção, samba poesia, samba melodia
Choro instrumental, batuque tribal o axé da Bahia
Tem chula com lamento, improviso e alegria
Tem o pagode da urna a fusão de som na terra da magia.
Cadê Tem, tem, tem na Bahia samba tem
Tem, tem, tem um batuque gostoso que ninguém tem
 (Rogério Lima)

Este capítulo é dedicado exclusivamente ao objeto central desta pesquisa: o samba urbano tradicional²⁹ de Salvador e seus protagonistas. Inicialmente apresenta o que se denominou de samba urbano de Salvador, destacando suas principais influências: o samba junino (ou samba duro) e os sambões. Em seguida, descreve o cenário atual do samba tradicional da cidade, destacando a trajetória de alguns grupos de samba e de sambistas finalizando com a descrição de eventos e ambientes dos “de dentro”, destacando as características e conteúdos, finalizando com o Dia do Samba, como práticas mantenedores das formas culturais negras da cidade.

A denominação *samba urbano* em Salvador inclui uma diversidade de formatos e denominações que se diferenciam em manifestações coletivas (samba-batucada, samba duro, sambões, samba junino, escolas de samba, *samba-reggae*) e expressões autorais de compositores e intérpretes como Batatinha, Riachão, Tião Motorista, Panela, Walmir Lima, Ederaldo Gentil, Roque Ferreira, Edil Pacheco, que tiveram como referências o samba carioca (DÖRING, p. 49). Nos depoimentos concedidos para esta pesquisa em relação às influências recebidas pelo atual samba produzido na cidade, além daqueles compositores, duas manifestações foram citadas como fundamentais, quais sejam: o samba junino e os sambões. Do mesmo modo, tanto influenciaram como

²⁹ O tradicional aqui trata-se de uma percepção de práticas vivas, num processo permanente de circulação e trocas culturais, mas com a permanência de uma sonoridade em que o timbre dos instrumentos percussivos seja predominantes. Como definiram pesquisadores como Napolitano (2002), é esse timbre que constitui a base da tradição do batuque africano, cuja discussão será apresentada posteriormente.

deram origem aos sambistas que compuseram os grupos do pagode baiano da década de 1990 (OLIVEIRA, 2001). Aqui, as duas serão abordadas conforme a sequência apresentada nos depoimentos.

4.1 O SAMBA JUNINO

Embora existindo nos bairros populares de Salvador nos últimos quarenta anos, há uma escassez de documentação sobre o samba junino, cujo resultado é falta de consenso sobre a sua origem, assim como tudo que envolve o samba no Brasil, de uma forma geral. Para esta tese, as referenciais principais constituíram-se em depoimentos, conversas informais, vídeos e estudos realizados por Ângela Lühning e Gustavo Melo, etnomusicólogos que se basearam em matérias de jornais da cidade, entre o final da década de 1980 e a década de 1990.

O samba junino é um estilo de samba duro de arrastão, feito para se deslocar e embalar os cortejos dos festejos juninos, realizados tradicionalmente em bairros populares de Salvador, dentre os quais Engenho Velho de Brotas, Federação, Garcia, Nordeste de Amaralina, Santa Cruz, Boca do Rio, Liberdade, Pirajá, Curuzu, Cabula, Engenho Velho da Federação, Alto do Gantois, Vale das Pedrinhas, todos habitados predominantemente pela população negro-mestiça. Conforme o historiador baiano Jaime Sodré (in: SAMBA JUNINO, 2012), o samba junino é a base musical de uma manifestação “genuinamente” soteropolitana, que surgiu nos terreiros de candomblé para festejar os santos católicos do mês de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro) “com pai e mãe, que é o samba de roda”.

No início, o desfile do samba junino acontecia nas ruas de alguns bairros, entrando em residências, onde eram servidas comidas e bebidas típicas do São João, animados por instrumentos mais simples, comuns nos sambas de roda e nos candomblés do Recôncavo baiano, como pandeiro, feito com pele de jiboia, tabuinhas percutidas nas mãos uma contra a outra e palmas. Com o passar do tempo, os cortejos passaram a se deslocar para bairros vizinhos, com introdução de desfile da rainha, realização de concursos entre os bairros; cada um com sua torcida organizada, envolvendo sentimentos e estratégias nas disputas acirradas.

O modelo do samba junino foi descrito por Jaime Sodré:

É típico da cidade de Salvador porque ele se desloca, não é um samba que fica estático. Ele faz a apresentação numa comunidade, depois vai seguindo pra outra comunidade fazendo samba, como se fosse um desfile. Chega na próxima comunidade, faz a sua apresentação, e vai seguindo nesse deslocamento. No início, esses grupos eram pessoas do próprio bairro que visitavam seus vizinhos comemorando o São João, comendo canjica, tomando licor, se divertindo, e, o elemento de conexão entre essas pessoas era o samba (SODRÉ, In: SAMBA JUNINO, 2012).

O repertório musical incluía samba de caboclo e forró, tocado em ritmo de samba, alguns com letras de duplo sentido, comuns no forró nordestino, numa adaptação da temática junina às manifestações culturais das comunidades negras. Aos instrumentos foram incluídos timbau, tamborim, agogô; em alguns grupos, banjo e cavaquinho (SAMBA JUNINO, 2012). Na descrição de Wadinho França, criador e um dos diretores do de samba Bloco Alvorada:

O samba dos ritmos dos grupos junino ele é... tem a predominância do Samba duro, samba de roda, com os versos, com as músicas de duplo sentido e... com... a batida da marcação forte, a quebrada do timbau, a batida do pandeiro, com o tapa no pandeiro... Aí vêm os outros ingredientes que é... o tamborim, agogô...e alguns grupos ainda vêm com o banjo, né, fazendo aí, a sintonia [...] com o samba duro, o samba corrido (FRANÇA in: SAMBA JUNINO, 2012).

Conforme Geraldo Batista (SAMBA JUNINO, 2015), um dos fundadores do grupo *Samba Elite*, criado em 1988, no bairro de Santa Cruz: "A gente fazia um arrastão mesmo, com a percussão no chão". A batida desse samba-duro junino influenciou, inclusive, a sonoridade do bloco afro Ilê Aiyê, como declarou Antônio Carlos dos Santos, o Vovó, presidente-fundador deste bloco (in SAMBA JUNINO, 2012), que realizava o Arraiê do Ilê num desfile pelos bairros vizinhos do Curuzu, onde está situado o Ilê Aiyê, com os componentes do samba vestidos com uma camisa que tinha como estampa um São João negro e rastafári, segurando o menino Jesus.

Para a etnomusicóloga Ângela Lühning (in: SAMBA JUNINO, 2012) o samba junino constitui-se numa das tradições de Salvador que, na década de 1970, deu vazão ao entretenimento na raiz da música afro-brasileira, inserindo elementos do calendário religioso das festas juninas como a reza de Santo Antônio e outras brincadeiras. Para Lühning, é samba de roda, com a introdução de elementos específicos do típico samba urbano que deu origem ao pagode baiano da década de 1990. Em entrevista concedida para a pesquisa que desenvolvi no mestrado sobre o pagode baiano, Eliezer Leitão, então componente do grupo *Companhia do Pagode*, reconheceu a influência do samba junino nesse pagode, vendo semelhança entre as dançarinas do pagode e as rainhas dos sambas juninos, às quais, "tinham que exibir muita sensualidade e ter muito samba no pé" (ELIEZER LEITÃO in OLIVEIRA, 2001). Melo (2016) identificou esta sensualidade no protagonismo de pessoas transexuais no papel de rainhas dos atuais grupos de samba junino de Salvador.

Dentre os grupos, destacaram-se nomes como Boqueirão, Prego Duro, Última Hora, Doidos do Capim, Samba Elite, Coisa Doce, Grupo União, Samba Neguinho, Samba Natureza, Samba do Papelão, Samba Tororó, Samba Sem Ranço e Samba Fama (SAMBA JUNINO, 2012). Os mais populares: Samba Scorpius (Engenho Velho da Federação), Unidos do Capim (Vale das Pedrinhas), Pião Doido (Garibaldi), Fama (Alto do Gantois), Leva Eu, Jaké (Engenho Velho de Brotas), Samba do Morro (Alto da Bola, Federação) e Fogueirão (Vasco da Gama). (A TARDE - CADERNO 2, 26 JUN. 1991, p. 1 in LÜHNING e MELO, 2018, p. 188). Na análise de Melo (2017), só no bairro do Engenho Velho de Brotas, ele cita os sambas: Bikeira, da Bruxa, Chile, Jaké, Koisa Doce, Leva Eu, Neguinho do Fuzuê, O Negões, Trator, Viola de Marujo, Pé, Zumbaê e Crioulo. No Dia do Samba conseguiu fotografar uma capa de um disco que uma pessoa havia comprado numa feira na praça do Campo Grande (Figura 6).



Figura 6 Capa de um disco dos Samba Juninos de Salvador. ©_sirleide_oliveira

Como mencionado anteriormente, em Salvador, dada a efervescência cultural que marca a sua história, é comum a disputa em torno da paternidade dos estilos e/ou movimentos musicais. Assim aconteceu com a *axé music*, paternidade reivindicada por Luiz Caldas, e o samba-*reggae*, disputada entre Neguinho do Samba e componentes dos bloco-afro Muzenza e Malê Debalê³⁰. Com o samba junino não é diferente, cuja controversa é sobre o bairro onde nasceu, o que fez Geraldo Batista (apud CASTRO, 2015) declarar que: "Existe uma polêmica sobre onde o samba junino começou em Salvador, mas foi no Nordeste de Amaralina, com o Samba Boqueirão, há 45 anos."

Entretanto, os membros da família-de-santo do Terreiro Jagum, localizado no Engenho Velho de Brotas, relatam uma versão muito interessante sobre como se deu o surgimento do samba junino neste terreiro. Conforme Antônio Carlos (in: SAMBA JUNINO, 2012), um dos netos da ialorixá deste Terreiro, o samba teve início quando sua avó recebeu uma "determinação" por parte de um orixá de que ela teria que rezar para Santo Antônio. No entanto, a ialorixá demorou um tempo para aceitar tal determinação, provavelmente, já que ele não deixa claro, essa demora pode ter ocorrido pelo fato de se tratar de um santo católico. Passada a resistência, a reza se fez. Inicialmente eram servidas comidas típicas juninas; depois, uma feijoada; no final, o samba. A reza-festa cresceu muito dentro do terreiro; depois, o orixá fez outra determinação, para que o festejo fosse realizado na rua, onde ganhou o nome de samba-duro junino. Reis (2002) cita esta participação dos negros nos festejos juninos dos santos católicos já no início do século XIX em cidades do Recôncavo baiano.

Em 1978, foi criada a Associação Cultural Grupo União para proteger a manifestação. Outros grupos surgiram, levando a necessidade da criação, em 2000, da Federação de Samba Duro Junino da Bahia. Em 2012 foi criado o primeiro festival do samba junino, ano que homenageou os cem anos do forrozeiro Luiz Gonzaga, festival que ainda se mantêm sob a direção do candomblé Jagum, como forma de valorizar e dar continuidade ao samba junino, contando com apoio da Fundação Cultural Palmares e a Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatursa). Outra iniciativa está sendo realizada pela prefeitura de Salvador com o objetivo de elevar o samba junino à categoria de patrimônio cultural da cidade, numa tentativa de garantir recursos para sua continuidade (PROJETO SALVADOR MEMÓRIA VIVA, 2017); este reconhecimento aconteceu em 2017.

No que se refere à sonoridade do samba junino, o sambista Rogério Lima, batucando na mesa durante a entrevista concedida para esta pesquisa, fez a seguinte declaração:

³⁰ O criador do samba-*reggae* foi tema de um documentário pela importância que o samba-*reggae* adquiriu no cenário musical baiano, brasileiro e mundial quando trouxe para a Bahia os astros internacionais Paul Simon e Michael Jackson para gravarem com o Olodum.

O samba junino foi inventado, mas não se sabe por quem. O cara pegou tudo que é samba de roda, tudo que ele aprendeu com a mãe, com a avó, com a biza. Cantando todos os pontos de candomblés que ele pode, mais o timbau, o surdo, joga tudo dentro da batida. É um samba duro, com toda a base vindo do candomblé; são os pontos que nós aprendemos, as cantigas, noventa por cento é de matriz africana.

Com esta descrição, Rogério Lima, assim como Ângela Lühning (in: SAMBA JUNINO, 2012), considera o samba junino como representante da tradição do samba urbano de Salvador na atualidade, em que muitos grupos serviram de escola para a grande maioria dos artistas negros, principalmente percussionistas, que se destacaram no cenário musical baiano e brasileiro nas últimas décadas. Esse foi o caso de Carlinhos Brown, Nina (ex-*Timbalada*) do samba *Leva-Eu*, Guiguiu (ex-*Ilê Aiyê*) e Tatau (ex-*Araketu*). Tatau, integrou durante dez anos o *Samba Scorpions* do Engenho Velho da Federação, para quem: "Era bonito ver um samba saindo com quase mil pessoas para disputar de bairro em bairro. Era uma rivalidade saudável. Quem tomava conta era a comunidade e acho que esse movimento pode voltar." (SAMBA JUNINO, 2012). Do mesmo modo, Márcio Victor (ex-pagode *Psirico*), para quem a rua foi a principal escola de música, e "Tudo que eu sei é por causa do samba junino". (SAMBA JUNINO, 2015).

Depois de um período de esfriamento - por também ter sido atingido pelo anonimato provocado pelo apogeu da *axé music* -, a partir de 1999, com o reaparecimento do samba em Salvador a partir do pagode baiano, o samba junino tem procurado reaver o seu lugar de destaque, ressurgindo em muitos desses bairros citados e em outros mais distantes, na periferia da cidade. No entanto, eles tiveram que se adaptar à nova realidade cultural e, sobretudo, social, dada às transformações pelas quais passaram não só as festas juninas, mas também os bairros populares da cidade. Conforme o sambista Waldemar Ferreira da Silva, conhecido como Rasta da Cuíca³¹

(Figura 7) uma dessas alterações resultou da violência que atualmente assola esses bairros, onde os grupos de samba junino, aconselhados pela Polícia Militar, substituíram o cortejo, ou arrastão, pelo palco fixado em praças, tendo inclusive desaparecido de localidades onde surgiram e onde a violência se tornou mais frequente. Em outros bairros, alguns destes sambas juninos passaram a fazer ensaios a partir do mês de maio, em dias e localidades específicas. Esse é o caso do *Samba Brasil*, do bairro da Liberdade, os *Formigões* da Formiga, no bairro de São Caetano, o *Sina do Samba*, no Pau Miúdo,

³¹ Entrevista concedida em 16/03/2016. Waldemar Ferreira da Silva ou Rasta da Cuíca. Como ele próprio o define, sambista *freelance*, multi-instrumentista no ramo da percussão, com vasta experiência no mundo do samba de Salvador. Rasta da Cuíca está presente em praticamente todos os ventos da cidade, sempre com sua cuíca a tiracolo para qualquer eventualidade musical. Depois de nos encontrarmos em muitos eventos, concedeu-me a entrevista em uma mesa do bar Cantina da Lua, no Pelourinho, numa manhã bastante chuvosa, enquanto esperávamos para a gravação de uma apresentação do sambista Firmino de Itapuã, na porta da Cantina, organizada por Mazé Lúcio.

onde o grupo de samba Viola de Doze ainda mantêm o arrastão junino, embora percorrendo uma distância muito menor do que fazia no passado.

Do mesmo modo, alguns nomes despontam formando uma nova geração de artistas surgida nos novos sambas juninos, dentre os quais Wellington Nagô e Reizinho, que comandam a parte musical de um samba junino de um dos bairros mais atingidos pela violência, o Nordeste de Amaralina, em um evento realizado por Gil de Leon, líder de uma organização na comunidade, o *Instituto Entre Aspas de Arte Comunitária*, para quem: "É um movimento que resgata a cultura popular da comunidade e deixa de associar o bairro apenas à criminalidade." (CASTRO, 2015). No bairro do Engenho Velho de Brotas há o samba *Trator*, criado em 2013 por um grupo formado por filhos de integrantes de antigos grupos do samba do bairro. O *Trator* chegou a lançar um CD com o nome *Samba Junino*, neste mesmo ano (idem).

Em outros bairros mais distantes como Engomadeira, um antigo samba junino, criado no bairro do Beiru, atual Tancredo Neves, ressurgiu como *Samba de Engoma*, que, além de passar a desfilar no carnaval no próprio bairro, tornou-se o Ponto de Cultura *Arco do Axé e Leitura*, com apoio do Ministério da Cultura. Conforme um dos seus representantes, Domingo Sérgio (In: SAMBA JUNINO, 2012) eles desenvolvem um projeto educacional e um trabalho de memória, através da conexão entre a experiência dos mais idosos dos terreiros de candomblé e o desejo de aprender dos mais jovens da comunidade, tendo como uma das atividades o aprendizado do samba chula³². Em outras localidades da regiões metropolitana de Salvador, como Madre de Deus, há também o ressurgimento do samba junino, com acesso gratuito, "cobrando apenas a camisa quando acontece o arrastão" (RASTA DA CUÍCA, 2016).

Nos últimos anos, o samba junino também foi atingido pela tendência de espetacularização do samba em Salvador, através da realização de uma caminhada, realizada no centro da cidade, no período junino, organizada por blocos que compõem a Unesamba. No entanto, esta caminhada tem despertado muitas críticas de pessoas do mundo do samba, por considerarem que não só desvirtua o sentido tradicional dos festejos juninos como deslocam para o centro da cidade as pessoas que poderiam estar nos bairros, fortalecendo o seu ressurgimento nas comunidades de origem. Por outro lado, há os que apoiam, vendo o evento não como uma interferência, mas como uma extensão desses

³² A denominação samba-chula foi apropriada pelos sambistas da cidade de Santo Amaro, no Recôncavo, para designar uma versão própria, a qual se diferencia dos demais samba de roda desta região tanto pela utilização da viola machete como da dança (DÖRING, 2016). No entanto, é também uma denominação que encontramos no samba de roda de outras localidades, como é o caso da minha cidade, localizada no Oeste da Bahia, praticado pelos descendentes dos negros que lá residem, que têm o samba chula como base das Congadas, parte integrante da festa de Nossa Senhora do Rosário, na virada do ano até o Dia de Reis, em 6 de janeiro.

festejos. Essa é a opinião de Rasta da Cuíca para quem “só resta agradecer a Deus, lá em cima, e aos orixás, cá embaixo, pela retomada do samba junino em Salvador em todos esses lugares”.

Os estudos mais recentes dos etnomusicólogos Ângela e Lühning e Gustavo Melo apresentam uma abordagem histórica e contemporânea dos sambas juninos de Salvador. Melo (2017) dá a seguinte descrição do festejo:

Ao som da percussão, grupos de samba tomam as ruas de inúmeros bairros populares da capital baiana com a sua batucada fazendo Samba Junino. Conforme diversos artigos publicados pelo jornal A Tarde, o Samba Junino, que foi notado por esse mesmo meio de comunicação lá pelos idos dos anos 80 em Salvador, é tido como uma forma das populações, que residem em bairros populares da capital, de poder participar do São João com identidade étnica e muita criatividade, recodificando a tradição de origem europeia, com os signos da cultura afro-brasileira, tal qual o samba de roda (MELO, 2017, p. 14).

Melo (2017, p. 69-80) menciona as escolas de samba, as batucadas, os cordões e os blocos de índios, como possíveis influenciadores dos sambas juninos devido ao fato dessas agremiações carnavalescas propiciarem uma nova forma de se fazer samba em Salvador. Durante o período de sucesso que alcançaram no carnaval, elas favoreceram o surgimento de muitos clubes menores nos bairros populares da cidade, organizados pela classe trabalhadora em sua maioria, composta por afrodescendentes. Da mesma forma, às vésperas de carnaval, as escolas de samba e os blocos de índio desfilavam pelos bairros durante os ensaios. Assim, para Melo, é possível que esses fatores tenham levado o samba e as batucadas para os espaços de outras festas populares como o São João.

Em um artigo produzido conjuntamente, Lühning e Melo (2018), num recorte do estudo realizado anteriormente por Melo (2017), destacam as principais características e as influências do contexto social da cidade para o surgimento e existência do samba junino, tomando como referências principais matérias escritas em jornais da cidade, em especial do jornalista Hamilton Vieira³³. Os pesquisadores reforçam a escassez de documentação escrita sobre a manifestação, existindo apenas falas de interlocutores que a associam ao pagode e ao samba chula.

Conforme Lühning e Melo (2018), o termo samba junino foi mencionado pela primeira vez no jornal baiano A Tarde em 07 de junho de 1985, na coluna intitulada *Roteiro para hoje*, divulgando a agenda de shows e espetáculos da cidade. Conforme descrevem as matérias publicadas deste jornal,

³³ “Escritor negro, ligado ao movimento negro e ao universo cultural afro-baiano, que constrói seus argumentos com base na estrutura social dos bairros periféricos de Salvador, confrontando os elementos da cultura de massa com os da cultura hegemônica” (MELO e LÜHING, 2018, p. 182).

tratava-se de grupos de samba que ocupavam as ruas dos bairros providos de instrumentos de percussão e entoando samba de roda, com muita alegria e criatividade. Os instrumentos indispensáveis eram timbal, marcação e tamborim, depois acrescentados bateria e instrumentos harmônicos: violão, cavaquinho, contrabaixo, em cima de um carro de som adaptado ou um mini trio (in LÜHNING e MELO, 2018, p. 180).

Em 1986, o jornal *Correio da Bahia* destacava o “Oitavo concurso de sambão e pagode junino”, realizado no Largo dos Artistas, no Engenho Velho de Brotas. No entanto, o interesse por parte da imprensa só começou com o lançamento do disco *Swing*, do grupo *Samba Fama*, numa matéria que o apresentava como um possível sucesso do “novo mercado de disco” (aspas dos autores) embasado no sucesso de cantores e compositores de blocos afros (LÜHNING e MEL, 2018, p 181). Previsão que não se concretizou devido à inadaptação do samba junino ao modelo da indústria fonográfica, por ter uma estrutura musical “mais original, regional, natural”, numa estreita ligação com o samba de caboclo dos terreiros de candomblé (idem, p. 182).

Lühning e Melo (idem) nos apresentam essa estrutura musical do samba junino identificada pelo baterista Ivan Huol, do grupo de jazz *Garagem*, que, durante oito anos, participou dos ensaios do grupo *Leva Eu* do Engenho Velho de Brotas, chegando a integrá-lo, assim como costuma visitar os ensaios de outros grupos e fazer uma “parceria musical samba-jazz” com o percussionista Zé Carlos. Dentre os aspectos descritos por Huol (in LÜHNING e MELO, 2018, p 90) estão: “a qualidade musical dos instrumentistas, uma prática herdada, inconteste; a técnica de canto, cuja rítmica é bastante específica, sem os vibratos e com muitos glissandos; a complexidade rítmica da percussão”.

Huol menciona a estrutura musical da indústria fonográfica como planejada, e a tentativa dessa indústria à “normatização” para ajustar as características de outros estilos musicais ao que ela considera como “certo”, numa “concepção eurocêntrica da música”, i.e., com a utilização de metrônomo, entonação dentro do campo harmônico, dentre outros procedimentos. Processo esse que atende a um “extrativismo midiático, certamente baseado no consumo”, que tende a excluir a população negro-mestiça do mercado cultural e, conseqüentemente, dos espaços de projeção social (HUOL apud LÜHNING e MELO, 2018, p 90).

Lühning e Melo traduzem a estrutura rítmica do samba junino, a qual, de certa forma, influenciou o pagode baiano:

O canto sem vibrato, executado de forma reta, com uma articulação mais percussiva, e a variação constante de andamento de forma intencional. A criação e recriação dos arranjos em performances ao vivo, o uso de um repertório, muitas

vezes, “tirados de cabeça”, memorizados e improvisados com o uso de elementos do cotidiano, com liberdade para transformar um momento da performance em um novo tema. Algumas dessas características destoam do ambiente métrico das gravações em estúdio, o que, talvez, tenha transformado essa estrutura, mais aberta e livre de convenções, no que veio a se chamar de pagode (LÜHNING e MELO, 2018, p. 196).

Seguindo os argumentos do jornalista Hamilton Vieira, Lühning e Melo (2018) relacionam a criação dos grupos do samba junino ao sucesso dos Blocos Afros Ilê Aiyê e Olodum, respectivamente surgidos nas décadas de 1970 e 1980. Conforme Vieira, os sambas juninos se assemelham a esses blocos na estrutura organizacional, com as funções de presidente, tesoureiro, ala de canto, dentre outras (VIEIRA apud LÜHNING e MELO, 2018, p. 182). Do mesmo modo, Vieira (idem) percebe semelhanças entre as duas manifestações na criatividade e irreverência ao abordarem temas políticos, sociais e ligados ao negro. Por exemplo, Os Negões, homenageavam os líderes da cultura e do movimento negro como o sul-africano Nelson Mandela, o bispo norte-americano Desmond Tutu e o marinheiro João Cândido. O grupo Peão Doido – não mais em atividade – se destacava pelas *performances*, nas quais incluíam instrumentos em homenagem aos trabalhadores do Brasil, tais como pás, picaretas e carrinhos de mão, sempre de forma ironizada, a exemplo da letra de uma de suas músicas:

*Subindo a ladeira procurando me armar
A polícia me parou, não respeitou o meu crachá
Subindo a ladeira procurando me armar
A polícia me parou, não respeitou o meu crachá
Não, não, não, não, trabalho na obra,
Mas não sou ladrão
Tudo isso acontece porque eu sou peão
Trabalho na obra, mas não sou ladrão³⁴.*

Em 9 de maio de 1993, Hamilton Vieira publicou, no caderno *Lazer e Informação* do Jornal *A Tarde*, uma matéria reafirmando o argumento do poder de enfrentamento político-racial da cultura negra em relação ao domínio da cultura europeia no contexto da diáspora africana. Intitulada “Sambão Junino: africanizando o São João lusitano”, Vieira descreve: “A força da cultura africana em Salvador é tão forte que altera tudo: agora é a vez do São João, de tradição lusitana, que os “Sambões juninos” ou “Samba-São-João” transformam em palco para samba duro, levada e *reggae*, criando uma coisa nova, que termina sempre em arrastão, com a população dos bairros seguindo atrás dos ritmistas”. (VIEIRA apud LÜHNING e MELO, 2018, p.190).

³⁴ Conforme Lühning e Melo (2018) sem identificação da autoria, tornando mais difícil descobrir devido o encerramento do grupo.

Na descrição de Lühning e Melo (2018, p 180):

[...] os signos de uma africanidade latente na cidade de Salvador confronta seus elementos à cultura luso-brasileira, simbolicamente reforçando os elementos culturais do povo negro, e, de certa forma, satisfazendo um desejo requerido pelos mesmos, de maneira ressignificada, utilizando os símbolos próprios de sua cultura, mas também se ligando ao São João através de algumas características semelhantes e/ou compartilhadas.

Assim como a maioria dos blocos afro que não tinham sede, Vieira dizia que os sambas juninos realizavam os ensaios nas ruas, “em largos de terminais de transporte coletivo por serem áreas espaçosas, em avenidas de vales, [...], em terrenos baldios, [...].”(VIEIRA, 1990, p. 1 apud LÜHNING e MELO, 2018, p 184) Além de uma forma acessível de lazer para pessoas de baixa renda, favoreciam o comércio local e propiciava uma renda extra para quem quisesse vender bebidas e tira-gostos. Por se constituírem numa manifestação que atraía muitos frequentadores, o jornalista percebeu uma prática, que ainda se mantêm nesses tipos de eventos, que é a presença de políticos, principalmente em períodos de eleições, que, em troca de votos, patrocinam eventos e compra de camisas para serem vendidas aos participantes, assim como apoiam candidatos a dirigentes dos grupos. (VIEIRA, 1990, p. 2 apud LÜHNING e MELO, 2018, p. 184).

As estratégias para enfrentar a perseguição dos grupos de poderes da sociedade constitui parte integrante da estrutura das manifestações culturais negras no Brasil e na Bahia, em particular. Os sambas juninos não fogem à essa regra. Para garantir sua sobrevivência, Vieira (apud LÜHNING e MELO, 2018, p. 187-8) destacou dois fatores indispensáveis: a base do apoio familiar e comunitário e a localização de muitos deles em áreas periféricas, longe das vias principais, em bordas de encostas, locais onde se concentram as moradias dos mais pobres, tirando dessa forma, até certo ponto, o foco dos órgãos governamentais de fiscalização. E mesmo com a extinção de muitos grupos e da invisibilidade na grande mídia, essas estratégias propiciaram a muitos deles a garantia de se manterem em atividade.

Mas, nos últimos anos, o cenário tem mostrado aspectos positivos, embora exigindo dos seus integrantes atitudes proativas. Conforme Lühning e Melo (2018, p. 179), “Desde os primeiros batuques e arrastões, o samba junino nunca viveu um momento tão promissor”. Isso porque, em maio de 2017, ele teve o valor cultural atestado mediante o seu reconhecimento como patrimônio cultural da cidade de Salvador pela Fundação Gregório de Matos. Esse processo de reconhecimento contou com um estudo técnico/laudo etnomusicológico realizado por eles próprios, Lühning e Melo, o qual foi iniciado em 13 de junho de 2016. No entanto, os dois pesquisadores mostram que imensos são os desafios impostos ao plano de salvaguarda, o qual pode gerar conflitos entre os grupos culturais

envolvidos e transformá-lo em “algo desastroso” como manifestação cultural importante para a construção da identidade negra soteropolitana. O que exige uma participação constante dos seus representantes nas discussões sobre as políticas destinadas a eles e às associações, sobre o registro e documentação de suas trajetórias bem como no empenho para encontrar caminhos novos e possíveis, no contexto de editais e de outros meios de apoios culturais (LUHNING e MELO, 2018, p. 197).

4.2 OS SAMBÕES

Seguindo a trilha do samba junino, conforme Walmir Silva³⁵, com um ritmo menos acelerado que o samba-duro junino, surgiram em Salvador, no final da década de 1970, os grupos de samba que ficaram conhecidos como *sambões*, que davam o tom das festas populares da cidade, como lavagens ou festas de largo, das batucadas nas praias e em comemorações de âmbitos domésticos, encontros de amigos, aniversários, casamentos, batizados e outros tantos, como pretextos de acontecimentos rotineiros. Conforme os sambistas Rogério Lima³⁶ e Walmir Silva, o repertório dos sambões incluía sambas cariocas, sambas dos blocos de índio, os *hits* midiáticos do momento e o forró. A base instrumental era feita com bongô, berimbau, um par de tumbadora, o reco-reco feito com calota de fusca, ganzás feito de lata de cerveja com arroz dentro para dar o som agudo, um surdo, prato, as vezes agogô, pandeiro e tamborim; não havia instrumentos de cordas nem microfones.

As trajetórias de Walmir Silva e do grupo *Academia do Samba* exemplificam a mesma que foi trilhada pelos sambões e por muitos dos seus integrantes, em Salvador. Nascido no bairro do Barbalho, nas mediações da Liberdade, região de maior concentração da população negra da cidade, Walmir cresceu ouvindo com o pai os sambistas cariocas, dentre os quais Martinho da Vila e Moreira da Silva. Aos 22 anos, no início da década de 1980, foi convidado por um amigo e vizinho a se juntarem a um

³⁵Entrevista concedida em 29/10/2015. Walmir Silva. Sambista, toca pandeiro e marcação. A escolha para a entrevista resultou da sua integração a um dos grupos de samba mais antigos da cidade, o *Academia do Samba* – que iria completar 40 anos naquele ano, 2016. Walmir ainda costuma acompanhar sambistas em gravações e shows, organiza o *Samba da Vizinha*, que acontece às tarde dos sábados, na porta de um bar, em uma rua do bairro da Mouraria, no centro de Salvador. Possui uma visão bastante crítica da Unesamba e do mercado de samba da cidade. Entrevistei Walmir Silva na sede do Sindicato dos Funcionários Públicos da Bahia, onde trabalha. Fizemos uma amizade muito boa e acompanhei vários eventos com a participação do Academia do Samba na cidade.

³⁶Entrevista concedida em 30/03/2016. Rogério Lima ou Rogério Bambaia, codinome por ser líder, vocalista e principal compositor do grupo *Bambaia*, o qual possui grande prestígio no universo do samba da cidade e sempre presente nos vários eventos, principalmente nos que são organizados pela Unesamba. Com vasta experiência musical, criou e recriou vários grupos de samba da cidade. Rogério é um dos poucos artistas que consegue se manter do samba no mercado musical de Salvador, com um trânsito frequente com os sambistas a cidade do Rio de Janeiro. Sua entrevista foi realizada em um bar no Centro Histórico, próximo ao Pelourinho, onde conversamos por mais de duas horas.

sambão no bairro da Boa Viagem, na cidade baixa. No grupo, cada um tinha o instrumento que tocava, mas faltava o pandeiro; como ele não conseguiu realizar o sonho de adolescente, de tocar violão ou cavaquinho, ao ingressar no mercado de trabalho, com o primeiro décimo terceiro, Walmir comprou um pandeiro, para ele, por ser mais fácil de tocar. Com o afastamento do amigo que o havia convidado, tornou-se líder do sambão, que passou a adotar instrumentos de corda e microfones, transformando-se no *Academia do Samba*, no qual Walmir ainda é integrante e um dos dirigentes. Em 2015, esse grupo comemorou 40 anos, mantendo-se até os dias atuais de apresentações em bares, boates, casas de shows, tanto em Salvador como em outras cidades do interior da Bahia, contando ainda com participação de outros membros da família - três irmãos e um cunhado. Walmir Silva continua tocando surdo e liderando o *Academia do Samba*, mas também participando de outras formações momentâneas com outros sambistas, como o grupo *Samba da Vizinha*, surgido após apresentações com amigos em Aracaju/Sergipe. Em Salvador, este samba se reúne, quinzenalmente, nas tardes de sábado, em uma roda improvisada no meio da rua, em frente a um pequeno bar no bairro da Mouraria, no centro da cidade.

O Academia do Samba, assim como o *Gerasamba* (depois *É o Tchan*), em grande parte da década de 1980, já era um sambão que já tocavam em espaços fechados, com cobrança de ingressos, mas com ganhos econômicos irrisórios, muito menos eram as chances de terem acesso ao mercado fonográfico; mesmo porque, na época, as possibilidades de gravação na cidade eram insuficientes. Walmir Silva lembrou que os sambões “na época, ninguém queria pagar, mas todo mundo queria sambar”, como acontecia com o primeiro grupo, que mais tarde se transformou no *Academia do Samba*, tocavam numa barraca na praia da Ribeira, e como o dono da barraca não tinha condições de pagar os músicos em dinheiro, o fazia com duas caixas de cerveja, um litro de batida e uma panela de feijoada.

Somente na década de 1990, após o surgimento do mercado da *axé music* em Salvador, os sambões tiveram acesso a esse mercado, mas apenas aqueles que se transformaram nas bandas de pagode, dentre os quais o *Gerasamba*, *Companhia de Pagode*, *Terra Samba*, *Gang do Samba e Degraus da Fama* (OLIVEIRA, 2001). Conforme Walmir Silva, algumas bandas de pagode foram formadas posteriormente, mas com músicos originários dos sambões. Mas, para isto, tiveram que criar uma nova sonoridade e *performance* no padrão do mercado, processo mostrado anteriormente, por Lühning e Melo (2018) com a adaptação do samba junino ao pagode baiano.

Em entrevista ao pesquisador Ari Lima (2016, p. 45-6), Adailton Prego Duro, vocalista de uma banda de pagode, denominou essa transformação dos sambões para o pagode de “evolução” que

excluiu o rebolo (tantan de corte), o repique de mão, o surdo e o tamborim, ou seja, a maioria das bandas aboliu parte importante da percussão, permanecendo somente como enfeite, já que a base passou a ser feita com as congas, a bateria, o teclado e o contrabaixo. Dessa forma, muitos sambões de Salvador se transformaram no pagode baiano e se disseminaram como mercadoria da indústria fonográfica, garantindo para os seus executores ganhos financeiros suficientes para viverem como artistas e obterem visibilidade nos holofotes da mídia nacional e internacional (OLIVEIRA, 2001).

Nos últimos anos, embora essa prática de fazer samba entre amigos ainda permaneça em festejos como caruru, aniversários e casamentos, na maioria desses eventos, o samba é executado por grupos contratados, muitos deles oriundos de cidades do Recôncavo Baiano, nos quais predomina o samba de roda dessa região e com a inclusão de *hits* do pagode baiano.

A resistência dos grupos de samba a essas mudanças exigidas pela indústria musical foi revelada neste depoimento de Rogério Lima³⁷: “Não que eu seja indisciplinado, mas eu não aceito que um DVD tem que ser gravado de uma forma mecânica, dentro de um padrão que criaram, que o artista tem que ficar dentro de um quadrado, que a banda tem que ficar assim, a luz tem que tá assim; dentro de um modelo que tem que ser obedecido. Não apostam num outro modo, que seja mais criativo”.

4.3 GRUPOS DE SAMBA E SAMBISTAS DE SALVADOR

Aqueles sambões, como foram descritos por Walmir Silva na parte anterior, de perfis mais informais e sem compromisso em alcançar o mercado fonográfico, são menos comuns na cidade, mesmo nas festas de largo onde protagonizaram na década de 1980 (SERRA, 2009; OLIVEIRA, 2001). Do mesmo modo, poucos sobreviveram como o *Academia do Samba*, cujo repertório segue predominando versões do samba carioca. Alguns, por não terem encontrado oportunidade, i.e., um empresário que investisse numa grande produção; outros, por não se renderam às transformações exigidas pelo mercado, como foi demonstrado com os sambas juninos. No entanto, a expansão do mercado fonográfico na Bahia e o sucesso alcançado pelo pagode baiano aguçou nos sambistas das

³⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa em 30/03/2016.

gerações mais novas o desejo de conquistarem esse mercado e usufruir de sucessos econômicos e dos holofotes da grande mídia, sobretudo após o enfraquecimento do pagode baiano, que embora continue se renovando com novos grupos, já não alcança mais o sucesso no mercado nacional, como no período inicial, nas décadas de 1990 e 2000. É como se o surgimento desse pagode tivesse possibilitado o sucesso de uma versão do samba baiano no espaço da grande mídia, e esteja passando por uma retraição, deixando espaço para o sucesso de outras versões, tidas com mais tradicionais.

Mas, independentemente das dificuldades encontradas para esse sonho se tornar realidade, nos últimos anos, temos assistimos em Salvador um ressurgimento de uma variedade de grupos e de ambientes de samba, que tentam preservar a versão mais próxima da tradição do samba urbano da cidade, tendo como base instrumental o que foi resumido por Walmir Silva, que, de uma forma geral, caracteriza todos eles:

Para mim, um samba sem pandeiro não é samba; que é o instrumento principal do nosso samba aqui. Mas aí tem outra cópia do Rio de Janeiro, que é o banjo. Antes tinha o cavaquinho, mas o banjo tem um som mais forte do que o cavaquinho. O banjo pode fazer sem ser eletrificado; mas o cavaquinho, só eletrificado. Por exemplo, numa roda de samba, você pode fazer sem microfonar os instrumentos, e todo mundo na voz, sem precisar microfone. O outro é a marcação. Eu não sou a favor de roda de samba com três ou quatro pessoas, tem que estar cada um com um instrumento, e que ajude a cantar. Com três, quatro instrumentos se faz o forró pé de serra. E mesmo assim, até o forró, hoje, tem pandeiro. Pro samba, você tem que ter, no mínimo, seis, sete pessoas tocando marcação, pandeiro, um reboco, um repique, reco-reco, um cavaquinho e um violão (WALMIR SILVA)³⁸

Além desses instrumentos mencionados por Walmir Silva, são utilizados outros, como cuíca, tantan, repique de mão, repique de anel, reco-reco, surdo, violão; embora raro, o violão de sete cordas, além de outros utensílios domésticos capazes de repercutir sons, como prato com garfo, colheres e caixas de fósforo.

Esta sonoridade resulta de uma síntese ao misturarem o samba partido-alto carioca³⁹, conforme Rogério Lima, com os pontos do candomblé da Nação Congo-Angola, denominado samba de caboclo, presente no samba junino. Existem ainda grupos que priorizam versões do samba-de-roda do Recôncavo Baiano, como é o caso do *Viola de Doze*, que se destaca pela presença da viola com doze cordas, criada pelo avô de três irmãos criadores e integrantes do grupo. Rogério Lima (ibidem) falando do *Bambeia*, um dos grupos em que essa mistura é bastante perceptível e que resistiu à adoção do formato exigido pelo mercado fonográfico, no que se refere à presença do samba de roda na

³⁸ Entrevista concedida em 29/10/2015.

³⁹ É curioso perceber que, em Salvador, sobretudo para os sambistas mais jovens, partido-alto é o que não é samba de roda, como bem observou, com ironia, Rogério Lima, e confirmado por outros sambistas.

sonoridade do grupo, declarou que: “não adianta, tem que tocar o samba-de-roda, pois a mulherada quer mexer o rabo [os glúteos]. Se não mexer o rabo, elas enlouquecem pedindo para tocar o samba-de-roda”. Foi o que também revelou Fábio Soares⁴⁰, um dos produtores do grupo *Filosofia de Quintal*, sobre a exigência dos frequentadores dos eventos do grupo, para que eles toquem o samba de roda.

A maioria dos componentes desses grupos de samba de Salvador, assim como os sambistas que ariscam carreira solo, são afrodescendentes originários das camadas populares da cidade, com baixo grau de escolaridade, alguns residentes no subúrbio e na região metropolitana, com idades bastante variadas, incluindo jovens saindo da adolescência até adultos já com idade avançada, dentre os quais alguns com carreiras consolidadas, como é o caso de Walmir Lima, com 86 anos. Nos depoimentos e conversas informais, o sonho de alcançar o mercado musical e viver da música faz parte, principalmente, dos mais jovens. No entanto, é um sonho realizado somente por um número bastante reduzido, com a grande maioria permanecendo tendo que garantir o próprio sustento e/ou das famílias desempenhando outras atividades laborais, muitas das quais em funções e ocupações modestas como vigias noturnos, biscateiros, pedreiros, marceneiros, cobradores e motorista de de ônibus. Há também funcionários públicos, professores, estudantes e pequenos proprietários de estabelecimentos comerciais nos bairros onde residem.

