



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUSTAVO JOSÉ JAQUES DE MELO

SAMBA JUNINO: O SAMBA DURO E O SÃO JOÃO DE SALVADOR

Salvador
2017

GUSTAVO JOSÉ JAQUES DE MELO

SAMBA JUNINO: O SAMBA DURO E O SÃO JOÃO DE SALVADOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Ângela Elisabeth Lühning

Salvador

2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

M528 Melo, Gustavo José Jaques de
Samba junino: o samba duro e o São João de Salvador /
Gustavo José Jaques de Melo autor.- Salvador, 2017.
154 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2017.

1. Etnomusicologia. 2. Música popular - Brasil. 3. Samba -
Salvador (BA). I. Lühning, Ângela Elisabeth. II. Universidade
Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.89

GUSTAVO JOSÉ JAQUES DE MELO

SAMBA JUNINO: O SAMBA DURO E O SÃO JOÃO DE SALVADOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestrado em Etnomusicologia.

Aprovada em 04 de outubro, 2017.

Ângela Elisabeth Lühning – Orientadora _____

Doutora em Etnomusicologia pela Freie Universität Berlin

Berlin, Alemanha

UFBA – Universidade Federal da Bahia

Katharina Döring _____

Doutora em Ciências da Educação pela Universität Siegen

INEDD, Alemanha

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

Rowney Archibald Scott Junior _____

Doutorado em Execução musical pela Universidade Federal da Bahia

Salvador, Bahia

UFBA – Universidade Federal da Bahia

À

Minha família, em especial, minha mãe e ao Samba
Junino do Engenho Velho de Brotas.

AGRADECIMENTOS

Se eu fosse começa falar de todos os momentos emocionantes que eu vivi nesse período em função da pesquisa junto ao contexto do samba de rua, certamente levaria uma semana inteira pra tentar descrever tal sentimento. E não apenas em função da música, por ter sido tocado pelo samba. Muito mais forte que minhas próprias convicções políticas/existenciais, ligadas a uma utópica visão de liberdade, igualdade e fraternidade, foi poder ter encontrado, parte dessa utopia, nas comunidades vivenciadas em torno do Samba Junino. Nessa caminhada, fiz e refiz grandes amizades, pessoas ilustres em toda sua simplicidade e delicadeza, donas dos conhecimentos necessários para uma vida melhor, baseada na coletividade. A todas essas pessoas, meus sinceros agradecimentos.

Ao Espaço Cultural Pierre Verger, pela iniciativa e o toque que fez reativar minhas memórias, ao amigo Reinaldo, ex-aluno de violão, Jurandir, Fofinho e Juracy, afinal de contas, família é família, mesmo não sendo de sangue; ao Samba Chile: Serginho, Bru, Buga, Tita, Ralado, Derivaldo, Kaique, Pimpolho, Bigas, Karine, Robinho, Dona Fátima, ao amigo Anderson do cavaco, Eduardo, Wagner baixista, Bruno, Ricardinho, Sandrinho, Genilson, Lopes Palmeiras, Laércio, Ane, Eliene, Sequelinha, Zenon, e a toda família da Rua Chile da Capelinha, aos comerciantes, aos operadores de som, Plínio, Vinícius, ex-aluno de violão, percussionista e operador de som e toda comunidade, muito obrigado. Agradeço também, a Mário, Jorge e toda família Bafafé, pois sem eles, talvez nem estivesse fazendo uma pesquisa sobre o Samba Junino. Ao amigo Nonato, presidente da Liga do Samba Junino e cantor/líder do grupo Mucum'g, ao parceiro Wagner Sherek e Reinaldo ex-Terra Samba; ao samba Leva Eu: Paquinho, Valmir, Eliene, Irailton, Florisvaldo, e toda família Leva Eu, da qual também faço parte. Agradecer a Helder, Sandrinha e dona Vanda, do Samba Koisa Doce, ao Samba das Bruxas com Sinho e sua família, ao Samba Jaké de Altair, Elielson e Neivaldo, ao Samba Neguinho de Zé, Gô de Angola, Serginho e Rubinho, agora no Samba Pingo de Ouro; ao amigo Bobô do Samba Viola de Marujo, Zeca, do Samba Pé, Raimundo, do Samba Crioulo, Paulo e Geraldo, dos Negões, Lázaro Boa Morte, do Samba Tororó, aos amigos do Samba do Morro: Lazinho, Miro, Mário Sérgio, Marquinhos Tatuagem, Valdir, Silas e Poquinha; ao Samba Zumbaê de André Luiz, Jean Conceição, Jeanderson, Kleber, Glaudison, Leandro e toda a família Zumbaê; ao Samba da Bikeira de Sr. Valter e Vanderson. Agradecer também à Dona Bira, minha vizinha, a Mãe Walquíria de Oxum, e ao colega e amigo Negrizu, ao ex-colega do ginásio Nilton e o Samba Assim, ao fotógrafo Lázaro Roberto e o “Zumbi arquivo fotográfico”, a Kleber do antigo Samba Mata o Velho, ao Samba Fogueirão de Beto e Jorge, ao compositor Valter e o baterista Ivan Huol do Grupo Garage.