Na maioria das vezes, os grupos surgem de forma espontânea, entre vizinhos, amigos, parentes ou mesmo de encontros fortuitos, em bares e ambientes do samba. Para se estruturarem profissionalmente é necessário que o grupo tenha um espaço para se apresentar, geralmente nos bairros onde residem. Com isso, dão o primeiro passo para se tornarem conhecidos, serem convidados para participar de eventos de outros grupos e, finalmente, alcançar visibilidade no mercado fonográfico. O que não significa que a não concretização deste último desejo seja, necessariamente, um motivo para desistirem de continuar fazendo samba em outros ambientes. No entanto, há desistência, como foi o caso de Priscila Santos⁴¹, vocalista do grupo *Filosofia de Quintal*.

⁴⁰ Entrevista concedida em 22/11/2015. Fábio Soares. Sambista, integrante e produtor do grupo *Filosofia de Quintal*, o mesmo que Priscila Santos integrava. Eu havia tinha visto esse grupo tocando no Terreiro de Jesus, mas foi na *Entrega do Chapéu de Bamba*, em 2015, que conheci um pouco da história do grupo e dos seus componentes, apresentado ao público pelo organizador do evento. O que me despertou curiosidade foi o fato deles participarem de muitos eventos de samba, mas nunca terem tido a chance de participar da *Caminhada do Samba* nem do carnaval, como havia me revelado um dos participantes em conversa informal. Frequentei muitas vezes o espaço que eles realizavam evento aos domingos, em Sussuarana, depois de percorrer vários espaços devido à “perseguição cerrada” dos órgãos de fiscalização da prefeitura, numa constante “corrida de gato e rato”. Essa perseguição foi mencionada por muitos sambistas durante as conversas e entrevistas realizadas no trabalho de campo. A entrevista também foi realizada no espaço do evento do grupo, durando muito mais tempo do que a de Priscila.

⁴¹ Priscila Santos. Vocalista do grupo *Filosofia de Quintal*. Trabalhava numa empresa terceirizada pelo Tribunal de Justiça do Estado da Bahia e iniciava a carreira de sambista no grupo de samba *Filosofia de Quintal*, do bairro Sussuarana, onde morava. Priscila representava a ala feminina de jovens sambistas com o sonho de alcançar o estrelato ao modo

No entanto, muito mais do que esses jovens que sonham alcançar o mercado musical, de certa forma fictício, quem se destaca na manutenção do samba tradicional em Salvador são os mais adultos, por estarem na atividade por causas muito mais profundas, como o amor pelo samba e pela manutenção das manifestações culturais afro-baianas. São eles que marcam e caracterizam as expressões do samba baiano. Um dos exemplos são músicos *freelance*, como declarou um deles, Waldemar Ferreira da Silva, o Rasta da Cuíca⁴².



Figura 7 Rasta da Cuíca - Carnaval - 2015. ©_sirleide_oliveira

das grandes sambistas brasileiras. No entanto, no final desta pesquisa, ela havia saído do grupo, conforme um dos integrantes, pelas dificuldades encontradas “na busca do sonho dela”. A entrevista aconteceu em uma das minhas idas aos eventos do grupo, em Sussuarana, antes do grupo começar a se apresentar em um lugar, que apesar de isolado em uma ladeira bastante íngreme, era constantemente perseguido pela polícia.

⁴² Entrevista concedida em 23/03/2016.

Nascido em Salvador, o pai era estivador e capoeirista, e foi quem incentivou, ele e os irmãos para a se iniciarem no mundo da música, presenteando-o com um timbau, na época, feito com couro de jiboia e colado com cola de sapateiro. Sob firme orientação da mãe, dona de casa, Rasta estudou no Liceu de Artes e Ofícios, onde aprendeu a tocar a maioria dos instrumentos de coro e berimbau. Já foi diretor de bateria de vários grupos de samba e frequentava as escolas de samba tocando marcação e repique.

Durante cerca de doze anos, trabalhou numa empresa terceirizada de uma multinacional, no Polo Petroquímico de Camaçari, na região metropolitana de Salvador. Depois, trabalhou, por mais de vinte anos, em outra empresa terceirizada da Petrobrás, como encarregado de caldeiraria. Com a crise desta empresa em anos recentes, Rasta foi afastado e continuava como *freelance*, prestando serviços para o sindicato dos trabalhadores da Petrobrás e se ocupando com outras atividades “bicos”, como acontece na época dos festejos juninos, quando faz licor para vender. Também como *freelance*, Rasta da Cuíca também o leva a frequentar vários candomblés, onde, como convidado, toca atabaque – instrumento que, conforme ele, no samba profano passou a ser denominado tumbadora. Com bastante entusiasmo ao falar dos candomblés, mas optou por não “ser feito”, ou “iniciado”, em nenhum terreiro, pois, para ele, isso o prejudicaria por não poder tocar em outros terreiros.

Conforme Rasta da Cuíca, a atração por este instrumento, que toca e do qual surgiu seu codinome, “foi de cara”, assim que o viu pela primeira vez. No momento da entrevista, ele possuía oito cuícas no total, todas compradas de um fabricante em Salvador, residente na Avenida Suburbana. Na época da entrevista, Rasta era viúvo e muito se orgulhava dos filhos por estes já terem ingressado na universidade; mas continuava morando sozinho, próximo ao antigo trabalho na Petrobras, em Madre de Deus, região metropolitana de Salvador. De lá, ele carrega sua cuíca nas costas e, assim como muitos músicos *freelance*, sai percorrendo, “de samba em samba, de roda em roda, ganhando um trocado aqui, outro ali, para complementar a renda, tomar uma cerveja, bater um papo, participar de um *ajeum*⁴³ e estabelecer contatos que lhes possam garantir participação em outros eventos. Nos sambas onde recebe o adoê – pagamento em dinheiro –, ele é avisado antes do evento; nos outros, faz “por amor à camisa do samba”. Do mesmo modo, prefere ser *freelance*, pois, para ele, “é melhor participar de muitos, tendo pouco com Deus, do que ficar em uma coisa grande e ter problema na hora de receber o pagamento”. Rasta da Cuíca estava presente na grande maioria dos sambas que

⁴³ “A palavra *ajeum* (ajeun) é a contração das palavras awa (nós) e jeun ou jé (comer) transformada poeticamente em ‘comer juntos’, uma refeição grupal, comunal”. No candomblé, é um momento solene, em a comunidade se reúne em torno de um alimento comum. Disponível em : <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/ajeum/36579/>. Acesso em 26 de jul. 2021.

visitei em Salvador, mulato claro, cabelo *dreadlock*, semblante transparecendo uma pessoa calma, sempre muito atencioso e prestativo para conversas. No dia que marcamos a entrevista, ele apareceu antes do horário combinado, num dia de muita chuva, no bar Cantina da Lua, no Pelorinho, levando consigo, além da cuíca, uma placa de um troféu cultural que recebera num evento cultural da cidade, no qual está escrito: *Olorun Fun Wa Agbara Late Telé* e a tradução “Deus nos dê força para seguir”.

Maria das Graças Silva, conhecida como Gal do Beco⁴⁴, está entre as vozes veteranas femininas mais importantes do cenário do samba em Salvador. Natural de Niterói/RJ, tornou-se sambista em Salvador, onde passou a residir desde o final da década de 1970. Conhecida e reverenciada pelos sambistas da cidade, além de seus shows, Gal participa de eventos, shows de amigos ou em outros para “tirar uns trocados”, como gosta de afirmar, e complementar a aposentadoria como funcionária pública. O apelido “do Beco” resultou de um bar que ela foi proprietária em uma pequena galeria comercial na Avenida Vasco da Gama, onde, durante vinte anos, promovia rodas de samba e de onde saíram vários dos jovens sambistas que compõem os novos grupos de samba da cidade.

Como veremos adiante, na relação entre os sambistas de Salvador e os poderes governamentais, o bar de Maria das Graças foi fechado pelos órgãos da prefeitura, fato que a deixa muito triste quando fala do assunto, devido a importância do local para o samba e para os sambistas da cidade. Atualmente Gal mora de aluguel no Centro Histórico de Salvador, em uma casa modesta de propriedade da prefeitura, onde me recebeu para a entrevista que durou quase toda manhã. Como muitos, as respostas às perguntas de temas mais problemáticos, por exemplo, em relação ao descaso dos sambistas locais, dos quais faz parte, por parte dos poderosos do mundo do samba como do cenário musical mais amplo, ia brotando aos poucos, à medida que a conversa ia fluindo. No final, as críticas tornaram-se ferrenhas a toda essa estrutura de poder instituído no cenário musical brasileiro e do baiano, em particular. No entanto, o orgulho de ser sambistas e de persistir da manutenção do samba, não somente na Bahia, mas no Brasil, independentemente de todos esse descaso, é o que dar

⁴⁴ Entrevista concedida em 29/09/2014. Maria das Graças Silva, conhecida como Gal do Beco. Natural de Niterói/RJ, tornou-se sambista em Salvador, onde passou a residir desde o final da década de 1970. Conhecida e reverenciada pelos sambistas da cidade, além de seus shows, Gal participa de vários eventos, em shows dos amigos ou para “tirar uns trocados”, como gosta de afirmar, para complementar a aposentadoria de funcionária pública. O apelido “do Beco” resultou de um bar que foi proprietária em uma viela na Avenida Vasco da Gama, onde, durante vinte anos, promovia rodas de samba e de onde saíram vários dos jovens sambistas que compõem os novos grupos de samba da cidade. Entrevistei Gal em uma modesta alugada casa no Pelourinho, de propriedade da prefeitura. Conversamos durante quase toda uma manhã; à medida que a conversa ia acontecendo; nas conclusões, as críticas ferrenhas à estrutura do mercado musical.

a ela a força de continuar na labuta, ao lado de uma filha que trabalha como produtora de eventos culturais de Salvador.

Outro sambista *freelance*, bastante conhecido no mundo do samba em Salvador é conhecido como Jiló de Pandeiro. Já um senhor, mulato claro, magro, estatura mediana, Jiló é puro charme, mesmo vivendo com os poucos recursos da aposentadoria, o que exigiu dos amigos uma vaquinha quando teve um problema de saúde. Sempre muito elegante, roupa com brilho, chapéu, pulseiras, colares e sapatos bastante estilizados, tendo inclusive já participado de um comercial na televisão local para uma grande loja de departamento, na qual exibia os malabarismos que faz com o pandeiro, seu parceiro inseparável. Assim como Rasta com a cuíca, Jiló carrega seu pandeiro nas costas, dentro de uma bolsa apropriada, por uma infinidade de eventos de sambas da cidade.

Além do pandeiro, Jiló também toca outros instrumentos e tem um grupo de sambistas que o acompanha nesses eventos, incluindo desde desfiles de blocos no carnaval até homenagens de personalidades, sambistas e blocos, a exemplo da homenagem concedida pela Câmara de Vereadores de Salvador ao bloco Alvorada, pelos quarenta anos de existência, em 2016 (Figura 8). No carnaval, ele, juntamente com uma ala de baianas e um grupo tocando de clarins, abre o desfile de blocos de samba, no chão tocando e fazendo os malabarismos com o pandeiro. É reconhecido por todos pela humildade, generosidade, “não ser mercenário, e ser uma pessoa muito boa de lidar” (JOÃO SÁ)⁴⁵. Não consegui saber o nome verdadeiro de Jiló do Pandeiro, nem mesmo perguntado a algumas pessoas do mundo do samba, também, não consegui entrevistá-lo devido aos inúmeros compromissos que possuía.

⁴⁵ Entrevista concedida em 20/10/2016. João Sá. Empresário e radialista, mediador cultural do universo do samba em Salvador. Soteropolitano, mas, por muitos anos, João Sá residiu no Rio de Janeiro, convivendo no mundo do samba, o que lhe permite promover a articulação entre sambistas baianos e cariocas, principalmente, mas também de outras cidades do país. Comanda programas de samba de rádios em Salvador, sendo um com 24 horas *on-line*, além de organizar diversos eventos do gênero na cidade. É muito respeitado pelos sambistas, pelo trabalho desenvolvido e pela ajuda que presta a muitos deles. Sua entrevista aconteceu no apartamento onde mora, no bairro Vale dos Lagos, onde concedeu em torno de três horas de conversas e muita alegria pelo meu trabalho de registro do samba, para ele, tão desprezados pela sociedade no geral.



Figura 8 Giló do Pandeiro e seu grupo na homenagem ao Bloco Alvorada pela Câmara de Vereadores de Salvador - 2015. ©_sirleide_oliveira

Esses sambistas são atingidos pelas barreiras para alcançar o mercado fonográfico, cujas dificuldades decorrem de muitos fatores. Em primeiro lugar, da falta de interesse dos produtores e empresários com recursos suficientes para investirem no samba, assim como fizeram com o pagode. Como mencionado por Rasta da Cuíca, os produtores dos grupos de samba são os próprios sambistas ou amigos, vizinhos, parentes, parceiros correlatos, sem condições financeiras para bancar uma grande produção, diferenciando-se dos músicos apenas por terem mais experiência ou maior desenvoltura para transitar no mundo do samba, ou mesmo por terem um ciclo de amizade que lhes garantam eventos para apresentações e, com isso, a sobrevivência do grupo e deles próprios.

Pelas dificuldades que enfrentam, muitas vezes, um só grupo possui mais de um produtor. Esse é o caso do *Catadinho do Samba*, que na época da entrevista com um dos seus produtores, Jovicélio dos Santos, conhecido como Dobi⁴⁶, havia três produtores, todos desempenhando outras

⁴⁶ Entrevista concedida em 12/08/2014. Negro, com mais de sessenta anos, pouco grau de escolaridade, com vasta experiência no samba desde o período das escolas de samba de Salvador. Além de vigia noturno, era um dos

atividades, tanto no meio cultural como diretores de blocos-afro, como em outras profissões e ocupações formais, no caso de Dobi, vigia noturno.

Uma observação sempre mencionada por muitos dos sambistas diz respeito à contradição, entre o discurso e a prática, por parte de muitos empresários locais, que vivem proclamando o amor que têm pelo samba da Bahia, mas é um amor que só se revela para com os sambistas de fora, principalmente os cariocas. Essa reclamação revela uma disputa entre os sambistas baianos os sambistas do Sudeste, sobretudo do Rio de Janeiro. Na maioria das vezes, são estrelas do samba com poder econômico e midiático, os quais têm monopolizado os grandes shows e a cena carnavalesca do samba no carnaval de Salvador. Isso tem provocado contrariedade e uma série de críticas por partes dos baianos, embora no âmbito mais geral sejam críticas que se mantêm latentes, manifestadas apenas nos bastidores, tendo em vista a situação de submissão que a grande maioria se encontra em relação aos detentores de poder do mundo do samba, de forma geral. No entanto, é um fato conhecido por todos, o que para outros tantos, não constitui nenhum pudor em falar abertamente em muitas ocasiões, tanto em relação aos sambistas como aos produtores de Salvador. Esse é o caso de Walmir Silva que deu o seguinte depoimento: “Os empresários não têm interesse no samba da Bahia, eles preferem trazer o pessoal de fora, a gente tem por base aqui os blocos de samba que, na hora dos altos cachês, só vai pros sambistas de fora. Dizem que gostam do samba, muita conversa e coisa e tal, mas na hora da prática, nada” (WALMIR SILVA).⁴⁷

Um exemplo ilustrativo, desse descaso em relação aos sambistas de Salvador, foi descrito pelo radialista carioca João Sá, radicado em Salvador desde a década de 1970, quando chegou como representante da gravadora CBS, na região do Nordeste do Brasil, e se tornou uma pessoa dedicada ao samba na cidade. Ele conta que foi convidado por um produtor da banda afro-pop *Motumbá*, de grande sucesso na cidade, para participar de um evento-show da banda que contaria com a inclusão do samba no evento. Ao chegar no local, foi recebido com honras e uma garrafa de whisky, reforçado pelo discurso da valorização que davam ao samba da Bahia. Mas, ao adentrar ao espaço da festa, João Sá se deparou com um grande palco, apoiado por toda a estrutura sonora e visual que requer um grande show, e, em um canto ao lado, uma espécie de tablado improvisado em cima de caixas de

produtores do grupo *Catadinho do Samba* e um dos diretores do bloco-afro *Muzenza*. Dobi foi o segundo entrevistado para esta pesquisa, cujo contato resultou de uma conversa informal numa lanchonete no Terreiro de Jesus, num intervalo de um show em que aquele grupo havia se apresentado, numa Terça da Benção, no Pelourinho. Primeiro o vi ao lado dos músicos no palco; depois, na lanchonete, quando me apresentei e, depois de conversarmos um pouco, se dispôs a me conceder a entrevista ali mesmo na mesa. Num teste de gravação do meu novo celular, nossa conversa durou cerca de 40 minutos, bastante significativa quanto às informações concedidas. Depois, tornou-se um dos meus interlocutores no trabalho de campo.

⁴⁷ Entrevista em 29/10/2016

cerveja, onde o grupo de samba se apresentava. Não deu outra, sem nenhum pudor, ele retrucou dizendo ao cicerone da festa que, para ele, aquela garrafa de whisky nada valia diante daquele tratamento dado ao samba e aos sambistas baianos, deixando-o sem graça diante dos que assistiram à cena, dentre os quais a mulher de João Sá, que, conforme ele, também ficaram “sem ter onde meter a cara de vergonha”.

Esse descaso por parte dos produtores musicais acarreta outros fatores, imprescindíveis para qualquer artista ou grupo que buscam alcançar o mercado fonográfico, todos relacionados à disponibilidade de recursos econômicos que garantam o padrão por eles exigido. São fatores que incluem ainda o domínio mais apurado dos instrumentos que tocam, a obtenção de espaços com estrutura de palco adequada para a realização de ensaios e apresentações, até a vestimenta, a qual requer orientação de estilistas especializados. A este respeito, Cota Pagodeiro⁴⁸ foi bastante incisivo ao criticar os representantes da Unesamba, porque, muitas vezes, o fez recusar de participar de eventos com o seu grupo de samba por não concordar com o figurino padrão exigido pelos organizadores dos eventos; figurino que contrariaria o modo do grupo, mais despojado, mas tendo como base um *blazer* similar à vestimenta dos tradicionais bambas do samba carioca.

Outro fator que se torna uma barreira para os sambistas baianos é o pagamento do jabá⁴⁹ para ter a música executada nas rádios e a participação em programas de televisão, uma prática já oficializada no mercado musical brasileiro. Para Rogério Lima, “o problema, também, é porque os sambistas baianos não sabem se unir para pagar os radialistas, que precisam de grana para manter seus programas no ar”. Argumento que é compartilhado com outros sambistas, uma vez que os poucos radialistas que fazem programas de samba nas rádios de Salvador precisam pagar os horários para manter os programas no ar, com muitas dificuldades para conseguir patrocínio. João Sá, por exemplo, revelou que muitas vezes tem que suspender o seu programa pelas dificuldades financeiras que

⁴⁸ Entrevista em abril de 2017. Vivaldino de Oliveira Santos ou Cota Pagodeiro. Sambista, compositor, intérprete e multi-instrumentista no campo da percussão. Uma das personalidades mais respeitadas do samba tradicional de Salvador, Cota e sua família desenvolve um trabalho social no bairro da Boca do Rio, bairro com forte presença da população negro-mestiça, incluindo entre as atividades um dos mais importantes eventos da cidade, uma roda de samba que atrai tantos sambistas como participantes e simpatizantes do gênero na cidade. Apesar de frequentar o *Samba da Quinta do Cajueiro*, durante o maior período do trabalho de campo, depois de algumas tentativas, só consegui entrevistar Cota em um restaurante próximo a sua casa, no bairro da Boca do Rio, horas antes do almoço e de onde sairia depois para o trabalho.

⁴⁹ Termo que designa a prática das “gratificações” que as grandes gravadoras e os produtores musicais concedem às rádios e programas televisivos, como forma de impor o predomínio dos seus produtos na sua grade musical (LEME, 2003; OLIVEIRA, 2001). Conforme o cantor Luís Caldas (OLIVEIRA, 2016), esta prática já está institucionalizada no Brasil.

enfrenta. Fato que não exclui a percepção do jabá como uma prática desleal, quando se refere aos grandes empresários e produtores musicais da indústria fonográfica, de forma geral.

Por outro lado, muitas críticas veem dos próprios produtores envolvidos diretamente com o samba em relação à falta de compromissos por parte dos sambistas quando se trata de iniciativas de ações e comportamentos exigidos pela profissionalização. A esse respeito, João Sá inicia a crítica em relação às vestimentas, ao desleixo de muitos em não procurar vestir figurinos que, pelo menos, sejam diferentes daqueles que usam “no dia a dia, na rua e nos bairros onde moram”. Conforme ele, as pessoas que vão aos eventos de samba onde eles se apresentam gostariam de vê-los com uma vestimenta mais adequada ao papel de artistas; fato que não precisa de muito dinheiro para se concretizar.

Mazé Lucio, paulista, sambista e produtora cultural, radicada em Salvador desde 1977, assim como João Sá, bastante respeitada pelo profissionalismo e dedicação ao mundo do samba na cidade, faz uma crítica que abrange os sambistas baianos mais jovens, incluindo, principalmente, integrantes do pagode baiano, que escolheram a via comercial e alcançaram sucesso no mercado fonográfico. Para a produtora, é um sucesso que não os propiciam uma autovalorização diante do potencial que possuem e da busca intensificada da mídia ao reconhecer esse potencial. Conforme Mazé:

Eles se contentam com um apartamento de quatro salas do Rio Vermelho, um carro vermelho, e eles felizes, pois vêm da periferia, sem ou baixa escolaridade, nivelando o samba por baixo. Do mesmo modo, as meninas também, sem escolaridade e sem orientação adequada, embarcam. Ou seja, ao invés da mídia instruí-los, aproveita deles. Os empresários sambeiros, i.e., que fazem samba por dinheiro, oferecem mil quando podiam oferecer quatro, até mesmo três, ou cinco, seis mil reais. Mas, na ânsia de se aparecerem, caem facilmente; até se não der nada, eles vão também, pois não têm uma educação, uma precisão do que valem, achando que vão ficar fora de tudo. No afã de se aparecer, pois a vaidade é trabalhada desde cedo, acham que só em estar em cima do trio, tá ok, sou lindo, sou maravilhoso! Isso basta! (MAZÉ LÚCIO ⁵⁰)

Nesse depoimento, Mazé menciona três aspectos que muitas vezes favorecem para a não permanência ou mesmo a não ascensão ao mercado, atingindo, sobretudo, jovens negro-mestiços

⁵⁰ Entrevista concedida em 13/03/2016. Maria José Lúcio ou Mazé. Natural de São Paulo, reside em Salvador desde a década de 1970, é educadora, sambista, produtora, compositora e cantora. Coordena e integra o grupo de samba *Vivavós*, formado só por mulheres idosas, daí o nome do grupo. Mazé participa da organização de vários eventos de samba na cidade, como a *Caminhada do Samba*, seminários, debates, dentre outros. É uma pessoa bastante respeitada no mundo do samba de Salvador dada à sua atuação na viabilização e organização desses eventos. Entrevistei Mazé em um bar no bairro do Garcia, bastante frequentado por pessoas envolvidas na causa dos negros e ponto de encontro do *Vivavós*.

vindos da periferia, quais sejam: a vaidade, a falta da autovalorização e de habilidade para administrar o dinheiro durante o sucesso. Este último aspecto aparece de forma muito clara na pesquisa sobre o pagode que desenvolvi no mestrado, em que um compositor revela que, assim que recebeu os primeiros dividendos dos direitos autorais, comprou dois carros, como se ele tivesse quatro mãos e quatro pés para dirigir os dois carros ao mesmo tempo (OLIVEIRA, 2001).

Mazé Lúcio ainda confirmou algo que também foi observado na minha pesquisa do mestrado com os grupos de pagode baiano, repetido pelos sambistas e grupo de samba de Salvador, que se inserem nas críticas feitas por João Sá em relação ao descuido para com a profissionalização. No afã de se tornarem artistas a qualquer custo, não se preocupam com o domínio adequado do instrumento que tocam, com a equalização do som nas apresentações e com o aprendizado correto das letras das músicas, muitas vezes, com frases substituídas de “formas estapafúrdias”. Do mesmo modo, Mazé cita o desconhecimento dos nomes dos compositores, fazendo referência apenas ao nome do intérprete; nem mesmo nas composições do sambista baiano Nelson Rufino interpretadas por Zeca Pagodinho, bastantes conhecidas no mercado nacional, que são anunciadas nos eventos e shows como se fosse do intérprete. Mazé também fez críticas às vestimenta, pois, para ela, muitas vezes, somente o vocalista se veste “na moda, mas investindo só na roupa, no visual, ao passo que o mercado exige muito mais do que isso”.

Em outras ocasiões, tanto desafinam como pedem um tom e começam a cantar em outro. Conforme Rasta da Cuíca, muitos deles não perceberam ainda que para se tornar bons instrumentistas “devem ser como jogadores de futebol responsáveis, que sabem que precisam de treino para jogar bem”; do mesmo modo, “eles devem seguir as bandas de axé e grupos de pagode já famosos que, de tanto se apresentarem, terminam tornado as próprias apresentações em ensaios” uma vez que, do mesmo modo, os sambistas se apresentam com frequência nos eventos de samba da cidade. Esse depoimento de Rasta da Cuíca foi confirmado por Caboclo, líder do grupo de samba *Movimento* (ARTISTA CONVIDA, 2015), o qual revela a falta de disposição para compor e para ensaiar, que as coisas são feitas sem disciplina, com algumas ocasiões em que se pede um tom, que em muitas vezes dá certo, mas noutras não.

Tudo isso torna mais difícil para ultrapassarem as barreiras impostas pelo mercado. Para Zulu Araújo (2015), é preciso “não colocar a responsabilidade só no outro” e perceber que a permanência na oralidade termina por excluir o negro da construção de sua própria história e da recuperação da memória do samba. Zulu dá o exemplo do sambista Batatinha, que mesmo sendo um artista diferenciado em termos de qualidade, permanece apenas como uma “toalha da saudade” – fazendo

menção ao título de uma canção do sambista. “Samba não vive só da tradição; é também um produto vendável e devemos perder a vergonha de ganhar dinheiro com ele e a partir dele” (ARAÚJO, 2015).

Esse é um caminho que poderá torná-los menos dependentes dos editais públicos, dos quais ficam sujeitos a passar até três anos para receber o pagamento do cachê dos eventos que participam – este era o motivo da “alegria” do sambista Rogério Lima no dia em que me concedeu a entrevista para esta pesquisa ele havia recebido o pagamento do edital de uma apresentação do grupo *Bambeia* três anos antes. Coisa impensável quando se refere às estrelas da *axé music* ou do mercado nacional, os quais quando contratados pelos órgãos públicos, costumam receber metade do pagamento antes da apresentação, além de outras tantas exigências.

Outra reclamação feita por Mazé Lúcio diz respeito ao mito que se popularizou entre eles de que, para ser sambista, não precisa estudar. Isso a levou, certa vez, repreender um desses jovens durante uma apresentação do grupo do qual participava. Ao se dirigir ao público que os assistiam, gabou-se de ter-se tornado sambistas pelo fato de não gostar de estudar; ao que ela interpelou dizendo que ela era sambista e tinha três diplomas universitários. Durante o apogeu do pagode baiano, principalmente pelo sucesso meteórico e sem exigência de estudo dos dançarinos Carla Perez e Jacaré – do *É o Tchan* –, essa visão foi intensificada entre muitos jovens que sonhavam repetir o mesmo sucesso de ambos, cantado, inclusive, em uma letra de pagode (OLIVEIRA, 2001). A rigidez de Mazé em relação ao jovem sambista, assim como João Sá em relação ao anfitrião da festa, são atitudes duras e diretas, que, para ambos os produtores, são indispensáveis diante dessas percepções um tanto ingênuas, mas, sobretudo, equivocadas por parte de jovens sambistas de Salvador.

Tanto Mazé Lúcio como João Sá criticaram ainda o pouco interesse por parte dos jovens sambistas baianos para compor, como foi mencionado por Caboclo, líder do grupo *Movimento* (ARTISTA CONVIDA, 2015), mantendo-se como meros intérpretes de composições já consagradas por outros sambistas, muitas vezes, “intérpretes de intérpretes”, sobretudo dos cariocas. Conforme Mazé, o número de compositores novos é irrisório em relação aos talentos que muitos possuem, fazendo com que, no cenário de samba da cidade perpetuam as composições dos sambistas mais antigos como Nelson Rufino, Edil Pacheco, Walmir Lima e Roque Ferreira. Isso faz com que, ao ser procurada para levá-los ao Rio de Janeiro ou São Paulo, Mazé costuma fazer a seguinte indagação: “Como vou levá-los, se chegando lá vocês vão repetir as músicas do *Revelação* (grupo carioca), já que não têm composições próprias?”. Conforme João Sá, muitas vezes, eles repetem tanto uma música nova de grupos do Sudeste, mas por ser ainda desconhecida do público de Salvador, fica parecendo que são composições próprias. Para ele, isso resulta da insegurança em não acreditarem no

alto potencial e da falta de paciência para esperar que o público passe a conhecer e gostar da música composta por eles; preferem, pois, tocar o que logo chama a atenção, ou seja, as músicas já conhecidas na grande mídia.

Essa insegurança resulta ainda da falta de valorização que os compositores baianos enfrentam, fato revelado por sambistas mais experientes como Oscar da Penha, o Batatinha (in: PROGRAMA ENSAIO, 1995) e Rogério Lima em entrevista para esta pesquisa. Ambos confessaram que quando começaram a compor, atribuíam a autoria das canções a autores já famosos para que pudessem ser ouvidos pelas outras pessoas, sobretudo os outros sambistas.

De qualquer modo, essas falhas não dizem respeito a todos. Como afirmou Mazé Lúcio, mesmo com repertório predominando composições de outros sambistas já consagradas, há muitos grupos com potencial e compromisso com o que fazem; “e fazem bem”. O problema é que eles são invisíveis para o mercado e, conseqüentemente, para a grande mídia, que se torna mais concorrente a cada dia, ao mesmo tempo em que as possibilidades de acesso pelas vias tradicionais se tornaram mais difíceis, ou seja, conforme Mazé, antes, os *jabás* eram pagos pelas gravadoras; atualmente, sem gravadoras, sem selo e sem ninguém que se interessa para produzi-los, as dificuldades se acentuam para os artistas de forma geral e para os sambistas, em particular.

O grupo *Academia do Samba*, por exemplo, que já possui um trabalho consolidado de quarenta anos à margem do mercado, com músicos experientes, de grande qualidade, um repertório básico e conhecido do fiel público soteropolitano, que o seguem em suas apresentações em vários espaços e eventos da cidade. No entanto, não consegue sobreviver do samba. Com o mesmo perfil, *O Fora da Mídia*, com mais de 15 anos de existência, mas somente recentemente tem conseguido se destacar, participando de muitos programas de televisão locais, provavelmente por ter entre seus integrantes um apresentador da rede Globo local e um filho do sambista e compositor baiano Nelson Rufino. Conforme a produtora cultural Cristiane Santana⁵¹, o *Fora da Mídia* tem músicos que se esforçaram e aprenderam a ler partitura, dentre os quais um de codinome Bola, que começou como contrarregista, chegando à violonista tanto do *Fora da Mídia* como do consagrado Nelson Rufino, que passou a integrá-lo, permanentemente, aos seus shows.

⁵¹ Entrevista concedida em 21/01/2016. Cristiane Santana. Sambista e produtora musical, com vasto trânsito entre as entidades carnavalescas da população negro-mestiça de Salvador, incluindo grupos de samba, blocos afro, afoxés, além de coordenar a carreira de sambistas, em particular. Minha conversa com Cristiane não durou muito tempo, em um dos *stands* do evento Samba Vivo, realizado anualmente em *Shopping Center* de Salvador, mais detalhado posteriormente.

Outro exemplo é o grupo *Bambeia*, que, há mais de 20 anos, conforme seu criador e líder Rogério Lima, transformou-se numa espécie de reformatório para “jovens brigões”. Rogério cita o caso de um jovem de codinome Popó, que “ninguém queria conta, vivia brigando e na porta do (bar) Beco de Gal, pedindo para entrar”. Acolhido por Rogério, Popó passou a integrar o *Bambeia*, tornando-se um respeitado musicista de sucesso entre os sambistas. Outro jovem, também do *Bambeia*, mas que saiu do grupo porque se casou, fato comum entre eles, já que “dinheiro do samba não dá para sustentar a família”; “depois, separou, casou de novo, teve dois filhos e retornou” ao samba e ao grupo, tornando-se arranjador”. Conforme Rogério, esses são apenas dois de uma infinidade de exemplos no mundo do samba em Salvador. Alguns têm conseguido se manter contando com as parcerias com sambistas cariocas nas apresentações de projetos particulares no Rio de Janeiro, como é o caso do próprio Rogério Lima e Firmino de Itapuã. Este último se destacou com uma agenda permanente na qual incluíam shows, participação em programas de televisão, gerenciamento de espaços para shows e apresentações em eventos na cidade e na região metropolitana.

Quanto à capacidade de se tornarem bons compositores, um fato que deve ser destacado aconteceu no festival realizado pelo bloco de samba Alerta Geral, no final de 2016, em comemoração ao centenário do samba. Mesmo predominando a participação das gerações mais adultas, o festival revelou que a alta qualidade das composições continua fértil entre os sambistas baianos. Mas, como revelou o compositor Adailton Poesia⁵², a falta de interesse por parte dos intérpretes de sucesso e o descaso da mídia os levam a uma espécie de letargia, mas que pode ser combatida e revertida em criatividade quando oferecida as condições necessárias, como foi o caso deste festival. Conforme Rasta da Cuíca, há muitos compositores “com sambas guardados na gaveta” e outros que desistiram de compor por causa dessa falta de apoio, nem da mídia nem de intérpretes locais consagrados. Rogério Lima, por exemplo, autor de vários sambas conhecidos entre os sambistas, inclusive do Rio de Janeiro, ao ser perguntado se continuava compondo, foi categórico ao responder: “Para quê? Se existe uma infinidade de gente compondo aqui, que me enviam muitos e muitos sambas? Além das composições maravilhosas de sambistas maravilhosos?”

⁵² Entrevista concedida em 09/11/2016. Adailton Poesia é compositor que iniciou a carreira nos blocos-afro, na década de 1980, sobretudo o Olodum; é autor de samba-reggae que se tornaram *hits* nas vozes de grandes intérpretes como Daniela Mercury. Mas, com a decepção que teve, ele e boa parte dos compositores negros que deram sustentáculo ao surgimento da *axé music*, ao ser descartado por esses intérpretes, que, após conseguirem fama, criaram sua panelinhas, uns até com os familiares se tornado compositores também, e artistas de qualidade como Adailton, sobrevivendo com outras ocupações e com os trocados que ainda arrecadam com os direitos autorais dos anos de glória. Por isso, perdeu e interesse para compor, mas sempre alerta para outros ritmos, como foi com o pagode baiano e a mais recente participação, e classificação na primeira etapa, do concurso de samba do bloco Alerta Geral, em 2016. Outros se tornaram evangélicos, pois, conforme Adailton, os adeptos desse segmento religioso garantem uma certa vendagem de CDs, já que a pirataria não é bem vista entre “os irmãos”, além dos eventos promovidos pelas igrejas.

Esse descaso por parte de sambistas baianos que alcançaram sucesso para com os compositores locais, foi muito bem esclarecedora na declaração de Du Marques. Músico e musicista formado pela Universidade Federal da Bahia que se orgulha ao se identificar como sambista, Du Marques contribui, de forma significativa, para a trajetória do samba e de de Salvador, tanto participando de seus shows com o seu violão de sete cordas, muitos dos quais sem receber remuneração, como os incentivando para continuarem nesta labuta. Assim argumentou ele:

Por exemplo, Mariene de Castro, tem respaldo na mídia, sim, mas não busca músicas dos outros compositores, só de Roque (Ferreira); não vai às rodas daqui, não conhece nem respeita os outros compositores. Não precisava nem ir à roda, mas mandar recado aos compositores, ouvir os sambas. Não é como no Rio de Janeiro, que os grandes sambistas vão às rodas, gravam, projetam compositores desconhecidos. Aqui, quem se destaca, se afasta. Jú Moraes, bonita, canta bem, mas se juntou ao pessoal da *axé*. O que parece é que, para este pessoal, aqui não tem samba que presta. Por isso pode até se usar o nome “samba da Bahia”, que para o mercado pode funcionar, talvez, futuramente se abra esse mercado, mas não vejo isso agora, não vejo esta relação da raiz do samba da Bahia com estes movimentos que têm espaço hoje. Somente Juliana Ribeiro fez isso no início da carreira, que conhece muito do samba, mas como só gravou um CD, não se pode cobrar dela isso ainda. (DU MARQUES, 2014)⁵³.

Essa declaração de Du Marques é, apenas, um exemplo do que se ouve entre os sambistas em Salvador. Inclusive, ao ser questionado sobre a queixa do sambista baiano Roque Ferreira de que a Bahia não cuidou do samba como o fez o Rio de Janeiro, Du Marques foi categórico, dando coro ao que ouvi de muitos sambistas em relação ao próprio Roque, mesmo daqueles que concordam com esta queixa: “Eu não entendo essa queixa, pois, com vinte e seis anos participando de samba ativamente em Salvador, eu nunca o vi em nenhum ambiente de samba na cidade, nunca”. Com relação ao mercado musical, Du Marques acrescenta:

Só houve projeção dos interpretes. Nenhum dos músicos nem compositores, ninguém rompeu barreiras, continuaram os de sempre, nem Edil [Pacheco], Walmir [Lima], que há muito não gravam em âmbito nacional. Só [Nelson] Rufino, pois até Roque [Ferreira], mesmo cantado por Maria Bethânia, termina ficando no mercado alternativo; tem respeito, mas não popularidade (DU MARQUES, 2014).

⁵³ Entrevista concedida em 29/09/2014. Compositor e músico formado pela UFBA, branco, toca violão de sete cordas e violino, faz questão de se identificar como sambista. Du Marques acompanha a grande maioria dos sambistas de Salvador, em gravações de DVDs e shows de vários tipos, boa parte deles sem remuneração, mas pelo “incentivo ao samba e amizade com os sambistas”. A escolha resultou da sua generosidade para com os sambistas e da atitude crítica em relação ao tratamento dispensado pela mídia ao samba e aos sambistas em Salvador. Du Marques fazia parte do mesmo grupo de samba do sambista que me deixou na mão na primeira entrevista mencionado acima, no bairro de Itinga. Depois de vê-lo se apresentando em alguns eventos de samba na cidade, o procurei para uma conversa no final da gravação do CD de um sambista, do qual participou gratuitamente. Bastante receptivo, mostrou-se interessado para me conceder a entrevista, dirigindo-se dias depois à Biblioteca Central da UFBA, entrevista que, para ele, seria uma contribuição importante para o registro do “tão esquecido” samba baiano.

Esse descaso torna mais difícil o acesso dos sambistas baianos ao mercado musical. Como observou Mazé Lúcio, os sambistas baianos ainda têm de bater de frente não somente com os gêneros musicais que predominam no mercado da grande mídia nacional, mas, também, com os empresários da indústria da *axé music*, muitos dos quais possuem histórico de práticas desonestas no mercado musical de forma geral. Um exemplo citado por Mazé é a cobertura, em termos econômicos, que esses empresários costumam fazer em cima do valor do jabá de determinados artistas para que a música destes não seja tocada nas rádios; por motivo de vingança ou para que somente os artistas produzidos por eles tenham acesso ou se mantenham na mídia.

A esse respeito, uma atitude que ficou bastante conhecida no meio musical foi mencionada no recente filme sobre a *axé music*, *Canto do povo de um lugar* do baiano Chico Kértez (2017). Por vingança à saída da vocalista Márcia Freire da banda *Cheiro de Amor*, o empresário dessa banda passou a boicotá-la do cenário musical. Mesmo depois de um sucesso por quinze anos da cantora na banda e no bloco de carnaval, no qual adquiriu o codinome “Furacão Louro”, lançando doze discos com vendas em torno de sete milhões de cópias, a cantora viu sua presença excluída da mídia, do carnaval e de toda a rede de micaretas que acontecem em várias cidades do Brasil, a qual, também, é monopolizada pelos empresários e artistas famosos da *axé music* e da grande mídia baiana e nacional (OLIVEIRA, 2001).

Outro aspecto a ser destacado é a desigualdade dos pagamentos aos artistas originários do samba, mais especificamente, os percussionistas, cuja maioria vem dos terreiros de candomblé. Durante a minha pesquisa sobre o pagode baiano (OLIVEIRA, 2021), identifiquei nos grupos desse pagode um encontro entre os músicos dos instrumentos harmônicos originários das igrejas, sobretudo as protestantes, e os músicos da percussão originários dos desses terreiros. Um aspecto muito positivo no que se refere à quebra do preconceito que, historicamente, a primeira religião nutre em relação à segunda, no Brasil e na Bahia. Mas, por outro lado, esse preconceito se mantém em relação a essa diferenciação nos pagamentos dos dois segmentos musicais. Embora contratados da mesma forma e desempenhando os mesmos papéis, os músicos da percussão recebiam, e continuam recebendo, menos do que os músicos da harmonia. Essa é uma prática que se perpetua no cenário musical brasileiro, entre as bandas de maior sucesso mediático às menores que se espalham pelo interior do país, atingindo até mesmo os grupos de samba. Ou seja, em seu próprio meio, os sambistas negros, que formam a grande maioria dos percussionistas, ainda são posicionados como categoria inferior em termos de ganhos financeiros.

Isso foi demonstrado nos depoimentos de Rogério Lima, no grupo *Bambeia*, e Walmir Silva, no *Academia do Samba*, nos dois grupos, o pagamento dos “músicos harmônicos” tem que ser feito na hora, i.e., ao findar a apresentação. Conforme Walmir Silva, muitas vezes, diante do atraso do pagamento por parte dos produtores dos eventos, ele tem que tirar do próprio bolso, pois “eles não querem nem saber, eles querem é ganhar mais e garantir o deles primeiro, e tenho que pagar, senão não tem samba”.

Mesmo diante de todo esse cenário midiático desfavorável em muitos aspectos para os sambistas originários da população negra, o samba urbano tradicional de Salvador, protagonizado por esta população, mantém-se vivo e ativo nos seus redutos tradicionais, quais sejam, os bairros populares, eventos corriqueiros e/ou extraordinários, driblando as dificuldades que sempre marcaram sua trajetória, garantindo suas manifestações, em que o samba é, constantemente, criado e recriado, independentemente da visibilidade propiciada pela mídia e/ou pelo seu empresariado.