Agradecimentos especiais às professoras, Ângela Lühning, Laila Rosa, Diana Santiago Flávia Candusso, aos professores que fizeram parte da banda de defesa Katharina Döring e Rowney Scott, e aos colegas de Etnomusicologia.

Minha universidade, como eu sempre digo, é o candomblé, é o Engenho Velho de Brotas, por ser um bairro que tem assim, uma cultura própria. E quando eu descobri isso, eu fui trabalhando, essa coisa de conhecer mais, de tá valorizando mais, e por isso que pra mim, ficou fácil. (Jorge Bafafé)

MELO, Gustavo, J. J. de. Samba Junino: o samba duro e o São João de Salvador. 154 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Esse estudo investiga a construção musical do samba oriundo de bairros populares em Salvador, conhecidos como Samba Junino, com base nas falas dos seus próprios interlocutores, observando, sobretudo, a contribuição de manifestações históricas do negro baiano para a sua transformação e consolidação, bem como a indispensável interferência da comunidade para criação musical. O bairro Engenho Velho de Brotas, área escolhida para levantamento etnográfico, registra um grande número de sambas, principalmente no período do São João, quando muitos grupos de Samba Junino desfilam pelas ruas do bairro nos chamados “arrastões”. Seu gênero preferido é o samba duro, uma espécie de variação rítmica semelhante ao samba de roda, com andamento acelerado e uma clave específica. O repertório é composto de música tradicional de samba de roda, cantigas de caboclo e músicas autorais com a temática junina, além de músicas tradicionais de São João.

Palavras Chaves: samba de roda, samba duro, São João.

MELO, Gustavo, J. J. de. Samba Junino: o samba duro e o São João de Salvador. 154 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This study investigates the musical construction of samba from working-class neighborhoods in Salvador, known as Samba Junino, based on the words of its own interlocutors, observing, above all, the contribution of historical manifestations of Bahia's black population to its transformation and consolidation, as well as the indispensable involvement of the community in musical creation. The Engenho Velho de Brotas neighborhood, the area chosen for ethnographic study, registers a large number of sambas, mainly in the São João period, when many Samba Junino groups parade through the streets of the neighborhood in so-called *arrastões*. Their preferred genre is *samba duro*, a kind of rhythmic variation similar to *samba de roda*, with accelerated tempo and a specific time line. The repertoire is composed of traditional *samba de roda* music, *caboclo* songs and their own compositions with *junino* themes, as well as traditional songs from São João.

Keywords: *samba de roda*, *samba duro*, São João.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	METODOLOGIA	17
1.1.1	Etnografia Virtual: uma whatsappnografia?	20
2	O SAMBA JUNINO	24
2.1	O SAMBA JUNINO NAS PÁGINAS DOS JORNAIS	36
2.1.1	Um registro histórico	41
2.2	A RÁDIO, A TELEVISÃO NA BAHIA E O SAMBA: UM BREVE COMENTÁRIO	51
2.2.1	Vínculo do Samba Junino com figuras da mídia	55
2.3	O SAMBA JUNINO NO ENGENHO VELHO DE BROTAS E O GRUPO UNIÃO	58
2.4	A IMPORTÂNCIA DAS BATUCADAS, ESCOLAS DE SAMBA E BLOCOS DE ÍNDIO EM SALVADOR PARA A CRIAÇÃO DO SAMBA JUNINO	69
3	OS GRUPOS DE SAMBA JUNINO DO ENGENHO VELHO DE BROTAS	78
3.1	SAMBA DA BIKEIRA	78
3.2	O SAMBA DA BRUXA	81
3.3	SAMBA CHILE	83
3.4	SAMBA JAKÉ	87
3.5	SAMBA KOISA DOCE	89
3.6	SAMBA LEVA EU	92
3.7	SAMBA NEGUINHO FUZUÊ	97
3.8	OS NEGÕES	100
3.9	SAMBA TRATOR	103
3.10	SAMBA VIOLA DE MARUJO	105
3.11	SAMBA ZUMBAÊ	108
4	ANALISE DA ESTRUTURA “SOCIOMUSICAL” DO SAMBA JUNINO	112
4.1	NA PEGADA DO SAMBA	115
4.2	PROCESSOS DE CRIAÇÃO MUSICAL NO SAMBA JUNINO	120
4.2.1	Ensaio de rua do Samba Chile na Rua Chile da Capelinha, E. V. de Brotas do dia 27 de fevereiro de 2015	122
4.2.2	Relato de compositores	125
4.2.2.1	<i>Criação a partir de um tema dado, com uma produção elaborada</i>	125
4.2.2.2	<i>Criação sob a luz da inspiração divina</i>	127
4.2.2.3	<i>O plano místico/espiritual</i>	128
4.2.2.4	<i>Criação com base no cotidiano</i>	129

<i>4.2.2.5 Coletivamente – transformação em apresentações/performances ao vivo</i>	<i>130</i>
<i>4.2.2.6 Predileção pela forma responsorial – interação entre música e audiência</i>	<i>131</i>
<i>4.2.2.7 Uso de vocalizes para desenvolver melodias</i>	<i>133</i>
<i>4.2.2.8 Poesia de conteúdo com mais volume</i>	<i>134</i>
4 CONCLUSÃO	138
5 REFERÊNCIAS	142
6 ANEXOS	148

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Largo dos Artistas – São João/23 jun. 2017	17
Figura 02	Flyer Religioso	23
Figura 03	Flyer Político	23
Figura 04	Mapa grande região de Brotas destacando ao centro o Engenho Velho de Brotas	24
Figura 05	Jornal A Tarde/ Caderno 2 – 07 de jun. de 1985	36
Figura 06	Jornal A Tarde – 26 jun. de 1986	37
Figura 07	Jornal Correio da Bahia – 23 jun. 1986	37
Figura 08	Jornal A Tarde – 21 de jun. de 1985	38
Figura 09	Jornal A Tarde – 09 de jun. de 1986	38
Figura 10	Jornal A Tarde – 07 de jun. 1985	39
Figura 11	Jornal A Tarde – 07 de jun. 1985	40
Figura 12	Jornal A Tarde – 21 jun. 1990	41
Figura 13	Largo dos Artistas, grupo Pião Doido	43
Figura 14	A Tarde, Cad. L&I – 09 de mai. 1993, p. 01	49
Figura 15	A Tarde, Cad. L&I – 09 de mai. 1993, p. 10	49
Figura 16	Representação interseccionada: fatores que contribuíram para surgimento do Samba Junino	63
Figura 17	Largo dos Artistas E. V. de Brotas no Festival de Samba Junino de 1988. Comissão julgadora ao fundo.	67
Figura 18	Ensaio Samba da Bikeira/Vila Paraíso E. V. de Brotas em 12 jun. 2017	78
Figura 19	Samba da Bikeira no São João Pç. dos Artistas 23 jun. 2016	80
Figura 20	Ensaio Samba da Bruxa Tv. Brígida do Vale	81
Figura 21	Sinho e seu filho na gravação do CD para a Federação de Samba duro junino e o grupo União em 24 set. 2016	83
Figura 22	Ensaio de Rua do Samba Chile em fev. 2016	83
Figura 23	Rua Chile da Capelinha em 08 de jun. 2016	84
Figura 24	Cosminho e Bru em 08 de jun. 2016	86
Figura 25	Kaique, Brue e Pimpolho em 31 de mai. 2017	86
Figura 26	Samba Jaké na Praça dos artistas E. V. de Brotas em 28 de jun. 2016.	87
Figura 27	Elielson e Altair em 16 jul. 2016	88
Figura 28	Rua Antônio Mariano Gravatá em 29 mai. 2016	90
Figura 29	Ensaio Koisa Doce em 29 de mai. de 2016	91
Figura 30	Samba Leva Eu: Florisvaldo, Irailton, Valmir, Eliene, Paquinho em 14 de jun. de 2016	92
Figura 31	Participação do Leva Eu no São João de 2017- ensaios na Rua Maria Felipa	96
Figura 32	Ensaio de rua Samba Neguinho Fuzuê em 27 de mar. 2016	97
Figura 33	Os Negões foto Jornal A Tarde em 09 de mai. 1993	100
Figura 34	Desfile Samba Trator E. V. de Brotas em 23 de jun. 2017	103
Figura 35	Samba Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016/ E. V. de Brotas	106
Figura 36	Arrastão Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016 no E. V. de Brotas	