Nesse aspecto, existem outros tipos de produção cultural que abarcam projetos mais gerais e/ou pontuais desenvolvidos por pessoas de dentro do universo do samba em Salvador, como é o caso das produtoras Cristiane Santana e Mazé Lúcio. Cristiane Santana é soteropolitana, produtora cultural que há dez anos trabalha com o que denomina de “mercado da cultura e negócios de matriz africana”, no qual inclui não só o samba, mas outras manifestações da população negra da cidade, dentre os quais blocos-afro, afoxés e blocos de índio que ainda resistem no carnaval da cidade. Mazé Lúcio é paulista, educadora, sambista, intérprete e produtora cultural que chegou a Salvador em 1977. Desde então, tem tido um papel fundamental na viabilização dos mais variados tipos de projetos envolvendo sambistas, que vão desde o desfile de blocos no carnaval, a Caminhada do Samba até campanhas de arrecadação de recursos para a gravação e lançamento de CDs de sambistas sem condições financeiras para este objetivo. Assim foi o caso do lançamento do Cd de Zé Cutia em 2014, então com 92 anos, um dos sambistas originário das escolas de samba. Mesmo reconhecido e respeitado entre os sambistas devido a sua origem das escolas de samba, Zé Cutia é invisível por parte da mídia e excluído dos editais públicos destinados a patrocinar projetos culturais, aos quais concorre com frequência, mas, conforme Mazé Lúcio, nunca foi contemplado com a justificativa de que “não há custo-benefício” para os projetos por ele apresentados.

Um dos projetos desenvolvido por Mazé Lúcio em Salvador é o *Vivavós*, um coral de samba formado por senhoras, daí o nome, cujas *performances* envolvem música e teatro. Depois de receber, e muitas vezes continuarem recebendo, muitos não de patrocinadores, promotores de oficinas e de diretores de espaços culturais para se apresentarem, o *Vivavós* seguiu insistindo até alcançarem

sucesso, no teatro Vila Velha, com o espetáculo *Rodovia do Samba*, no qual contam a história da trajetória desse gênero musical, em distintas regiões do Brasil. Nesse teatro, garantiram casa lotada durante um ano e meio, chegando inclusive a se apresentar, “levando o samba-de-roda a uma igreja católica”, a convite do padre responsável pela paróquia. Ainda hoje o grupo se mantém através do autopatrocinio mediante a poupança que cada integrante mantém em um cofre, um “porquinho de barro do rabo verde”; contando ainda com a fidelidade do violonista que as acompanham, que nem sempre é remunerado. Assim, o Vivavós tem levado a diversidade da cultura baiana e brasileira para outras localidades do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Maranhão. Conforme Mazé, os projetos que elaboram sempre concorrem a editais públicos, mas embora habilitados, não são aprovados pela mesma justificativa apresentada aos projetos de Zé Cutia, ou seja, de não terem custos-benefícios para viabilizá-los.

Além do *Vivavós*, outro grupo de sambistas tem se destacado no cenário do samba de Salvador: as *Ganhadeiras de Itapuã*⁵⁴, formado por 17 senhoras, 10 crianças e 6 músicos – percussão e cordas – deste bairro, outro reduto da comunidade negra soteropolitana. Essas senhoras são ligadas a dois terreiros de candomblés, sendo o nome do grupo uma homenagem às mulheres negras que, desde o século XIX e início do século XX, trabalhavam lavando roupas – “lavagem de ganho” – na Lagoa do Abaeté ou vendendo quitutes nas ruas da cidade. O grupo folclórico tem como objetivo preservar a memória do bairro através de histórias contadas através de cantos e da dança do samba de roda. Desde o seu início, o grupo tem recebido prêmios, dentre os quais o Prêmio Culturas Populares – Mestre Duda 100 anos de Frevo – concedido pelo Ministério da Cultura; ganhou projeção nacional e internacional, recebeu o reconhecimento, pela iniciativa exemplar, na área das Culturas Populares do Brasil. Participou do encerramento dos jogos olímpicos no Rio de Janeiro em 2016, juntamente com a sambista baiana Mariene de Castro e de vários festivais e shows de artistas renomados no cenário musical brasileiro.

Outro projeto que, nos últimos quatro anos, tem alcançado repercussão entre os sambistas baianos é o *Samba Vivo*, desenvolvido por Mazé Lúcio e Cristiane Santana em um shopping popular localizado no centro de Salvador. Realizado no período anterior ao carnaval, conforme Cristiane, o *Samba Vivo* (Figura 9) surgiu com o objetivo de assessorar as agremiações de matriz africana no carnaval da cidade que ainda não alcançaram a visibilidade dos blocos afro e da *axé music* de maior sucesso nesta festa. Apesar das dificuldades que enfrentam e dos não recebidos por diferentes

⁵⁴ Disponível em <https://www.salvadorbahia.com/experiencias/as-ganhadeiras-de-itapua/>. Acesso em 8 de set. 2020.

instituições e empresas para patrociná-lo, com este projeto contaram com a “sorte” de ter a proposta “acolhida” pelo shopping e do patrocínio de algumas lojas neles localizadas.



Figura 9 Samba Vivo - Mazé entrevista grupo Fora da Mídia - Out. 2014. ©_sirleide_oliveira

Isso tem garantido, durante uma semana, a apresentação de *performances* de artistas, grupos musicais e entrevistas com representantes das entidades contempladas, debates, oficinas de turbantes e maquiagens específicas para pele negra, divulgação, vendas e promoção de carnês de agremiações carnavalescas, bem como uma exposição permanente de fantasias, cada uma com um totem contando a história da agremiação. Para Cristiane Santana, “é uma forma de o público tomar conhecimento e optar em sair no carnaval, não por causa da atração principal, principalmente artistas cariocas, mas pela trajetória de cada agremiação”. O nome *Samba Vivo* foi escolhido “pelo fato do samba estar vivo, assegurando a base musical de matriz africana que caracteriza as entidades negras que desfilam do carnaval de Salvador”. Como a grande maioria dos eventos promovidos pelas agremiações

contempladas, os participantes do projeto *Samba Vivo* (Figura 10) não são remunerados, recebendo apenas o transporte para e locomoverem até o shopping e outros locais onde houver apresentações.



Figura 10 Grupo Fora da Mídia no Samba Vivo - 2014. ©_sirleide_oliveira

4.4 EVENTOS DOS *BAMBAS* OU DOS “DE DENTRO”

4.4.1 O samba da Quinta do Cajueiro

Em várias localidades de Salvador, existem muitos eventos de samba organizados e frequentados pela população negro-mestiça, aqui denominados como “samba dos de dentro”. Dentre esses eventos, o samba da *Quinta do Cajueiro* (Figura 11) tem se destacado devido a importância que tem adquirido, nas últimas décadas, por reunir os mais variados sambistas da cidade, de regiões



Figura 11 Samba da Quinta do Cajueiro - PAINEL. ©_sirleide_oliveira

próximas, como o Recôncavo baiano, até de outros estados. O nome surgiu pelo fato de ser realizado na Quinta Travessa, pequena e estreita, localizada na parte central do bairro Boca do Rio, numa região com grande densidade de afrodescendentes, com baixo poder aquisitivo. O evento tem como centro um samba, que acontece quinzenalmente, ao redor de uma mesa, aberto à participação de todos os sambistas que por lá chegam com seu instrumento, para se juntar ao grupo de base permanente e a outros sambistas e grupos convidados. O responsável pelo evento é o sambista Vivaldino de Oliveira Santos, popularmente conhecido como Cota Pagodeiro, outra personalidade muito respeitada e reverenciada no mundo do samba da cidade devido ao seu empenho em promover atividades com e ao redor do samba.

Cota conta com a parceria da família, dentre os quais três irmãos, Vivaldo Junior (Tarzan), Valmir e Patrícia (Paty do Cavaco), todos sambistas que compõem o grupo de base da roda, além de muitos amigos e colaboradores, incluindo sambistas dos mais variados perfis e procedências, artistas, políticos, jogadores de futebol e outros simpatizantes e “amigos” do samba. A roda de samba é realizada há 25 anos e surgiu a partir das brincadeiras que os quatro irmãos faziam com uma roda de samba, além do desejo que nutriam para atender à demanda de um evento de samba que envolvesse a comunidade onde residem. No início, era realizada nas noites de quinta-feira, das 20 h às 23 h. Mas

como Cota iniciou um novo trabalho, com horário incompatível a esse, o evento foi transferido para as tardes de domingo, iniciando entre 11h e 12 h até o anoitecer, como permanece até os dias atuais. Por outro lado, havia reclamação de alguns vizinhos, incomodados com o som no meio da semana.

O evento se inicia, geralmente com o grupo da base, em companhia de outros músicos, sentados ao redor de uma mesa de madeira comprida, na porta da casa da família de Cota, tendo atrás de um dos comprimentos, onde sentam os músicos, uma calçada alta onde, também, é ocupada por outros músicos e/ou frequentadores. Esta calçada se desdobra numa parte mais baixa por trás de uma das pontas da mesa, formando um estreito palco, onde os cantores convidados se apresentam, tendo ao alto um grande painel com uma foto da roda de samba e a frase com letras grandes: *Projeto Cultural Samba da Quinta do Cajueiro*. Este painel muda em alguns eventos, como é o dia de homenagem as mulheres, no qual há uma coleção de fotos das mulheres que participam e/ou contribuem para o evento, cuja frase de destaque é: *Samba de Mulherel: homenagem ao dia internacional das mulheres – as divas do samba* (Figura 12). Só há acento para os músicos nesses lugares. Por isso, quem não fizer parte da mesa e desejar se sentar, tem que chegar cedo e disputar, entre as primeiras e ainda poucas pessoas, um lugar na calçada de frente da mesa, do outro lado da viela.



Figura 12 Samba Quinta do Cajueiro homenageia Dia das Mulheres - 2016. ©_sirleide_oliveira

Em outra parte desta calçada, são colocados uma mesa, onde são feitos os coquetéis (caipirinha, caipiroska) e as caixas de isopor com cerveja, refrigerante e água, que são vendidas por uma equipe responsável para este serviço, tendo ao lado uma barraca onde são vendidas as mesmas bebidas. Esta venda inclui ainda uma feijoada, que é feita para ser servida gratuitamente somente aos sambistas, conforme Cota, para dar suporte à cerveja que eles pagam; o que sobra da feijoada é vendida num balcão dentro da pequena sala de entrada da casa de Cota, onde, também, são vendidos outros tipos de bebidas. Ao lado desta entrada principal, há outra entrada que dá acesso aos banheiros localizados na parte interior da casa.

Todo esse pequeno pedaço do lado de fora da casa é cuidadosamente decorado com outros painéis e fotografias de artistas, amigos e colaboradores do evento, de homenagens a personalidades do samba e a eventos anteriores. No alto, cobrindo parte do sol escaldante da tarde, principalmente no verão, malhas de várias cores são esticadas, dando um colorido ao ambiente. No centro da mesa é colocado um cofre improvisado numa caixa de papel enfeitada, onde os participantes fazem suas contribuições. Em toda a extensão, que se estende além da mesa de samba, que se localizada um pouco depois do meio da viela, muitos vizinhos comercializam, em suas portas e janelas, bebidas e alimentos para os frequentadores. Esses são compostos por diferentes segmentos sociais, cores, pontos de vistas, embora com predominância de negros, que, aos poucos, vão chegando, sozinhos, em grupos, de amigos, familiares, casais de namorados, distribuindo-se por toda a viela até o final da tarde, horário em que todo o espaço fica completamente tomado por essa gente, sambando, cantando, bebendo, comendo, festejando o samba até entrar a noite do domingo, quando finda a batucada (Figura 13).

Embora a roda de samba da *Quinta do Cajueiro* tenha iniciado há 25 anos, o samba na vida da família de Cota Pagodeiro remota de muito, sob a influência do pai, que também era sambista. Na verdade, conforme Cota⁵⁵, um dos “pontapés” do surgimento desta roda foi o samba junino, mais especificamente um *Arrastão das Viúvas*, realizado no dia de São Pedro, em 29 de junho, santo católico padroeiro das viúvas. Esse arrastão existe há mais de vinte e cinco anos e se mantêm até os dias atuais.

⁵⁵ Entrevista concedida em 09/05/2017.



Figura 13 Samba Quinta do Cajueiro - 2016. ©_sirleide_oliveira

No final de 1990 surgiu o grupo *Garotos do Pagode*, formado por Cota e seus irmãos tocando cavaquinho, bandolim e banjo, um amigo tocando violão e Cota tocando o que chama de batucada base: pandeiro e tamborim, contando ainda com “as pastoras”, i.e., duas moças, que cantavam e dançavam, “integrando a batucada”. Esse grupo ainda se mantém, e quando se apresenta conta com a participação de Jiló do Pandeiro, mas tocando cuíca e outro integrante tocando violão de sete cordas. Cota, assim como seus irmãos, não frequentou uma escola de música, aprenderam informalmente, com a ajuda e incentivo do pai, tendo, inclusive, mudado de instrumento: Patrícia, do tamborim para o cavaquinho; Tarzan, do cavaquinho para o banjo. É esse grupo *Garotos do Pagode* com a formação dos quatro irmãos que, embora tendo um trabalho independente, compõe a base da roda de samba *Da Quinta*, como é popularmente conhecida no mundo do samba de Salvador. Isso porque, conforme Cota, essa roda tem como objetivo “incluir a participação de todos, tendo eles como maestros, mas, sobretudo, aprendizes”. Assim, o evento tem se mantido, atraindo dezenas de sambistas, uma vez que,

conforme Cota, “quem chega toca, mas tem que se postar de cabeça para cima, olhando as pessoas, participando do samba de forma verdadeira”.

Essa abertura democrática a todos que chegam munidos de instrumentos já contou com a participação de mais de cem músicos; “ao microfone, mais de vinte”. Até crianças garantem sua participação. Isso tem propiciado críticas de algumas pessoas, por considerarem que Cota dá muito espaço, haja visto que em outras rodas de samba da cidade a participação é limitada. Mas o cicerone da festa vê essas críticas como ciúme, por considerarem que outra pessoa está sendo privilegiada, mas conforme ele, é uma “raiva momentânea, logo passa”. No entanto, isso exige dele certo “jogo de cintura”, deixando claro que ali é uma escola, onde ele também aprende muito, sobretudo com os mais velhos. Por isso, “hoje é preciso ter muita atenção, não é controle, pois a demanda é muito grande; mas se chega alguém com um apito, senta aí meu irmão, toca seu apito aí!”. O que vale mesmo é o participante ter prazer em participar, pois “às vezes, a pessoa está em casa, na vontade e não tem um lugar para fazer samba; aí é só vim, participar da roda e fazer seu samba, sua festa”.

A esse respeito, Cota canta o exemplo de uma música que diz: “Eu estava em casa, a mulher me zangou, eu pego minha viola e vou em busca de um samba”. E acrescenta:

Não importa se ele é estranho, importa é se ele participa. A batucada é a mais importante, ela envolve. Ninguém gosta de estar num domingo, feriado, e você tá naquela coisa vazia, sem graça. Quem quer isso pega um livro para ler, vai a um cinema. Mas se está ali com os amigos; pô não tem nada pra fazer, daí começa a bater, e a batucada chama o resto. (COTA PAGODEIRO, 2017).

Nesta roda de samba organizada por Cota Pagodeiro participa um músico branco que toca flauta transversal, aparentemente pertencente a um segmento social mais privilegiado em termos econômicos. Ao ser perguntado sobre quem era, Cota fez alguns rodeios até chegar a seguinte declaração:

É essa a questão, as pessoas se incomodam com a participação de instrumentos diferentes, mas no samba entra tudo, berimbau, apito... Lá já teve gente levando muita coisa e se envolve, mas tudo dentro da batucada. Vai até tecladista, baterista, mas lá é só na batucada. O samba é de época, cada sambista e cada vertente do samba condiz com a época que o cara viveu. Claro que o samba mais antigo é mais rico, o que eu chamo de raiz é aquele samba que mantém a essência, não rompe com essa essência sonora que é o cavaquinho, violão, tamborim, caixa de fósforos. Assim, o samba de uma mesa é o mesmo samba de um palco com dez músicos. No caso lá da flauta, é como o chorinho. E o samba está sempre renovando, se envolvendo em todos os ritmos. Às vezes, quando eu quero tocar Cartola, Batatinha, as pessoas não conhecem e estranham; Patrícia reclama que é música de velho. Mas hoje quem estranha sou eu, pois o samba moderno ninguém sabe realmente o que está ouvindo, é muita mixagem. Por exemplo, samba no trio elétrico pra mim é muito estranho, pois samba tem que ser coro e no chão. O samba de roda hoje é mal tratado

pelo que se canta, o que salva é Xande no Harmonia, mas muitos que tem por aí, não me venha dizer que é samba (COTA PAGODEIRO, 2017).

No que diz respeito à sonoridade, só há amplificação do surdo, dos instrumentos da harmonia e do microfone. No caso deste último, Cota não gostaria que fosse amplificado, mas ele vê isso como uma necessidade, devido ao verso improvisado do partido-alto, de passar o microfone a outra pessoa, como “um modo de saudar as pessoas presentes”. Também “porque o baiano conversa muito e alto, resenha, dá um abraço aqui, outro ali; é muita empolgação. Na roda tem gente que canta, reclama, mas, na hora que esquenta, o coro come”. Cota não gosta de ensaiar nem de montar repertório; prefere “tudo no natural, pois é um som num ambiente acústico”.



Figura 14 Participação feminina na Quinta do Cajueiro. © [_sirleide_oliveira](#)

Um dos destaques do *Samba da Quinta do Cajueiro* é a participação de mulheres. Para Cota, outro objetivo da roda é também dar espaço à mulher, como forma de combater o machismo, o preconceito, pois “a mulher merece respeito em qualquer lugar, pois ela nos ensina também” (Figura 14). No domingo, antes da entrevista para esta pesquisa, conforme ele, havia participado vinte e sete mulheres, no vocal e na percussão. As mais frequentes são Gal do Beco⁵⁶, Rose Belo, uma sambista de voz poderosa, do bairro de Cajazeiras, localizado na periferia de Salvador, Carla Liz da banda *Didá*, Carina Neri do *Malé de Balê*, Mônica, Negona, Dorinha da Feira (da Escola de Samba da Feira de São Joaquim)⁵⁷, a paulista Silvana, a maranhense Priscila, a carioca Jose, Paulinha no Agogô, Kika Bastos, Lorena do Recôncavo, Márcia Pepê, Pretinha da Luz e outras tantas cantoras de samba, da *axé music* e de outros estilos musicais. Conforme Cota, se for fazer uma lista, serão mais de cinquenta mulheres, homenageadas todos os anos no dia 8 de março, com o intitulado *Samba Mulherel*.

Essas mulheres citadas constituem apenas uma parte do grupo de artistas que participam e colaboram com o *Samba Da Quinta do Cajueiro*; há outras tantas que dão suporte para todas as atividades que acontecem em torno e além da roda de samba. Atividades essas que conta com um projeto de assistência social à comunidade, através do atendimento a 62 crianças, de ambos os sexos, entre seis a doze anos de idade, cuja preocupação principal é, conforme Cota, “ocupá-las com teatro, capoeira, canto e futebol”. Esse trabalho conta ainda com o encaminhamento das crianças para cursos de computação, palestras e debates com a participação dos pais, que também são assistidos através da doação de roupas, alimentos e outras demandas que surgirem. Por não ter uma sede própria, essas atividades são desenvolvidas em um espaço que já existe na comunidade para atividades afins. O projeto não foi registrado, mas este é um dos objetivos de Cota, para o qual espera a ajuda de amigos. Conforme ele, “não é bem na insistência, mas na cooperação de pessoas” entre artistas, políticos, jogadores de futebol, “pois eles sabem que têm que ajudar; o resto é vender camisa, fazer rifa e cada um trazer uma coisa, uma roupa que pode ser nova ou já usada, um sapato, o que tiver, o que puder ajudar”.

Em relação à roda de samba, Cota diz que não gosta de falar em fins lucrativos, pois, apesar dos desafios e dificuldades, nela, ele não perde, ganha. Tem o gasto com a feijoada que é servida de graça para os músicos, pois, conforme ele, seria muito desagradável a pessoa passar a tarde com ele

⁵⁶ Maria das Graças, nascida em Niterói e radicada em Salvador, onde chegou e reside desde 1979 e onde se tornou uma das sambistas mais importantes do cenário de samba da cidade.

⁵⁷ A Feira de São Joaquim fica localizada na cidade baixa, na via para o subúrbio, é a feira livre mais importante de Salvador e um dos redutos do samba, tendo como um dos pontos fortes a tradicional Festa do Marujo, entidade do candomblé de caboclo da nação Angola, com predominância do samba de roda com a presença da viola.

lá tocando sem comer nada. Ele gostaria muito de poder pagar um cachê, dá uma ajuda de custo aos músicos, mas não pode.

Com bastante entusiasmo, Cota fala das 426 músicas que já compôs, com uma que “já saiu pra rua na boca do povo a partir da roda”, outras foram gravadas por muitas das sambistas mencionadas acima, mas em gravações restritas ao grupo da sua roda de samba. Mesmo assim, o orgulho e a satisfação ficam explícitas em seu semblante ao falar dessas gravações e do fato de algumas terem sido gravadas por ele próprio e serem tocadas em rádios locais, na Piatã FM no programa de Jota Zô, na Tudo FM e na rádio on-line 24 horas, ambas sob a direção de João Sá. Do mesmo modo, a satisfação é revelada num meio sorriso quando fala que, com o grupo *Garotos do Pagode*, já participou sete vezes de programas ao vivo em rádios e na TV Band, num programa esportivo ao meio-dia, o qual sempre conta com a participação de artistas locais, muitos dos quais sambistas e grupos de samba. E finaliza: “E lá no Cajueiro já toquei ao vivo pra gringo gravarem e lavar com eles; até porque, antigamente, a gente tinha mais controle da nossa imagem; hoje em dia não mais. Então, não achei nada demais ceder esta permissão”.

Essa possibilidade de se tornarem visíveis do grande público aumenta a autoestima dos artistas de forma geral. No entanto, a restrição disso aos sambistas que procuram manter a essência do estilo consideramos por ele como tradicional é percebida por Cota como resultante do fato deles não “quererem abrir mão de preservar a essência do samba em nome de uma modernização a base da mixagem”. Dessa forma, Cota se junta a Rogério Lima (Figura 15), Walmir Silva e os integrantes do samba junino na defesa da não formatação do samba no padrão da indústria fonográfica.

A clareza e lucidez na fala e na postura de Cota Pagodeiro durante a entrevista concedida para esta pesquisa revelou uma pessoa que sobrepôs à figura magricela, estatura mediana, muito educada e calma, aparentemente ingênua devido ao frequente sorriso largo, deixando à mostra os dentes grandes e alvos. Ou seja, a minha impressão de fragilidade deu lugar à força do sambista, na firmeza com que comanda todo o seu projeto e, principalmente, quando, ao microfone, rege a orquestra da sua roda de samba, muitas vezes fazendo críticas ferrenhas ao mercado musical e, também, a ações consideradas inapropriadas, como é o caso da supervalorização de sambistas famosos do Sudeste; é comum ouvi-lo falar ao microfone que não importa a fama, pois qualquer um que chegar no Cajueiro será tratado como todos os demais baianos.



Figura 15 Cota, Gal do Beco e Rogério Lima - Quinta do Cajueiro - 2016. ©_sirleide_oliveira

Há outros eventos menores, mas que conseguem agregar pessoas em prol do samba e de assistência a comunidades de afrodescendentes pobres da cidade. Um exemplo é o *Samba do Leite*, outra roda de samba que tem como objetivo promover doações de leite a orfanatos e creches que atendem a essa população. Nela participam sambistas contratados que recebem um pequeno cachê. Essa roda de samba faz parte do movimento denominado *Seja você também um sambista*, organizado pelo sambista Natan Santana. Com a mesma frequência quinzenal do *Samba da Quinta do Cajueiro*, o *Samba do Leite* começou a ser realizado no Centro Social Urbano do bairro da Liberdade, bairro com a maior concentração da população negra da cidade - bairro sede do bloco afro Ilê Aiyê. Depois, passou a ser realizado em outras localidades como praças do Pelourinho e em outros bairros, promovendo outros tantos eventos em datas ou festejos específicos, dentre os quais o *Samba dos Brinquedos* em dias que antecedem o Natal, com o intuito de arrecadar esses produtos e doá-los como presentes para as crianças daquelas mesmas instituições sociais.

Outro exemplo é o projeto *Violinha Boa*, criado em abril de 2016 pelo grupo de samba *Viola de Doze*, no bairro do Pau Miúdo, onde está localizada a sede do grupo. O *Viola de Doze* é composto por doze integrantes, sendo dois irmãos, originários do Recôncavo baiano, fato que os torna o principal grupo de Salvador que se destaca com a predominância do samba de roda em seu repertório,

tendo como principal instrumento a viola de doze cordas, daí o nome do grupo. *O Viola de Dose* mantém uma agenda de shows durante o ano inteiro, principalmente em cidades do interior, próximas da capital. No carnaval de 2006, recebeu o troféu *Eu Sou O Samba* como o melhor grupo de samba desta festa, onde costuma se apresentar tocando em diversos blocos de samba da cidade. Através da realização de eventos, mantém uma entidade que se destina a promover oficinas de arte e terapia de grupo para crianças, adolescentes e pessoas da terceira idade, além de aulas de teoria musical, canto, violão, cavaquinho, contrabaixo, teclado, flauta doce e percussão. O grupo também realiza o arrastão do samba junino pelas ruas do bairro, como foi descrito anteriormente. Embora o espaço não seja grande, há um palco onde o grupo se apresenta em outros eventos que promove, como o caruru de São Cosme e Damião, comemorações do Dia das Crianças, dentre outros. Financeiramente, o *Violinha Boa* sobrevive dos rendimentos provenientes, principalmente, dos cursos oferecidos às pessoas da comunidade onde reside o projeto.

Outra iniciativa é o *Samba de Verdade* (Figura 16), denominação de uma roda de samba que reúne vários sambistas em torno de uma grande e comprida mesa, colocada numa das pontas da Praça do Terreiro de Jesus, no Pelourinho, iniciando nas tarde de domingo e entrando pela noite. Dentre esses sambistas estão Jiló do Pandeiro e Rasta da Cuíca. Do mesmo modo, esta roda conta com a presença de uma legião de pessoas, muitas das quais acompanham os diversos eventos de samba que acontecem em Salvador. Assim como em Cota Pagodeiro, a roda do *Samba de Verdade* tem se mantido grandemente, com a participação de todos que chegam acompanhados de seus instrumentos (Figura 17) e atraído a atenção, também, dos visitantes do Pelourinho, principalmente turistas. O seu surgimento resultou do protesto de alguns sambistas contra as ações e posicionamento da União dos Sambistas da Bahia (Unesamba), as quais, para muitos sambistas, não representam verdadeiramente o interesse dos sambistas baiano – o que será demonstrado posteriormente com mais detalhes –, daí o nome *Samba de Verdade*. Esse protesto contra a Unesamba tem se estendido para as comemorações do dia do samba, 2 de dezembro, quando os integrantes do *Samba de Verdade* organizam uma caminhada em localidades da cidade, incluindo o centro e bairros onde a presença do samba é significativa.



Figura 16 Samba de Verdade - Terreiro de Jesus 2015. ©_sirleide_oliveira



Figura 17 Samba de Verdade - Terreiro de Jesus - 2015. ©_sirleide_oliveira

4.4.2 Celebração na Palma da Mão

Conforme o seu criador, o radialista e produtor cultural João Sá, *Celebração na Palma da Mão* é o nome genérico do movimento articulado por ele, com o objetivo de promover a valorização e visibilidade do samba em Salvador através da realização de vários eventos em diferentes localidades da cidade. Dentre esses os eventos estão um festejo de São João, em cujo repertório inclui músicas juninas tocadas em ritmo de samba; o desfile do carnaval com o bloco que leva o mesmo nome do movimento. O desfile deste bloco no carnaval foi descrito anteriormente, na parte que trata do samba no carnaval de Salvador. Mas ainda vale destacar aqui a grande presença de uma variedade de sambistas da cidade neste desfile, de todas as idades, gêneros, procedências e visões de mundo, como, por exemplo, integrantes da Unesamba e do *Samba de Verdade*, sendo estes os principais opositores daquela entidade. Até mesmo Cota Pagodeiro, crítico do samba no trio elétrico, participa do carnaval do bloco *Celebração na Palma da Mão* de João Sá, porque, conforme ele: “o samba é como se deve ser: no chão”.

Outro evento organizado por João Sá no Movimento Celebração na Palma da Mão é a *Entrega do Troféu Chapéu de Bamba*, também denominado o *Oscar do Samba Baiano* (Figura 18), realizado no período que antecede o carnaval. Conforme João Sá (*ibidem*), a entrega desse troféu foi criada como “mais uma brincadeira séria de fazer samba na Bahia”. Durante uma tarde inteira, ao som do samba tocado por vários grupos, pessoas, grupo e entidades são homenageadas com a entrega de um chapéu estilo panamá, de uso comum entre os cariocas, que foi adotado pelos sambistas do Brasil inteiro como símbolo da tradição do samba no país. Dentre os homenageados estão sambistas e grupos de samba, representantes de entidades e grupos que militam em prol da causa negra, representantes das religiões de matriz africana, principalmente as da nação Congo-Angola, intelectuais, políticos, artistas, amigos e colaboradores do samba. Em todos eles, os participantes dançam, dão risadas, enquanto os locutores contam histórias resenhando situações extraordinárias do cotidiano, de acontecimentos que ocorreram em andanças pelos ambientes e eventos de samba da cidade (Figura 19) e (Figura 20).

Em 2017, foram homenageados sambistas da velha guarda, originários das escolas de samba de Salvador (Figura 21). Nesse mesmo evento, outra homenageada foi uma mãe-de-santo de um terreiro de umbanda, localizado na região metropolitana de Salvador, mãe Eliane e seu guia, a entidade Zé Pelintra, que foram alegremente reverenciados e aplaudidos ao serem anunciados por Rogério Lima ao microfone:



Figura 18 Oscar do Samba Baiano - 2016. ©_sirleide_oliveira



Figura 19 Plateia na Entrega do Chapéu de Bamba - out2014. ©_sirleide_oliveira



Figura 20 João Sá entrega Chapéu de Bamba para mulheres representantes de entidades sociais. ©_sirleide_oliveira



Figura 21 Zé Cutia, Almir Ferreira, João Sá, Reinaldo Bispo, China - 2017. ©_sirleide_oliveira

Uma irmã, de uma casa de onde nós cuidamos de nossa espiritualidade, onde buscamos um norte, a direção de vida. Ela raramente sai de casa, mas hoje veio com a família agradecer João Sá com sua presença, ao *Bambeia* e todos os amigos aqui presentes - neste João Sá responde gritando o chamamento de Zé Pelintra, enquanto muitos fazem deboche, dão risadas. É Zé Pelintra em nossas vidas, esse espírito abençoado, iluminado, evoluído. A benção à Eliane de Souza. Sempre com Seu Zé do lado. (ROGÉRIO LIMA, 2017)⁵⁸.

Com esse movimento, João Sá consegue reunir em torno de si os mais diversos tipos de sambistas, até mesmo aqueles que se opõem a alguma opinião ou comportamento dele relacionados ao samba em Salvador. Isso o torna uma espécie de guru, pai, irmão, amigo, como demonstrado no discurso proferido pelo sambista Rogério Lima neste evento: “O maior merecedor do chapéu de bamba é quem descobriu esse chapéu; é você, meu senador mor, amigo, irmão, pai; o cara que banca as minhas loucuras! Obrigado por tudo, irmãozinho!”.

Do mesmo modo, João Sá consegue articular os seus eventos com o carnaval, a caminhada do samba, o dia do samba, os sambas juninos e os diversos ambientes de samba que acontecem na cidade, os quais revelam a existência de uma militância política que se estende a associações de bairros, entidades comunitárias e carnavalescas, protagonizado por afrodescendentes da capital baiana, que, no interior e além das manifestações festivas, incluem a defesa da população negra, como a denúncia das diferentes formas de racismo e segregação que continua afetando essa população, apesar dela constituir o maior contingente da cidade. Nas palavras de um dos colaboradores de João Sá, durante a entrega do *Chapéu de Bamba*, em fevereiro de 2015, Pedro JS:

A partir do momento que se junta mais de uma pessoa, se forma um grupo, mas nós não somos um grupo, somos um movimento mesmo. Somos pessoas de vários grupos de samba, que se reuniram para quebrar os paradigmas do samba na Bahia. Ou seja, não andar de sandália quebrada, ter uma camisa decente para vestir, exigir o respeito das pessoas, não tocar por uma garrafa de conhaque, por meia dúzia de cerveja, como eu já fiz e muito de nós já fizeram. Mas, como um movimento musical que os sambistas fizeram, que viesse exatamente para estabelecer um corpo a corpo contra todo o racismo que enfrentamos. (PEDRO JS no *Troféu Chapéu de Bamba*, 2015).

Nesse seu pronunciamento, Pedro JS revela a mesma preocupação com a necessidade da autovalorização e profissionalismo entre os sambistas mencionados por João Sá e Mazé Lúcio anteriormente, sem os quais se tornam vulneráveis a aceitar cachês irrisórios e, conseqüentemente, a desvalorização de toda a classe de sambistas em geral. Para Rasta da Cuíca, esse comportamento termina “tirando a oportunidade de quem realmente se esforça e sabe tocar”. Discurso esse que

⁵⁸ Entrevista concedida em 30/03/2016

também é reforçado pela crítica ao descaso da mídia para todos esses eventos de samba em Salvador. Assim declarou a jornalista e ativista negra, Patrícia Bernardes, ao receber o chapéu de bamba em 2015:

Eu me sinto muito feliz, porque eu, aqui hoje, estou no meio de bambas, e luto muito por um samba aonde a mídia não vai, o samba do Bar do Pua, o samba do Fantoques, o samba dos becos e vielas de Salvador, como a Ladeira da Água Brusca, o samba que me tira das pautas, para estar aqui hoje. No samba que acredito que é para ajudar pessoas em suas dificuldades como o Samba do Leite, de Natan, e outros tantos que são realizados na cidade, mas que a mídia não ver, não comparece, não divulga. (PATRICIA BERNARDES, *Troféu Chapéu de Bamba* 2015).

Esses discursos de cunho político são frequentes nos eventos de samba, muitos bastante incisivos, de denúncia do racismo estrutural, no qual inclui a exclusão dos sambistas do mercado fonográfico e mediático. No entanto, embora se tratando de um amplo movimento – como seus integrantes denominam –, que promove uma série de eventos e outras iniciativas menores, o que se percebe é que, apesar dos discursos e reclamações proferidos nos ambientes do samba, nos depoimentos colhidos, nas conversas informais, gestos e comportamentos, a prática não contempla um objetivo ou meta comuns a todos. Por outro lado, há muitas intrigas, desavenças e vaidades, que terminam dificultando o enfrentamento, tanto dos problemas mais estruturais - a segregação, desvalorização e falta de apoio de instâncias governamentais e empresariais para com o samba o os sambistas locais -, como os mais específicos – a viabilização dos próprios eventos de samba. Isso termina por impedi-los de alcançar o respeito e a visibilidade que tanto almejam. É o que revela a continuação do discurso anterior de Pedro JS: “Infelizmente, a maioria dos grupos da Bahia não entendeu, acharam que nós éramos arrogantes, éramos uns mascarados, mas nós não estamos preocupados com isso. Nós temos os propósitos que são esses. E quem quiser achar que nós estamos certos, ótimo; e quem quiser achar que nós estamos errados, ótimo, também. Nossa filosofia não vai mudar”; (PEDRO JS, *Troféu Chapéu de Bamba*, 2015).

De certa maneira, são reclamações que, na maioria das vezes, ficam nos bastidores, pois em nenhum momento da minha estada em campo presenciei ou ouvi falar de uma ação mais objetiva no sentido de confrontar o que criticam. Nessa fala de Pedro JS, por exemplo, percebe-se que muito da crítica se destina aos próprios sambistas, ou seja, às divergências internas que são muito comuns. A propósito, na homenagem que o bloco Alvorada recebeu, da Câmara de Vereadores de Salvador, pelos seus 43 anos, sentei-me ao lado de dois amigos que fiz durante o trabalho de campo. Assistimos a tudo, muitos empolgados com a homenagem ao bloco, fazendo resenhas com comportamento de alguns conhecidos deles presentes. Mas, em outra homenagem a um sambista famoso da cidade, os

dois não apareceram. Ao encontrar um deles depois, perguntei por que não tinham ido a esta homenagem. A resposta foi categórica: “Uma homenagem para aquela pessoa? Eu jamais iria. Não gosto, aliás, eu detesto ele”. Ao ouvir o comentário, a segunda pessoa que também havia faltado à homenagem me respondeu, com o mesmo incômodo: “Deus me livre! Eu? Eu também não gosto dele, não. E, por favor, se algum dia você for conversar com ele – o sambista homenageado -, não fale no nosso nome, principalmente do nome dele - apontando para o amigo -, senão ele pode até querer lhe bater, é um problema sério a briga entre os dois”. Para Mazé Lúcio:

O problema maior é que não se unem; as vaidades são muitas e muito prejudiciais. No Rio, mesmo com as disputas entre as escolas de samba, durante o ano todo, cada uma faz a sua parte, e tudo bem feito, em prol da valorização do samba, e todos apoiam. Enquanto aqui, é do tipo que se resolvermos, por exemplo, juntar todos os blocos de samba para fazer uma série de eventos, em que cada um faça a sua parte, [com ironia] vai que o Alvorada faça mais sucesso do que outro bloco... (MAZÉ LÚCIO, 2016, *idem.*)

Estudiosos mostram como essas divergências fazem parte da história das populações negras no Brasil (REIS, 2002; SODRÉ, 1983; VELHO, 1975). Reis (2002), por exemplo, mostra como as festas negras possuíam significados políticos que transpassavam a estrutura social no sentido vertical, num circuito que envolvia senhores escravocratas, autoridades e também escravizados; no sentido horizontal, provocavam divisões ou alianças étnicas e sociais, reconfigurando estratégias de disputas internas, redistribuição ou administração de poder. Nelas, tanto se orgulhavam enquanto grupo como reconheciam as próprias diferenças. Em um dos exemplos de festa citados por Reis, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, cada etnia ocupava uma rua para promoverem seus divertimentos (REIS, 2002, p. 112-13).

Outra polêmica vivenciada em torno do samba em Salvador diz respeito ao retorno das escolas de samba ao carnaval da cidade. Cheguei a participar, em 2016, de um seminário, em que se debateu a problemática que envolve esse retorno. O seminário foi promovido por um grupo de sambistas, dentre os quais os componentes de uma escola de samba que ainda resiste na Feira de São Joaquim, mas que tem encontrado dificuldades para continuar o seu desfile na Festa de Momo devido à falta de patrocínio. Os que são a favor reivindicam o retorno do incentivo e patrocínio dos órgãos públicos, como acontecia na época em que elas protagonizaram nessa festa. Para os que são contrários, a justificativa é exatamente pelas dificuldades que atualmente encontram para obterem esses patrocínios para agremiações atuais como os blocos de samba. Numa conversa informal, o sambista Nelson Rufino argumentou que o retorno dessas escolas para o carnaval é uma proposta complicada,

haja vista o desejo dos mais jovens pela modernização das manifestações do samba e por ter sido agremiações não originária da Bahia, mas uma cópia do Rio de Janeiro.

No que se refere à relação dos sambistas com o poder público, esta se dá de forma ambígua e problemática. Por um lado, as agências governamentais em relação ao patrocínio de apresentações em espaços públicos, a exemplo das praças do Pelourinho, e da manutenção de outras manifestações, como é o caso do festival de samba junino do Engelho Velho de Brotas. No caso do Pelourinho, Tônico Conceição⁵⁹ resumiu bem a situação. Mas, por outro lado, vimos a histórica perseguição às manifestações negras através da higienização sonora, que nos últimos anos foi intensificada na cidade sob o comando das secretarias governamentais criadas para esse objetivo. Um exemplo dessa ação foi o fechamento, por parte da Sucom – ligada à Secretaria Municipal de Ordem Pública/SEMOP –, para o controle e repressão da poluição sonora –, de um dos redutos de samba da cidade, o bar que ficou conhecido como *Beco de Gal*, o bar da sambista localizado em uma galeria na Avenida Vasco da Gama, que, durante 26 anos serviu de encontro para *bambas* e escola para uma boa parte dos jovens sambistas negros de Salvador. A justificativa do fechamento foi a aglomeração de barracas de ambulantes que passaram a ocupar as mediações do bar, numa cidade onde o comércio informal sempre constituiu uma base das bases de sua economia (OLIVEIRA, 1987; AGIER, 1992; BAIROS, 1980; GUIMARÃES, AGIER e CASTRO, 1995) e, como vimos anteriormente, uma atividade que tem garantido o complemento ou mesmo a renda de muitas famílias, em torno das práticas de samba da cidade.

Numa entrevista ao programa *Artista Convida* (2016) da TV da Assembleia Legislativa da Bahia (2016), os herdeiros do sambista Batatinha relataram uma tentativa de autuação, por parte também da Sucom, no bar *Toalha da Saudade*, a qual contou com sete viaturas da polícia militar e um carro desta secretaria. O bar, que tem o título de uma música de Batatinha, fica na parte da frente da residência da família do sambista, localizada no centro da cidade, e existe desde quando o sambista ainda era vivo. Nos últimos anos têm acontecido sessões de um estilo de samba composto com o violino da suíça Seraina Gratwohl, 26 anos, o violão do neto do sambista, Gabriel Batatinha, 22 anos, além de cavaquinho, baixo, pandeiro e atabaques. Os dois são casados, estudam música na UFBA e desenvolvem pesquisas sobre o samba na cidade. Juntos, criaram a *Sambagolá* ou “orquestra dedicada ao samba”, a partir de releituras de clássicos e composições inéditas do avô de Gabriel, Batatinha,

⁵⁹ Tônico Conceição: sambista e, como ambulante que trabalha no Pelourinho, tornou-se um dos responsáveis pela realização de muitos eventos de samba no local, “se virando” para buscar patrocínio dos órgãos públicos e arrecadar contribuição dos outros comerciantes para a concretização desses eventos. Depois de ser mencionados por alguns sambistas, procurei Tônico no Pelourinho, onde o entrevistei sentados na rua, ao lado do seu material de trabalho.

encontradas nas pesquisas, e composições autorais. O próprio termo *sambagolá* é de uma composição de Batatinha e Roque Ferreira (RESENDE, 2016). Conforme a sinopse de um vídeo publicação por Gabriel e Saraina no Youtube, o projeto constitui numa compilação da pesquisa e acervo sobre a identidade da música popular afro/baiana, abordando ritmos, claves e reverência aos mestres compositores do centro de Salvador, que, numa “vivência ancestral promove encontros de uma nova geração de compositores, unindo essa sonoridade e os arranjos orquestrais a obras da ‘Velha Guarda de Todos os Santos’” (SAMBAGOLÁ..., 2016).

Toda essa iniciativa e trabalho desenvolvido pelos dois pesquisadores parecem passar longe do conhecimento dos representantes da SECOM e dos policiais que lá estiveram para autuação com tamanho aparato. Por outro lado, a oficialização do relacionamento entre os espaços que promovem manifestações culturais e poder público em Salvador também exige uma série de requisitos que levam muitos sambistas a manterem seus eventos na clandestinidade. João Sá, por exemplo, mantém a saída do bloco *Celebração na Palma da Mão* no carnaval, mas sem se cadastrar nos órgãos públicos, assim como Cota Pagodeiro, que também prefere manter a sua roda de samba sem a liberação desses órgãos. Para os dois, é melhor sobreviverem sem se enquadrarem nos padrões exigidos, o que também significa abrir mão de possíveis patrocínios das agências públicas e “se virarem” por conta própria, contando apenas com a ajuda dos amigos, mas mantendo os dias e horários do evento que acharem mais adequados. Conforme Cota (2017):

O problema surge por intriga da vizinhança, daqueles problemáticos que não conhecem, de fato, o que acontece. No Cajueiro é tudo natural e provisório, se eu fosse registrar aquilo ali, no geral, eu ia ter problema com todo mundo. Não o projeto com as crianças; esse tem que ser diferente, mas a roda, que é um projeto aberto. Se entrasse governo iria atrapalhar minhas coisas, ia me limitar, me controlar, você entendeu? As pessoas não entendem esse meu lado. Eu tive aí trinta e seis notificações, mas nunca paguei nada. Quando a mulher chega, pois ela tem que fazer o trabalho dela, eu olho para ela e digo: “Senhora, o leigo, que não conhece, transforma as informações”. Aí ela manda aguardar; depois, olha tudo, mede os decibéis do som, não ver nada de anormal. “Isso é coisa de vizinho que não gosta da gente, que acha que estou ganhando dinheiro, mas é porque o sucesso da roda incomoda ele”. Daí ela vai embora (COTA PAGODEIRO, 2017).

Essa mesma justificativa, da intriga criada entre vizinhos, foi mencionada pela família de Batatinha, que tiveram que providenciar o alvará da própria Sucom, para continuar com o samba (ARTISTA CONVIDA SAMBAGOLÁ, 2016). Conforme Cota, o problema foi resolvido por ele, em parte, com o trabalho social desenvolvido na comunidade, reunindo e incentivando pessoas da vizinhança, como vimos, para montar cavaletes em suas portas para venderem comidas, bebidas, lanches e guloseimas nas mediações da roda.

Esses eventos de samba em Salvador são frequentados basicamente pelo mesmo público, composto por afrodescendentes de todas as idades, que percorrem toda a cidade preenchendo uma agenda de eventos que perdura todo o ano, com maior intensidade a partir do mês de novembro até o final do verão, no mês de março; o que já demonstra que, além de todos que aqui foram mencionados, há outros tantos, em locais e horários distintos, por toda a cidade, que não foram contemplados nesta tese, como, por exemplo, em bairros mais distantes e no subúrbio.

4.5 O Dia do Samba

O Dia Nacional do Samba é comemorado no Brasil em 02 de dezembro, e como tudo que envolve o gênero musical, a origem da instituição e os motivos da comemoração também são permeados de controversas, mais uma vez, envolvendo baianos *versus* cariocas. Na Bahia, a instituição do dia da homenagem se deu em 1940, pela Câmara de Vereadores de Salvador, como parte das homenagens ao compositor Ary Barroso, que havia visitado a cidade pela primeira vez. Isso porque, este compositor, mesmo sem conhecer Salvador, havia composto *Baixa dos Sapateiros* – bairro importante da cidade na época –, música imortalizada na voz de Carmem Miranda e, um ano antes, havia lançado *Aquarela do Brasil*, o samba mais conhecido, tocado e regravado fora do Brasil.

Para os cariocas, o dia foi estabelecido no Primeiro Congresso Nacional do Samba, realizado no Rio de Janeiro, do dia 28 de novembro a 2 de dezembro de 1962. O evento foi patrocinado por entidades do samba e da cultura brasileira – Confederação Brasileira das Escolas de Samba, da Associação Brasileira das Escolas de Samba, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Conselho Nacional de Cultura e da Ordem dos Músicos do Brasil –, contando com a participação de estudiosos, pesquisadores, interpretes, compositores, dirigentes de entidades e presidido pelo folclorista e professor baiano Edison Carneiro, que elaborou a Carta do Samba. Essa carta tinha como objetivo manter as características tradicionais do samba e destacar a sua importância como música e dança do país. O encaminhamento desse objetivo resultou na tentativa de instituição do dia 2 de dezembro como o Dia Nacional do Samba, através do projeto de lei nº 681, de 19 de novembro de 1962, apresentado pelo deputado estadual Anésio Frota Aguiar à Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara. O projeto foi rejeitado na Assembleia, mas recomendado durante o II Congresso Nacional do Samba, em 1963, quando teve sua primeira comemoração, mas de forma extraoficial. Com muita luta do mesmo deputado, no dia 29 de julho de 1964, o veto foi derrubado e o samba teve,

finalmente, seu dia oficialmente instituído através da lei nº554. O parecer do Projeto do deputado Anézio Frota Aguiar em 1962 dizia: “Assim a instituição do Dia do Samba é, com efeito, uma justiça que se impõe como homenagem aos seus compositores, aos próprios brasileiros e á Musica Popular de nosso país, a qual encontra no Samba a sua expressão máxima” (MUNIZ JÚNIOR, S/D).



Figura 22 Show Dia do Samba - Terreiro de Jesus -2014. ©_sirleide_oliveira

No entanto, o início das comemorações do Dia do Samba em Salvador corresponde mais à segunda versão, uma vez que a primeira edição na cidade aconteceu, em praça pública, em 1972 (DIA DO SAMBA, 2019), embora a publicação da Câmara de Vereadores de Salvador sobre o assunto não esclarece se antes desta data havia outra forma de comemoração do gênero na cidade.

Controvérsias à parte, o certo é que todos os anos, a data é comemorada no Largo do Terreiro de Jesus, localizado no Pelourinho, contando, muitas vezes, com várias atividades como debates,

seminários e um grande show que perdura entre o início da noite até madrugada adentro, recebendo, no palco, vários sambistas, artistas da *axé music*, um destaque do ano, bem como homenageando um sambista brasileiro. Em 2015, o homenageado foi o sambista carioca Zé Ketí. O evento conta sempre com o apoio de órgãos governamentais, municipal e estadual. Em poucas vezes este show aconteceu em outra localidade, como no ano de 2019, que foi realizado na Praça Caramuru, no bairro do Rio Vermelho, homenageando o paraibano Jackson do Pandeiro pelo centenário de nascimento do sambista, tendo como a grande atração do dia a sambista baiana Mariene de Castro e recebendo no palco Nélon Rufino, Walmir Lima, Guiga de Ogum, Roberto Mendes, Firmino de Itapuã, Juliana Ribeiro, Gal do Beco (Figura 23), Gerônimo, Chocolate da Bahia, Paulinho Camafeu e Lazzo Matumbi. O Show contou também com o maestro Fred Dantas, Muniz do Garcia, Vânia Bárbara, Luci Laura, Cláudia Costa, Neto Balla, Roque Bentenquê, Paulinho Timor, Aloísio Menezes, Gabriela Lima e Verônica Dumar. O grupo *Cor do Brasil* foi a base do show.



Figura 23 Walmir Lima - Dia do Samba - Terreiro de Jesus - 2014. ©_sirleide_oliveira



Figura 24 Gal do Beco - Dia do Samba -2014. ©_sirleide_oliveira



Figura 25 Claudete Macedo - Dia do Samba – 2014. ©_sirleide_oliveira

Este evento foi promovido pela Prefeitura de Salvador, organizado pelo vereador e gestor cultural da Câmara Municipal Odiosvaldo Vagas (PDT) e coordenado pelo sambista Edil Pacheco, principal responsável pela manutenção das comemorações na cidade. No entanto, assim como a Unesamba, a organização do show de comemoração do Dia do Samba recebe muitas críticas de sambistas da cidade, principalmente por aqueles que não são convidados para participarem.

Em 2020 não houve festejos devido à pandemia do Covid-19. Pelo mesmo motivo, em 2021, as comemorações aconteceram dentro de dois equipamentos culturais da cidade devido à pandemia da Covid-19: a Casa do Carnaval e a Cidade da Música da Bahia, ambas localizadas no Centro Histórico, as quais mantiveram à disposição dos visitantes acervos contando a história do gênero musical e de sambistas brasileiros, nos períodos de funcionamento, de terça a domingo, das 10 h às 18 h. O grande homenageado nesse ano foi o sambista baiano Riachão, falecido em 2020, que completaria 100 anos (DO CENTENÁRIO DE RIACHÃO... 2021). Outra presença neste show era da sambista Claudete Macedo, morta em janeiro de 2023 aos 89 anos (Figura 24).

CAPÍTULO 5: O SAMBA NO ESPAÇO RADIOFÔNICO DE SALVADOR

Neste capítulo o foco de atenção é a inserção do samba no espaço radiofônico da cidade, uma vez que o rádio ainda se mantém como o principal veículo de divulgação musical da cidade em relação a outras mídias, no principal período de realização da pesquisa de campo para este trabalho: 2015 e 2016. A primeira parte aborda o aparecimento deste veículo na cidade, em 1924, e a inserção e sucesso de sambistas negros em sua programação até 1970. A última parte apresenta o cenário atual do samba neste espaço, a partir da programação das FMs locais, os sonhos e as barreiras enfrentados pelos sambistas para nele serem inseridos, obterem reconhecimento e visibilidade.

O início do samba no espaço radiofônico em Salvador não difere das outras capitais e cidades do país, nas quais eram instaladas filiais das rádios, cujas matrizes ficavam concentradas no Rio de Janeiro e São Paulo. Daquela cidade, a emissora pública, Rádio Nacional, propagava os ideais vinculados à unificação política, cultural e de modernização do Brasil. Em Salvador, em 1924, foi instalada a rádio Sociedade da Bahia, dois anos após no Rio de Janeiro, onde ficava a matriz. Em Salvador foi denominada PRA-4, ou prefixo 4, por ser a quarta rádio instalada no Brasil. No entanto, somente na década de 1940 que o rádio adquiriu um espaço de destaque na cidade (SILVA, 2009). Döring (2002) identifica essa década como o início do rádio na Bahia, quando foram criadas mais duas emissoras: a rádio Excelsior em 1940, e a rádio Cultura em 1950, período que ficou conhecido como a “Época de Ouro” do rádio no Brasil (SEVCENKO, 1998).

Mesmo não tendo registros da época, devido a um incêndio ocorrido nas dependências da Rádio Sociedade em Salvador (LIMA, 2016), essa emissora teve um papel fundamental para o desenvolvimento da indústria fonográfica na Bahia, para a veiculação do samba e participação de sambistas baianos neste cenário. Seguindo o modelo da Rádio Nacional, a rádio Sociedade da Bahia, além da programação normal, realizava programas de auditórios, festas em praças públicas bem como trazia para seus estúdios artistas famosos ou “cartazes” – como esses artistas eram denominados na época. Nesta lista incluíam nomes como Hélio Chaves, “o príncipe do rádio brasileiro”; Marinês, “a rainha do xaxado da Paraíba”; Salomé Parisio, “o rouxinol brasileiro”; Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, sua esposa e parceira de palco durante 12 anos (SILVA, 2009, p. 36-37) e outros tantos sambistas cariocas. Conforme uma lista do repertório que aparece no documentário *Samba Riachão* (2001), os estilos musicais veiculados nos rádios nesse período, além do samba, incluíam marcha, frevo, maxixe, coco, rancheira, mambo, bolero, valsa, *fox* e tango.

Esta foi o período do apogeu do rádio na Bahia, quando, conforme o radialista Canário (in SAMBA RIACHÃO, 2001), o grande protagonista em Salvador, que atraía as pessoas aos programas e às festas nas praças produzidas pela rádio Sociedade, era o sambista Clementino Rodrigues, popularmente conhecido como Riachão, até os dias atuais, o nome mais importante, em termos popular, do gênero musical da cidade. Este apelido ganhou na infância devido à fama de brigão e da inquietude - que o caracterizou até a sua morte em 2020, aos 98 anos -, pois, para passar por ele, ou seja, vencer a briga, “tinha que ser um riachão”; assim diziam os mais velhos da época (RIACHÃO in SAMBA RIACHÃO, 2001). Riachão iniciou sua carreira aos nove anos de idade, nas ruas de Salvador, aos 15 anos fez sua primeira composição; aos 23 ingressou na Rádio Sociedade da Bahia, onde cantou música sertaneja, em duplas e em trios, até formar dupla com Sabiá, outro negro sambista da cidade durante vários anos. Também foi *crooner* de orquestra, como aparece no filme *A Grande Feira*; depois, influenciado pelo baiano radicado no Rio de Janeiro, Dorival Caymmi, tornou-se sambista, apresentando-se em circos, festas e em “qualquer lugar que desse uma boca” (RIACHÃO apud SILVA, 2009, p. 28), de onde saiu para se revelar como sambista na rádio Sociedade, na época, a mais ouvida na cidade.

No ano de 1944, Riachão passou a compor o *cast* fixo desta rádio, com um salário fixo, durante 26 anos (LIMA, 2016; SILVA, 2009). Na Rádio Sociedade recebeu de Ubaldo Cância de Carvalho, o maior locutor esportivo do Norte e Nordeste da época, o título de *O Cronista Musical da Cidade*, por cantar o cotidiano e os fatos mais pitorescos que o “malandro” - como costumava se autodefinir - vivenciava nas ruas de Salvador (SILVA, 2009). Também faz parte das suas composições temas folclóricos, das aventuras nas viagens que fazia; até mesmo os sofrimentos amorosos ouvido, por ele, de outras pessoas viraram crônicas criativas e engraçadas nas letras do “malandro” que “canta a realidade como ela é”, utilizando o método de compor denominado por ele de “Jesus mandou” (RIACHÃO in SAMBA RIACHÃO, 2001). Um exemplo é a música “Vá morar com o diabo”, regravação por Cássia Eller em 2001, cuja letra, conforme Riachão, “Jesus mandou” a partir de uma queixa que ouviu de um amigo em um bar, mas, como confessou, nunca o deixou muito à vontade por não tratar a mulher como ele gostaria que fosse tratada. Mesmo assim, a música se tornou a predileta da primeira-dama do Estado da Bahia nos idos dos 1950, Tysila Balbino, esposa do governador da Bahia, Antônio Balbino, a qual promovia saraus sempre com a participação de Riachão (RIACHÃO in SAMBA RIACHÃO, 2001).

Além do filme *A Grande Feira*, em 1969, do diretor Roberto Pires, em que aparece como *crooner* - uma das funções que desempenhava na época -, Riachão participou do filme *Pastores da Noite* em 1975, de Marcel Camus, inspirado no romance homônimo de Jorge Amado; nos

documentários de Tuna Espinheira, *O Detetive e Samba não se aprende na escola*, e de Otávio Ribeiro, *Resistência da lua*. Em 2002 participou da minissérie *Os Pastores da Noite*, da Rede Globo de Televisão (SILVA, 2009). No entanto, o grande sucesso de Riachão aconteceu na volta de Gilberto Gil e Caetano Veloso do exílio em Londres, em 1972, quando este cantor gravou e popularizou a música *Cada macaco no seu galho*.

A melhor definição de Riachão foi dada pelo historiador Cid Teixeira como “O samba transformado em gente, e não o contrário como se costuma falar” (TEIXEIRA in: SAMBA RIACHÃO, 2001). Por ter sido *crooner*, a sonoridade do repertório de Riachão inclui principalmente o samba de gafieira, mas também marchinhas, cirandas e até guarânia - estilo musical de origem da região pantaneira do Brasil central, caracterizado por letras breves e sustentadas por um refrão que se repete por várias vezes. Uma das crônicas sobre fatos corriqueiros ou da “realidade como ela é”, resultou de uma aventura amorosa que vivenciara durante uma viagem para Cuba, onde foi divulgar o samba. Intitulada *Quase que fico lá*, a letra da música traduz - com bastante ironia - uma traição à esposa Dalva - conforme o “malandro”, fato geralmente não revelado ou escondido da amada a sete chaves. Assim diz a letra:

*Da Bahia pra São Paulo/ de São Paulo, Panamá/ Do Panamá viajei pra
Cuba, encontrei uma viúva, quase que eu fico lá/ A cubana é bacana, educada,
bonitinha/ Falou mais alto a saudade, que crueldade eu esquecer de minha Dalvinha.*

Em outra canção, *Baleia da Sé*, Riachão descreve as aventuras na própria Salvador, usando das peripécias da malandragem para driblar as dificuldades da vida de artista, utilizando da erotização espontânea de fatos cotidianos, marca do samba baiano:

*Olha, eu fui para cidade despreocupado/ Quando cheguei na serra vi um
povoado / Oi minha gente fiz um perguntado / Responderam que a baleia que tinha
chegado / Eu vi o caminhão da baleia / Também vi o cabeção da baleia / Olha eu vi
o barrigão da baleia / Eu também vi umbigão da baleia / Mas eu vi foi o rabão da
baleia / Eu só não vi aquela coisa - vixi - da baleia.*

Embora não tendo encontrado registro desse episódio em arquivos na cidade, Silva (2009) sugere que o mesmo pode estar associado à promoção do filme *Moby Dick*, de John Huston, na década de 1960, que expôs uma baleia gigante dentro de uma carreta estacionada na Praça da Sé. Como o “malandro” Riachão não tinha dinheiro para pagar o ingresso, que, na época, custava um cruzeiro, apresentou-se como repórter dos Diários Associados e conseguiu ter acesso ao local, ficando boquiaberto com o tamanho da carreta. Foi quando “Jesus lhe enviou” o samba para marcar o episódio. No final, cantou a música para o *gringo* – “de dois metros de altura” -, responsável pela exposição, que ainda o pagou com cinco cruzeiros pela composição - dinheiro com o qual comprou acetado (vinil)

para gravar a música e, da sobra, fez uma farra com os amigos (RIACHÃO in: SAMBA RIACHÃO, 2001).

Outro sambista que também marcou presença na rádio Sociedade da Bahia e na história do samba da Bahia, no mesmo período de Riachão, foi Oscar da Penha, o Batatinha (1924-1997). Este apelido foi dado pelo radialista pernambucano Antônio Maria - que na época comandava a rádio Sociedade em Salvador -, pelo fato de Oscar da Penha incluir em seu repertório principalmente as músicas do sambista paulista, Vassourinha, que morava no Rio de Janeiro e fazia grande sucesso no Brasil. Para distinguir Oscar da Penha daquele sambista, Antonio Maria o anunciou em uma apresentação na rádio como Batatinha; codinome que, inicialmente, não agradou o sambista baiano, mas que depois se acostumou e passou a gostar. (BATATINHA in: PROGRAMA ENSAIO, 2013). Assim como Riachão, as canções de Batatinha são crônicas do cotidiano soteropolitano; no entanto, enquanto aquele prioriza os acontecimentos da “realidade como ela é”, cantados em linguagem direta, este utiliza uma linguagem mais poética. Um exemplo é a canção *O Circo*, composta por Batatinha diante de um episódio vivenciado que foi a falta de dinheiro para levar os filhos a um espetáculo circense; “dando um drible” na frustração ao transformá-la em deboche e alegria musical. Mais tarde a canção *O Circo* foi popularizada por Maria Bethânia no álbum Drama, em 1972. Mas a marca das canções de Batatinha é o extremo romantismo, chegando a cultuar o sofrimento amoroso, visto como “um merecimento”, cujo “desespero ninguém ver”, já que o compositor era “diplomado em matéria de sofrer”. Assim o definiu Maria Bethânia: "Gosto de Batatinha, como gosto da luz da lua, do som do tamborim, do samba em tom menor, das coisas tristes e simples. Batatinha pra mim é uma pessoa rara, um artista". (in DICIONÁRIO CRAVO ALBIN...). As canções de Batatinha também foram gravadas por Jamelão, Eliana Pittman, Jussara Silveira, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Adriana Moreira e, principalmente, Maria Bethânia. A composição que chamou a atenção do sambista carioca Jamelão para gravá-lo pela primeira vez foi outra crônica irônica, intitulada *Inventor do Trabalho*:

O tal que inventou o trabalho/ Só pode ter uma cabeça oca / Pra conceber tal ideia / Que coisa louca / O trabalho dá trabalho demais / E sem ele não se pode viver / Mas há tanta gente no mundo que trabalha sem nada obter / Somente pra comer / Contradigo o meu protesto / Com referência ao inventor / A ele cabe menos culpa / Por seu invento causar pavor / Dona Necessidade é senhora absoluta da minha situação / Trabalhar e batalhar por uma nota curta.

Além de Riachão e Batatinha, outra contribuição ao samba, no espaço do rádio da Bahia, foi o conjunto vocal *Ases do Ritmo*, formado na década de 1940, no qual Batatinha iniciou sua carreira de sambista. Os outros componentes dos grupos eram Virgílio de Sá, Orlando e Sandoval Caldas,

Aginaldo Palmeira, Panela e Raimundo Cleto do Espírito Santo, este, que era conhecido por Tião do Pandeiro – por tocar este instrumento -, mais tarde bebeu do sambista carioca jamelão o codinome, de Tião Motorista, com o qual se tornaria famoso no Sudeste do Brasil. Nas conversas que tive em campo sobre sambistas baianos importantes, no período e ao lado de Riachão e Batatinha, Tião Motorista foi o mais citado. Nessa época – década de 1940 -, este sambista foi um dos primeiros baianos a se destacar no Sudeste do Brasil, após a ida para o Rio de Janeiro, de onde saiu para turnês em países vizinhos como Argentina e Uruguai, tocando pandeiro no conjunto musical *Britinho e Seus Estucas*. Em 1968, Tião Motorista passou a residir em São Paulo, onde se apresentou em várias boates da cidade (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM...); teve composições gravadas por Elizeth Cardoso, Alcione, Maria Bethânia e Jair Rodrigues.

No entanto, esse protagonismo de sambistas negros no espaço radiofônico baiano se deu ao fato de que alguns representantes da indústria fonográfica passaram a residir em Salvador, como foi o caso de Antônio Maria, cronista, compositor e radialista pernambucano, antes radicado no Rio de Janeiro, que se destacou como um dos nomes mais importantes do cenário musical brasileiro da época. Em Salvador, seu estilo inovador rompeu, na Radio Sociedade, com o gosto tradicional predominante na Bahia, que atendia ao gosto da elite branca local, projetando sambistas negros – como Riachão, Panela e Batatinha -, que até então não haviam conquistado esse espaço. Foi na voz de Nora Ney, principal intérprete de Antônio Maria e conhecida nacionalmente, que Batatinha ouviu seu primeiro samba, *Inventor do Trabalho*, ser tocado no rádio.

Com essas informações percebemos o quão a rádio exerceu um papel importante na consolidação da experiência do samba e de sambistas negros na Bahia (LIMA, 2016; SAMBA RIACHÃO, 2001), os quais se tornaram referências fundamentais para as gerações que os sucederam. No entanto, as novas gerações não puderam continuar usufruindo do ambiente radiofônico da cidade, que, a partir da década de 1960, perdeu espaço para a televisão, que passou a desempenhar o papel de principal veículo de comunicação do país; conforme Tinhorão (1981), o resultado disso foi a interrupção definitiva entre a produção de cultura popular e a capacidade de difundi-la.

Em Salvador, essa derrocada do rádio repercutiu diretamente na vida dos sambistas, mais precisamente no início da década de 1970, quando foram demitidos e tiveram que procurar outras profissões para sustentar as famílias. Riachão recorda com tristeza dos “muitos companheiros” que “morreram apaixonados, porque a gente começou jovem e já estava tudo velho na rádio” (RIACHÃO apud SILVA, 2009). No caso de Riachão, na época com 49 anos, o amigo a dar a mão foi Antônio Carlos Magalhães, então jornalista do *Diários Associados*, que o encaminhou para o Desenbanco,

antigo Fundo de Desenvolvimento Agrícola (FUNAGRO), onde permaneceu na função de contínuo até se aposentar em 1998 (SILVA, 2009).

Lembrando ainda que Riachão, depois de Dorival Caymmi, foi o primeiro compositor baiano a gravar no Rio de Janeiro em 1950. E mesmo se destacando no cenário fonográfico baiano, Riachão, Batatinha e Tião Motorista só tiveram suas músicas gravadas na década de 1970, respectivamente seis, cinco e quatro discos. Tião Motorista, quando residiu em São Paulo, gravou as músicas *Joia do Maior* e *Pano da Costa* em um compacto simples, pela gravadora Philips (PORTAL CLUBE DO SAMBA, s/d).

O radialista e sambista carioca João Sá⁶⁰, radicado em Salvador desde que chegou, na década de 1970, como representante da gravadora CBS no Nordeste, lembra que foi nesta mesma década que as rádios passaram por uma reconfiguração da programação, com o surgimento das FM's; para ele, as novas emissoras criadas por “papais ricos” para “agradar os seus filhinhos”, modificando com isso a estrutura das transmissões radiofônicas e restringindo ainda mais o acesso do samba e dos sambistas negro-mestiços a essas transmissões.

A geração de sambistas de Salvador, que veio em seguida surgiu, a partir da década de 1960, das quadras das Escolas de Samba, agremiações que substituíram as batucadas no carnaval soteropolitano, ocupando um lugar significativo até 1975. Os concursos realizados nas quadras dessas Escolas de Samba revelaram os nomes que mais tarde se consagrariam, até os dias atuais, como a geração mais fértil de sambistas baianos, pelo maior número e alta qualidade das composições e, também, por se tratar de um novo contexto do intercâmbio cultural entre a Bahia e o Rio de Janeiro. Nela se destacaram nomes como Walmir Lima, Nelson Rufino, Edil Pacheco e Ederaldo Gentil. (CADENA, 2014).

Diante da exclusão do novo padrão radiofônico da Bahia e das deficiências das condições de gravação, os sambistas baianos dessa nova geração, década de 1970, tiveram que se deslocar para gravar suas músicas no eixo Rio-São Paulo, onde estavam concentradas as gravadoras, alguns deles chegando a morar temporariamente, sobretudo no Rio de Janeiro. Em relação à gravação de discos, eles deram continuidade a esse percurso musical migratório, Bahia-Sudeste, já adotado por antecessores como Assis Valente e Dorival Caymmi. Muitos deles, a partir do Rio de Janeiro, conseguiram se projetar principalmente como compositores – ou em parcerias – de sambistas cariocas, tendo suas músicas gravadas por intérpretes de grande sucesso nacional, tais como Roberto Ribeiro,

⁶⁰ Entrevista concedida em 20/10/2016.

Bete Carvalho, Martinho da Vila, Clara Nunes, Alcione, sambistas do Clube Cacique de Ramos, como Arlindo Cruz e Almir Guineto. Zeca Pagodinho, este, que se mantém como um dos principais nomes do pagode carioca no mercado brasileiro na atualidade chega a dividir a autobiografia em antes e depois do samba “Verdade”, de composição do baiano Nelson Rufino.

Por sua vez, Walmir Lima⁶¹ declarou que foi uma composição dele que lançou Zeca Pagodinho como compositor no mercado musical brasileiro, assim como o fez com Arlindo Cruz, ex-integrante do grupo de pagode carioca *Fundo de Quintal*; do mesmo modo, foi ele o primeiro sambista a gravar em selo de luxo da CBS, em 1976, na época, o mesmo selo de Roberto Carlos. Walmir também se apresentou em São Pulo, Estados Unidos e França; no retorno, gravou seu primeiro disco solo no Rio de Janeiro.

Esta geração de sambistas, saídos das Escolas de Samba em Salvador, que propiciou a gravação de composições dos seus antecessores baianos por nomes consagrados do samba nacional como Jamelão, Nora Ney, Elizeth Cardoso e Jackson do Pandeiro, que gravaram músicas de Tião Motorista, Batatinha e Riachão.

Esse intercâmbio Rio-Bahia propiciado pelo samba, que, na verdade, tem início ainda no período colonial - com a chegada das tias baianas naquela cidade - e se mantém até os dias atuais, passando por várias gerações, possibilitado por mediadores e produtores musicais, blocos de carnaval, perpassando pelas relações mais íntimas entre familiares, amigos e compadres; nos últimos anos, com a presença de sambistas cariocas protagonizando o cenário do samba em Salvador, i.e., dos grandes shows e como sócios ou proprietários de blocos do gênero no carnaval. Do mesmo modo, algumas rádios, como é o caso da Piatã FM, que continua promovendo a vinda de sambistas do Sudeste, tanto para grandes shows como para o desfile de carnaval. Conforme Walmir Lima e outras pessoas com quem mantive conversas informais, neste intercâmbio, em termos de composição de samba, ainda nos dias atuais, é a Bahia que mais contribui para o Rio de Janeiro do que a via contrária.

⁶¹ Entrevista concedida em 26/11/2015. Walmir Lima. Cantor e compositor, na época, depois de Riachão, era o sambista soteropolitano mais velho dentre os que haviam conseguido projeção nacional na década de 1970. Walmir Lima é um estudioso do samba e autor de sucessos que tornaram conhecidos no Brasil, nas vozes de sambistas como Bete Carvalho, Almir Guineto e Alcione. Conforme declarou na entrevista, lançou Zeca Pagodinho no mercado musical naquela década. Dada à idade, 85 anos, ela respondia pausadamente, trazendo detalhes em grandes arroteios até chegar às respostas. Deixei-o bastante à vontade numa conversa que durou cerca de três horas, em uma manhã que passei em sua residência, localizada no Bairro do Cabula, onde me recebeu com bastante entusiasmo. Após uma longa jornada no mundo da samba iniciada ainda jovem, permeada de sucessos, dinheiro e anonimatos, Walmir morava de aluguel, com a aposentadoria de funcionário público estadual e dos pequenos cachês que recebe em apresentações de samba, além dos “restinhos” dos direitos autorais. Durante a entrevista, teceu muitas críticas ao atual cenário do samba na cidade, sobretudo à UNESAMBA, muitas vezes fazendo questão de dizer “pode gravar isso aí minha filha, pois nunca falei sobre isso... pode gravar...”

5.1 O CENÁRIO ATUAL

No período de realização da pesquisa para esta tese, 2016 e parte de 2017, em Salvador existiam cerca de quinze rádios FMs⁶², sendo a maioria afiliadas de emissoras de outros estados; outras pertencentes a instituições religiosas. No entanto, do total, apenas quatro incluem na grade de programação a execução do samba produzido por sambistas da cidade. Uma, a Educadora FM (107.5) é ligada à TV Educativa do Estado da Bahia, afiliada da TV Brasil; as outras três são emissoras locais: Piatã FM (94.3), Itapuã FM (97.5) e Tudo FM (100.7). Nos temos de Bourdieu (1996), a primeira, pertencente ao campo de produção cultural restrito, e as outras três, ao campo de produção cultural amplo. Mesmo que no Brasil, deferentemente da Europa, onde Bourdieu desenvolveu sua análise, o processo de desenvolvimento do capitalismo e de modernização dos meios produtivos resultou numa confusão de fronteiras entre esses dois *campos* de produção cultural, mais especificamente, entre capital cultural e gosto musical, os quais se configuraram imersos numa interpenetração histórica entre eles, num trânsito entre esferas rígidas, no entanto, com lógicas diferenciadas (ORTIZ, 1999, p.29). No entanto, em termos mais gerais, esses dois tipos de programações das rádios de Salvador apresentaram perfis distintos, que, de certa forma torna possível serem relacionadas aos dois campos formulados por Bourdieu.

Em entrevista ao programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, em 2016, um típico representante do campo cultural restrito, o jornalista, compositor, escritor, roteirista, teatrólogo e letrista produtor musical Nelson Motta desdenhou da música de massa, produzida pela indústria fonográfica no Brasil, ao ponto de afirmar ser um desconhecedor desta “parte do universo da música popular do Brasil”. Outro exemplo, desta rigidez aristocrática em relação a música de massa está na apresentação feita pelo compositor, poeta e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, no programa *Roda Viva*, em 2007, em que considera apenas cinco nomes da música brasileira – não revelados - enquanto o restante é “bagulho”.

O *slogan* da Educadora FM é: “O que é bom a gente toca”, cuja programação musical é composta por um repertório que se destina a um público mais elitizado em termos de capital cultural e gosto musical (BOURDIEU, 1996), conseqüentemente, apreciador da “boa música”, i.e., da composição que, em tese, prima pelo rigor poético e formal, julgada por critérios mais apurados dos

⁶² Esta pesquisa se restringiu às FMs porque são as rádios que dominam o cenário radiofônico priorizam a execução de música em suas programações.

pares e da crítica especializada, de certa forma, dependente, mas não submissa, dos ditames do mercado fonográfico.

Dois depoimentos nos possibilitam identificar esses dois subcampos culturais no mundo do samba urbano em Salvador. No primeiro caso, Pedro Abib⁶³, paulista radicado em nesta cidade onde é professor da Escola de Educação da UFBA; também é sambista e pesquisador desse gênero musical. Pedrão, como é conhecido, lidera e integra o grupo de samba *Botequim*

composto por jovens da classe média, dentre os quais universitários, que tem se destacado na cidade com a realização de uma mesa de samba na praça principal do bairro do Santo Antônio Além do Carmo, no Centro Histórico, ou em uma área interna da Igreja de Santo Antônio, localizada na mesma praça, que tem atraído o público universitário, entre as 18 e as 22 horas das últimas sextas-feiras de cada mês, com um repertório sofisticado, como o chorinho, com composições próprias e de sambistas consagrados da Bahia: Batatinha, Walmir Lima, Roque Ferreira, Nelson Rufino; e do Brasil: Paulinho da Viola, Chico Buarque e outros com perfis semelhantes. Conforme Abib, ao compor, os integrantes do *Botequim* só estão preocupados em agradar a eles próprios e à boa qualidade poética das composições; com raríssimas exceções, não tocam sambas que fazem sucesso na grande mídia.

O segundo depoimento, de Adailton Poesia, que mesmo sendo um compositor de samba-reggae e com critério de compor semelhante ao de Pedro Abib, traduziu a impaciência dos grupos de samba de Salvador – fato já mencionados anteriormente –, que preferem cantar sucessos já consagrados na mídia por estarem mais preocupados em agradar e fazer feliz o público presente nos eventos. Por isso, Adailton Poesia considera que “Eles não estão preocupados em compor uma música legal, mas vão logo tocando os *hits* das rádios ouvidas pelo povão, pois é o povão que vai pro samba deles, e quer dançar”.

Na grade musical da Educadora FM a predominância é dos gêneros e estilos musicais resguardados sob o guarda-chuva da MPB, os estilos regionais, baianos e nordestino, como Elomar e Vital Farias, o rock nacional ou Brock; o repertório do festival de música realizado, anualmente, pela

⁶³ Entrevista concedida em 21/03/2017. Pedro Abib, conhecido como Pedrão. Sambista, compositor e intérprete. Paulista, há 26 anos residindo em Salvador, onde é professor da UFBA e líder do grupo de samba *Botequim*, que se destaca principalmente no meio intelectual da cidade devido ao estilo de samba mais requintado em termos de sonoridade e repertório; o grupo realiza um samba na Praça do bairro Santo Antônio Além do Carmo ou no pátio da Igreja do mesmo santo – ambos localizados no Centro Histórico –, frequentado principalmente por pessoas daquele meio. Pedrão também é estudioso do samba e muito respeitado por muitos sambistas de Salvador, dentre os quais alguns entrevistados para esta pesquisa, que consideram a sua contribuição, como sambista e pesquisador, muito importante para a continuidade do samba na cidade. Entrevistei Pedrão em uma sala de aula da Escola de Educação da UFBA, onde é professor titular.

própria rádio, no qual inclui a música instrumental de grupos e artistas originários da Escola de Música da UFBA, alguns artistas do *samba-reggae* e composições da *axé music*, contando que sejam interpretadas por artistas que atendem ao requisito da rádio, gêneros internacionais como *jazz*, *pop rock*, *blues*, *rap*, *reggae*, músicas latinas e baladas românticas. Alguns destes últimos em programas com dias e horários específicos, por exemplo, um sobre o comando do bloco-afro Ilê Aiyê, e outro, *Memórias do Rádio*, sob o comando do radialista e pesquisador Perfilino Neto, apresentando as músicas da Era de Ouro do rádio, dentre as quais o forró, que também tem seu lugar na programação geral da emissora, principalmente no período das festas juninas, incluindo Luiz Gonzaga e de versões que aproximam do seu estilo.

No entanto, no que diz respeito ao samba, na classificação da “boa música” da Educadora FM não entra o samba produzido pela grande maioria dos sambistas e dos grupos de samba populares de Salvador, que compõem o objeto desta tese. Na grade da emissora, fazem parte apenas os sambistas mais consagrados e pertencentes às gerações mais antigas como Riachão, Batatinha, Walmir Lima, Nelson Rufino, Edil Pacheco, Roberto Mendes e Roque Ferreira, sendo este último o grande responsável pela execução do samba-de-roda da Bahia. Mesmo assim, a execução desses sambistas é reduzida em relação à importância que eles representam para o samba da Bahia e do Brasil, como é o caso do próprio Roque Ferreira, que, transformou-se no compositor de samba mais requisitado pelas intérpretes brasileiras consagradas e reconhecidas pela crítica especializada, como Maria Bethânia e Roberta Sá; esta chegou a gravar um CD só com músicas do compositor. Mesmo com CD novo, como é o caso de Edil Pacheco, esses sambistas baianos só são executados vez ou outra, durante a programação diária da Educadora FM.

Essa invisibilidade dos sambistas locais no espaço das rádios da Bahia, e, conseqüentemente, o desconhecimento deles por parte da juventude, levou Pedro Abib a produzir um documentário, juntamente com os seus alunos da UFBA, em 2007, intitulado *Batatinha e o samba oculto da Bahia*.

Dentre os grupos e sambistas mais novos, na programação da Educadora FM, vez por outra, a música do grupo *Botequim* é executada, geralmente em programas com participações ao vivo. Desta geração, o destaque na rádio tem sido dado a sambistas mulheres, dentre as quais Mariene de Castro, que chegou a residir no Rio de Janeiro, com apoio da sambista carioca Beth Carvalho, e onde conseguiu dar continuidade na carreira solo, mas, embora tendo apoio da rede Globo de Televisão, com atuação numa novela desta emissora e participar do fechamento das Olimpíadas no Brasil em 2014, ainda não alcançou um sucesso expressivo em âmbito nacional. As Ganhadeiras de Itapuã, que também participaram da abertura das Olimpíadas em 2014; Juliana Ribeiro e Clécia Queiroz, ambas

sambistas e pesquisadoras do samba; a primeira com composições próprias e em parcerias com sambistas locais; a segunda com um repertório marcado pelo samba-de-roda do Recôncavo, principalmente das composições de Roque Ferreira; e Claudia Costa, que tem se destacado pela participação do bloco-afro *Cortejo Afro*, um dos blocos que, também, tem se destacado no carnaval de Salvador, nos últimos anos, entre artistas e intelectuais.

Na Educadora há um programa destinado ao samba, intitulado *Brasil Pandeiro*, que vai ao ar aos domingos, das 9h às 10h, sob o comando do cantor e compositor Jonga Lima – um dos artistas soteropolitanos que migrou, de um estilo mais pop, para o samba –, no qual mantém o padrão da “boa música” requisitado pela Educadora, incluindo sambistas da MPB - Paulinho da Viola, Chico Buarque, Maria Rita, dentre outros. Nem mesmo os sambistas do partido alto ou pagode carioca recebem destaque semelhantes aos intérpretes e compositores da MPB.

Durante o programa, o locutor Jonga Lima conta episódios da história do samba no Brasil, tomando como referência estudos realizados por pesquisadores sobre a música brasileira do eixo Rio-São Paulo, como *A Canção do Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello e *101 canções que tocaram o Brasil*, do jornalista e produtor musical Nelson Motta, exatamente desses dois intelectuais e produtores musicais que menosprezam, ao ponto de desconhecer, a produção musical popular de massa veiculada no Brasil. Também são realizadas entrevistas com artistas locais - não necessariamente sambistas - e divulgação de eventos de samba desta linhagem na cidade. Há um momento denominado *Prata da Casa* em que um sambista da cidade é destacado através da execução de duas de suas músicas.

Na entrevista para esta tese, o sambista Du Marques⁶⁴ contou que participou da elaboração deste programa, cujo objetivo inicial era divulgar o samba da Bahia. No entanto, conforme ele: “O programa desvirtuou, deixando de dar visibilidade aos artistas da terra, por isso, achei melhor sair; não tinha mais interesse em não atender a este objetivo”.

Seguindo a mesma linha da rádio Educadora FM, durante o desenvolvimento desta pesquisa, na rádio Excelsior FM, da Arquidiocese de Salvador, que destacava a música clássica na programação, havia o programa *Palco do Samba*, produzido pelo radialista Berduga – um dos locutores de eventos de samba da cidade –, que ia ao ar ao meio-dia dos domingos. Neste programa predominava os artistas mais consagrados de duas versões do samba carioca: o partido-alto e primeira geração do samba-canção. Do mesmo modo, contava a história de algum sambista ou fato relacionado ao mundo do

⁶⁴ Entrevista realizada em setembro de 2014.

samba e divulgava eventos na cidade; nesse aspecto, muito mais popular do que a o programa *Brasil Pandeiro*.