	(trio/ painel com patrocinadores – Centro Espiritual e Psirico/Márcio Vitor)	107
Figura 37	Arrastão Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016 no E. V. de Brotas (trio/painel com patrocinadores – Psirico/Márcio Vitor).	108
Figura 38/39	Camisetas estampas com tema - detalhe para o símbolo da campanha contra violência às mulheres em 02 de jun. 2017.	109
Figura 40	Parede da sede na comunidade Viver Melhor Ogunjá - E. V. de Brotas 02 de jun. 2017	110
Figura 41	Pintura na parede com nomes dos temas 02 jun. 2017	111

1 INTRODUÇÃO

Em muitas cidades do Nordeste brasileiro o mês de junho é um período de muita animação em homenagem aos três santos católicos, Santo Antônio, São João e São Pedro. Os festejos juninos trazem uma série de símbolos específicos tais como: a culinária, típica de São João, uma indumentária própria, as brincadeiras populares etc. O gênero musical que predomina nesse período é o forró, um conjunto de ritmos diversos como o baião, o xote, o galope e o xaxado. O seu maior disseminador foi o cantor Luiz Gonzaga.

Dentro do contexto apresentado, em algumas regiões de Salvador, capital da Bahia, a celebração desse momento é realizada de maneira bem diferente da tradicional. 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.

Muitos desses grupos de samba ainda hoje, brincam os festejos juninos desfilando pelas ruas dos bairros Engenho Velho de Brotas e da Federação, Garcia, Nordeste de Amaralina, dentre outros, resistindo às adversidades impostas pelo tempo e/ou as preferências musicais impostas pela mídia. Atualmente os grupos de samba já não são tão numerosos quanto no passado e nem possuem exatamente as mesmas características. Muitos deles, se não a maioria, introduziram instrumentos harmônicos em seus conjuntos, possivelmente na perspectiva de poderem comercializar as apresentações musicais em outros contextos como, casas de shows e até mesmo o carnaval. Conforme os entrevistados para essa pesquisa, alguns dos mais antigos grupos, ainda em atividade, tentam manter um formato mais parecido com os primeiros grupos de samba, apresentando um conjunto composto apenas por instrumentos de percussão. Fato que tende a mudar, pois, pressionados pelos integrantes mais jovens, vão aos poucos se enquadrando a essa nova perspectiva. Todos os grupos de samba observados durante a pesquisa e que participam do Samba Junino, ou foram criados para participar da festa ou tem como líderes pessoas que foram diretamente influenciadas por ele. O que requer uma terminologia específica, tal qual a expressão grupos de Samba Junino.

Para tentar compreender a estrutura do Samba Junino, tanto na preparação dos grupos, na construção musical, quanto na observação e análise do contexto em que a manifestação em

questão está inserida, a estratégia utilizada para esta pesquisa teve como base a observação engajada/autodescritiva/participativa, numa leitura quase autoetnográfica¹ do universo pesquisado, estabelecendo um contato mais próximo possível do objeto de pesquisa. Sou morador do espaço delimitado para a pesquisa de campo, nascido e criado no bairro Engenho Velho de Brotas e músico de um dos grupos que participam do desfile que acontece anualmente no São João e São Pedro no mesmo bairro, o Samba Chile². Minha participação nesse grupo viabilizou a minha inserção no objeto da pesquisa, favorecendo minha permanência e trânsito entre os grupos, dando acesso aos bastidores. Além disso, essa não foi a primeira vez na qual estive envolvido com um grupo de samba de rua, pois, entre 2012/2014, fui músico num grupo conhecido como Samba Santo Amaro³, no Engenho Velho da Federação. Nesse samba, iniciei minha pesquisa de campo, a princípio, interessado apenas em conhecer um pouco mais da música de rua que eu ouvia quando criança, conhecida como Samba Junino⁴.

Contudo, o despertar para a cultura do Samba Junino aconteceu antes em 2008, quando dentre outros fatores, me vi produzindo uma oficina para um grupo de estudantes de violão, cujo tema era o Samba Junino⁵. Esse engajamento com o samba do bairro me trouxe uma abertura maior para que eu pudesse penetrar e conhecer os vários outros espaços onde acontece a manifestação e entender a sua estrutura de forma mais ampla possível. Além disso, essa relação gerou laços de amizade com muitos personagens que dão vida aos Sambas Juninos, a partir de um mesmo objetivo, baseado na preservação e memória de uma manifestação presente nos bairros populares e principalmente no E. V. de Brotas⁶.

¹ Estudo autobiográfico, porém em dialogicidade com o coletivo, para dessa forma, compreender o todo. É contra-hegemônico, pois aponta para uma mudança de paradigma em relação ao sujeito, metafísico, unívoco e de identidade estável. (VERSIANI, 2002, p. 57-72)

² Grupo de Samba Junino formado por moradores da Rua Chile da Capelinha no E. V. Brotas. O capítulo 3 traz uma abordagem mais detalhada sobre os sambas analisados nessa pesquisa.

³ O samba Santo Amaro é do bairro do Engenho Velho da Federação e leva o nome da Rua onde nasceu o samba, dado em homenagem a um antigo morador do bairro.

⁴ O Samba Junino, cuja referência primária para compreensão é o Festival de Samba no Engenho Velho de Brotas, se consolidou como gênero musical a partir do desenvolvimento do samba de roda no meio urbano, cujas características se alinharam às performances afro-carnavalescas, com a denominação de samba duro, com base em uma análise histórica e relatos de alguns dos protagonistas do Samba Junino em Salvador, informações que serão analisadas em um capítulo específico.

⁵ O local a que se refere esta experiência é o Espaço Cultural Pierre Verger, parte da Fundação Pierre Verger no bairro Engenho Velho de Brotas, e o espetáculo em questão foi o, “O samba dos Engenhos”, em referência aos bairros, Engenho Velho da Federação e de Brotas. Em 2008, realizamos em coletivo com os vários educadores da instituição um levantamento preliminar de algumas das características do bairro como história, cultura, nomes das principais ruas etc., como parte da oficina direcionada aos jovens multiplicadores do Ponto de Cultura sob a coordenação de Ângela Lühning, O material gerado foi posteriormente transformado em projeto, viabilizado pela SECULT e produzido em conjunto com todas as oficinas.

⁶ E. V. de Brotas, abreviação Engenho Velho de Brotas.