Nas outras três Piatã, Itapuã e Tudo FM, o predomínio é o repertório “popularesco”, do campo cultural amplo, produzido pela indústria fonográfica destinada à massa de consumidores, cujo domínio de mercado na cidade as duas primeiras ocupam o topo, respectivamente. Nesse repertório estão incluídos os *hits* dos segmentos e/ou produtos da indústria fonográfica, dominado no momento ápice deste estudo – 2015 e 2016 – pelas vertentes do pagode baiano e do pagode romântico do Sudeste do Brasil, principalmente artistas e grupos mais novos; de artistas que sobreviveram da *axé music*, uma vez que desde a década de 1990 este repertório cedeu lugar para os modismos musicais que a sucedeu: o *arrocha*⁶⁵, o forró eletrônico e, no topo, uma nova versão da música sertaneja - inicialmente denominada sertanejo universitário, agora, misturada com o *arrocha baiano*; ritmo que a tornou com uma sonoridade mais pulsante e alegre, diferenciando da melancolia que caracteriza o sertanejo tradicional, que, até então, o repertório estava relacionado a temas ligados à zona rural do país.

Nesta nova versão do sertanejo, que tem ocupado o topo de sucesso deste campo no Brasil, tem-se destacado vozes femininas, sozinhas ou em duplas, espalhando pelo país inteiro letras ultrarromânticas, uma espécie de nova versão de dor-de-cotovelo, que têm por base o revide das mulheres às injúrias e traições amorosas, tradicionalmente atribuídas ao universo masculino. Os discursos dessas compositoras obtiveram o respaldo de correntes feministas e conquistado uma popularidade até então incomparável do universo feminino, haja vista o contexto atual do vigor da Lei Maria da Penha em prol da defesa e manutenção dos direitos da mulher, de denúncia e punição do machismo e de seus malefícios – como o feminicídio – que ainda marca a sociedade brasileira como um todo.

Como regem as leis de transmissão no Brasil, todas essas rádios são concessões públicas manipuladas por grupo de empresários e produtores, no caso de Salvador, por famílias de políticos ou empresários – em grande parte pessoas estranhas ao mundo artístico⁶⁶ – cuja lógica é a mesma

⁶⁵ O *arrocha* é um ritmo e uma dança de par altamente sensual, muito difícil de aprender, que surgiu na zona do baixo meretrício do município de Candeias, localizada na região metropolitana de Salvador, que faz uma mistura entre os estilos da seresta denominada música *brega* e o forró; surgida na década de 2000, nos últimos anos se transformou num segmento de mercado influenciando, inclusive, outros estilos, como o sertanejo universitário.

⁶⁶ Essa característica de parte do empresariado musical no Brasil é sempre mencionada por críticos como Hermínio Bello de Carvalho e Rui Castro. Um exemplo bem ilustrativo foi de Wesley Rangel, que na época da criação da gravadora WR, responsável pelo surgimento do mercado da *axé music*, a ideia inicial era abrir uma lavanderia, quando foi aconselhado por um cunhado a trabalhar com gravação de jingles comerciais.

dos veículos de comunicação de massa do país, no que diz respeito à divulgação dos produtos do mercado que se estrutura em âmbito nacional e internacional. Ou seja, nessas rádios só tocam esses produtos, tornando-se um espaço altamente rígido, mas apto a sofrer fraturas, isso quando um artista consegue obter um sucesso de público através das mídias sociais em voga, obrigando a mídia em geral veicular esses sucessos. Do contrário, para alcançar esse mercado, o artista tem que ser produzido por algum empresário renomado ou mediante o pagamento do jabá, pelas gravadoras, produtores, radialistas ou pelo próprio artista. No universo do samba, conforme revelou um sambista de Salvador: “O problema é que os sambistas daqui não gostam de dar ponta – pagar jabá – aos radialistas, pois radialista gosta é de ponta; a minha música toca quando eu pago”.

Nessa mesma linha de programação, por 25 anos, a Piatã FM se mantém em primeiro lugar. Com o seu *slogan* “Empurra Piatã!”, esta rádio segue “empurrando” os produtos da indústria fonográfica por toda Salvador e demais cidades da Bahia, do Brasil, até do exterior⁶⁷. Indo de encontro à popularidade das novas cantoras sertanejas, em alguns programas da Piatã FM são veiculados – insistentemente – letras do pagode baiano que retratam o que há de mais esdrúxulo em termos de pornografia e desrespeito às mulheres. São programações que não levam em consideração a Lei 12 573/2012, denominada Lei Antibaixaria, criada na Bahia e estendida para outros Estados, como Goiás. Como está escrito no site da Revista Científica do Curso de Direito da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB (2017):

A Lei Antibaixaria, tem por finalidade coibir a Administração Pública de contratar artistas que tenham em seus repertórios músicas que desvalorizem, incentive a violência ou exponham às mulheres a situação de constrangimento, e manifestações de homofobia ou discriminação racial, bem assim apologia ao uso de drogas ilícitas.

Distinguindo-se desse “pagode-baixaria”, na Piatã FM vai ao ar aos domingos, das 6h às 10h, o programa *Roda de Samba*, produzido pelo radialista Jota Zô – um negro, que também é produtor de grupos de samba e colaborador dos eventos dos “de dentro do samba” de Salvador -, no qual artistas e grupos não precisam pagar o jabá para terem suas músicas veiculadas.

A outra rádio é a Itapuã FM, a qual segue a mesma linha, em termos de estrutura e programação, da Piatã FM e com a mesma popularidade na cidade. Nela, também, há o programa

⁶⁷ Durante a programação da rádio, os locutores leem mensagens de ouvintes de países da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa.

SamBrasil, sob o comando do radialista Jeferson Oliveira - popularizado como Jefinho Simpatia - aos domingos e feriados, das 6h às 9h.

A terceira rádio, a Tudo FM, além da veiculação do samba na grade diária de programação, existe um programa destinado especificamente ao samba: o *Samba da Alegria*, sob o comando do radialista João Sá, que vai ao ar das 7h às 9h dos sábados, domingo e feriados; no entanto, conforme João Sá, este programa não tem uma permanência definida, alterando conforme os recursos que ele dispõe para manter no ar. O radialista também mantém uma programação de samba *on-line*, com 24 horas de duração.

De um modo geral, nessas três últimas rádios também há espaço para grupos de samba da vertente tradicional de Salvador, dentre os mais populares e com melhor produção destacam-se nomes como *Bambeia*, *Movimento*, *Fora da Mídia*, *Batifun*, *Negros de Fé* e *Katulê*; todos misturando o partido-alto carioca com o samba-de-roda baiano. Outros grupos e sambistas têm espaços em suas programações, com repertórios predominantes deste samba-de-roda, a exemplo do Viola de Doze e Juninho de Cachoeira – referente à sua origem desta cidade do Recôncavo – o qual se apresenta também em eventos de samba dos “de dentro” em Salvador.

Por outro lado, rádios populares de Salvador, principalmente as que ocupam o topo: Piatã FM e Itapuã FM seguem o mesmo padrão das rádios pioneiras no Brasil, que visavam alcançar o grande público com programas que contavam com a participação direta dos ouvintes de várias maneiras (TINHORÃO, 1997). Ou seja, pedindo música, enviando mensagens para conhecidos ouvintes de outras localidades, felicitando pela passagem de aniversário, fazendo juras de amor, dentre outros assuntos; também divulgam a agenda do samba da cidade, da região metropolitana e de cidades mais próximas da capital, dos blocos de samba no carnaval e realização de sorteios que incluem desde eletrodomésticos até convites para eventos e shows, de samba e de pagode, na cidade. Do mesmo modo das rádios pioneiras, fazem transmissão de programas ao vivo, realizados nos bairros populares juntamente com eventos e participação dos ouvintes, promovem grandes shows de samba com a participação de grupos locais. O chamamento para esses shows sempre conta com participação de uma estrela do samba de grande sucesso nacional do momento, geralmente sambistas do Sudeste do país. A vinda desses artistas do Sudeste ocorre principalmente no período do verão e do carnaval; fato já mencionado em outras partes deste texto, que tem provocado críticas e disputas entre sambistas baianos e daquela região.

Do mesmo modo, na Tudo FM, no programa *Samba da Alegria*, João Sá realiza entrevistas sambistas e grupos de samba, fazendo apresentação ao vivo; os ouvintes participam; divulga eventos de samba – muitos dos quais organizados por ele pelo próprio – dos blocos de carnaval; um dos momentos mais esperados é o da receita de um prato da cozinha tradicional e popular de Salvador. Neste programa, alguns artistas e grupos da cidade também são dispensados do jabá; no entanto, assim como o programa de Jota Zô, a retribuição dos artistas se dá através da participação deles nos eventos organizados pelos radialistas, nos quais recebem o transporte para o deslocamento, bebida, lanche, comida. Por parte de produtores com pouco poder aquisitivo, como é o caso de João Sá, torna-se difícil manter o programa no ar, tendo em vista as despesas com o aluguel do horário na rádio, na época ao custo de sete mil reais mensais.

Todas essas observações nos permitem inferir que, de forma geral, os sambistas baianos que procuram manter o formato do samba tradicional, com qualidade em termos musicais e profissionais, são invisíveis no *campo* da música da Bahia (BOURDIEU, 1996). Como vimos, mesmo com a possibilidade de aparecerem, vez por outra, em um programa específico de determinada de rádio, há uma exclusão deles, tanto nos veículos de comunicação vinculados ao campo da *produção restrita* – como é o caso da FM e TV Educadora da Bahia –, como dos veículos vinculados ao campo da *produção ampla* (BOURDIEU, 1996) uma vez que, mesmo no caso dos programas de samba das FMs Piatã, Itapuã e Tudo, o predomínio é do samba e de sambistas cariocas. À exceção dos sambistas do pagode baiano, que mesmo de forma bastante reduzida em relação ao protagonismo que tiveram dos anos de 1990 (OLIVEIRA, 2001, LEME, 2003), ainda ocupam um lugar de destaque no campo da *produção ampla*, sobretudo em Salvador.

As observações dos radialistas baianos Perfilino Neto e Manuel Canário (*apud* LIMA, 2016) são bastante esclarecedoras sobre este aspecto. Para eles, desde o início, as emissoras de rádio eram empresas incipientes até a década de 1960, que pagavam mal aos artistas, dos quais ganhavam melhor aqueles que possuíam conhecimento da estrutura empresarial, não se deixando cair no deslumbramento da fama, com consciência do autovalor, dos direitos trabalhistas e de autoria. Os dois radialistas pontuam que esse não foi o caso de Riachão, pois mesmo fazendo muito sucesso não gozou por completo das obras que produziu. Como descrito por Lima (2016), Riachão foi um sambista baiano, negro, semialfabetizado, saído das rodas de samba e de capoeira das ruas de Salvador para o palco das rádios e para a indústria fonográfica, mas com uma atitude muito diferente dos artistas do Sul do país, que se “destacavam porque sabiam cobrar” (PERFILINO NETO *apud* LIMA, 2016, p. 58). Zulu Araújo (*in* SEMINÁRIO DA UNESAMBA, 2015) se referiu a um “atavismo da escravidão” que acompanha a mentalidade da população negra no Brasil em relação à

capacidade para empreender e ganhar dinheiro, como se isso fosse lhe fosse pecado. Para Wadinho França⁶⁸, o samba tem que ser olhado de outro jeito, como uma forma de ganhar dinheiro, um empreendimento.

Por sua vez, Lima (2016, p. 65) argumenta que esta foi a maneira “truncada” e “perversa” que, historicamente, o negro foi tratado no âmbito das artes e da produção cultural do Brasil (LIMA, 2016, p. 65). No caso da música, antes de registrar suas composições, muitos negros, de forma ingênua, confiante na “palavra dada” por pessoas inescrupulosas, perderam direitos legais sobre o que seria produção intelectual individual e autoral, mesmo com alguma autoria sendo reconhecida posteriormente; contudo, sem nenhum retorno financeiro. Assim como ocorreu com a maioria dos sambistas negros e pobres do Rio de Janeiro, Riachão também foi vítima em ter uma de suas músicas apropriada por outro artista; neste caso, de forma mais dramática por se tratar de outro negro e nordestino, Jackson do Pandeiro, o ídolo e já ilustre na época, a quem Riachão ofereceu uma de suas canções e, no final, Jackson a registrou como sendo dele próprio a autoria, deixando o “malandro” na mão (LIMA, 2016). Para Canário (apud LIMA, idem) isso resultava da “infantilidade”, da “falta de discernimento” e da “necessidade de tutela”, não só de Riachão, mas de artistas que se encontravam na mesma situação.

No cenário musical atual, o conhecimento da estrutura empresarial se tornou muito mais necessário, haja vista a ampliação do mercado, muito mais competitivo e, conseqüentemente, mais exigente em relação à tomada de consciência do artista em relação não somente à própria capacidade, mas também dos seus direitos. Essa apropriação de composição por parte de outra pessoa é uma prática frequente no cenário musical de Salvador. Principalmente no início do surgimento dos blocos afro e da *axé music*, quando os compositores, sem poder e dinheiro, eram obrigados a dividir a parceria com o artista de sucesso que gravava suas composições (OLIVEIRA, 2001). Era a contrapartida, muitas vezes se resumindo no acréscimo de poucas palavras, “um blá blá blá” no refrão, como bem mencionou Adailton Poesia, para o interprete se tornar parceiro da composição.

Infelizmente, essa prática ainda persiste no cenário musical brasileiro, fato que também propiciou a tomada de consciência por parte dos compositores baianos no que se refere ao registro de suas músicas, à sua vinculação a uma editora e, conseqüentemente, a garantia dos direitos autorais.

⁶⁸ Entrevista concedida em 10/12/2015. Wadinho França. Presidente do Bloco Alvorada, que completou 42 anos em 2017, ex-presidente da Unesamba e um dos responsáveis pela organização da *Caminhada do Samba*. Com uma trajetória longa no universo do samba da cidade, Wadinho me recebeu na sede do Alvorada, onde respondeu a todas as perguntas de forma tranquila e paciente. Bastante simpático, é carismático no mundo do samba, fazendo o contraponto às críticas destinadas a José Luiz Arerê pelos demais sambistas no que se refere à Unesamba.

Do mesmo modo, o reconhecimento do autovalor – ou “saber se organizar para poder ganhar mais” – ficou muito mais evidente. No cenário musical baiano temos exemplos de estrelas da *axé music*, como Ivete Sangalo e Claudia Leite, cujo enriquecimento resultaram sobretudo de suas bases de sustentação constituídas por empresas muito bem estruturadas, comandadas por membros das próprias famílias e não mais sob a tutela exclusiva de empresários. Mesmo assim, como bem frisou Mazé Lúcio (ibidem), no mundo do samba, de um modo geral, o afã pela fama faz muitos artistas jovens repetirem a atitude “infantil” e “falta de discernimento em relação ao autovalor” e se entregarem à tutela de empresários inescrupulosos, que, no final, tornam-se presas fáceis de manipulação por parte desses empresários. Assim, também, existem muitos exemplos de artistas baianos que fizeram sucesso no início da *axé music*, alcançaram melhoria em termos econômicos, mas apenas de forma passageira, voltando depois para a pobreza e o anonimato.

Por parte dos sambistas, muitos desistem no meio do caminho, sem ter alcançado os objetivos que os moveram inicialmente. Isso acontecem principalmente com as formações em grupos, atingidos pela falta de capacidade para obterem o alto custo da produção e a falta de apoio de empresários com dinheiro suficiente para investirem neles. Por outro lado, também são atingidos por não abrirem mão da fidelidade ao formato do samba urbano tradicional, de difícil adaptação ao formato cabível e exigidos pelos meios de divulgação e disseminação musicais existentes em Salvador. Para os que conseguem se manter fazendo samba, a opção é se contentar com a audiência do fiel e entusiasta público que os acompanham em suas intensas agendas de eventos que realizam em várias localidades da cidade, durante o ano inteiro.

CAPÍTULO 6 - A CAMINHADA DO SAMBA

Este capítulo apresenta uma descrição da Caminhada do Samba, a festa-cortejo-espetáculo realizada no centro de Salvador que, nos últimos anos, tem reunido o maior número de participantes em torno de manifestações do samba na cidade. O eixo central do evento como vazamento do samba dos “de dentro” para a espetacularização no espaço público, destacando a corporeidade vivenciada pelos negros neste cenário. Na última parte será apresentada uma avaliação dos sambistas sobre a União dos Sambistas da Bahia (Unesamba), principal entidade de representação do gênero musical da cidade.



Figura 26 Caminhada do Samba, 2014. ©_sirleide_oliveira

A Caminhada do Samba acontece, geralmente, no último domingo de novembro, juntando as comemorações do mês da consciência negra (novembro) ao dia do samba (2 de dezembro), percorrendo os quatro quilômetros do circuito do carnaval do centro da cidade, que vai do Praça do Campo Grande até a Praça Castro Alves, retornando pela Rua Carlos Gomes até os Aflitos. O evento é realizado pela Unesamba e conta com a participação dos nove blocos que compõem essa entidade, com os seus respectivos trios elétricos, que são alugados para a caminhada e, também, para o carnaval. As opiniões sobre o número do público participante oscilam entre quatrocentos a seiscentos mil; os mais entusiasmados chegam ao exagero de um milhão e meio. O certo é que, como cortejo festivo no centro da cidade, é uma multidão só comparável à Parada Gay e ao carnaval.

No início, participavam apenas seis blocos; depois, passaram a participar todos os demais: *Alerta Geral, Alvorada, Amor e Paixão, Pagode Total, Proibido Proibir, Q Felicidade, Reduto do Samba, Samba Popular e Vem Sambar*. A Unesamba divide por igual os recursos recebidos de patrocinadores para o evento, mas cada bloco tem autonomia para contratar o trio elétrico, a banda e artistas para os seus desfiles. Conforme Wadinho França⁶⁹, diretor do Bloco Alvorada que integra a Unesamba e organizador da caminhada no ano de 2014⁷⁰, o evento surgiu com a criação da Unesamba, em 2003, por um grupo de sambistas da cidade, como uma tentativa de retomar as manifestações culturais de matriz africana em Salvador, sobretudo o samba, que havia perdido espaço no carnaval da cidade durante o período de predomínio da *Axé Music*. A proposta do grupo de sambistas incluiu a criação de uma entidade que os representassem e de uma celebração que os mostrassem publicamente, fora do carnaval, com desfile de trios elétricos. Conforme Wadinho: “O objetivo era fazer o nosso carnaval diferente do carnaval, que é de noite; fazer o nosso durante o dia também, com trio elétrico [...] e, também, de nos colocarmos no mercado musical, além de deixarmos um legado cultural, que as pessoas comesçassem a entender como era que funcionava o samba em Salvador”. (WADINHO FRANÇA, 2015).

A ideia do trio elétrico resultou de uma exigência dos integrantes mais jovens da Unesamba, em fazer um evento com “uma linguagem que fosse a deles, mais moderna”. Na verdade, da juventude da qual Wadinho faz referência fazem parte filhos, sobrinhos e amigos dele e dos demais diretores da entidade, um grupo de universitários que têm dado uma contribuição muito importante para os atuais movimentos de samba em Salvador. Inicialmente, a caminhada estava prevista para ser realizada em 20 de novembro, dia da Consciência Negra; depois, no dia do samba, 2 de dezembro, já que se tratava

⁶⁹ Entrevista concedida em 10/12/2015

⁷⁰ Cada ano a Caminhada é organizada por um dos seus diretores

de uma manifestação de sambistas. No entanto, como não queriam substituir (mas agregar) a luta do sambista Edil Pacheco – responsável pelas comemorações do Dia do Samba na cidade –, a data terminou sendo instituída para o último domingo do mês de novembro.

A criação da Unesamba ocorreu em uma sessão solene na Câmara Municipal de Salvador, após ser aceita e presidida pelo então vereador Waldenor Pereira (PT), contando ainda com um seminário sobre o gênero musical da cidade. Nesta sessão participaram o Conselho do Carnaval de Salvador, entidades representantes do samba neste Conselho, representantes das agências de cultura e turismo dos governos municipal, estadual e federal contando com a presença do então presidente da Fundação Palmares, o baiano e militante negro, Zulu Araújo. A sessão contou ainda com a presença de estudiosos, pesquisadores, interpretes, compositores e “amigos do samba”, em sua maioria pessoas ligadas à militância negra. Do seminário participaram as Ligas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, conforme Wadinho, por serem mais experientes em relação ao empreendedorismo e captação de recursos, também, como uma forma de compartilhar essas experiências e formar parcerias com os baianos, já que eram “coisas que nós baianos ainda não sabíamos fazer. Dessa forma: Colocamos todas essas pessoas na mesa para decidirmos os rumos do samba em Salvador, uma necessidade de conquistar parceiros e desenvolver mecanismos para ir buscar dinheiro para fazer tudo isso”. Outros seminários foram, e vêm sendo realizados durante os onze anos de existência da Unesamba, fato que tem garantido uma série de incentivos e isenções fiscais por parte dos órgãos governamentais.

Inicialmente, a divulgação da Caminhada era feita através de panfletos, cartazes e camisas. Essas camisas não eram vendidas, mas doadas para entidades e instituições de assistência social à população de baixa renda da cidade – associações de bairros, creches, candomblés, igrejas –, que as trocavam, nos seus respectivos bairros, por leite em pó, como uma maneira de incentivar as pessoas do bairro a participarem da caminhada. “Foi uma maneira de agregar as instituições e divulgar o evento, além de ajudar a quem necessita” (WADINHO FRANÇA, 2015). Outra maneira de divulgação era feita pelos programas das rádios que divulgava o samba na cidade.

Para ocupar o espaço público do percurso da Caminhada, os organizadores também tiveram que adotar algumas medidas requisitadas pela logística do evento, as quais envolviam parcerias com órgãos oficiais, como Polícia Militar e Secretaria de Saúde, bem como iniciar o desfile na parte da tarde, de modo que não atrapalhasse as cerimônias religiosas das igrejas do centro da cidade, realizadas no domingo pela manhã. Outras providências foram exigidas pelos representantes do comércio das ruas por onde passam os trios elétricos, dentre os quais o respeito aos decibéis

permitidos por lei, para que o som não quebrasse objetos como lentes de óculos nas óticas e/ou objetos semelhantes.

No que se refere à organização interna, o critério principal estabelecido pela Unesamba é que participem somente os blocos que a compõe e sambistas de Salvador; uma forma de a entidade amenizar as reclamações dos sambistas baianos pelo protagonismo dos cariocas no carnaval e nos grandes shows na cidade. Conforme Wadinho França, outro critério é não cantar “samba apelativo com desagravo e rebaixamento da mulher, pois um dos compromissos dos blocos de samba de Salvador é combater a violência contra a mulher”, numa menção direta aos grupos de pagode cujas letras já resultaram na criação de uma lei municipal antibaixaria, proibindo esses grupos de serem patrocinados com recursos públicos.

Embora já estivesse em sua nona edição, e reunindo em torno de seiscentas mil pessoas, só tomei conhecimento desta caminhada em 2012, ano que fui aprovada na seleção do doutorado. Anos antes, havia escutado um comentário (*en passant*) de amiga que morava perto do circuito, do tipo “hoje a rua aqui vai lotar com a caminhada do samba”, mas que ficara no esquecimento. Em 2013, participei pela primeira vez, tendo, inclusive, conseguido subir no trio elétrico do último bloco da fila, o *Samba Popular*, em torno das 17 horas, após passar a tarde inteira me movimentando na praça, colhendo informação e observando o evento. Permaneci no trio elétrico até às 22 horas, quando desci no meio da Rua Carlos Gomes, com o trio já voltando para os Aflitos, mas deixando uma multidão sambando atrás. Do alto do trio presenciei todo o percurso e fiquei impressionada com a dimensão do evento bem, do entusiasmo e entrega dos participantes, além da participação dos moradores dos prédios localizados no percurso, com dança, aplausos e confetes de papel picado.

Era 2014, mais uma vez, eu estava lá para a nona edição da caminhada. Era 30 de novembro, de um domingo ensolarado e muito quente, marcada para iniciar às 15 horas. Cheguei ao ponto de partida, a Praça do Campo Grande, às 12h30, depois de uma refeição reforçada já que a jornada que me esperava seria longa, sem horário certo para terminar. Naquela hora, embora a cidade ainda estivesse com o seu fluxo normal de transeuntes e veículos, ao chegar à praça, dava para perceber que o dia era de festa. Isso porque o volume estridente do entrecruzamento de vários sons ecoava na praça, vindo da passagem do som dos trios elétricos estacionados em filas em dois lados perpendiculares da praça (Figura 26). Três trios na via principal, em frente ao Teatro Castro Alves, e seis ao lado do Sheraton Hotel da Bahia. Um dos sons vinha de um saxofone que tocava uma música lenta em um dos trios; outro, da bateria de um trio mais adiante e, do outro lado da fila, um trio tocava *reggae*.



Figura 27 Disposição dos trios elétrico no Campo Grande para a Caminhada do Samba - 2015.
©_sirleide_oliveira

Em alguns lugares da praça, ambulantes já se movimentavam, chegando ou arrumando suas mercadorias em caixas de isopor, carrinhos e carroças de mão; outros arrumavam barracas (padronizadas) na calçada do Teatro Castro Alves; um casal acompanhados de um filho, de mais ou menos onze anos de idade, amarravam suas mercadorias (colares, óculos, enfeites de cabelo) na grade que cerca o jardim da praça. Mais adiante, um grupo de rapazes chegava com grandes sacos, contendo camisetas dos blocos, feitas para serem distribuídas entre participantes da caminhada. No meio da praça, ainda havia uma grande movimentação de pessoas em uma feira gastronômica e de artesanato que havia começado no período da manhã.

Cada trio elétrico estampava *banners* com nomes dos seus respectivos blocos e artistas principais; alguns anunciavam a idade do bloco e os dias de desfile no carnaval; nomes dos patrocinadores particulares e da Unesamba. Em alguns deles, esses anúncios eram vistos no momento do desfile, depois de acesas as placas de *led*. No dia anterior, eu havia lido numa matéria na internet

que a Unesamba iria homenagear alguns sambistas, baianos e cariocas, alguns já falecidos, além do sambista baiano Raimundo Sodré, o principal homenageado daquela edição. Homenagem que se lia estampada nas grandes faixas brancas, escritas com letras azuis, estendidas na lateral de todos os trios: à Unesamba, uma homenagem dos baianos Walmir Lima, Edil Pacheco, Guiga de Ogum, Mestre Prego, Queinho Pinto, mestre Nelito do Pandeiro, Arnaldo Silva, Nelson Babalaô, Gilson Jararaca, Paulinho Camafeu, Riachão, Ederaldo Gentil e Paulinho Cacá (estes dois últimos já falecidos); ao carioca Dudu Nobre. A homenagem a Raimundo Sodré, que participava do evento, ouvia-se nos discursos pronunciados antes da saída do cortejo.

Na via principal da praça, em frente ao Teatro Castro Alves, estavam os três trios elétricos que abririam o desfile: em primeiro lugar, o do bloco Alvorada, com o grupo *Bambeia* e convidados. Uma grande faixa na lateral do trio anunciava que o Alvorada era o bloco de samba mais velho em atividade no carnaval de Salvador, que desfilava desde 1975, ano que corresponde ao penúltimo desfile das escolas de samba no carnaval da cidade. Conforme Wadinho França, o Alvorada foi o único bloco de samba que sobreviveu diante do protagonismo da *axé music* no carnaval, guardando o lugar na fila para os outros que depois chegariam com a Unesamba. Por isso, seu lugar de honra para abrir o cortejo da caminhada. Em segundo lugar, encontrava-se o bloco Alerta Geral com o grupo *Katulê*, no trio *Trás a Massa*. Nesses dois primeiros trios, outros *banners* menores estampavam os nomes dos patrocinadores de ambos os blocos: duas marcas de produtos para cabelo, uma para “cabelos-afro”, prometendo “restauração, revitalização, fortalecimento e tonificação”; outra para “cabelos macios e fáceis de pentear”. No trio do Alerta Geral, ainda havia a empresa de tecnologia *Congremassa* e a marca da cerveja *Bhrama*. O terceiro e último trio desta fila que saía da frente do Teatro Castro Alves era do bloco Pagode Total, com a banda *É o Tchan do Brasil*. Ao fundo deste trio, outra grande faixa destacava os nomes das estrelas da banda, Beto Jamaica e Compadre Washington; *banners* comemoravam os 15 anos de desfile do Pagode Total na quinta feira do carnaval e anunciavam o patrocínio de outras três marcas de produtos para cabelo; mais embaixo outros dois menores: um com a foto do Projeto-creche Casinha da Criança e outro de um grupo de apoio a uma instituição de assistência a crianças com câncer.

Na fila ao lado do Sheraton Hotel da Bahia, o quarto trio do cortejo era do bloco Proibido Proibir com o trio *Ricardão*. Em um dos lados desse trio, um enorme *banner* estampava o nome do patrocinador, a marca de bebida *skol*, numa bonita foto que tinha como fundo a paisagem do Farol da Barra. O quinto bloco, o Reduto do Samba com o trio *Light* e o grupo *Viola de Doze*, com mulheres vestidas de baiana e representantes do candomblé da Nação Angola. No sexto lugar, o bloco Vem

Sambar se destacava dos demais pela grade de proteção na parte superior do caminhão, feita com tubos de metais cujo brilho parecia ter saído da fábrica naqueles dias.

O sétimo da fila era o bloco Amor e Paixão com o trio *Porradão*; nele, uma grande faixa na lateral exibia a foto do sambista Nelson Rufino, um dos proprietários do bloco; *banners* menores mostravam os sites e os números dos telefones do bloco. Este trio também se destacava pela estrutura grandiosa do caminhão. O oitavo bloco, o Samba Popular com o trio *Magia*. Por fim, o nono bloco Q Felicidade, no trio *Parajós*. Os trios elétricos que não consegui ler as mensagens – como o nome das bandas – eram escritos com placas de *led*, que só foram acesas depois que entraram no cortejo, após sair do Campo Grande.

Já havia se passado mais de uma hora da minha chegada ao Campo Grande, e os músicos continuavam passando o som em cima dos trios elétricos. Um deles tocava *reggae*, atraindo para o seu entorno malucos e mendigos de rua, catadores de lata, que dançavam, brincavam e davam muitas gargalhadas, numa alegria sem igual; um desses catadores se destacava por usar uma meia três quartos amarela e uma camiseta rosa choque justa e decotada, ambas com muito brilho; era o mais animado, dançando próximo ao saco contendo uma boa quantidade de latas vazias já colhidas.

Muitas pessoas chegavam vestidas com a camisa da caminhada, alguns homens tomavam cerveja, encostados na grade de proteção do centro da praça; muitos cordeiros⁷¹ já se aglomeravam por ali, alguns sentados na calçada que sustenta essa grade. Os sanitários químicos enfileirados de um dos lados da praça, antes mesmo de aumentar a quantidade de pessoas em suas portas, já exalavam um forte cheiro de urina. Vez por outra, chegava alguém entregando folhetos com propagandas dos blocos da Unesamba, para o desfile do carnaval, sempre destacando a presença de sambistas cariocas que neles desfilariam. Do lado principal da praça, uma senhora negra também sambava muito, ao lado de um dos trios, aos aplausos dos admiradores que a incentivavam com palmas e vivas, dada à agilidade no dançar, ao mesmo tempo em que segurava nas mãos uma vasilha com guloseimas que vendia e pendurava num dos braços uma sacola com outros objetos; em frente, do lado de dentro da praça, um grupo de senhoras esperavam, sentadas num banco, cercada de familiares (Figura 27) .

⁷¹ Ao contrário do que acontece no carnaval, na Caminhada do Samba não há cordas nos blocos; há somente para separar o caminhão dos trios do público.



Figura 28 Espera da saída da Caminhada do Samba - 2016. ©_sirleide_oliveira

Neste momento, eu continuava andando de um lado para o outro da praça, tentando obter o máximo de informações antes da saída do cortejo, fazendo anotações, fotografando, buscando uma oportunidade para conversar com algum sambista, diretor e/ou organizador dos blocos. Mas sem muito sucesso devido à correria geral de todos eles, do alto volume do som dos trios elétricos já tocando e do aumento da multidão que chegava, a cada momento, de todas as direções. Resolvi, então, entrar na feira gastronômica, na parte central da praça, para comprar uma água de coco. Lá chegando, além das barracas de artesanatos, deparei-me com longas filas de pessoas nas barracas que vendiam comidas típicas de outras regiões do Brasil e países como Argentina, México, China e Japão. Apesar do aumento do número de pessoas que chagavam para a caminhada, dava para se perceber uma diferença entre os dois públicos: da caminhada e da feira.

No primeiro, a grande maioria era de negros que chegavam nos ônibus lotados, vindos dos bairros populares, do subúrbio ferroviário, da região metropolitana e de cidades próximas a Salvador,

principalmente do Recôncavo Baiano. O segundo público era formado por pessoas residentes no centro da cidade, de pele mais clara e de classes economicamente mais abastadas, comprando os produtos da feira a preços pouco acessíveis aos participantes da caminhada. Foi o que confirmei assim que entrei no espaço da feira, numa conversa entre duas mulheres. Uma, de forma categórica, comentou: “Deus me livre, caras feias pra gente; gente tirada, metida a besta!” A outra completou: “É mesmo, só artesanato feio e tudo caro. Não tá vendo? Qualquer bolinho custa dez reais; vamos sair daqui”. E foi realmente 10 reais a quantia que gastei na compra de um cafezinho e uma garrafa de 500ml de água mineral, o que não gastaria mais do que quatro reais em qualquer outro lugar do centro da cidade; por isso também desisti de comprar a água de coco. Depois, aproximei-me das duas mulheres e, numa conversa, fiquei sabendo que eram amigas, moradoras de Paripe, no Subúrbio Ferroviário, que há quatro anos não perdiam a Caminhada do Samba “por nada”.

Voltei, então, às minhas andanças aos lados dos trios elétricos, que ainda permaneciam na praça. Próximo à primeira fileira dos trios, do lado de dentro da grade da praça, outras senhoras negras e mestiças, já com certa idade, aguardavam a saída dos trios sentadas nos bancos, acompanhadas de familiares mais jovens: rapazes, moças e crianças, muitos desses sambando, fazendo coreografias (Figura 28). Ao lado do trio do *É o Tchan do Brasil*, do lado de fora da grade, uma senhora negra, magrinha e muito esperta, animava a todos nos passos do samba de roda, acrescidos de coreografias do *É o Tchan*, descendo próximo aos joelhos, subindo e batendo palmas. Assim que o samba parou, fui falar com ela. Era Dona Evalice, moradora do Tororó – bairro mencionado anteriormente como um dos redutos de negro-mestiços do centro da cidade, das escolas de samba e do bloco de índios Apaches. Aos 71 anos, ela estava ali na praça desde as 11 horas da manhã, esperando a caminhada, pois o que mais gostava na vida era “sambar até quando Deus permitir ou até o arroz queimar”⁷²; foi o que me revelou ao pé do ouvido, dando muita gargalhada.

⁷² “Até o arroz queimar”: expressão usada em Salvador para se referir a algo que não tem hora para acabar, pelo prazer que proporciona.



Figura 29 Caminhada do Samba - 2014. ©_sirleide_oliveira

Às 13h50, a feira do centro da praça já estava no final, e o clima da festa do samba já dominava todo o centro da cidade, num vai-e-vem de pessoas se acotovelando na praça e em suas mediações. Fui ver como estava a Rua Forte de São Pedro, acesso entre o Campo Grande e a Avenida Sete de Setembro. No alto da fachada de um bar, situado na esquina daquela rua, lia-se numa grande faixa estampava uma frase do sambista Batatinha (Figura 29). Noutras “Eu sou o samba, a voz do morro, eu sou mesmo sim senhor. Zé Ketí”, assinada pelo vereador “Mister Moisés Rocha, parceiro do samba”. Outras faixas do vereador Moisés Rocha também foram dispostas amarradas em coqueiros da Praça do Campo Grande e em outros lugares do percurso do desfile. Em outros lugares, cartazes menores colados em postes davam vivas e/ou anunciavam o evento. Assim como em todos os trios elétricos, as faixas e cartazes dispostos no percurso da caminhada tinham, em algum lugar, o *slogan* da Unesamba.



Figura 30 Caminhada do Samba 2015. ©_sirleide_oliveira

Naquela hora, o trânsito de toda a região do percurso do cortejo já estava bloqueado, com acesso apenas os carros da Polícia Militar. Uma infinidade de ambulantes já tomava as calçadas do Campo Grande, da Rua Forte de São Pedro, da Avenida Sete de Setembro, dos becos, praças e ruas adjacentes, muitos deles vendendo chapéus de bamba em diferente cores (Figura 31). Bares e padarias estavam abertos, alguns com mesas e cadeiras dispostas nas calçadas, com pessoas sentadas, bebendo, comendo, conversando. Na rua, bebidas de várias marcas eram anunciadas em cartazes acoplados em caixas de isopor, de vários tamanhos, algumas posicionadas em locais fixos, outras carregadas nos ombros, muitas vezes com o grito estratégico “olha o gelo”⁷³, bastante conhecido nos ambientes das festas populares de Salvador.

⁷³ Esse grito foi criado pelos vendedores de bebidas no carnaval, quando precisam pedir passagem no meio da multidão transportando sacos de gelo na cabeça. O mesmo virou jargão satírico das festas de rua quando alguém se vê diante do aperto no meio da multidão.



Figura 31 Ambulante na Caminhada do Samba - 2014. ©_sirleide_oliveira

O principal chamamento dos cartazes era o preço das três *piriguetes* – como são denominadas as latinhas de cerveja com 250 ml, as preferidas dos foliões nas festas populares de Salvador –, vendidas ali a seis ou cinco reais. Vários tipos de alimentos e guloseimas eram comercializados em carros de mão, muitos deles recriados a partir de carrinhos de recém-nascidos, portando cachorros-quentes, espetos – de carne, frango, calabresa – amendoins torrados e cozidos; vários tipos de bombons, pipocas industrializadas, cigarros, fósforos, isqueiros em bandejas com suportes de madeiras; em outras, maçãs, pedaços de abacaxi e uvas em saquinhos, uvas e maçãs do amor e outros tantas guloseimas e lanches. Bicicletas e motos carregando suportes de metais pendurados de salgadinhos industrializados: pipocas, amendoins em muitas cores e sabores, torresmo fritos à pururuca e muitos, muitos enfeites: colares, pulseiras, anéis, penachos de plumas e paetês, tiaras floridas, óculos coloridos, chapéus; brinquedos para crianças – bichinhos de pelúcia, bolas coloridas – todos pendurados em grandes estandartes, muitos deles carregados por mulheres, também enfeitadas com brilho e colorido, para atrair a freguesia.

Nas calçadas e nas ruas, muitas mulheres trabalhando como vendedoras, algumas contando com a ajuda de filhos e/ou familiares; outras com filhos ainda crianças. Tentei conversar com alguns desses ambulantes, mas não tive muito sucesso, pois todos ficavam muito desconfiados. Tempo depois, em conversa com uma das mulheres, fiquei sabendo que a recusa em não responder às minhas perguntas era porque achavam que era representante de órgãos municipais, de controle de vendas nos espaços públicos das festas populares de Salvador, e serem punidos por alguma falha, ou da Unesamba cobrando taxa para a liberação da vendagem de mercadorias no espaço da festa.

Com o passar do tempo, o burburinho aumentava ainda mais com a intensificação do som dos trios elétricos, elevando as vozes das conversas e dos gritos dos ambulantes, contando ainda com o som dos carrinhos dos vendedores de cafezinho que, vez por outra, apareciam com os seus equipamentos sonoros cuja potência já se tornaram comuns não só nas festas populares, mas, também, nas ruas do centro de Salvador.

Com muito esforço para enfrentar o aperto da multidão, retornei ao Campo Grande, agora já tomada também por muitos fotógrafos e jornalistas transitando ao redor dos trios elétricos; no chão, uma repórter de televisão entrevistava o Presidente da Unesamba, José Luiz Arerê. Alguns desses jornalistas subiam nos trios elétricos portando crachá da Unesamba; outras pessoas subiam portando o crachá do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia da Bahia (CREA) para fiscalizar as instalações dos trios. Nesse momento, eu me vi numa situação meio desconcertante diante de um grupo de cinco rapazes e duas moças que fumavam maconha, encostados em um dos coqueiros da Praça do Campo Grande, próximo ao trio do bloco Proibido Proibir. Era a primeira vez que eu sentia o cheiro da erva em todas as minhas andanças pelo universo do samba em Salvador, incluindo o trabalho de campo nos bailes de pagode durante a pesquisa do mestrado, mas uma prática muito comum nos show de *reggae* e de bandas de rock. Isso me deixou curiosa para ver o perfil de quem fumava.

Então, fui me aproximando deles bem devagar, tentando não dar pistas da minha curiosidade; mas não teve jeito, num determinado momento, o meu olhar cruzou com o olhar desconfiado de dois dos integrantes do grupo, momento em que eu gravava no celular, uma vez que o aperto não me permitia fazer anotações no papel. Ao me notarem, eles falaram alguma coisa entre si e todos do grupo passaram a me olhar também. Disfarçadamente, conversaram mais um pouco, para em seguida se dispersarem. Um dos rapazes continuou me olhando, deixando-me meio apreensiva, momento em que me afastei para um lugar um pouco mais aberto, o que me permitiu substituir o uso do celular pelas anotações no caderno de campo, disfarçando também numa conversa com um ambulante. Todos

tinham pele branca e cabelos lisos; somente uma das moças tinha o cabelo crespo, e pelas vestimentas e fisionomias, pareciam ser estranhos ao mundo cotidiano do samba. Finalmente, dispersaram todos na multidão. Imaginei que eles pudessem ter me confundido com uma policial à paisana, o que me deixou apreensiva; afinal, sozinha, naquele aperto.

Voltei ao vai e vem do lado dos trios elétricos, precisando de muita agilidade para prestar mais atenção a tudo e a todos ao meu redor: às vozes da multidão, aos discursos proferidos em cima dos trios, além de fotografar, conversar, gravar e ter bastante atenção e cuidado para não ter os meus objetos roubados. Essa preocupação era reforçada por toda a caminhada, com as pessoas sempre me chamando a atenção com frases do tipo: “Cuidado!” “Não tem medo que te roubem?” “Tinha ladrão logo ali na frente!” Algum tempo depois, fiquei mais calma, quando vi o grupo dos cinco jovens em cima do trio elétrico do bloco Proibido Proibir – pensei, então: nome do bloco bem sugestivo para os fumantes.



Figura 32 Eu na Caminhada do Samba, 2014. © [_sirleide_oliveira](#)

Às 15 horas, a praça do Campo Grande já estava completamente lotada dos participantes da Caminhada do Samba. Da feira de gastronomia, não sobrara nenhum resquício, cedendo o lugar para os vendedores ambulantes, que geralmente ocupam o espaço nos finais de semana. A multidão dificultava a minha circulação para qualquer lugar que pretendesse me deslocar, até mesmo mudar de posição onde estava. Decidi, então, esperar o início da caminhada ao lado do trio do bloco Alvorada – o primeiro da fila –, comprimida atrás de uma enorme caixa de isopor, colocada em cima de um suporte de madeira, garantindo assim certa proteção do empurra-empurra das pessoas que se aglomeram na frente da caixa. O som de alguns trios continuava sendo testado na voz estridente dos locutores, que repetiam em série: “som, som, alô, samba, samba...”; anunciando as atrações dos sambistas cariocas que desfilariam em alguns dos blocos da Unesamba no carnaval e convidando a todos para comprar os carnês desses blocos. No bloco Alvorada, o locutor anunciou a chegada ou presença no desfile de personalidades importantes (sambistas, ativistas da causa negra, políticos, representantes de entidades ligadas ou apoiadoras do samba), também agradecendo aos principais patrocinadores daquela caminhada – Salvador Turismo (Saltur), empresa ligada à Secretaria Municipal de Turismo e Cultura (Secult), principal patrocinadora daquela edição.

Às 15h20, a música *A massa*, do grande homenageado daquela edição, Raimundo Sodré, começa a ser tocada em um dos trios elétricos, propagando por toda a praça o dedilhar da viola do samba de roda que marca esta música, a qual é recebida aos gritos, aplausos e assovios da multidão, já totalmente espremida e excitada, cobrando o início da festa. Uns dez minutos depois, o locutor do bloco *Alvorada* anuncia a saída do trio, conforme ele, com o som “redondinho, redondinho”. A multidão aumenta os gritos e aplausos, mas, logo em seguida, diminui o barulho, acompanhando o silêncio dos trios, que param de tocar, voltando todos à atenção para o segundo trio da fila, o *Alerta Geral*, onde se encontram muitas das pessoas importantes anunciadas e de onde o presidente da Unesamba, José Luiz Arerê, pronuncia poucas palavras e passa o microfone para o vereador Claudio Tinoco. Este, ao som da multidão, que volta a se agitar, faz elogios ao samba da Bahia e à Saltur, que, conforme ele: “Por unanimidade, potencializou a realização da caminhada”, desejando que esta se torne “um sucesso absoluto”, ressaltando ainda o compromisso do vereador, por ser “companheiro do samba”, para que isso se concretizasse; finalmente, desejando boa festa principalmente “ao povo que faz parte do movimento do samba da Bahia”.

O vereador Claudio Tinoco devolve a palavra a Arerê, que responde ao compromisso do vereador com elogios e agradecimentos, para ele, à “figura que comanda a luta do samba da Bahia, com muita competência e seriedade”. Arerê permanece com a palavra, fazendo reverência ao “companheiro” Fernando Rufino – filho do sambista Nelson Rufino e um dos responsáveis pela

organização da caminhada –, referindo-se a Fernando como “uma figura eminente e majestosa”, a quem passa a palavra. Fernando Rufino agradece “mais uma vez a confiança e credibilidade” de todos, dizendo-se muito feliz em saber que, “depois do carnaval de Salvador, a caminhada é a segunda festa mais importante do calendário festivo da Bahia [acrescentando de forma enérgica]: Isto é fato!”. E segue elogiando a Unesamba, que “construída há nove anos, está feliz, pois nada mais justo do que a iniciativa do vereador Claudio Tinoco, não só por ser um parceiro do samba, mas por ser um grande amigo”; que todas as vezes que o procurou, o vereador deu um jeito de o ajudar. Assim, “garantiu, graças a Deus, mais uma vez, a caminhada de estar na rua”. Por fim, agradece ao vereador, rogando a Deus que o protegesse, com muita paz, pois “já é um sambista de coração”, entregando ao vereador uma placa de homenagem da Unesamba.

Ao receber a placa, o vereador Claudio Tinoco retoma a palavra ao microfone e, suspendendo a placa com a mão, declara-se muito emocionado, que será breve, apenas para justificar que há quatro anos, como gestor, aprendeu a reconhecer a Caminhada do Samba como o segundo maior evento popular da cidade de Salvador. Dirigindo-se ao público, diz que aqueles nove blocos de samba da Bahia resolveram se unir para trazer para os baianos “o maior evento de samba do Brasil”; que somente quem vai à rua para comemorar o dia nacional do samba sabe qual é a força, que todos os participantes têm de reconhecer e ter orgulho, pois “o samba nasceu foi na Bahia”; que é através da ação de homens e mulheres, compositores e compositoras sambistas e dos produtores que fazem com que o samba entre na história de Salvador, “ao irem para a rua, tocar de graça para aquela grande massa, em mais um grande evento da Unesamba”. Em seguida, o vereador volta a agradecer o presidente dessa entidade, José Luiz Arerê, e reafirma a amizade dele com Fernando Rufino, a quem também agradece e a outros diretores e pessoas “que fazem da Unesamba essa maravilha que é”.

O vereador continua ao microfone, ressaltando que, naquele ano, a caminhada está acontecendo devido a uma iniciativa dele por oferecer ao prefeito de Salvador – Antônio Carlos Magalhães Neto – uma emenda parlamentar, garantindo os recursos da prefeitura para aquela edição da caminhada. Por fim, prometeu a todos que não iria ficar somente naquilo, já que, ainda pela iniciativa dele, a prefeitura estava garantindo um palco do samba para o carnaval do ano seguinte – 2015 –, como uma forma de valorizar o samba da Bahia. Por fim, concluiu o discurso desejando a todos que brincassem em paz, “com o samba no pé”, pois a paz era a única coisa que os levaria até o final daquele dia.

O locutor do *Alerta Geral* anuncia a presença de um assessor do governador do Estado da Bahia, mas não deu para ouvir o nome devido ao barulho da multidão que, em total euforia, já não

estava mais prestando atenção aos discursos dos trios elétricos. A atenção voltou-se, então, para o trio do bloco Alvorada, onde senhoras vestidas de baiana se posicionaram na parte da frente para soltar a pomba branca da paz, que foi seguida pelo estrondo de foguetes e pelo som dos clarins anunciando o início da caminhada. No Alvorada, o grupo *Bambeia* constitui a base musical, contando com a participação de muitos sambistas locais, naquele dia, Roberto Mendes, Gal do Beco e Juliana Ribeiro. A letra da música *Jorge da Capadócia*, de Jorge Benjor, passa a ser declamada por Raimundo Sodré, intercalada com salvas “à Bahia e ao povo de santo do candomblé”, com o trio já se movimentado, abrindo, finalmente, o desfile dos trios e da multidão, totalmente entregue ao reboiço dos corpos, acompanhando o ritmo dos músicos com palmas, gritos e assovios.



Figura 33 Grupo Bambeia no Bloco Alvorada, 2014. ©_sirleide_oliveira



Figura 34 Caminhada do Samba, 2014. ©_sirleide_oliveira

O trio elétrico do Alerta Geral seguiu o trio do bloco Alvorada, tocando um samba bem gostoso, num embalo cadenciado, e todo mundo cantando, respondendo ao refrão da música, batendo na palma da mão, conforme o pedido do cantor em cima do trio. Eu, no maior sufoco, permaneci atrás da grande caixa de isopor de um casal e mais um rapaz que vendiam bebidas. Os três, postados em pé na frente da caixa, davam-se certa proteção da multidão enlouquecida com o samba, mas quando o aperto aumentava dificultando a venda, os três paravam, cantando e sambando muito; principalmente o homem, que sabia de cor todas as letras dos sambas. Num dado momento, três senhorinhas brancas, já com seus setenta anos ou mais, todas baixinhas, apareceram na frente da caixa de isopor, sambando no meio do sufoco da multidão, cada uma com sua lata de cerveja na mão. Uma delas, sambando muito, rodopiando, levantava a mão com a lata de cerveja, dando vivas ao samba e muita gargalhada. Ali na praça, a maioria dos participantes era do sexo masculino, que cantavam e

sambavam muito. Eu só conhecia o refrão de alguns sambas, mas toda multidão sabia de cor, até as senhorinhas, que permaneceram por alguns minutos sambando em frente das caixas, esperando o trio seguir, folgar mais um pouco, para irem atrás.

O Alerta Geral seguiu, carregando com ele as senhorias e parte da multidão. Logo em seguida, de cima do trio elétrico do *É o Tchan do Brasil* – que permanecia parado e sem tocar –, o vocalista Beto Jamaica, dando seus gritos peculiares, começa a atizar a multidão, que responde aos aplausos, ainda embalada pelo samba de roda tocado no Alerta Geral; cantando, gritando e respondendo o refrão da música que pedia para “descer, subir... com as mão na cabeça, mão na cintura... sobe, desce mais um pouquinho...”. O Alerta Geral segue levando o som, e o *É Tchan* começa a tocar outro samba de roda, também seguindo devagar, levando da praça outro punhado da multidão, agora mais eletrizada.

Logo depois de o som do *É o Tchan do Brasil* ficar mais distante, o grito estridente do locutor do trio do bloco Proibido Proibir, na segunda fila, anuncia a sua estrela principal, a sambista Ju Moraes, nas palavras dele: “A rainha do samba brasileiro”, que responde com bastante entusiasmo: “É uma honra estar fazendo esse som pra vocês, é uma honra participar desse samba, que merece essa homenagem maravilhosa”. Depois de o locutor anunciar a saída do bloco no carnaval, agradecer aos patrocinadores, o trio entra no desfile com a sambista cantando *A batucada dos nossos tantãs*, do grupo carioca Fundo de Quintal, que segue aplaudida pela multidão, que repete em coro toda a letra da música: “[...] É bonito de se ver, o samba correr, pro lado de lá fronteira não há, pra nos impedir. Você não samba, mas tem que aplaudir [...]”.

Às 16h40min., foi a vez do grupo *Viola de Doze* começar o desfile com o bloco *Reduto do Samba*. O som da viola de doze cordas – peculiaridade do grupo – começa a dar os primeiros acordes, puxando palmas e assovios da multidão. O locutor faz saudações aos sambistas de outros grupos presentes, dá boas-vindas ao grupo dizendo: “Um abraço à rapaziada do *Viola de Doze*, vocês sabem que são meus parceiros particulares. Estamos juntos numa mesma família”. E continua fazendo brincadeiras com o público, sempre relacionadas ao samba, da alegria e do prazer de sambar. Um grupo baianas, em cima do trio, fazem um pequeno ritual e terminam jogando pipocas em todas as pessoas ao redor, em cima e embaixo do trio.

Neste momento, um painel com placa de *led* acendeu na fachada do caminhão, alternando os nomes dos patrocinadores: a Empresa Baiana de Água e Saneamento (Embasa) e da Saltur. O grupo começa tocando um samba de roda num ritmo mais lento, que se torna bastante acelerado à medida

que se desloca no circuito da festa, arrastando outro emaranhado de gente, deixando na praça somente o eco do seu som.



Figura 35 Baianas do Viola de Doze, 2014. ©_sirleide_oliveira

Neste momento, já era grande o número de pessoas nas filas das portas dos sanitários químicos, dispostos enfileirados próximos à grade da praça, já deixando a sua marca nas festas de rua, que é urina escorrendo pelo chão e odor pelos ares. Muitos catadores de latas passando com os sacos cheios, pendurados nas costas; muitos carregando as latas amassadas, uma maneira de aumentar a quantidade. As pessoas continuavam preocupadas comigo, por me verem com o celular e a máquina fotográfica na mão. Ao pé do ouvido, uma Senhora me disse: “Não tem medo, não? Aqui dá muito ladrão”. Foi o que se viu, logo depois: um monte de gente gritando “pega ladrão... pega ele aí...”, alguns rapazes correndo atrás de outro, que terminou caindo, juntamente com uma carteira de identidade e um celular, que se espatifou pelo chão. O rapaz ganhou umas bordoadas dos que o perseguiram, mas conseguiu

fugir, correndo para o meio da multidão. Eu gritei, mostrando o celular quebrado no chão, quando uma moça se abaixou, tentando pegar o que havia restado do aparelho. Mais gritos foram ouvidos, e algazarras com alguém gritando: “Se fudeu, sacana! Toma, corno!”

Após esse episódio, o clima ficou mais ameno e aproveitei o vácuo deixado pelo trio do Viola de Doze para ir à entrada da Rua Forte de São Pedro, tentando tirar uma melhor foto de uma moça ambulante, que eu havia fotografado no início da tarde. Era loira, baixa, que, naquele momento aparecia bem mais enfeitada que antes, com os produtos coloridos que vendia pendurados numa armação de madeira fina, porém bastante firme. Avistei-a de longe, mas assim que me aproximei, o número de pessoas voltou a aumentar; mesmo assim, de forma muito simpática e sorridente, fez pose para que eu a fotografasse, seguindo em seguida sambando atrás do trio do Viola de Doze.

Tentei voltar, então, ao Campo Grande, mas desta vez não consegui, pois me vi sufocada por um grupo de pessoas que passavam às pressas, tentando alcançar aquele o trio do grupo Viola de Doze, que já se ia distanciando. O sufoco piorou com a fumaça que saía dos espetos de carnes, assados ali por perto, atrapalhando minha visão e irritando as narinas. Nesse momento, abriu-se um vazio na entrada da Rua Forte de São Pedro, deixado pelas pessoas que gritavam e corriam por causa do início de uma briga na parte central da rua, mas que logo foi interrompida com a chegada da polícia. Esta que chegou metendo o cassetete sem olhar a quem, nem mesmo a uma mulher que levava uma criança nos braços, que não conseguiu se livrar do sufoco. Fato que, ao diminuir a confusão, o burburinho de revolta foi geral; umas jovens que estavam acompanhadas de um grupo de pessoas mais adultas ficaram bastante assustadas, esquivando-se para não seguir no percurso; mas logo aconselhadas por um dos adultos a não desistirem, uma vez que, conforme a pessoa: “É assim mesmo, mas já acabou; é só a gente ter cuidado e ir mais devagar; lá na pracinha [pouco mais adiante] vamos ficar melhor”. Outro grupo afirmava categoricamente que a confusão começou com a chegada da polícia no local, a qual “chegou batendo sem dó”; tendo uma das moças mostrando o braço arranhado na pancadaria. Mas, também, outras histórias eram contadas com muitas risadas e algazarra. Com a confusão, fui arrastada, seguindo adiante na Rua Forte de São Pedro, não conseguindo mais voltar para o Campo Grande. Resolvi seguir atrás do trio do Viola de Doze, para chegar ao Largo do Palácio da Aclamação – a pracinha referida anteriormente –, cuja arquitetura inclui um espaço quadrado mais elevado, que tanto serve de palanque para o lado de dentro da praça como de camarote para a rua, um dos locais mais procurados pela população, para assistirem a desfiles no centro da cidade, devido à visão panorâmica e elevada que ele proporciona. Era para lá que eu também estava indo, tentando obter essa visão.

Em passos lentos, acompanhei a multidão que seguia o trio do Viola de Doze: homens, mulheres, jovens, idosos, gays, lésbicas, travestis, crianças, muitas destas em cima dos ombros dos pais; em grupos, pares, sozinhos, todos sambando e, em coro, repetindo as letras das músicas bem como executando as coreografias, sempre ditadas nos refrãos comuns no samba de roda baiano, tais como: “rebola”, “requebra”, “sobe-desce”, “vai até embaixo, até em cima”, “dedinho na boca”, “mão no umbiguinho, no joelhinho, mais embaixo um bocadinho...” Nas calçadas e nas sacadas dos prédios, outras tantas pessoas dançavam, cantavam, aplaudindo, jogando beijos e saudando os artistas em cima do trio, com confetes de papel picado.

Esta mesma diversidade de pessoas e grupos repercutia nas vestimentas. A maioria das mulheres usavam short jeans, tênis, blusas e camisetas; mas também usavam calças, saias e vestidos, de todas as cores e tamanhos; sobressaindo os minis *tops*, calças e bermudas de malhas justíssimas, desenhando os corpos e, em muitas, fazendo sobressair, sem nenhum pudor, barrigas, estrias, celulites.

Os calçados usados pelas mulheres eram sapatilhas, sandálias de tipos variados, muitas de dedos, amarradas nos tornozelos, algumas com saltos altos, principalmente as usadas pelas travestis, cujas vestimentas, indumentárias e enfeites de cabelo as destacavam na multidão; outras que usavam saltos muito altos eram as mulheres que subiam nos trios elétricos. Os homens vestiam camisas de tecidos, algumas muito floridas, camisetas de malha, calças, mas principalmente bermudões pouco folgados, para facilitar a dança; muito difícil era ver homem vestindo short curto. Nos pés, calçavam tênis, alpercatas, sandálias de dedo. No geral, tudo muito colorido, sobretudo nos turbantes, óculos escuros, chapéus e enfeites nos cabelos de todos os tipos e tamanhos: alisados, lisos, trançados, mas a grande maioria crespos e cacheados, *blacks*, com *megahair e dreads*. Assim, a empolgação alternava em momentos mais calmos e outros de muita euforia, a depender do samba que tocavam.

Nesse passo lento, o trio do Viola de Doze segue rumo ao largo onde ficam o Clube *Casa D'Itália* e a entrada para a Avenida Sete de Setembro. Nesse percurso muitas cenas chama a atenção de muitas pessoas, que comentam, cochicham, dão risadas. Uma delas foi a passagem de um catador, carregando três sacos imensos, cheios de latinhas vazias, um na cabeça e um em cada ombro, abrindo caminho na multidão com o famoso grito “dá licença, olha o gelo!”. Outro grupo de senhorinhas miúdas, vestindo shortinhos, sem se importar com as marcas da idade visíveis nos corpos, passam ao meu lado cantando e sambando muito, algumas com latas de cerveja na mão; em seguida, param um pouco e se juntam para tirar uma *self*, uma retoca o batom, e seguem festejando. Um casal se beija ao tempo que é jogado de um lado a outro pela multidão; uma moça passa com um barrigão de gravidez; outro casal, cada um segurando uma criança na mão; outros rapazes com crianças no pescoço...

O Viola de Doze começa a fazer um *pout-pourri*, misturando repertório da *axé music* e do samba-*reggae* ao ritmo do samba de roda, levando a multidão ao delírio. Um senhor já com certa idade, sozinho, cheio de ginga, cantando nas alturas todas as letras das músicas, emendando uma na outra, assim como fazia o cantor em cima do trio, sem errar uma vírgula ou entonação.

Nesse instante, dois rapazes se aproximaram fazendo muito algazarra e gritando “Vambora, Roberto!”, “Jogue duro Roberto!”. Foi quando vi, no meio de uma roda de jovens, que aumentava a algazarra, um homem metido a sócia do cantor Roberto Carlos, que conheci quando eu era secundarista. Todas as tardes, ele chegava do bairro da Federação onde morava, Roberto Carlos – só admitia ser chamado assim – descia do ônibus na Praça da Piedade e saía percorrendo as imediações dos colégios públicos do centro da cidade, trecho que vai do Colégio Central, na Avenida Joana Angélica, até o Severino Vieira, em Nazaré, onde eu estudava. Cheio de trejeitos e muitas estripulias, ele chamava a atenção de todos, imitando o cantor famoso, juntado ao seu redor centenas de alunos gaiatos, que fomentavam as suas maluquices com palmas, aplausos e gritos de “Viva o Rei Roberto Carlos!” durante muitos anos, fiquei sem vê-lo. Mas, agora, estava ele ali, meio banguela, usando uma peruca preta de cabelo sintético, da qual faltavam fios e rasgão em algumas partes, denunciando que na cabeça já não mais havia um fio de cabelo. Mas nada disso tirava dele a ginga de sempre, o entusiasmo e os mesmos trejeitos, para seguir firme, sambando e acenando com a mão aos que os chamavam de Rei Roberto.

Os cinco rapazes que, antes, zombaram de Roberto, também sambavam muito e se destacavam na multidão pelas belas coreografias que exibiam com seus corpos esguios e musculosos, nus da cintura para cima, com as camisas amarradas nos passa-cintos das bermudas, dando um charme a mais à *performance*. Brincavam, riam, imitavam gays, que quando passavam não se importavam com as brincadeiras; ao contrário, também entravam na zombaria, sem nenhuma preocupação e interferência do politicamente correto: nem com o corpo, roupas, cabelos e zombarias. Ali no samba, estavam soltos, felizes e contagiantes; afinal, nada era falso, apenas mais uma demonstração do jeito de ser alegre dessa gente soteropolitana.

O trio do Viola de Doze chegou ao largo onde ficam o restaurante *Casa D'Itália* e o meio da Avenida Sete de Setembro, onde entrou, seguindo lento a sua caminhada, carregando parte da multidão, mas ainda se fazendo ouvir o samba de roda gostoso, com muita gente cantando e acompanhando o *pout-pourri* do cantor do trio elétrico, em seguida, a *Música a do Recôncavo*:

*É madeira de lei / É zoeira, é viola
Meu sambe é de fé / Pode entrar na roda*

*Meu samba é gostoso, faz bem / Ê, Bahia, estação primeira
É gente de todo lado / Jogando o compasso, quebrada maneira*

*Na quebradeira, na gostosa / Swingueira não fique de bobeira
Jogue os braços pro ar (pra lá, pra lá, pra lá, pra lá)*

*Ô, arerê, levanta poeira / Ô, arerê, levanta poeira
Arerê, swingão da peneira / Arerê, swingão da primeira*

*Caetano me chamou pra sambar / Eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá
Na beira do Rio Subaúma sambar / Eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá*

*Santo Amaro, minha bênção / Estou chegando agora
Vim sambar pra valer / Na roda de samba não fico de fora*

*Ai, ai, ai vadeia / Ai, ai, ai eu vou vadiar
Ai, ai, ai meu bem vadeia / Ai, ai, ai eu vou vadiar*

*Viva o samba do Recôncavo / Viva o meu povo de fé
Vamos sambar minha gente / Viola de doze é gostosa ou não é?*

Entra na roda pra sambar / Samba ê, samba ê, samba, ê

*Gil, Bethânia e Gal vai sambar, Margareth / Salve Daniela, Brown e Xandhy
A Ivete chegou pra o sambar com alegria / Entra na roda pra sambar
Samba ê, samba ê, samba, ê*

Entra na roda pra sambar / Samba ê, samba ê, samba, ê

*Ai, ai, ai vadeia / Ai, ai, ai eu vou vadiar
Ai, ai, ai meu bem vadeia / Ai, ai, ai eu vou vadiar*

*Viva o samba do Recôncavo / Viva o meu povo de fé
Vamos sambar minha gente / Viola de doze é gostosa ou não é? ⁷⁴*

Eu, no meio da multidão, como um polvo, tendo que multiplicar braços e mãos para dar conta de tudo: segurar bolsa, fazer anotações, tirar foto, gravar no celular; e sambando também, porque, além de gostar muito do Viola de Doze, uma das características das festas de rua com desfile de trios elétricos é que estando na multidão, ou se entra na dança, ou morre-se pisoteado, já que o corpo não se sustenta parado diante dos empurrões.

Quando cheguei ao largo da Casa D'Itália, no entrecruzamento entre a rua Forte de São e a Avenida Sete de Setembro, o que se via era lama pelo chão, formada pela água do gelo que escorria dos isopores dos ambulantes, e muito lixo: *pets*, restos de enfeites e dos panfletos com propagandas

⁷⁴ *Samba do Recôncavo*. Cantada pelo grupo *Viola de Doze*, sem referência à composição, provavelmente dos irmãos integrantes do grupo.

de blocos, shows, festas, que eram distribuídos em todo o percurso da caminhada. E a multidão que começava a se acumular, mais e mais, devido à lentidão do trio elétrico do Viola de Doze e a aproximação do que vinha depois dele. O resultado foi outro sufocamento, bem pior do que o anterior. De repente, tudo se apertou. Um rapaz, que fazia parte de um grupo, começou a gritar para os demais: “Vamos por aqui, senão a gente vai morrer aí na frente...”; outra moça, de outro grupo, em desespero: “Viemos pelo lado errado, vamos voltar, pelo amor de Deus!” Eu também me vi desesperada por não poder fazer nada, era muita sufoco e aflição das pessoas, num empurra dali, empurra daqui, gritos, chamamentos... Um verdadeiro horror na festa. Clamei, então, por Nossa Senhora “da Antropologia”, que não demorou muito para atender ao meu pedido, com o início de uma discussão entre dois rapazes, que terminou em empurrões e, num vácuo, fui jogada para atrás de outra grande caixa de isopor, encostada em um poste, cujo dono era um moço gordo o bastante para me isolar da multidão atrás dele, onde permaneci protegida até o sufoco diminuir.

Depois, o alívio foi geral, nos rostos das pessoas e nas histórias contadas sobre o acontecido, do mesmo modo que na confusão anterior, algumas permeadas de desesperos, outras de chacotas e muitas risadas. Assim, uma moça contava aos amigos que o dinheiro tinha sido roubado no bolso dela, que só havia percebido quando o procurou para comprar a cerveja, mas, sorrindo: “Não encontrei nem sinal do meu real... o dono levou pra tomar a cerveja dele”. Nesse momento, um rapaz saiu da multidão com o pé engessado, gritando: “Pelo amor de Deus, devagar aí... me deixa passar!”; uma moça que o seguia gritava com ironia: “Sai da frente, olha o gelo!” Outro catador de latas passou carregando dois sacos imensos na cabeça, com restos de cerveja pingando das latas, aumentando assim o lamaceiro do chão. E os gritos do “Olha o gelo...” ecoava em outros lugares, com alguém querendo sair do sufoco. No alto de um prédio da esquina do largo, outra faixa estendida com os dizeres: “Ms. Moisés Rocha: parceiro do samba, samba a gente não perde o prazer de cantar”. Em outra menor: “Viva o samba. Salve a nona Caminhada do Samba”. Todas com o *slogan* da UNESAMBA.

Livrando-me da multidão, cheguei, enfim, à Praça do Palácio da Aclamação. Ali, muitas barracas vendendo comidas, bebidas, tira-gostos e lanches; ambulantes dispostos por vários lugares com suas mercadorias: salgadinhos, guloseimas, pipocas, enfeites... Casais de namorados – héteros, homossexuais, jovens, coroas – se beijando. Algumas transexuais exibindo fantasias exuberantes – perucas coloridas, cabelos enfeitados, saltos altíssimos, batons vermelhos –, em pares e em grupos, sambando muito ao som dos trios que passavam. Muitas crianças soltas, correndo, brincado, dentre os quais filhos dos ambulantes que trabalhavam por ali. Um grupo dessas crianças, de ambos os sexos e pouca idade, brincavam com uma bola improvisada com uma garrafa *pet*, jogando, gritando e sambando quando um trio passava. E muita sujeira e lixo já acumulados por toda a praça. Homens e

mulheres urinando livremente atrás das árvores, mesmo com a lei municipal proibindo esta prática – comum nas festas populares e no dia a dia da cidade – e com vários sanitários químicos dispostos enfileirados em uma parte da praça, mas, naquele horário, já com enormes filas, sem papel higiênico, derramando urina pelo chão e exalando o odor característico.



Figura 36 Caminhada do Samba vista da Praça da Aclamação. ©_sirleide_oliveira

Com muito jeito e paciência, fui tendo acesso ao espaço-camarote da praça. Ali, um grupo de senhoras negras, que deviam ter sido as primeiras pessoas a chegarem devido ao grande espaço que se apropriaram, ocupando com cadeiras, poltronas, sacolas com comida, dentre as quais espeto de carne, frango, calabresa, farofa, bolo; e isopor com cerveja, coquetéis, sucos, água e refrigerantes, às quais se juntavam filhos, netos, sobrinhos e amigos. Deviam morar por perto, pois, vez por outra, solicitavam a alguém para ir a casa buscar alguma coisa: prato, faca, garfo, mais farofa... Aos poucos, encostando aqui, dando um empurrãozinho, com um pedido de licença, aqui, ali, consegui, enfim, um lugar com uma boa visualização, não só das pessoas na praça, mas também da Rua Forte de São Pedro, onde os trios elétricos passavam lavando a multidão ao som de variedade de repertórios musicais –

samba, *reggae*, *samba-reggae*, *axé music*, romântico, *funk* – todos incorporados aos ritmos acelerados do samba de roda (Figura 32). Era este o principal ritmo da festa, em suas várias modalidades, pois mesmo o partido-alto carioca, muito tocado também, tinha como base a pulsação percussiva do ritmo do Recôncavo Baiano.

Das janelas e sacadas dos prédios, as pessoas continuavam aplaudindo, sinalizando para os artistas em cima dos trios, aos quais respondiam, devolvendo beijos e fazendo brincadeiras. Outras tantas penduradas nas árvores enfileiradas de ambos os lados da rua e por toda a muralha de estilo neoclássico que cobre a parte da frente que separa a Praça da Aclamação da Rua Forte de São Pedro, em cima da qual está situado o palco-camarote.

Às 18h15min, o trio elétrico do bloco Amor e Paixão passou tocando um samba bastante acelerado:

*Tem homem que não abre mão de uma mulher gordinha / Tem homem de perder a linha com a mulher
sarada / Tem homem que só acha graça nas novinhas
E outros que só se engraçam com as casadas / Tem homem que se apaixonou por mulher carente
E outros que ficam carentes sem as piriguetes / E tem maluco só tentando dá o pente
E tem parceiro de trazer mulher pra...
Queiroz!
Ô, Queiroz, ô, Queiroz! / Traz essa mulher pra nós!
Ô, Queiroz, ô, Queiroz! / Traz essa mulher pra nós!*

*Ela tem os atributos que a gente gosta / Ela tem os apetrechos que a gente quer
Mas você sempre foi sangue bom / Nunca deixa o parceiro a pé
Tem branca, morena, tem loira, mulata / Você sempre exporta uma mina bonita
Além de pagar a conta, tu é de botar na fita
Ô, Queiroz, ô, Queiroz! / Traz essa mulher pra nós! 75*

Por se concentrar muita gente, ao chegar em praças, os trios sempre param um pouco e tocam para a multidão. Era o que acontecia ali, com a multidão, em todos os lugares, totalmente eletrizada. Mas, em seguida, diminuindo o compasso, o vocalista da banca anunciou: “Agora vamos falar de amor!”, e seguiu iniciando uma música romântica, num compasso mais cadenciado do partido-alto; com o vocalista se despedindo, pedindo para o público esquecer de uma festa que eles iriam fazer na semana seguinte, bem como comprar o carnê do bloco para o carnaval. O Amor e Paixão seguiu seu caminho, momento que diminuiu um pouco a sambadeira.

⁷⁵ Ô Queiroz. De Rosana Aparecida De Figueiredo / Marcos Aurelio Goncalves Nunes / Mario Cleide Correia Do Nascimento / Claudemir

De repente, mais gritos, agora por causa de outra briga, ali mesmo na parte de baixo da escadaria do palco-camarote, na parte interna da Praça da Aclamação. Uma mulher, pequena, mas muito ágil, batendo no parceiro, gritando, empurrando os amigos que tentavam segurá-la; mas ela insistindo e batendo no rosto dele. Ele a segura e, com muita raiva, encara-a firmemente, fala algo, empurra-a e sai. Ela sai atrás, com muito desaforo, querendo bater mais; joga um documento de identidade no chão, pisoteando e falando coisas que não davam para entender devido à gritaria de algumas pessoas que se juntavam ao redor deles, olham curiosas, gritam e assoviam, atijando mais a peleja. Neste momento, as senhoras pediam aos seus parentes mais jovens para irem ver o que estava acontecendo, os quais voltavam deixando a todos horrorizados, contando sobre os tapas da mulher no rosto do companheiro. Outra senhora, que estava ao meu lado, acompanhada de uma neta ainda pequena, percebendo a fúria no olhar do rapaz, comentou sem muito ligar para quem a ouvia: “Se não fosse a Lei Maria da Penha, esse rapaz tinha enchido a cara dessa mulher de porrada!”. Ao que a amiga respondeu, enfaticamente: “Essa daí, só mesmo a Lei Maria da Peia, não da Penha. É muito desaforada”.

A briga terminou com o sumiço dos dois, deixando uma série de comentários dos que a assistiram. Neste momento, os trios elétricos passam com menos intervalo entre um e outro, muitas vezes, deixando uma confusão de sons, mas as pessoas pouco se importavam; ao contrário, continuavam sambando, uns seguindo a música do trio que havia passado; outros, do trio que se aproximava. De um lado se ouvia: “*Ô coisinha, tão bonitinha do pai! Ô coisinha, tão bonitinha do pai...*”; do outro trio: “*Malandro é malandro, mané é mané...*”. O penúltimo trio, do bloco Samba Popular, aproximou-se tocando um *funk* num ritmo cadenciado, e todos acompanhando, cantando e dançando, agora, sem muito alvoroço, mas somente até o mesmo começar a tocar um pagodão – popularização do termo *pagode baiano* na cidade –, fazendo voltar a excitação coletiva. Como em todos esses momentos, de aproximação e parada dos trios elétricos, as pessoas começam a se aglomerar, tentando encontrar um bom lugar para visualizar de perto os artistas em cima do trio. Começam, então, a cantar junto com o cantor do trio, respondendo ao refrão da música *Gererê*⁷⁶,

*Segure a saia, menina
Não deixe a saia levantar
Eu te peço que guarde essa saia
Porque no Domingo vamos passear
Nós vamos lá no Gera Samba
No meio do samba nós vamos sambar*

⁷⁶Não consegui saber o autor desta música, que foi popularizada pelo grupo *É o Tchan do Brasil*.

*Coloque a mão nas cadeiras
Dê um remelexo que eu vou cantar
Gererê, Gererê, Gererê no Gera Samba
Se você gerou, eu também
vou gerar no Gera Samba*

*Eu levei uma carreira
e esta foi pequeninha
Um facão de sete arrobas,
no roçado uma bainha
Uma cesta de ovos, setecentas galinhas
E o trem corre é por cima da linha*

*Sim, tô melado, tô melado
Tô melado, meu amor, estou melado,
meu amor, tô melado, meu amor*

*Descendo a ladeira, me deu uma tonteira
O povo da preguiça diz que
eu tô é de boqueira*

*Eu vou embora é devagar, devagarinho
Eu vou embora é devagar, devagarinho
Tô saindo fora devagar, devagarinho
Vou jogar bola, devagar, devagarinho
Eu vou ver Aurora, devagar, devagarinho
Tô saltando fora, devagar, devagarinho
Vem comigo agora, devagar, devagarinho
Sambar gostosinho, devagar, devagarinho
Samba bonitinho, devagar, devagarinho
Eu vou me embora, devagar, devagarinho
Por Nossa Senhora, devagar, devagarinho
Saia da minha cola, devagar, devagarinho.*

Depois de muita agitação, o trio parou por alguns minutos, com o vocalista perguntando: “Quem é Bahia?”, “Quem é Vitória?”, levando a torcida rival dos dois times aos gritos, assovios, palmas e vaias para o adversário. Inicia, então, outro samba, provocando um delírio geral da multidão cantando:

*Ê baiana, Ê ê é baiana, baianinha
Ê baiana, Ê ê é baiana*

*Baianina boa / Gosta do samba / Gosta da roda
E diz que é bamba*

Baianina boa / Gosta do samba / Gosta da roda / E diz que é bamba

Olha, toca a viola / Que ela quer sambar / Ela gosta de samba / Ela quer rebolar

Ê baiana / Ê baiana / Ê ê é baiana, baianinha / Ê baiana / Ê ê é baiana⁷⁷

⁷⁷ Composição de Enio Santos Ribeiro, Fabrício da Silva e Manoel Pancrácio - sucesso na Voz de Clara Nunes

Neste momento, eu não resisti e, mesmo cansada e com fome, caí no samba de novo. Um casal de gordinhos sambando muito, com tanta maestria de causar inveja a qualquer magricela. Até uma moça, com uma fisionomia calma, que minutos antes sentava preguiçosamente num canto da escada, já estava totalmente entregue ao sacolejo das nádegas, sem maior esforço, causando a mim certa inveja, de tanta agilidade e facilidade no rebolado. Uma jovem negra muito bonita, com pernas roliças, corpo invejável, subiu num banco, rebolando muito. Dois rapazes não deixaram por menos, também mostraram seus dotes no remelexo da quebradeira⁷⁸. No chão, do lado de dentro da praça, um gay vestido numa mini e justa camiseta de malha verde escura, barriga à mostra, e um saiote curto, num verde mais claro, lenço rosa amarrado no pescoço, todas as peças com muito brilho, bastante maquiado, meia branca até o joelho, calçando um tamanco altíssimo, dizendo em voz alta que era a “nova Lacreia do pedaço” – referindo-se a um personagem bizarro que, na década de 1990, fez sucesso em programas de auditório da televisão do país, dançando funk, com figurino semelhante. Chegando de forma bastante espevitada, esbaldou-se na quebradeira, rodopiando, sorrindo, fazendo caras e bocas, e recebendo aplausos com palmas e gritos das pessoas ao seu redor. O cantor do trio continuava emendando um samba num outro:

*Mostra sua cara seu jogo de cintura (bis)
Que menina é essa, é da turma da usura (bis)*

*Se eu compro a cerveja, ela pede um copo / Se eu compro um feijão, ela mete a mão
Todo mundo quer saber, o nome dessa menina / Não precisa responder, é Maria gasolina oi,oi*

Oí,Oí, é Maria Gasolina / Ê mamãe

*Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo! (bis)
Ê mamãe*

Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo! (bis)

*Tchaco pra frente, tchaco pra tras (bis)
Vai pra frente, vai pra tras (bis)*

*Cadê o feijão? Tá na casa da D. Maria (bis)
O feijão dela é gostoso*

Mas dá 15 dias de dor na barriga / O feijão dela é gostoso (bis)

A menina da ladeira não tem cara de tola

Tem um beijo maldoso, com gosto de cebola (bis)

Ela faz um charminho, pra chamar a atenção

Com seu jeito de ser, de quem tem bom coração

Com seu jeito faceiro, ela é, dengosa / Com seu jeito faceiro, ela é, dengosa (bis)

⁷⁸ Termo usado em toda a região da Bahia de Todos os Santos para designar a dança do samba.

E tem mania de querer, ser vaidosa (bis)

*Cadê a morena faceira, tá no samba geral
Aonde é esse samba? é no beco de Gal (bis)⁷⁹*

*Ê mamãe / Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo! (bis)
(Segura a cintura) Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo!*

Tchaco pra frente, tchaco pra trás (bis) / E vai pra frente e vai pra trás (bis)

*Seu Zeca vai usar, cueca de zíper / Seu claudio vai usar, cueca de zíper
Que é pra proteger, o pega pra capar / É pra proteger, o pega pra capar
Júlio vai usar, cueca de zíper / Romildo vai usar, cueca de zíper
Que é pra proteger, o pega pra capar / É pra proteger, o pega pra capar*

O pega pra capar, O pega pra capar (bis)

*E diz aí cadê / Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo! (bis)
Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo!*

*É O seguinte galera / Quero ver todo mundo na dança do tchaco
Tchupe tchu / Cadê o grito das moças / Cadê o grito dos homens
Que beleza! Alguém me chamou aí? / Então diga pra mim assim, galera*

*Quebra aí, quebra aí, quebra / Quebra aí, quebra aí, quebra
Quebra aí, quebra aí, quebra / Quebra aí, quebra aí, quebra*

*Ê mamãe / Tchaco, eu tô em cima eu tô em baixo!
Segura a cintura neguinha / Eh! Tonho Matéria tá pintando aí, galera
Na cintura, na cintura e vai descendo / Cadê o remelexo⁸⁰*

No meio dessa sambadeira e alvoroço geral, um painel enorme, que pouco antes estava colado num poste, com a propaganda de um show de grupos de samba locais e participação de um famoso sambista carioca – que seria realizado na semana seguinte –, foi arrancado por um jovem que o jogou no chão, passando a pisoteá-lo, enquanto falava: “Que carioca que nada, porra, tem que ser sambista da Bahia!”. Uma mãe amamentava um bebê ao lado das senhoras; estas, naquele momento, mostravam-se muito mais alegres, despreocupadas, sambavam sem se levantar da cadeira. Neste momento que percebi que entre elas havia uma mais magra, aparentando beirar os noventa anos, sambando toda durinha; também aplaudiam, cochichavam ao pé do ouvido, já que o barulho era ensurdecador; algumas bebendo cerveja. Um senhor vendendo queijo de coalho, no meio dessa confusão toda. Esta é uma prática muito comum nas praias, nas festas de rua e nas mesas de bares dispostas nas calçadas; nestas últimas, a presença daquele vendedor também já era conhecida em muitos lugares, com seu traje alinhado: calça preta, camisa branca de tecido e mangas compridas, gravata, meias e sapato preto brilhantemente engraxado. Com toda esta elegância, estava ele ali na

⁷⁹Referência ao Bar de Gal do Beco.

⁸⁰Samba Duro (Melô do Tchaco), composição de Tonho Matéria.

praça, agachado no chão, fazendo uma espécie de malabarismo para assar, de uma só vez, quatro espetos de queijo num pequeno braseiro improvisado numa lata de alumínio, enquanto atiçava o fogo, espalhava uma fuligem, aumentando mais ainda a confusão na quebradeira.

Num dado momento, ouve-se mais gritos anunciado outra briga, agora, no meio da rua por onde passava o trio, mas que logo foi interrompida com o vocalista do trio pedindo para os parceiros baixarem o som; em seguida, pedindo a multidão que vaiasse os brigões, enquanto dava-lhes bronca: “Rapaz, nós viemos aqui pra sambar. Qualé a de vocês aí, hein! Palhaçada! Vamos caminhar na paz!”. Aproveitou o momento de pouco barulho para fazer propaganda do bloco, dando endereço e telefone para as pessoas comprarem os carnês do carnaval. E seguiu tocando um samba mais lento, acalmando assim os nervos dos brigões e o alvoroço da multidão, que continuava atrás do trio e em todas as partes do circuito da festa.