A primeira parte do trabalho apresenta um esboço geral do cenário no qual o Samba Junino está envolvido, traça uma linha histórica com o pouco do que foi escrito, principalmente, em textos recentes sobre o samba chula nas pesquisas de Katarina Döring (2016), e no contexto do samba urbano em Salvador, o pagode baiano de Ari Lima (2016), bem como na relação entre o samba e os santos católicos de Michel Iyanaga (2010, 2013, 2015), além de muitos depoimentos de pessoas ligadas à manifestação Samba Junino, seja como músicos ou articuladores culturais. Textos de jornais foram analisados e confrontados às informações obtidas nas entrevistas, observando também o contexto no qual o Samba Junino estava inserido. Os meios audiovisuais abarcam diversos formatos de apresentação, tais como os documentários, vídeos e áudios particulares de ensaios e apresentações publicados no youtube e outras possíveis plataformas de exibição da internet, observando a estrutura e a localização desses ensaios, bem como, a música, a dança e as pessoas de um modo geral.

A segunda parte apresenta um quadro mais estrutural da manifestação Samba Junino com ênfase na construção musical, destacando suas semelhanças e diferenças, fundamentado num estudo etnográfico feito junto ao Samba Chile da Capelinha no E. V. de Brotas durante dois anos e meio. Nela, apresento os sambas que foram pesquisados, história, letra de músicas autorais e seus compositores, observando, sobretudo, a estratégia composicional utilizada. É importante salientar, que os grupos apresentados na dissertação estão quase todos sediados no bairro definido como campo de pesquisa, E. V. de Brotas.

Para conclusão da dissertação, trago dois questionamentos que considero importantes para a compreensão da manifestação Samba Junino. O primeiro, relacionado a questões políticas, não tão bem formuladas no texto geral, mas que assumem caráter decisivo na construção ideológica de seus partícipes, tanto no âmbito da performance, com a implementação de instrumentos harmônicos e eletrônicos, quanto na perspectiva de comercializar suas apresentações para o “show business”, se aproximando mais da sonoridade do pagode. Essa perspectiva, de certo, pode alterar a definição e o papel do Samba Junino nas comunidades. Outro questionamento trazido no texto refere-se à participação de mulheres trans observadas nos ensaios dos Sambas Juninos, pois, alguns grupos, se não, todos, contam com mulheres trans e/ou homossexuais do sexo masculino em suas performances. São elas dançarinas que animam a festa, convidando e organizando a participação de outras pessoas, trazidas do público participante para frente do caramanchão, ou mesmo para dançar junto ao samba, em cima do palco. Observa-se inclusive, a participação de uma mulher trans como candidata ao concurso para a escolha de rainha do Samba Junino produzido pelo Samba do Morro em 2017.

Figura 01 – Largo dos artistas 23 jun. 2017.



1.1 METODOLOGIA

O percurso utilizado para a definição de alguns conceitos básicos sobre o Samba Junino teve como ferramenta principal o trabalho de campo. Nesse ponto, foram visitados, além dos locais de ensaio dentro da área definida para trabalho, mais outros três bairros: Federação, E. V. da Federação e Garcia, todos eles circunvizinhos ao E. V. de Brotas⁷. Essa atividade, decerto, foi facilitada/viabilizada pela minha participação como músico de um Samba Junino, tanto quando o grupo era convidado para visitar outros sambas, ou mesmo, por facilitar a minha presença nos ensaios sem grandes constrangimentos, já que não surgia como estranho à comunidade.

Foram entrevistadas 32 pessoas e transcritos mais 05 depoimentos extraídos de outros meios: 02 entrevistas do Especial Samba Junino na TVE e 03 de uma roda de conversas sobre patrimônio cultural em 20 de junho de 2017 intitulada “Samba Junino: expressão cultural de Salvador”, promovida pela FGM – Fundação Gregório de Matos. Nessa etapa, além da descrição do contexto que envolve a manifestação, seja nos ensaios de rua ou no desfile pelo

⁷ No bairro da Federação foram visitadas as Ruas, Alto da Favela e a Onze de Agosto, sedes dos grupos Samba do Morro e Samba Fogueirão respectivamente. No Engenho Velho da Federação, a Rua Santo Amaro, sede do Samba Santo Amaro. No Garcia, foram dois momentos, um no Fim de Linha do Garcia, no ensaio do Sambão da Liga do Samba Junino, e outro na Rua Prediliano Pita no ensaio do Grupo Mucum’g. No E. V. de Brotas foram diversos locais, inclusive no Vale do Ogunjá na comunidade Viver Melhor com o samba Zumbaê.

bairro, transcrições musicais, tanto na forma convencional quanto em *Time line* (kubik), foram utilizadas para proporcionar uma melhor compreensão do objeto pesquisado. A dissertação traz também os processos de criação relatados pelos compositores, bem como a letra de algumas de suas músicas, juntamente com a história dos grupos envolvidos na pesquisa.