Na praça, apesar do barulho das vozes da multidão e dos resquícios do som dos trios já distantes, o clima ficou mais ameno. O último trio demorou um pouco para passar. Enquanto não veio, as crianças voltaram a brincar; três delas, duas meninas e um menino, bem pequenos, voltaram a jogar com a bola improvisada de garrafa *pet*. As pessoas, agora com mais calma, voltaram a comer de tudo que se vendia por ali: pipoca, algodão doce, batata frita, tirinhas de torresmo à pururuca, amendoim cozido, assado, espetinho de carne, de queijo coalho, até churrasco num prato servido com garfo e faca de plástico. Muitos rostos já não negavam o cansaço, pessoas encostadas no muro ou procurando algum lugar para se sentar. Casais voltaram a se acariciar; uma moça aproxima dizendo que não ia mais beber, pois já não encontrava cerveja gelada para comprar; outra, cochilando escorada num pedaço da escada da parte elevada da praça; outros tantos sentados nos degraus da escada que rodeia o obelisco em mármore português localizado no centro da praça. Poucas pessoas usando a camisa dos blocos ou da caminhada. Depois da única e rápida aparição, no momento da briga lá no início da festa, um grupo de policiais aparece para revistar uma fileira de rapazes (todos negros), colocados de costas na parede da frente do Palácio da Aclamação.

Por fim, eu também resolvi parar um pouco com as anotações e gravações. Comi um espeto de frango e bebi um refrigerante. Mesmo sem o som dos trios, as pessoas continuavam conversando muito alto, o que me impedia de aproximar de alguém, para conversar, perguntar alguma coisa; achava constrangedor ter que ficar gritando ao pé do ouvido ou encostar o celular para gravar alguma conversa. Estavam ali para se divertir, e, daqui que eu me identificasse, não parecia uma ideia razoável. Continuei, então, só observando. Tempo depois, consegui conversar um pouco com três moças e um rapaz que sentaram ao meu lado nos degraus da escadaria do obelisco. Residiam no bairro de

Sussuarana, onde nem sempre iam a eventos de samba, pois, conforme eles: “Nem sempre tem, tem mais na rua, nos sons de carros”, respondeu uma delas. E quando perguntei se sambavam com o som do carro, acharam graça, e o rapaz respondeu que ficavam apenas por perto, tomando uma cervejinha. Na verdade, depois revelaram que o samba nos carros ao qual referiram era o “*pagodão-baixaria*”, que odiavam por serem “muito vulgar, baixaria pura”, completou outra. Adoravam mesmo era participar daquela caminhada, coisa que já faziam há mais de três vezes.

Já passava das 19h, quando retornei ao palanque-camarote para ver o último trio que se aproximava, tocando um bonito samba de roda com a participação de instrumentos de sopro, com destaque para as flautas. O caminhão estava lotado de gente. Na parte de trás, um grupo de moças se apertavam sambando. Sentado no muro da praça, um rapaz começou a gritar: “Tá cheio de piriguete, essa porra vai desabar!” O samba voltou a esquentar, mas não mais como o anterior, pois muitas pessoas já começavam a ir embora, muitas caras e corpos não mais dispostos à sambadeira. Eu admirava um senhor negro, que sambava muito; ele viu que eu o olhava, passou, então, a sorrir, piscando o olho, mostrando que sabia e gostava de sambar. Outro, mais discreto, até no sambar, um miudinho que fazia gosto de ver, com uma lata de refrigerante na mão. O cantor do trio agita o público, chamando pelos bairros populares e subúrbio de Salvador: Santa Cruz, Nordeste de Amaralina, Paripe, Plataforma, Garcia, Tororó, Sussuarana, Federação e outros mais. Depois, do mesmo modo que o anterior, agita a torcida dos dois times baianos rivais: “Quem é Bahia, levanta a mão! Agora levanta quem é Vitória!”. Passa sem demora, conduzindo outra grande parte da multidão para encerrar a caminhada, aproveitando também para fazer propaganda do seu bloco, agradecer aos patrocinadores e ao público em geral, que o responde com muitos aplausos. De cima do trio, as pessoas jogam beijos, também se despedindo. E segue clamando:

*Não deixe o samba morrer /Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba /De samba para gente sambar*

*Quando eu não puder pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas não puderem aguentar
Levar meu corpo junto com meu samba
O meu anel de bamba /Entrego a quem mereça usar*

*Eu vou ficar /No meio do povo, espiando
Minha escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval /Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo /O meu pedido final
Antes de me despedir /Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final*

O que me fazia dar risada ao pensar: como é que morre, com uma multidão desta, cantando e dançando samba?

Na praça, o senhor que vendia queijo já se despedia de todos, satisfeito por ter vendido tudo; no carrinho de amendoim restavam apenas três saquinhos; a pipoca há muito já havia acabado; a cerveja, o pouco que restava estava quente, ninguém queria. Era a hora de ir embora. Saí andando pela Avenida Sete de Setembro, pelo lado do Palácio da Aclamação, voltando para o Campo Grande: Ufa! Que alívio! Foi o que senti, quando li num papel pregado na parede de um bar: “Dois reais para usar o banheiro!”. Era o segundo banheiro em bar que eu usava; e, apesar da hora, aquele também estava bem melhor do que os sanitários químicos da rua, nos quais não me predispus a entrar; permanecendo o tempo todo bebendo apenas pequenas porções de água, para não me desidratar, mas também evitar de ter que usá-los.

Decidi, então, voltar para onde estava. Eram 19h30min quando o trio do bloco Alvorada apontava na Casa D'Itália, retornando o circuito da caminhada pela Rua Carlos Gomes. Passou pelo Palácio da Aclamação com o grupo *Bambeia* tocando samba de roda, e muita gente ainda sambando atrás, principalmente pessoas com mais idade, já que o ambiente estava mais calmo. Depois de um tempo, param de tocar, com o locutor fazendo um pequeno discurso de agradecimento a João Sá, que se encontrava em cima do trio, depois de agradecer de volta ao locutor, pronuncia uma de suas frases preferidas, também repetidas nos ambientes de samba: “Samba, canto livre de um povo!”. O locutor também agradece ao pessoal da empresa de segurança, por estarem ali “garantindo a harmonia de um dos maiores eventos do Brasil”; à PM, e aos patrocinadores: Secult, Secretaria Estadual da Fazenda, Secretaria de Promoção e Igualdade Racial e a cerveja Brahma; anuncia a presença de sambistas cariocas no carnaval de Salvador nos blocos da Unesamba. Dando, finalmente, vivas à Unesamba e à Caminhada do Samba. Ali, fiquei mais um tempo, assistindo ao retorno e finalização de outros trios.

No caminho de volta, até o ponto de ônibus, muito lixo e muitas latas de cerveja meio amassadas jogadas no chão, outras sendo amassadas e colocadas nos sacos pelos catadores; um bêbado, gritando e batendo no vidro da lanchonete *Subway*, querendo comprar sanduiche: “Estou com fome, porra!”. A Rua Banco dos Ingleses com a passagem de veículos já liberada. No Campo Grande, muitas pessoas continuavam sentadas na praça, crianças brincando no parque, como qualquer outro

⁸¹*Não deixa o samba morrer*. De Edson Conceicao / Aloisio Silva Araújo

domingo; uns rapazes colando cartazes nos postes, anunciando a Feira da Cidade que seria realizada ali, no final de semana seguinte.

Já no ônibus, retornando para casa, puxei conversa com um rapaz, um mulato magro, bonito e sorridente, por estar carregando uma caixa térmica, semelhante à usada pelas senhoras no palanque/camarote com as bebidas. Imaginei que ele tivesse vendendo bebidas na caminhada. Mas não, estava vindo da praia da Ribeira, onde havia ido, conforme ele, “tomar um banho de mar, tirar a quizila [energias ruins] do mês [que findara] e entregar a Iemanjá as coisas ruins”. Sobre a caminhada, disse gostar muito, mas que há três anos não participava devido ao “aumento da bagunça, das brigas, muita confusão!”. No entanto, em toda a minha presença na festa, presenciei o início das duas brigas mencionadas, uma das quais logo interrompidas pela interferência dos vocalistas em cima dos trios. Mas como o percurso de toda a caminhada é muito maior do que por onde andei, não dá para afirmar nada, a não ser as observações feitas pelos organizadores que, ao se despedirem no final do desfile, faziam questão de falar sobre a considerável diminuição dos casos de violência naquele dia.

No fundo do ônibus, três jovens bastante estilosos, usando bermudas largas, ajustadas na cintura com cintos coloridos, camisas soltas, grandes óculos transparentes e coloridos e novos estilos de corte de cabelo, com topetes, laterais e nuca raspados, com desenhos feitos em degradê. Eram moradores do mesmo bairro onde eu morava, pois, algumas vezes os vi dentro do ônibus voltando da escola. Em pé, ensaiavam uma coreografia, fazendo os gestos dos três macaquinhos sábios japoneses: mudo, surdo e cego; um ensinava ao outro, que, às vezes, errava e refazia tudo de novo. Não deu para saber se vinham da caminhada. E assim permaneceram sem causar aborrecimentos a ninguém, até o final da trajetória do ônibus, onde descemos. Cheguei em casa às 21h20min, sã e salva.

No ano anterior – 2013 –, no trio em que eu consegui subir, dois grupos de samba se apresentaram. O primeiro, do Campo Grande até o São Bento, cuja sonoridade se aproximava mais do pagode baiano⁸²; o segundo, um grupo de samba de roda da cidade de Cachoeira, no Recôncavo, com a liderança do vocalista Juninho, já conhecido por se apresentar em outros eventos de samba em Salvador. Presenciar a maior parte da caminhada em cima do trio, fez com que, em 2014, eu optasse para assistir tudo do chão. Queria ter subido no trio por um trecho, mas não consegui. Isso porque de um ano para outro, a organização ficou mais rígida e me informaram que eu devia ter solicitado isso antes do dia do evento, pois estava havendo um controle maior, que foi percebido pela quantidade

⁸² Tempos depois, fiquei sabendo através do colega do doutorado Tedson, que estuda o pagode baiano, que era o grupo *Paparico*, que reivindica o título de grupo de samba, mas que não convence os sambistas devido à sonoridade do pagode que o caracteriza.

maior de fiscais do CREA nos trios elétricos. No final, foi melhor eu ter permanecido no chão, por possibilitar uma visão e participação mais ampla do evento, e mais perto do público participante; no entanto, embora só conseguindo conversar com poucas pessoas tendo em vista a intensa agitação e barulho durante todo o período da festa.



Figura 37 Homenagem ao bloco Alvorada pela Câmara de Vereadores de Salvador - 2015.
©_sirleide_oliveira

Em 2015, não ficou claro o motivo, mas não teve discursos de políticos na saída da caminhada, apenas os agradecimentos do locutor do bloco Alvorada à Secretaria da Cultura do Estado da Bahia (Secult), à Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia, uma homenagem especial à Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (Sepromi), uma vez que a caminhada também estava fazendo uma homenagem ao ano internacional da consciência negra. Outras entidades e personalidades ligadas à militância negra também receberam homenagens e agradecimentos: a “Bahia: Estado-África”, o Restaurante Alaíde do Feijão, Terreiro Bate-Folha da nação Angola pelos 100 anos de existência, Arany Santana e a vereadora do PCdoB Olivia Santana. A frase-propaganda do governo do Estado:

“Bahia, terra mãe do Brasil” foi divulgada exaustivamente, assim como o convite para a homenagem à Sociedade Recreativa Cultural e Carnavalesca, o bloco Alvorada, na Câmara Municipal de Salvador, por iniciativa do vereador do PT Moisés Rocha (Figura 33). Outro chamamento era para a 13ª ressaca da caminhada, marcada para o dia 17 de março de 2016, com a participação do carioca Xandy de Pilares.

Entretanto, quando anunciava esta ressaca, eu não consegui entender, pois, se a caminhada naquele ano estava fazendo dez anos, como a ressaca já tinha treze? Pensei isso em voz alta, e um rapaz, dando muita risada, respondeu-me: “É porque o baiano bebe muito, e a ressaca começa antes da festa”. Depois, outra pessoa me esclareceu que o locutor estava errado, pois a ressaca era do carnaval e não da caminhada. Na edição de 2015, a caminhada foi patrocinada pelo Governo do Estado da Bahia, através do Fazcultura e, pela primeira vez, a Lei Ruanet; contou ainda com o patrocínio da cerveja Antártica sub-zero. O homenageado foi o sambista Nelson Rufino pelos 50 anos de samba; o bloco Alvorada pelos 40 anos de existência. Após o som dos clarins, o trio deu início cantando a oração de São Francisco “para garantir paz a todos”.

Analisando os resultados da caminhada de 2015, Wadinho França considerou que houve um aumento na quantidade de participantes, mas com as mesmas dificuldades para conquistar patrocinadores do setor privado. Conforme ele, nos dez anos de existência, o evento contou apenas quatro vezes com o patrocínio das cervejarias, que são as empresas que mais lucram com as festas populares. Para a divulgação, as camisas continuam sendo trocadas por leite e doadas para as instituições sociais, mas a distribuição passou a ser feita pelos próprios blocos, em suas respectivas sedes. Para Wadinho França, “talvez, hoje, no Brasil, a Caminhada do Samba em Salvador seja a manifestação popular mais autêntica do gênero musical, fora do carnaval”.

Caminhada do Samba se apresenta como um evento popular urbano, grandioso e gratuito, uma ampliação do samba para o espaço público em forma de espetáculo, com participação majoritariamente de negros originários das camadas populares de Salvador, tanto da organização como de público participante. É uma produção mobiliza uma centena de pessoas ligadas aos nove blocos de samba que compõem a Unesamba, contando com participação de vários perfis de cidade. Entretanto, como revelou Wadinho França, para a realização do evento, eles enfrentam muitas dificuldades para obterem patrocínio por parte do setor privado, coisa que não acontece com os eventos realizados pelos blocos de carnaval e/ou das grandes estrelas da *axé music*, os quais se concentram em espaços fechados, cobrando altos preços de ingressos, restringindo assim o acesso dos frequentadores de baixa renda. Fato que demonstra a permanência do racismo e da segregação

racial manifesto, por parte do setor empresarial, principalmente por se tratar de uma das cidades com maior densidade de negros fora do Continente Africano, e de sua representação, no âmbito do turismo, ter como atrativo uma paisagem na qual predominam os componentes – simbólicos, religiosos, materiais, culinários, festivos – da cultura elaborada e reelaborada pela sua população afrodescendente, especialmente na região que abrange a Bahia de Todos os Santos.

No entanto, nada disso impedem os negros e mestiços da cidade também continuar se manifestando, no caso da Caminhada do Samba, de forma grandiosa e espetacular, como foi pensada inicialmente pelos seus organizadores, contando, para isso, com o patrocínio governamental, nas esferas municipal, estadual e federal. Trata-se, pois, de uma demonstração do samba no cenário cultural contemporâneo, que tem na espetacularização como uma de suas marcas principais. Na Bahia, essa forma de se manifestar pelos africanos e seus descendentes acontece desde o período colonial (LARA, 2002; REIS, 2002), que foi se ampliando com o passar do tempo, alcançando o seu ápice no espaço do carnaval de Salvador.

A compreensão desta espetacularização vincula-se a uma abordagem que não se restringiu a um fenômeno resultante estritamente do domínio econômico sobre o cultural, da perda da subjetividade pela alienação dos indivíduos em relação a sua existência e desejos (DEBORD, 2002). E mesmo não perdendo de vista a complexidade que envolve os discursos folclorizantes que a forma espetáculo tem promovido nos fenômenos culturais na atualidade, sobretudo na cultura tradicional ou popular do Brasil (CARVALHO, 2004; DÖRING, 2013, é uma forma que também se configura na “sociedade em ato“ (DURKHEIM, 1968) em que as ações dos indivíduos sustentam a “efervescência coletiva”, estabelecendo uma convergência entre representações e práticas, ação e pensamento, numa autoconsciência propiciada por essas representações. Nesse processo, o corpo em ação, conforme Cavalcanti (2002), concretiza a unidade do indivíduo biológico, como foi pensado por Mauss, cujo corpo constitui o elo entre natureza-homem-cosmo.

No espetáculo da Caminhada do Samba em Salvador, a estética corporal propagada pelos meios de comunicação, que prima pela magreza moldada nas passarelas do mundo *fashion* e nas academias de ginásticas, não dita normas: o importante é um corpo que se permita à “quebrança”, libertando-se das amarras do cotidiano e do passado da escravidão. É muito semelhante ao corpo descrito por Cavalcanti dos foliões do carnaval carioca:

O corpo do carnaval é o corpo sexuado, não necessariamente o corpo bonito ou cuidado que se exhibe num carro alegórico, ou na concorrida posição atual das “madrinhas de bateria”, mas muitas vezes simplesmente corpo, da dona de casa barriguda, do comerciante magrelo, da menina caolha, do garoto míope e de pernas

tortas, que se divertem brincando numa ala. Corpo que toma para si as tênues fronteiras entre liberdade, liberalidade e libertinagem desembocando na sugestão insinuante de pecado, na certeza da morte sempre reafirmada na quarta-feira de cinzas. Um corpo que gostaria de ser só corpo sem transcendência alguma (CAVALCANTI, 2002, p. 59).

Ou seja, é um corpo “grotesco” (BAKHTIN, 1993) que é feito de projeções, sombras, transbordamento de vitalidade, que se confunde com a multidão, indistinguível, aberto, em contato com o cosmos, não satisfeito com os limites que lhes foram impostos pelo processo civilizatório (ELIAS, 1994), os quais transgridem histórica e permanentemente. A propósito, um dos tabus rompidos pela *performance* do pagode baiano foi permiti ao homem rebolar, sem pudor, coisa que só era bem vista se executado por mulheres.



Figura 38 Caminhada do Samba - vista de cima do último trio elétrico - 2014. ©_sirleide_oliveira

Na Caminhada do Samba, assim como nas manifestações negras soteropolitanas, o corpo é o mesmo do samba-de-roda, a “reliquia transatlântica” que, embora inserido num contexto cultural dinâmico, perdurou no Recôncavo Baiano (OLIVEIRA, 2001) desde a chegada dos africanos no século XVI, conservando muito dos traços da percepção corporal das sociedades tradicionais do Velho Continente de origem, que foi identificada por Breton (2002) como uma percepção ligada à cosmovisão e à comunidade, na qual o lúdico constitui a base para a socialização, e a festa como espaço libertário/libertador. É uma compreensão do corpo que, também, vincula-se ao que Breton (2002) denominou de “corpo popular” ou “burlesco”, presente nas sociedades medievais e renascentistas da Europa Ocidental, que mistura as tradições populares locais com o “cristianismo

folclorizado” (BRETON, 2002; LARA, 2002; REIS, 2002), nutrindo as relações entre o homem e seu entorno social e natural. Nele, o homem não se distingue da textura comunitária e o cosmo; “amalgamado na multidão” dos seus semelhantes sem que sua individualidade seja fragmentada como o corpo da modernidade ocidental (BRETON, 2002, p. 29).

6.1 A UNESAMBA NA VISÃO DOS SAMBISTAS BAIANOS

Em 2015, na véspera da Caminhada do Samba, eu estava no lançamento do carnê do bloco Alvorada, para o carnaval de 2016, na Casa de Angola – localizada na Baixa dos Sapateiros –, quando fiquei sabendo de outra caminhada que aconteceria na tarde daquele mesmo domingo, no mesmo percurso da Caminhada do Samba, entre o Campo Grande e a Praça Castro Alves. Este evento seria realizado por outros sambistas da cidade em protesto pela não participação deles na caminhada da Unesamba. Pelo mesmo motivo, haveria outra, no bairro da Liberdade, mas, da qual, não consegui obter mais informações. Esse descontentamento com a Unesamba também teria levado, há 15 anos, a criação da Associação de Blocos e Entidades de Samba da Bahia (Abesamba) para reunir os sambistas e os grupos menores contrários àquela entidade. No entanto, é uma iniciativa que não consegue ir adiante devido à falta de empenho e articulação para assegurar seu objetivo; conforme João Sá, pela falta de apoio, já que tudo tem custo.

As críticas à Unesamba são feitas tanto por aqueles sem poder de voz e excluídos da entidade como daqueles que participam ativamente dos seus eventos. Por exemplo, os produtores de dois grupos com respaldo do mundo do samba, o *Filosofia de Quintal* – este muito elogiado por João Sá, que sempre o convida para seus eventos –, e o *Catadinho do Samba* – que já tocou no carnaval ao lado do grupo carioca *Revelação*, três anos no bloco *Afinidade*, e quatro anos no bloco Soweto, este que reúne em torno de quatro mil integrantes. Ao falarem da Unesamba, os dois produtores demonstraram a falta de respaldo e apoio dessa entidade. Jovicélio dos Santos⁸³, conhecido como Dobi, do *Catadinho do Samba*, fez elogios e reconheceu a importância da caminhada da Unesamba – da qual o grupo também participou no bloco Alvorada –, deu a seguinte declaração: “É muito bom por causa da mídia que é muito grande, [a caminhada] é filmada para todo o Brasil. Hoje também

⁸³ Entrevista concedida em 12/08/2014

alguns blocos de samba estão participando da caminhada dos gays, quer dizer, isso aí a mídia tá crescendo dentro dos blocos de samba e da Unesamba também” (JOVICÉLIO DOS SANTOS, *idem*).

Mas, foi bem enfático ao se esquivar na resposta sobre os critérios exigidos pela Unesamba para os grupos participarem da caminhada: “Eu não sei bem como é isso não, pois isso aí é com eles lá que mandam; a gente não participa de nada”. De forma semelhante, Fábio Soares, produtor do *Filosofia de Quintal*, declarou:

A Unesamba melhorou sim o samba, mas falta proposta para nosso grupo, e quando nós apresentamos, eles não aceitam. Seria ótimo se incluíssem todos, mas não é assim. Existe um tipo de seleção com a qual eu não concordo, porque lutamos o ano inteiro pelo samba e quando chegamos lá, no momento mais importante, não somos inseridos. E quando nos convidam para alguma coisa, não dão nem o dinheiro para o deslocamento. Mas são eles que mandam, e não podemos fazer nada (FÁBIO SOARES, 2015)⁸⁴.

Walmir Silva, por exemplo, juntamente com outros integrantes do grupo *Academia do Samba*, só participou da caminhada quando foi convidado, também, pelo bloco Alvorada. Walmir Silva, assim como Fábio Soares, criticaram o modo dos blocos se associarem à Unesamba, somente depois de cinco anos de existência. Para Walmir, a entidade, além de não agregar, usa o próprio nome para ganhar a mídia, como se contemplasse os sambistas da Bahia: “Já falaram muito que iriam fazer isto e aquilo outro, mas, nada, pois tudo que vai fazer pensa primeiro no que vai ganhar, e aí a coisa fica difícil. Não tivemos a sorte nem a felicidade de participarmos além do Alvorada”. A crítica de Walmir inclui inclusive a caminhada do samba junino realizada pela Unesamba; para ele: “Só fez enfraquecer o movimento dos bairros; é mais outro meio deles arrecadarem dinheiro e dominarem tudo, pois o sambista mesmo não ganha nada”.

Para Rasta da Cuíca, a falta de confiança na Unesamba levou muitos sambistas, músicos e compositores desistirem e se afastarem do samba, embora reconheça a importância da entidade para captação de patrocínio dos órgãos oficiais. No entanto, ele considera que essa falta de união resulta também do medo que os sambistas têm de se baterem de frente com tudo que discordam, não só da Unesamba, mas de todos os órgãos de poder, e serem boicotado dos eventos de samba e “ficarem fora do mercado de vez”. Para ele:

O erro começa nos secretários de cultura e no desinteresse por parte da Unesamba, pois é uma questão de comando em relação aos secretários de governo, pois são eles que dão voz. Eles dizem que nós não daríamos conta de comandar um bloco de samba, mas nós damos sim porque o samba nasceu

⁸⁴ Entrevista concedida em 22/11/2015.

na Bahia, e têm muitos músicos melhores do que os de fora que eles contratam. Muitos compositores estão com as músicas guardadas por isso (RASTA DA CUÍCA, *ibid*).

Rasta da Cuíca conta ainda a decepção que eles e outros sambistas tiveram no carnaval daquele ano – 2016 –, pois os dez mil que receberam da prefeitura não cobria as despesas comuns do bloco, levando-os a desistirem de desfilar:

Os músicos já estavam engrenados, contando com a grana dessas quatro horas de relógio, quando receberam a notícia do diretor do bloco de que não ia mais sair, pois não queria passar vergonha. A verba dos dez mil reais não dava nem para comprar água mineral para o pessoal: músico, cantor, segurança, cordeiro, que dão suporte aos foliões; nem para o *coffee break*, que tem que ter, pois saco vazio não fica em pé. Ele foi honesto e fiel com os músicos, dizendo: “Eu não quero ter que pagar do meu, senão vocês vão tomar calote meu e quero que vocês continuem meus amigos”. Então, reuniu todo mundo na feira de São Joaquim, contou tudo, tim-tim por tim-tim, que os de fora, um recebeu tanto, outro recebeu tanto. Todo mundo abraçou ele, e ficamos agradecidos pela sinceridade dele. Ou seja, vêm os do Rio de Janeiro e levam todo o dinheiro, e a gente fica aqui se digladiando um contra o outro, e a Unesamba desacreditada (RASTA DA CUÍCA, *ibid*).

Rasta da Cuíca faz referência à escola de samba da feira de São Joaquim, que reúne muitos sambistas em eventos realizados durante todo o ano, tanto no espaço da feira como em outros, dentre os quais o carnaval. Mas uma crítica à Unesamba que revela toda essa complexidade envolvendo os sambistas baianos versus sambistas do Sudeste do país foi feita por Cota Pagodeiro:

A Unesamba detona porque ela quer do jeito dela. Tive uma experiência que o cara queria me contratar, ai ele queria do jeito dele. E eu falei que as coisas não devem ser assim, tem que ser do jeito que sou. Terminou rompendo, pois eles querem outra postura e o repertório de pegada [bate na mesa cantando]: “olá baianada, vamos lá, na palma da mão, na palma da mão”. Tem que ser acelerada, e não queremos fazer isso. Todo ano tem proposta, porque os empresários sabem o que presta, mas não damos por isso. E também não saio no carnaval, pois samba tem que ser no chão e não em cima de trio elétrico (COTA PAGODEIRO, *ibid*).

Por outro lado, Rogério Lima, líder do grupo Bambeia, que, além do Alvorada, faz parceria com outros blocos da Unesamba, e um dos grupos que mais participam dos eventos desta entidade, não poupa nas críticas. Para ele: “O problema todo é que na Unesamba a vaidade é exacerbada e não se pensa no coletivo. E o pecado é que cada um só olha para o próprio umbigo: são empresários bem sucedidos, aposentados ou prestes a se aposentarem, todos com o burro na sombra, e os sambistas a ver navio”. Do mesmo modo, João Sá, que ao falar sobre a falta de cuidado e de carinho para com o samba na cidade, faz referência à entidade:

A Unesamba, por exemplo, são nove blocos, mas que não cuidam do samba. São nove blocos que cuida cada um do seu próprio umbigo; [falando pausadamente] que se juntam para buscar um subsídio do governo ou de uma iniciativa privada.

para o carnaval, não é para o samba, é para o desfile de cada um. Tem aqueles que não precisam da Unesamba como entidade, que sairiam normalmente, e tem aqueles que necessitam da Unesamba. E qual a função da associação? Cuidar de nove blocos que não representam o universo do samba. É uma opinião meio antipática, que as pessoas, às vezes, parecem não entender, achando que sou contra a Unesamba, mas não é isso. Eu apenas acho que a Unesamba não cuida do samba. Os que precisam dela para captar recursos em equipe, pois sozinho é difícil, e tudo tem custo (JOÃO SÁ, *ibid*).

Walmir Lima⁸⁵ também não poupa as críticas à Unesamba e à caminhada do samba junino no centro da cidade. Para ele: esta caminhada está “Totalmente fora do contexto, pois tem que ser nos bairros, onde tudo começou e fez história”. Com relação à prioridade aos artistas de fora, ele declarou: “Eu já critiquei os caras dos blocos, que trazem gente do Rio, com uma diferença de grana absurda em relação ao que pagam os daqui”. Confessou que saiu do Alerta Geral e já não participam de mais nada da Unesamba. E sobre uma faixa que havia na caminhada de 2015, na qual se lia que ele prestava uma homenagem à entidade, não poupou críticas:

Eles fazem a festa deles, ganham dinheiro, e eu fazer homenagem sem dinheiro? Eu tenho minha casa, eu visto, eu como; agora, nem minha família quer e nem eu. A Unesamba nunca me convidou para ganhar nada, só homenagem de barriga vazia. Deveria ser para beneficiar o artista, mas eles só pagam os cariocas que estão na mídia. Dá assistência a ele e não a mim? Não vou mais em nenhum show ou evento deles (WALMIR LIMA, *ibid*).

O curioso foi perceber que outro sambista que integrava a mesma faixa da Caminhada do Samba que fazia homenagem à Unesamba, era Queinho Pinto, um dos que criaram o Samba de Verdade e a caminhada de protesto contra a entidade. Outra sambista muito respeitada e reverenciada no mundo do samba em Salvador, com participação ativa nos eventos da Unesamba, de igual modo, não deixou de fazer críticas e relacionar a postura da Unesamba à estrutura segregacionista dos organizadores do carnaval para com os sambistas locais:

Eu fico muito, muito triste, mas eu fico virada mesmo é com o povo do axé que faz o carnaval. Poxa, amo Ivete, mas, aí, ela toca o carnaval todo, ganhando milhões e milhões e milhões. E o povo do samba? E o respeito com a gente aqui? É a nossa história, que tocamos o ano inteiro? Quando tem os palcos principais, os grandes palcos mesmo, que o artista daqui poderia está fazendo sua apresentação, são poucos os que vão; só quem tem algum padrinho lá dentro é que vai, mas o que tem é o povo de fora, são todos de fora, entendeu? Então, essa invasão é muito triste pra gente. Mas tem muitos sambistas das antigas que podem falar pra você como o samba acontece hoje, tem muita gente magoada; mas estão felizes, fazendo o samba deles e curtindo, independente de qualquer coisa.

Com relação à Unesamba, faz a seguinte declaração:

A Unesamba serviu para melhorar isso, então? Não. Fizeram assim, a Unesamba... e eu pensei que fosse uma coisa assim, união dos blocos de samba, e

⁸⁵ Entrevista concedida em 26/11/2015

fizeram aquela coisa toda. Mas a Unesamba é uma história fechada, é a união dos blocos de samba, não tem nada a ver com o artista, o artista está fora; eles chamam lá, pagam o cachezinho que eles querem, e o nosso cachê é quase nada. Aí vem gente e grupos de fora, e monta trio, faz e acontece e leva milhões. E o respeito com a gente aqui? O Alerta Geral é o cabeça da Unesamba, traz muita gente de fora, ele tem o contato, do Rio de Janeiro ele traz o pessoal dele, entendeu? Eu fiz Alerta durante 12 anos, desde o início, naquela luta de Rufino, aquela coisa toda; passei pelo Reduto do Samba, que eu fiz três anos, e outros também, mas o Alvorada é o meu bloco, o bloco do meu coração⁸⁶.

O amor da sambista é pelo bloco Alvorada, assim como, praticamente, todos os demais sambistas da cidade que criticam a entidade. Criado em 1976, ano em que findava o desfile das escolas de samba no carnaval de Salvador, conforme um dos seus fundadores e líder Wadinho França, o Alvorada sobreviveu a todas as dificuldades encontradas para chegar aos seus quarenta anos de existência. Ele poderia, no momento mais difícil de fazer samba, ter optado em se tornar um bloco afro, até pela quantidade de negro, pela história e discurso em prol da causa dos negros, mas preferiu continuar, conforme ele: “Garantindo, assim, o lugar do samba na fila do carnaval”. Isso ele fala com uma referência irônica à fila que institui uma discriminação dos blocos dos negros no espaço desta festa, cuja valorização é determinada pelo horário do desfile. Como mencionado anteriormente, motivo de muita polêmica pelo fato dos blocos de samba, assim como de todas as agremiações negras, só desfilarem na madrugada, ou seja, no final, depois das estrelas da *axé music* e quando as câmeras televisivas já se deslocaram para o circuito Barra-Ondina, onde predomina os desfile dessas estrelas. Por outro lado, Wadinho França considera que o Alvorada rejuvenesceu, sobretudo em sua qualidade intelectual, haja vista o número de jovens universitários que hoje participam das decisões do bloco. Que muitas vezes há choque de ideias, mas como é aberto, esses embates são resolvidos da melhor forma: “Por isso a nossa capacidade de superação, segundo por segundo, o ano inteiro”.

Desse modo, sob a direção de Wadinho França e sua família, o Alvorada tem se destacado ainda pela manutenção da relação direta das agremiações carnavalescas dos afrodescendentes com os candomblés, no caso, da nação Angola, cujos ritos se fundamentam na tradição dos antepassados africanos *bantu*, de onde originou o samba. No carnaval de 2016, por exemplo, o grande homenageado foi o terreiro *Bate Folha* pelos seus 100 anos de existência⁸⁷. Por outro lado, tem possibilitado a participação dos eventos da Unesamba de muitos sambistas que não fazem parte da

⁸⁶ Numa conversa informal, mas com gravação de alguns trechos, cujo nome será preservado para não haver possível constrangimento pelo teor das declarações.

⁸⁷ O terreiro do Bate-Folha, da nação Congo-Angola (ou apenas Angola) fica localizado no bairro da Mata Escura, numa extensão de mais de 16,5 hectares, que representa a maior área urbana remanescente da Mata Atlântica (SOTEROPRETA, 2016).

entidade. Para Wadinho, no carnaval, a intenção do Alvorada é de fazer diferente dos outros blocos para não ser rotulado por trazer só artista de fora, o que ainda diminui os custos, tendo em vista o alto preço dos cachês cobrados por esses artistas. Mas esse é um problema não muito fácil de administrar devido à cobrança de parte dos associados mais jovens para a participação de sambistas famosos do Sudeste do país.

Entretanto, no carnaval de 2016, o Alvorada teve Ferrugem como participação de destaque, um dos nomes da nova geração do samba paulista, mas ao lado dos sambistas locais que já integram o desfile do bloco: Roberto Mendes, Gal do Beco, Juliana Ribeiro, Raimundo Sodré, Arnaldo do *Tempero de Samba*, Bira do *Negro de Fé*, Marco Poca-Olho do *Samba do Tororó*, Waldélio França do *Alvorada* e filho de Wadinho, Aloísio Menezes, os grupos *Savana* e *Chita Fina*; tendo como base o grupo *Bambeia*. Isso porque, para Wadinho, a atração principal do Alvorada é o associado, o artista é apenas um convidado.

Durante a entrevista com Wadinho França, ao ser questionado sobre os critérios de participação da Caminhada do Samba, ele respondeu que seria muito difícil garantir a participação de mais entidades, haja vista a complexidade que envolve a logística do evento, o que exigiria mais tempo do desfile e, conseqüentemente, mais trabalho para os organizadores. Mazé Lúcio, embora também tecendo críticas à Unesamba, ainda mantém a esperança de que, um dia, a entidade possa adotar uma nova postura no sentido de fazer muito mais pelo samba e pelos sambistas da Bahia.

7 CONCLUSÕES

O objetivo principal desta pesquisa foi realizar uma etnografia das manifestações do samba na cidade de Salvador nos últimos anos. A análise nos revelou que a retomada das manifestações do samba, de forma pungente, nos últimos anos em Salvador, demonstra uma continuidade da força inesgotável que caracteriza a população negro-mestiça, para manter o seu legado cultural, ainda enfrentando muitos obstáculos diante da segregação racial às quais ainda são submetidos, sobretudo por parte da elite e da mídia soteropolitanas. Embora sendo a cidade com a maior densidade de afrodescendentes do Brasil⁸⁸, a labuta constante dessa população para se inserirem nas festividades da cidade também é histórica, num vai e vem constante entre expulsão ou invisibilidade *versus* aceitação.

Por isso mesmo esse ressurgimento do samba na cidade, após mais de duas décadas de refluxo, ao qual foi submetido com a constituição do mercado musical na Bahia, a partir do meado da década de 1980, que, de um modo geral, dedicou-se exclusivamente à *axé music*, que, surgida no carnaval, passou a atrair os holofotes midiáticos, locais e nacionais, e a ocupar uma presença significativa nas festividades da cidade, sobretudo no carnaval, festa na qual o samba sempre esteve presente como base rítmica das agremiações negras.

Os produtores dessas novas manifestações do samba são majoritariamente negros, com idades entre 17 a 80 anos ou mais. Grande parte deles possui baixo grau de escolaridade, principalmente entre os mais adultos; de modo geral, possuem outras profissões ou ocupações, a maioria em atividades modestas como vigias noturnos, biscateiros, pedreiros, cobradores e motorista de ônibus, marceneiros e outras semelhantes. Em menor número, são funcionários públicos, professores, estudantes, principalmente entre os mais jovens – muitos tiveram que interromper os estudos para trabalhar – e pequenos proprietários de estabelecimentos comerciais geralmente nos bairros onde residem. Os primeiros contatos com o mundo samba se dão, em grande parte, na infância ou na juventude, influenciados por familiares: sambistas ou apreciadores/consumidores de samba; de forma semelhante acontece com o aprendizado do instrumento que tocam e a formação dos grupos se dá de forma espontânea, entre vizinhos, amigos, parentes ou mesmo de encontros fortuitos em bares e ambientes do samba.

⁸⁸ - 82,2% de negros e pardos, sendo que uma em cada cinco pessoas se declara negro (IBGE, 2018 in <http://generoesexualidade.ffch.ufba.br/>)

A percepção que possuem do samba correspondem à própria existência, individual ou comunitária, verbalizadas nas frases como: “É minha vida”; “Minha religião”; “Meu lazer e meu motivo de viver”, “É uma coisa que está no meu sangue”; “É minha ancestralidade, apesar dos preconceitos que ainda enfrentamos”, dentre outras definições, todas relacionadas ao ser negro em uma sociedade ainda marcada pela exclusão e segregação. Desta forma também definiu Wadinho França, após um profundo silêncio: “Para a Bahia, samba é lamento, dificuldade, um sofrimento e uma batalha árdua para se manter vivo”. Mesmo que a conclusão revela que, apesar do sofrimento e das dificuldades, o samba é a essência musical por excelência da população negra baiana, pois: “Samba é minha cabeça, meu coração; é um sentimento muito forte da minha ancestralidade”. Outra definição interessante foi dada por Mazé Lúcio, para quem samba é uma “alegria musical”, com um poder de cura por proporcionar a agregação das pessoas, pois “agrega, destaca e dá um sentido diferente à vida”; “a alegria pela percussão, que mexe com o nervo central”, dando margem à criatividade, já que cada um faz o samba que quiser. “É multifacetado e, na atualidade, se pode tudo no samba”.

Para sobreviverem como sambistas ou grupos de samba, é necessário ter um espaço para se apresentar, geralmente nos bairros onde residem; além de garantir algum dinheiro, é o primeiro passo para se tornarem conhecidos, tanto na comunidade como no mundo do samba, serem convidados para participar de outros eventos e, finalmente, alcançar um dos maiores desejos: a visibilidade no mercado fonográfico e, conseqüentemente, fama e ascensão social. Trata-se, pois, de um longo e árduo caminho, embora muitos se contetariam com uma sobrevivência com mais qualidade, garantida pelo samba, sem necessariamente obter tanta fama e visibilidade no mercado. Mas é um desejo que, no geral, torna-se fictício, haja vista as exigências impostas pelo mercado – como a existência de um produtor ou patrocinador com recursos financeiros disponíveis –, impossíveis de se concretizarem já que essas funções são exercidas por eles próprios ou amigos nas mesmas condições sociais. Assim revelou, com muita ironia Fábio Soares, protutor do grupo *Filosofia de Quintal*: “O músico quer se vestir, quer comer, mostrar o tênis... tá me vendo botinho assim, todo arrumadinho? É proveniente do samba? Ai, ai!”

Oliveira Pinto (2001) entende essa problemática como resultante do entendimento, por parte dos artistas, da música além da expressão de crença, entretenimento e existencial, mas também como um produto de altíssimo valor comercial, o que faz dela um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação antropológica. E no caso dos sambistas de Salvador, a disputa e contrariedade à valorização exclusiva dos sambistas cariocas no intercâmbio musical entre Bahia–Rio de Janeiro demandam pesquisas que levem à compreensão das redes de relações estabelecidas no

contexto atual, pois mesmo que os sambistas locais continuem persistindo em suas produções e/ou participações nas manifestações do samba na cidade, essa disparidade, além de ser uma segregação endêmica, termina por minar as energias, capacidades e a criatividade destes sambistas, que continuarão relegados à condição de sub-artistas. Como vimos, esta propensão a divergências e disputas em torno da visibilidade no espaço público festivo integra a história da população negra da cidade de Salvador (ALBURQUERQUE, 2002; SODRÉ, 1983; REIS, 2002; LIMA, 1997; FERREIRA FILHO, 1999).

Por isso, a adoção do conceito de cultura, compreendida como um fenômeno de cunho estrutural, que expressa relações de poder, que tanto servem para romper ou manter essas relações, sujeita a múltiplas, divergentes e interpretações conflitivas, em um campo de significados produzidos por indivíduos, inseridos num contexto sócio-histórico específico (THOMPSON, 1990). É essa dimensão estrutural expressa nas relações conflitivas e de poder que ficaram demonstradas no contexto sócio-histórico de Salvador em relação aos negros e suas manifestações culturais, pois todos os percalços e embaraços enfrentados internamente não deixam de ser desdobramentos do racismo e da exclusão racial e social que marcam a sua história na cidade. O descaso ou deslocamentos que são atingidos pelas instâncias governamentais não é um caso isolado do atual samba urbano da cidade. Isso aconteceu antes com a geração do sambista Riachão (LIMA, 2016), com artistas da *axé music* e com o próprio pagode baiano (OLIVEIRA, 2001).

Por outro lado, a disputa entre baianos e cariocas se revela como um princípio de hierarquização no *campo da produção simbólica*, em relação ao legado cultural africano no Brasil, cuja eficácia das decisões está diretamente ligada às ações dos atores sociais em torno dos jogos de poder, entre dominantes e dominados, no interior do próprio *campo* (BOURDIEU, 1998). Enquanto no *campo musical* o topo é ocupado pelo samba carioca, no *campo religioso* é ocupado pelo candomblé da nação *gege-nagô* da Bahia (SANTOS, 2005), processo este configurado a partir da ação de políticos baianos, mais precisamente, Antônio Carlos Magalhães – na década de 1970 (SANTOS, 2005) – e intelectuais como Roger Bastide, Jorge Amado, Pierre Verger (AGIER, 2002) na definição dos parâmetros de autenticidade e ancestralidade africana no Brasil.

Seriam, pois, essas disputas estratégias, de agentes e/ou grupos com forças particulares, para disputarem espaços nesta rede de conexões que permeiam essas manifestações culturais? É uma das questões importantes a serem respondidas por estudos posteriores que pretendam abordar a temática do samba na Bahia.

No que se refere à percepção que possuem da relação do samba com a identidade negra, a resposta mais corriqueira era de que “isso é coisa dos blocos-afro”; revelando uma ambiguidade, sobretudo nos discursos proferidos nos eventos, sempre ressaltando a afirmação étnica e de denúncia das práticas de racismo em Salvador, sobretudo nos espaços onde poderiam obter visibilidade, a exemplo da grande mídia, do carnaval, dos grandes shows de samba da cidade. O que demonstra se tratar da elaboração de uma identidade que não se vincula diretamente à dimensão etnopolítica dos blocos afro (AGIER, 1991), aproximando-se muito mais do que Lima (1995) identificou no estudo da banda *Timbalada*: uma identidade muito mais “móvel” e “flexível”, em torno de uma vivência cotidiana com outros grupos que se encontram nas mesmas condições socioeconômicas.

No que se refere à tradição – termo apropriado de forma contundente nas falas e nos discursos proferidos nos eventos –, as observações evidenciaram noções que tanto permeiam a “tradição inventada” (HOBSBAWN e RANGER, 1984; AGIER, 2001), que tem marcado o dinamismo dos fenômenos culturais que marca as sociedades humanas de forma geral, e de uma tradição viva, muito mais propensa a estabelecer muito mais interstícios do que fronteiras. Ou seja, alguns elementos e/ou traços diacríticos são privilegiados – no caso, o predomínio da percussão – para garantir a continuidade ou aproximação em relação ao passado. Ou seja, estão envolvidos em processos permanentes de invenção e reinvenção (CUNHA, 2009; HOBSBAWM & RANGER, 1984), que se tornam mais visíveis pela diversidade e hibridismo culturais intensificados nas sociedades contemporâneas pelo processo de globalização, do qual a cidade de Salvador tem se destacado no Brasil, sobretudo em termos musicais, de promover sínteses com ritmos de origens das mais diversas. É uma tradição que se mantém num processo contínuo de circulação em que “o puro nasce do impuro” (VIANNA, 1995).

Para eles, tradição se refere ao estilo partido-alto carioca, enquanto o samba-de-roda baiano é percebido como a “raiz”, a “tradição ancestral”, numa clara diferenciação entre os dois estilos, como se este último possuísse algo mais especial em sua essência.

No entanto, na prática, de uma forma geral, na verdade, há um descaso para com o mesmo, seus grupos e mestres, que permanecem silenciados e invisíveis, como bem demonstrou Döring (2016), e predomínio do partido-alto carioca nos eventos de samba de Salvador, inclusive nos momentos de maior empolgação. Essa valorização excessiva do samba carioca, de certa forma, resulta numa falta de identidade própria em termos musicais, das composições e execução dos sambas nos eventos que promovem ou participam. O que demonstra que o samba tido como tradicional na cidade de Salvador, embora imerso de resíduos da herança africana, ao mesmo tempo é fruto de experiências

vividas num espaço e contexto com repertórios culturais de origens diversas, revelando práticas caracterizadas simultaneamente por continuidade e rupturas. Como mencionado anteriormente, na minha dissertação de mestrado, a pesquisa sobre o pagode baiano revelou este estilo de samba, em termos musicais e performáticos, mais tradicional do que o partido-alto carioca e outros formatos do samba urbano de Salvador; mesmo produzido pela indústria fonográfica, tratou-se da emergência do samba de roda no cenário midiático com características próximas ao que havia de mais peculiar da herança transatlântica dos africanos nos recônditos do Recôncavo Baiano, a batida mais acelerada, o exibicionismo e a erotização da dança.

Em relação ao mercado musical (ou de bens culturais), percebe-se a concepção das teorias econômicas do termo, nas necessidades e nos sonhos de serem inseridos e reconhecidos no mercado musical, de alcançarem uma vida com melhor qualidade através do samba. Mas também percebe a existência de uma alternativa de mercado, que ultrapassa a dimensão das abordagens neoclássicas, uma vez que são práticas que incluem outras formas de produção, consumo, distribuição e transferência de capitais, bem como atividades econômicas que envolvem poder, negociação e transações nos mais diversos domínios da vida humana, inclusive em relações íntimas e interpessoais (ZELIZER, 2010).

Trata-se, pois, de um mercado que engloba os ganhos de pessoas e grupos distintos: as “baianas” nos desfiles e eventos que participam; do sambista Jiló do Pandeiro e seu grupo de músicos; dos cachês de músicos *free-lancers* como Rasta da Cuíca; das trocas de apresentações em eventos entre grupos e artistas amigos; o “trocado” e pagamento do transporte de João Sá a sambistas como um gaúcho que marca presença no carnaval – no bloco *Celebração na Palma da Mão* –, com seu *tambor de supapo*, instrumento afro-gaúcho; da manutenção do samba de Cota Pagodeiro, garantido pela participação de sambistas amiga(o)s, sem qualquer remuneração, a não ser pela amizade, afetividade e, acima de tudo, o amor ao samba. O mercado conta ainda com o pequeno comércio de bebidas e comidas no interior dos eventos e improvisados nas ruas do entorno; de doações para manutenção de projetos sociais; além de outras tantas atividades que permitem a manutenção das práticas de samba em toda a cidade.

De forma semelhante às instituições carnavalescas negras analisadas por Duarte (2011) no Rio Grande do Sul, o tipo de comércio que estrutura as práticas do samba em Salvador resulta, sobretudo, de atividades não econômicas intimamente interpenetradas e de relações pessoais entranhadas nas relações econômicas e impregnadas de valores ideológicos, culturais e afetivos. Por isso, a necessidade do seu entendimento para além da concepção mercantilizada e racionalizada de mercado

das teorias econômicas clássicas. São essas características que, também, marcam as relações estabelecidas entre os indivíduos e grupos que promovem as práticas de samba em analisadas neste trabalho.

No âmbito estrutural, são práticas econômicas inseridas no mercado de bens simbólicos da Bahia e no mercado de trabalho do Brasil de forma geral, nos quais a grande maioria dos negros continuam submetidos às condições de subalternidade e informalidade (OLIVEIRA, 1987; AGIER, 1992; BAIRROS, 1980; GUIMARÃES, AGIER e CASTRO, 1995). No cenário cultural baiano, de uma forma geral, mesmo sendo os protagonistas e com certa autonomia no terreno simbólico (REIS, 2002; SODRÉ, 1983), isso não se estendeu para o mercado de trabalho formal, e no que diz respeito ao mercado musical mais especificamente, apenas um número reduzido têm conseguido uma melhoria, de fato, nas condições de vida, uma vez que são ascensões que se dão de forma vertical; muitas vezes com ganhos econômicos inferiores quando comparado às estrelas da *axé music* e por se tratar de um mercado regional – o “economia do axé” – que, somente no setor do turismo no período do carnaval, arrecada cerca de 650 milhões, conforme dados do Ministério do Turismo (in: AVENA, 2015, MIGUEZ, 2014).

Essa forma vertical também é percebida na relação dos sambistas com os órgãos governamentais, em que apenas poucos conseguem ser selecionados nos editais abertos para participação em eventos públicos ou através de patrocínio mediante a influência de políticos locais.

No espaço das rádio locais, os sambistas baianos aparecem somente em algumas programações, com horário específicos. Nele, o pagode baiano ou pagodão, desde o seu surgimento na década de 1990, continua se mantendo no topo em relação aos estilos formatados pela indústria fonográfica, a exemplo da música sertaneja, arrocha e o funk. Do mesmo modo, mesmo numa dimensão reduzida, o pagode baiano continua ocupando posição no cenário musical nacional, seguindo uma das características da indústria fonográfica de forma geral, sobretudo a de produção massiva, na qual, após uma ascensão meteórica, os estilos musicais entram no anonimato, restando apenas alguns dos seus representantes, no caso do pagode baiano, Léo Santana (com maior destaque), Márcio Victor, o grupo *Harmonia do Samba e É o Tchan*. Por outro lado, a adoção da clave deste pagode, a estrutura organizacional da *axé music*⁸⁹, foram fundamentais para a ascensão do estilo sertanejo industrializado, que, embora se mantendo no topo da produção fonográfica industrializada do país, nos anos mais recentes, tem dividido este topo com o funk - estilo musical que ascendeu a

⁸⁹ Conforme o músico e produtor musical soteropolitano Jonga Cunha, no programa Roda-Baiana da Radio Metrópole de Salvador, em 08/11/2021.

cantora Anitta ao *Guinness World Records*, em julho de 2022, como a primeira artista latina solo a alcançar a maior plataforma musical da atualidade, o *Top1* no *Spotify* global, com 6,39 milhões de *stream* em todo o mundo. Do mesmo modo, a contribuição das manifestações culturais dos afrodescendentes para a indústria fonográfica está na potência dos tambores dos *candomblés* da Bahia que faz com que a região se concentre os mais qualificados percussionista do Brasil – *quiçá* do mundo.

É esta herança que faz com que, nos eventos para “os de dentro” bem como nos mais diversos espaços da cidade – carnaval, caminhada, festas de largo –, o samba se mantém como base musical e força aglutinadora de pessoas de origens diversas, como uma “potência” (SODRÉ, 2020) que se inova e renova, conforme o contexto cultural e musical da cidade. Nos para os “de dentro”, independentemente do mercado formal, mas pelo amor a esta música, que “corre nas veias”, dando “motivo de viver” a sujeitos de todas as idades, e garantindo a perpetuação da herança africana na vida baiana.

Por outro lado, a pesquisa identificou, também, um descaso em relação à profissionalização, por grande parte dos sambistas soteropolitanos, o que torna mais difícil para eles ultrapassarem as barreiras impostas por este mercado. Para Zulu Araújo (2015), é preciso “não colocar a responsabilidade só no outro” e perceber que a permanência na oralidade pode resultar na exclusão o negro da construção de sua própria história e da recuperação da memória do samba; sendo necessário, portanto, perceber que o samba deve ser visto para além da tradição, isto é, também como um produto vendável, sem ter vergonha de ganhar dinheiro com ele e a partir dele (ARAÚJO, 2015). É um caminho que poderá torná-los menos dependentes dos editais públicos, dos quais ficam sujeitos a passar anos para receber o pagamento do cachê dos eventos que participam. Outro fator importante é não perder de vista as mudanças ocorridas no mercado musical com o desenvolvimento das mídias eletrônicas, principalmente a internet, a qual amplia as possibilidades para a concretização de projetos individuais e alternativos, contando com a iniciativa e capacidade criativa para atrair um número significativo de acessos e seguidores, para, em seguida, tornar-se uma exigência em relação ao mercado fonográfico propriamente dito.

Do ponto de vista teórico, essas manifestações do samba de Salvador constituem-se em *eventos*, nos termos de Marshall Sahlins (1990), ou seja, são elos que conectam as estruturas mais amplas dos processos sócio-históricos da sociedade às ações dos indivíduos, que são os responsáveis pela elaboração e reelaboração dessas estruturas, sendo práticas humanas construtoras da realidade social, integrando concomitantemente a manutenção e a modificação dessas estruturas.

Do mesmo modo, a dimensão festiva do samba baiano analisado conduziu a uma compreensão da festa que ultrapassa a visão durkheimiana, corrente nas ciências sociais, de epifenômeno de rituais, ou seja, momentos esporádicos de suspensão e inversão das normas e relações sociais vigentes nas sociedades onde estão inseridos. Aqui, a festa foi entendida conforme a perspectiva seguida por Amaral (2001), Perez (2009, 2019) e Tavares et al. (2019, 2022), de um fenômeno cuja importância ultrapassa o seu ato momentâneo e repercute nas relações e dimensões sociais mais amplas; não uma representação, mas a própria realidade para todos que a vivem.

A retomada do samba na cidade apresentou-se, não como um movimento, em um determinado momento histórico, pós predomínio da *axé music*, uma vez que suas manifestações, historicamente, constitui um modo de ser da população negro-mestiça baiana, para a criação da cultura e da realidade locais, absorvendo as novidades deste cenário, no que diz respeito às formas de organização e de se tornar visíveis no espaço público festivo da cidade. Através delas, esta população estabelece relações com os mais diferentes setores da sociedade, cria estratégias para enfrentar os obstáculos internos e externos, promove autoestima dos participantes mediante o culto da ancestralidade, ativa memórias, elabora identidades sociais, culturais e territoriais, mantêm o poder das suas organizações comunitárias, compartilhando amizades, afetos, comidas, bebidas e sambam, propiciando a seus corpos gestos e expressões de intensa libertação. Ou seja, adquire significados sociais e políticos no cenário cultural da cidade.

Como mostrou Tavares et al, as festas e as celebrações na Bahia de Todos os Santos, na qual está situada Salvador, propiciam que a vida aconteça “nas águas, marés, apicuns [...]”, atravessando os limites do mar - onde “se celebra, se trabalha, se criam as formas de viver”- alcançando “terras e matas, linhas por onde se fazem as tramas do habitar dos viventes, circulando, transformando, ressignificando, recriando e atualizando artefatos, histórias, imaginação e paisagens” (TAVARES et al., 2019, p. 16). Nas manifestações do fazer samba em Salvador a Caminhada do Samba revelou-se como uma ampliação, um vazamento de espetáculo “dos de dentro” para o espetáculo mediático do espaço público.

Tudo isso nos leva a concluir que o fazer samba em Salvador resulta de um contexto socio-histórico caracterizado por uma cultura que se mantém sustentada nas manifestações negras, que se mantêm como uma tradição viva, do fazer e refazer constante, do samba como parte integrante e essencial da vida dos afrodescendentes da cidade. O que demonstra que não são e não estão invisíveis, mas apenas deslocados das instâncias de poder, sobretudo da grande mídia. Ou seja, o samba urbano

de Salvador é invisível como mercadoria e como espetáculo midiático, mas permanece criando seus próprios espaços, ocupando as ruas, becos, praças e vielas e seus próprios espetáculos.

Finalizo este trabalho feliz pela sensação de dever cumprido, mesmo diante das inúmeras dificuldades encontradas. Com relação ao trabalho de campo, a falta de recursos para obter equipamentos de melhor qualidade como, por exemplo, todas as fotos foram tiradas com uma câmera muito simples, com alcance e definições limitadas; o celular, que foi usado como gravador, dos mais simples, que não servia para fotografar. Mas, como o samba, espero ter conseguido ultrapassar todas essas barreiras e dar o meu recado. Abraços e sinceros agradecimentos aos professores que integraram a banca de avaliação. Axé especial a todos!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, nº 69, p.177-204, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>. Acesso em 05/08/2022.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*. 7(2): 7-33. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/.pdf>. Acesso em agosto de 2013.
- _____. Etnopolítica: as formas sociais, culturais e políticas da identidade negra - 1990. *Caderno Centro de Recursos Humanos/UFBA*. Suplemento, p 5-16, 1991.
- AGOSTINI, Camilla. Africanos no cativeiro e a construção de identidade no além-mar: Vale do Paraíba, século XIX. Universidade Estadual de Campinas. (Dissertação de Mestrado em História). Campinas, SP, 2002. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em agosto de 2014.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Esperanças de Boaventuras: Construções da África e Africanismos na Bahia (1887-1910). *Estudos Afro-Asiáticos*. V. 24. N. 02. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2002000200001>. Acesso em Fev. 2016.
- _____. Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República. *Afro-Ásia*, 18 (1996), p. 103-124. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/3632>. Acesso em julho 2016.
- AMARAL, Rita de Cassia de Mello Peixoto. *Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”*. EbooksBrasil.com. Fonte digital da autora. 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8ed. São Paulo: Livraria Martins Editora Limitada, 1980.
- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do trabalho. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1998.
- ARTISTA convida o Grupo Movimento. TV da Assembleia Legislativa da Bahia. Salvador, 2015. Vídeo 25:55m. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=67K_apMKpEc&t=20s. Acesso em mar. de 2017.
- ARTISTA convida Sambagolá. TV da Assembleia Legislativa da Bahia. Salvador, 2016. Vídeo col. 33:51m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jv3aLUFH0rs>. Acesso em mar. de 2017.
- AVENA, Armando. A economia do axé – 30 anos de carnaval. *Correio*. Salvador, 06/02/2015.

- AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social & classes e grupos de prestígio*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia e Edufba, 1996.
- BAIROS, Luiza. Pecados no “paraíso racial”: o negro na força de trabalho na Bahia: 1950-1980. In: REIS, João José. *Escravidão e invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 289-232.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Franteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da UNB, 1993.
- BARBOSA, Adoniran. Programa Ensaio. *TV Cultura Especial - São Paulo, 1972*. Vídeo, 46:42m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3cV5F14HyfQ>. Disponível em nov. de 2016.
- BATATINHA. Programa Ensaio. TV Cultura. São Paulo. 1995. Um vídeo, 58min53s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUxWQXkBXD8>. Acesso dez. 2013.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLACKING, J. Music, culture and experience. In: BYRON, R. *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago, 1992. p. 223-242.
- BLUM, Caroline Glodes. Carnaval curitibano: o “lugar” de uma festa popular na cidade. Universidade Federal do Paraná (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Curitiba, PR, 2013. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br>. Acesso em março de 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. (Org.) Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos, 20).
- _____. *As regras da arte-gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. *Sociologia*. ORTIZ, Renato (Org.). São Paulo: Ática, 1993 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 39).
- _____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomás. 2.ed. – RJ: Bertrand Brasil, 1998;
- _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CADENA, Nelson Varon. *História do Carnaval da Bahia: 130 anos do carnaval de Salvador (1884 a 2014)*. Salvador, 2014. Câmara Brasileira do Livro.
- CALLOIS, Roger. *O Homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70 - São Paulo: Martins Fontes, 1950. (Perspectivas do Homem).
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, S.A., 1990.
- CARDOSO FILHO, Jorge, JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* - trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. *Intercom XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Brasília, 6 a 9 de setembro de 2006.

Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf. Acesso em maio de 2017.

- CARNEIRO, Edson. *Folguedos tradicionais*. 2. Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1974.
- CARVALHO, J. Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1), 2010.p. 39-76.
- _____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patri-mônio cultural a indústria de entretenimento. *Série Antropológica*, no. 354, Brasília: UNB, 2004.
- _____. Transformação da sensibilidade contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999
- CASTRO, Daniela. Samba junino se reinventa para manter a tradição. A Tarde. Salvador, 16/06/2015. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/saojoao/noticias/1688997-samba-junino-se-reinventa-para-manter-a-tradicao>. Acesso em abr./2017.
- CASTRO, Ieda. In: Sancofa: a África que te habita. *Netflix*. Filme documentário. Ep. 4. T1-4. 2020.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2002, v. 45 n. 1.
- CAVALCANTE NETO, João de Lira. Entrevista ao Programa *Canal Livre*. Rede Bandeirante de Televisão. São Paulo, 05/03/2017 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGpfXsi1lRg>. Acesso em mar. de 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Coleção Travessia do Século).
- CENTENÁRIO do samba. *Programa Ver TV*. TV Brasil. 2016. Vídeo. 51:52m. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JOBskvUu9Vw&t=482s>. Acesso em Dez. 2017.
- CENTRO de Estudos Afro-Orientais (CEAO). O negro na imprensa baiana do século XX. S/d. Disponível em www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca. Acesso em maio de 2015.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (orgs.). *Cultura do povo*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1985.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CONGRESSO DE HISTÓRIA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO DA BAHIA, VI. Festa e Comida. Abertura. Salvador, outubro de 2014.
- CONGRESSO DO SAMBA, IV. Memorável Samba. On line. 02/12/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sjvN11yEuXA&t=3886s>. acesso em 02/12/2020.

- COSTA, D. O. R. Lei antibaixaria: uma ponderação aos excessos da liberdade de expressão. *Revista Científica Do Curso De Direito*, (01), 131 – 146. UESB: Vitória da Conquista, Bahia, 2017. Disponível em <https://doi.org/10.22481/rccd.v0i01.2706>. Acesso em 6 de julho de 2022.
- COUTO, Edilece Souza; DIAZ, Olívia Biasin. De “pantomina sem ordem” à “louca bacanal”: festas religiosas da Bahia oitocentista a partir das perspectivas dos viajantes estrangeiros. XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões. 25 a 27 de maio de 2009. Goiânia – UFG.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual, mas irreduzível. In: _____. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 69 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DANÇAS Folclóricas Brasileiras. s/d. UNICAMP Disponível em http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf. Acesso em abr. 2014.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo: Tradução www.terravista/pt. EbooksBrasil.com. [1967] 2003. Disponível em: [www//geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia). Acesso em outubro de 2014.
- DIAS, Maria Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Bomtempo Editorial, 2000.
- DIA do samba movimentada Salvador. *Câmara de Vereadores de Salvador*. 21/11/2019. Disponível em <https://www.cms.ba.gov.br/noticias/dia-do-samba-movimentada-salvador>. Acesso em 3 de maio de 2021.
- DO CENTENÁRIO de Riachão a homenagem a sambistas, Salvador celebra o Dia do Samba nesta quinta. *G1Bahia*, 02/12/2021. <https://g1.globo.com/ba/bahia/verao/2022/noticia/2021/12/02/do-centenario-de-riachao-a-homenagens-a-sambistas-salvador-celebra-o-dia-samba-nesta-quinta.ghtml>. Acesso em 22 de dezembro de 2021.
- DONZEN, Alessandro. As territorialidades do samba na cidade de São Paulo. Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado em Geografia Humana). USP. 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/.../2009>. Acesso em ago. 2014.
- DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: um samba antigo do recôncavo baiano*. Salvador: Pinaúna, 2016.
- _____. Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. *Pontos de Interrogação*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013. Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II — Alagoinhas — BA.
- _____. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus* 05, 2004, p. 69-92. Disponível em: <http://citeulike.org/group/samba-de-roda>. Acesso em abril 2012.

- DOSSIÊ IFHAN 4. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF: IFHAN, 2006.
- DUARTE, Ulisses Corrêa. O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2011.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, (Coleção Debates, vol. 19).
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70 - São Paulo: Martins Fontes, 1969. (Perspectivas do Homem).
- ELIAS, Norbet. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. V1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- EMERSON, Robert M.; FRETZ, Raquel I.; SHAW, Linda L. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. The University of Chicago Press, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p. ISBN 978-85-385-4198-1.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). *Afro-Ásia*, 21-22 (1998-1999), p. 239-256. Disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n21_22_p239.pdf. Acesso em out. 2015.
- FOOT-WHYTE, Willian. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, [1945] 2005.
- FREITAS, Jolivaldo. *A Engenharia e a História da Bahia*. Salvador: CREA-Ba., 2014.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. A memória e o valor da síncope. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.127-149. Disponível em: SINCOPA Artigo.pdf . Acesso em 9 de Nov. 2022.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GIL, Gilberto. Tradição. *Realce*. Direção artística: Marco Mazzola. Los Angelis: WEA, Electra, 1979. 1 CD sonoro (38mim:14s.) faixa 4 (04 mim.52s.)
- GILROY, Paul. *The black Atlantic*. Londres: Verso, 1993.
- GIORDANO, Isabella. Conheça a polêmica que envolveu Paulinho da Viola e Benito di Paula. *Samba na Net*. 1914. Disponível em <https://samba.catracalivre.com.br/brasil/samba-na-net/indicacao/conheca-a-polemica-que-envolveu-paulinho-da-viola-e-benito-di-paula/>. Acesso em maio 2017.
- GONÇALVES, Mariana de Araújo. Enredo da memória: história e identidade no carnaval das escolas de samba em Macapá – 1975-2000. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. (Dissertação de Mestrado) Campinas, SP, 2001.

- GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: Edufba, 2015.
- GUBER, Rosana. *El salvaje metropolitano; reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores – a cena afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 24, 2000.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio; AGIER, Michel; CASTRO, Nadya A. Introdução. In: _____. *Imagens e identidades do trabalho*, São Paulo: Hucitec, 1995.
- HALL, Stuart. *Culture, media, linguagem*. New York: Routledge, 1980.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano nas décadas de 1930 e 1940. *Afro-Ásia*, 47. Salvador, 2013, p. 199-238.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e comunicação. Intercom. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos/SP, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf>. Acesso em junho de 2017.
- JOB, Nelson. Live Transaberes 12. A antropologia em linhas de Tim Ingold. *Youtube*. 30/jun./2020. Acesso em 07/08/2020.
- LE BRETON, David. *Antropologia del cuerpo y modernidade*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. (Cultura e sociedade)
- _____. Le Breton reflete sobre estudos do corpo. *Diálogos*. Entrevista [mar. 2017]. Entrevistadora: Dulce Almeida. Brasília, DF. Doc. sonoro 19min:25 s. Entrevista concedida à UNBTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vg7t4wfb3_g&t=3s. Acesso 26 jul. 2021.
- LEME, Mônica Neves. *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.
- LIMA. Arivaldo. *A Estética da pobreza: música, política e estilo*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, UFRJ (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura). 1995.
- LIMA, Ari. Espaço, lazer, música e diferença cultural na Bahia. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 31, Rio de Janeiro, 1997, p. 151-167.
- _____. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Pinaúna, 2016 (Coleção Sons da Bahia n. 7).

- LIMA, Cassio Leonardo Nobre de Souza. *Violas no samba do Recôncavo baiano*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. 2008.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12 ed. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- LOPES, Ney. A presença africana na música popular brasileira. *Espaço Acadêmico*, n. 50. Universidade Federal de Uberlândia, jul/2005a.
- LOPES, Nei. *Partido-Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005b.
- MACHADO, Adécio Camilo. Estão querendo tirar meu nome do samba: Benito di Paula e sua (não) consagração no campo da música popular brasileira. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNERIO. Rio de Janeiro, 10/11/2010. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2778/2087>. Acesso em maio de 2017.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. *Tempo Social*. USP. Aula inaugural em 10 de março de 2003 na FFLCH/USP. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em jan. 2015.
- MAIA. O sopapo e o cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Dissertação de Mestrado em Música) Porto Alegre, RS. 2008. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br>. Acesso em nov. 2014.
- MARCELINO, Márcio Michalczuc. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. (Mestrado em Geografia Humana) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em dez. 2014.
- MARQUES, Janote Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)*. Universidade Federal do Ceará. (Mestrado em História). Fortaleza-Ce: 2008.
- MARTINS, James. Letieres Leite: “Já vi bloco recusar cantor por dizer que parecia macaco”. *Raça*, 11/08/2016. Disponível em <https://www.geledes.org.br/letieres-leite-ja-vi-bloco-recusar-cantor-por-dizer-que-parecia-macaco/>. Acesso em setembro de 2016.
- MAUS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MELO, Gustavo de. O samba junino e a diversidade de gênero numa manifestação fortemente masculinizada. *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, v. 02, Edição Especial, dezembro, 2016, p. 310-317.
- MEMÓRIAS do Reinado de Momo. Salvador, 2015. Disponível em: <http://memoriasdemomo.com.br/#o-projeto>. Acesso em novembro de 2015.
- MENDES, José Manuel de Oliveira. O regionalismo como construção identitária: o caso de Açores. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N.45, maio. Coimbra, Portugal, 1996. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication>. Acesso em ago. 2014.

- MELO, Gustavo José Jaques de Samba junino: o samba duro e o São João de Salvador. Universidade Federal da Bahia (Mestrado na Escola de Música). Salvador: 2017.
- MÍDIA & Música Popular Massiva. Salvador, s/d. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/apresentacao.html>. Acesso em julho de 2017.
- MIGUEZ, P. Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios. Universidade Federal da Bahia (Mestrado na Faculdade de Administração). Salvador: 1995. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/dissertacao_mestrado_paulo_miguez_npga_ea_ufba_1996.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2018.
- MIGUEZ, Paulo. Carnaval da Bahia: do entrudo lusitano aos desafios contemporâneos. In: RIBEIRO, Maria Aparecida; Arnaut, Ana Paula. *Viagens do carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação*. Salvador: Edufba; Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014.
- MINAYO, Maria Cecília de S (org.). *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: Abrasco, 2000.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. 9ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTA, Nelson. Os 100 anos do samba. *Jornal da Globo*. Rede Globo de Televisão. 26/03/2016.
- MOURA, M. (org.) O oriente é aqui: o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no Carnaval de Salvador. In: *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo online*. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 86-129. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em abril de 2017.
- _____. O carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. *CADERNO CRH*, Salvador, n.24/25, 171-192, jan./dez. 1996.
- _____. A propósito das representações recentes da negritude no carnaval de Salvador. Salvador, 2013. Disponível em: <http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/Milton-Moura-ST-19.pdf>. Acesso em janeiro de 2016.
- MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. (Coleção África).
- _____. O samba na Música Popular Brasileira. Congresso de História, Salvador, 2014)
- MUNIZ JÚNIOR, J. O dia do samba em Santos. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-305.htm>. Acesso em 20 de set. 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OLIVEN, George Ruben. Cultura e modernidade no Brasil. *São Paulo em Perspectiva*. 15(2) 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em mar. 2015.

- _____. Cultura brasileira e identidade nacional (o eterno retorno). 1982. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php>. Acesso em jul. de 2014.
- _____. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. S/d. disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs>. Acesso em jul. 2014.
- OLIVEIRA, Francisco. *O elo perdido: classe e identidade de classe*. Brasiliense, 1987.
- OLIVEIRA, Daniel. O jabá é institucionalizado, diz Luiz Caldas. *A Tarde*. Salvador, 14/10/2016. Caderno de Cultura, p.2.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44, n. 1.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Os terenas e outros temas - A Antropologia de Roberto Cardoso de Oliveira. Vídeo color: 1:12:43. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Z_dCvBpRmdc. Acesso em 28/09/2017.
- OLIVEIRA, Sirleide Aparecida de. *O pagode em Salvador: produção e consumo nos anos 90*. Salvador: Departamento de Sociologia, FFCH/UFBA (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais). 2001.
- ORMNEWS. Projeto reconta a história do samba no Pará. *O liberal*. Belém, 22/06/2015. Disponível em: <http://www.ormnews.com.br/noticia/projeto-reconta-a-historia-do-samba-no-para>. Acesso em dez. 2014.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PARTIDO Alto. ROSA, Priscila Iglesias; ROCHA, Saulo Gomes. *Confibercom*. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: desvendando um patrimônio cultural imaterial brasileiro. S/d. Disponível em: confibercom.org/anais2011/pdf. Acesso em out. 2014.
- PEIRANO, Mariza G.S. (org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Rclumc Dumará: Núcleo de Antropologia da Política da UFRJ, 2002. (Coleção Antropologia da Política; 12).
- _____. A análise antropológica de rituais. *Série Antropologia*. Brasília, 2000.
- PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade – o Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 [1967]. <https://books.google.com.br/books?Baptista+Borges.+Cor+Profiss+Mobilidade>. Acesso em jan. 2017.
- _____. *O negro e o rádio: um depoimento*. Revista de Antropologia, USP. São Paulo, v. 1, n. 56, p. 1-10, 2003. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007>. Acesso em dez. 2016.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: um história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- PEREZ, Léa Freitas. Festtas e viajantes nas Minas oitocentistas, segunda aproximação. *Revista de Antropologia*, v. 51, n. 1. São Paulo, USP, 2009.
- _____. Conferência - Festa, religião e cidade: experiência e expertise. *NAEA*, v. 28, n.1, 2019. Disponível em: [Festa, religião e cidade: experiência e expertise | Papers do NAEA \(ufpa.br\)](#) . Acesso em 15/08/2022.
- PESSOA, Gabriela Sá; BELLO, Giovanni. MC Beijinho saiu da delegacia para o topo das paradas com ‘Me libera nega’. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29/01/2017. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1853701-mc-beijinho-saiu-da-delegacia-para-o-topo-das-paradas-com-me-libera-nega.shtml>. Acesso em fev. 2017.
- PLANETA ESPM. O mercado da indústria fonográfica pós-internet. *Escola Superior de Propaganda e Marketing*. São Paulo. 2015. Um vídeo, 28min08s. col. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0NQ9YyGy4Rs>. Acesso em dez. 2016.
- PORTAL Clube do Samba. S/d. Salvador. Disponível em <http://www.clubedosamba.com.br/index.asp?url=noticia&id=109>. Acesso em mar. 2017.
- POZENATO, José. Algumas considerações sobre região e regionalidade. 2003. Disponível em: www.uces.br/site/midia/arquivos/artigo_pozenato.pdf. Acesso em maio de 2015.
- PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- PRIMEIRO Festival de música junina do Engenho Velho de Brotas. Studio S&A. Federação de Samba Duro Junino. Salvador, junho de 2012. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPmBFbZULW0>. Acesso em mar. 2017.
- PROJETO Salvador Memória Viva. Debate sobre o samba junino. Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Salvador, 20/06/2017.
- QUERINO, Manoel. *A Bahia de Outrora: vultos e factos populares*. 2.ed. arg. Salvador: Livraria Econômica, 1922.
- RAÇA. A história do cantor Riachão. 19/10/2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cantor-riachao-parte-1/>. Acesso em nov. 2017.
- REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras F(r)estas: ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Editora Unicamp, 2002, p. 101- 148.
- REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários do Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia Setecentista*. Universidade Estadual de Campina (Doutorado em História no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Campinas, São Paulo: 2005.
- _____. *Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista*. São Paulo: Alameda, 2011.
- _____. Em torno de um registro: o livro de irmãos do Rosário das Portas do Carmo (1719-1826). In: SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo R. (Orgs.) *Salvador*

da Bahia: retratos de uma cidade atlântica. Salvador: EDUFBA / Lisboa: CHAM, 2016. (Coleção Atlântica, 1). p. 191-224.

REZENDE, Eron. A raiz do Samba. *A Tarde*. Salvador, 23 de outubro de 2016. Muito, p. 14-15.

RIBEIRO, Juliana. *Quando canta o Brasil: uma análise do samba urbano carioca na rádio nacional nos anos 1950*. Universidade Federal da Bahia (Mestrado em Cultura e Sociedade na Faculdade de Comunicação). Salvador: 2010.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008 [1945].

RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé LTDA., 1975.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993. (Debates, v. 253).

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Metáforas históricas e realidades míticas*. Trad. FrayaFrehse. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

_____. Invention, Memory, and Place (2000). GIESEKING, Jen Jack; MANGOLD, William (ed.) *The people, places, and space reader*. New York and London: Routledg, 2014. P. 361 – 366.

_____. EDWARD Said on Orientalism. Entrevista. Media, Education, Fundation (MEF). Apresentação Prof. Sut Jhally – University of Massachussts. Prod. Fernanda Camargo Gianini - Disciplina História da Ásia – Universidade de São Paulo/ USP. 23/07/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5R2uOoj9K8>. Acesso em 22 nov. 2020.

SALES, Daniel. *É tempo de sambar: história do carnaval de Manaus com ênfase às Escolas de Samba*. Manaus: Editora Nortemania, 2008.

SAMBAS da Bahia. Programa MPB especial. Entrevista com Batatinha, Ederaldo Gentil e Riachão. *TV Cultura*, São Paulo, 1974. 1h18min33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TLqr-FzM3sU&t=188s>. Acesso dez. 2016.

SAMBA Junino. Televisão Educativa da Bahia (TVE), Salvador, 2012. 2 Vídeos de 16:28m cada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=525KW5Jqm54>. Acesso em mar.2017.

SAMBA de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF: Iphan. 2004. (Dossiê Iphan; 4).

SAMBAGOLÁ – Laduá Teaser, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5clQ3JfXGdY>. Acesso em mar. 2017.

- SAMBA Riachão. Documentário. Dir. Jorge Alfredo. Prod. Moisés Augusto. 2001. Brasil. 1h29min42s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pD3Upot5H-I&t=3s>. Acesso em dez. 2016.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformação do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zañhar Ed. : UFRJ, 2001.
- _____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*. n. 24 (69). São Paulo, 2010.
- SANSONE, Livio. A produção de uma cultura negra. *Estudos Afro-Asiáticos*, 20, 1991, p. 121-134.
- _____. O local e o global na Afro-Bahia contemporânea. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 29, 1995, p. 65-84
- SANTANA, Carla Patrícia. As baianas na música. *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão/SE: GELIC/UFS*, maio de 2012. Disponível em: <http://senalic/senalic/textoscompletos.pdf>. Acesso em maio de 2014.
- SANTOS, Ana Lúcia Loureiro; SANTANA, Regina de Lima. Carnaval e Congadas: culturas negras em Goiânia, a terra do sertanejo. *Simpurb - UERJ*, Rio de Janeiro, nov. 2013. Disponível em <http://www.simpurb2013.com.br>. Acesso em maio de 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. (org.) *Ritmos em Trânsito: sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia, 1997.
- _____. *O poder da cultura e a cultura no poder: disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- _____. *O dono da terra: os caboclos no candomblés da Bahia*. Salvador: Sarah Letras, 1995.
- SANTOS, Juan Elbein dos. *Os nagôs e a morte*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.
- SARAIVA, Adriano Lopes; SILVA, Josué da Costa. Espacialidades das festas religiosas nas comunidades ribeirinhas de Porto Velho, Rondônia. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 24, p. 5-18, jul./dez. 2008.
- SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistència - discursos ocultos*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 2004. (Colección Problemas de México).
- _____. Formas cotidianas da resistència camponesa. Trad. Marilda A. de Menezes e Lemuel Guerra. *Raízes*, vol. 21, n. 01, p. 10-31, jan./jun. Campina Grande/PB, 2002.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, 1987.
- SERRA, Ordep. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2 ed. Salvador: Edufba, 2009.
- SEMINÁRIO da Unesamba. Salvador, 14/12/2015.

- SEVCENCO, Nicolau (Org) História da vida privada no Brasil: Republica: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, 3).
- SILVA, Marcelo da. UÉ, GAÚCHO EM FLORIPA TEM SAMBA? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje. Universidade Federal de Santa Catarina (Dissertação de Mestrado em Antropologia). Florianópolis, PR, 2012.
- SILVA, Janáina Wanderley da. *Riachão: o cronista do samba baiano*. 2.ed. Salvador; Assembleia Legislativa, 2009. (Gente da Bahia n. 3).
- SILVA, Vagner. *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Morula, 2018.
- SIMSON Olga Von. Palestra realizada no Ciclo *Desde que o Samba é Samba*. Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/.../236/1441149675805494290.pdf>. Acesso em nov. 2016.
- SOARES, Elza. A voz rouca das ruas. *Veja*, ano 49, n. 47. São Paulo, 23/11/2016. Entrevista a Sérgio Martins. (p. 17-21).
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. Colóquio Muniz Sodré sobre cultura e política afro-brasileira. 2012. 1h26. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvA8GGtAPmY>. Acesso em maio/2016.
- _____. O Espaço da África no Brasil. YOUTUBE •11 de jan. de 2017. 16min.52s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8asUpAkFbu4>. Acesso em Maio de 2021.
- SODRÉ, Muniz. In: Sancofa: a África que te habita. *Netflix*. Filme documentário. Ep. 4. T1-4. 2020.
- _____. *Samba, o dono do corpo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOTEROPRETA. O portal afro-cultural de Salvador. Salvador, 28/11/2016. Disponível em: <http://portalsoteropreta.com.br/terreiro-do-bate-folha-abre-as-portas-para-celebrar-100-anos>. Aceso em julho de 2017.
- SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo R. (Orgs.) *Salvador da Bahia: retratos de uma cidade atlântica*. Salvador: EDUFBA / Lisboa: CHAM, 2016. (Coleção Atlântica, 1)
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- TADIVALDI, Marcelo. Notas históricas e antropológicas sobre o batuque no Rio grande do Sul. RELEGENS THRÉSKEIA estudos e pesquisa em religião. V. 05, n. 01, 2016. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/45867/28251>. Acesso em outubro de 2016.
- TAILCHE, Khalid Basher Mikha. Edwar Said e a tradição inventada. XI Congresso Internacional da ABECAN: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá. S/D. Disponível em:

<http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Tailche-Khalid.pdf>. Acesso em 26 de julho de 2020.

TAVARES, Fátima et all. *Inventário das festas e eventos na Baía de Todos os Santos*. Salvador : EDUFBA, 2019. (Antropologia sem Fronteiras).

_____. Live Festas na Bahia de Todos os Santos. *Espelho de festas*. Youtube. 15/out./2020. Disponível em: Live Fátima Tavares- Festas na Baía de Todos os Santos - YouTube Acesso em 27/07/2022.

TEIXEIRA, Cid. A Petrobras no Recôncavo Baiano. Produção Canal UP. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nntjHK0yCGE>. Acesso em mar./2017.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os sons dos negros no Brasil: cantos-danças-folguedos-origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. *Música popular: um tema em debates*. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Programa Roda Viva. *TV Cultura*. São Paulo. 03/04/2000. 1h25min39s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meTizBT9grY&t=1s>. Acesso out.2016.

TOCO Rock “n” roll. Documentário. Vídeo. 45,02m. Publicado em jan/2013. Disponível em: <http://somensomusica.com.br/artistas-brasileiros-e-o-mercado-atual>. Acesso em mar/2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. A Antropologia Musical de Anthony Seeger. *Debates: Cadernos de Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 67-77, 1997.

ULHÔA, Marta Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates*. UFRS. v.1, n.1, p. 80-101, 1997.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*, n. 11. São Paulo: USP, 2012.

VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In: VELHO, Gilberto (org.). *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, p. 13-21.

VELHO, Yvonne M. A. *Guerra de orixá; um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

VERGER, Pierre. *Procissões e Carnaval no Brasil. Ensaios/Pesquisas*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/Universidade Federal da Bahia, n.5, 15 p. Out. 1980.

VELSEN, Van. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos*. São Paulo: Global, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

VIEIRA FILHO, Raphael R. Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-930). In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. (orgs.) *Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia de música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA., 1997.

IYANAGA, Michael. O Samba de Caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *ICTUS*, Salvador, Vol. 11, nº. 2, p. 120-150, p. 136-137.

Disponível em: <file:///C:/Users/mmend/Downloads/34370-Texto%20do%20Artigo-122808-1-10-20110810.pdf>. Acesso em 12 de julho de 2022.

ZELIZER, Viviana. A economia do *care*. Tradução: Maria A. Müller e Lúcia Helena A. Müller. *Civitas*, Porto Alegre, v. 10, n. 3, p. 376-391, set-dez. 2010.

ZELIZER, Viviana A. Dinheiro, poder e sexo. *Cadernos Pagu* (32), janeiro-junho de 2009:135-157. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n32/n32a05.pdf> . Acesso em março de 2018.