Outro meio analisado, este, não tão convencional, refere-se a um espaço de pesquisa construído a partir do ambiente virtual, mais precisamente, um grupo de whatsapp do Samba Chile no qual participei no papel de membro/músico. Através desse mecanismo, pude observar as postagens (mensagens, fotos, vídeos e arquivos de áudio) a fim de compreender o comportamento dos participantes e seus posicionamentos ideológicos/identitários na construção musical do grupo, analisando o ciberespaço como uma extensão do espaço natural. Construção musical essa, cuja força propulsora ao desenvolvimento da criação, foi, sem dúvidas, o Festival de Samba Junino no bairro E. V. de Brotas. Esse festival foi o primeiro evento a reunir vários grupos de samba ou “sambões⁸” junino de Salvador, quase todos localizados nos bairros populares e centro/periféricos⁹, onde acontecia anualmente um concurso para a escolha do melhor Samba Junino¹⁰. O festival é o pioneiro nesse tipo de evento e serviu de referência para que outras comunidades fizessem o seu festival nos mesmos moldes desse, com escolha da rainha, melhor grupo e melhor música, dentre outros aspectos. De acordo os jornais Correio da Bahia e A Tarde entre os anos de 1986/1990 e fotos antigas analisadas, o primeiro festival aconteceu no ano de 1979, tendo como idealizadores os irmãos Jorge e Mário Bafafé. Além dos dados documentados, já citados, esse momento é percebido nas diversas falas de seus participantes e organizadores, como muito significativo, ao afirmarem ser esse o primeiro festival de música de Samba Junino produzido no E. V. Brotas, enfatizando a importância desse evento para o movimento cultural do bairro e a manutenção do Samba Junino enquanto manifestação própria de bairros periféricos de Salvador. Isso, devido à formação histórica da população que ocupa esses espaços, constituída majoritariamente por afrodescendentes, em lugares que quase sempre apresenta uma

⁸ Grupo de pessoas, amigos, parentes, vizinhos, etc., tocando instrumentos de percussão em cortejo pelas ruas com finalidade única de divertimento.

⁹ A primeira edição contou com apenas três sambas: dois do bairro da Federação e um do Engenho Velho de Brotas. De acordo com Mário e Jorge Bafafé, nos anos posteriores a 1978, data questionada acima conforme jornais e fotos antigas, esse número aumentou consideravelmente. No decorrer do tempo, além do E. V. de Brotas e Federação participaram sambas de bairros como Engenho Velho da Federação, Nordeste de Amaralina, Liberdade, IAPI, Vale das Pedrinhas, Garcia, dentre outros. Hoje, sabe-se da existência do Samba Junino até mesmo em outras localidades metropolitanas como Lauro de Freitas e Feira de Santana.

¹⁰ O último Festival de Samba Junino do Engenho Velho de Brotas ocorreu em 2013 promovido pela Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia, informação dada por Mário Bafafé.

infraestrutura precária, muitas vezes, percebido pela classe média como inferior ou até como lugar perigoso.

Inicialmente, o texto traz um esboço da estrutura conceitual e histórica, levantando várias informações em diversos meios, tanto escritos, em jornais e livros esparsos, quanto audiovisuais, em sites que hospedam materiais e matérias jornalísticas como blogs e outros, tanto na forma escrita, como em imagem e som a exemplo do youtube, além de depoimentos orais, visto que não são tantas as publicações contendo informações sobre o Samba Junino.

Em relação aos jornais referidos acima, foi realizado um levantamento junto ao arquivo público da Biblioteca Central dos Barris, não de forma tão rigorosa que pudesse englobar todos os jornais existentes, mas a partir de datas importantes para elucidação de alguns questionamentos. O recorte de tempo delimitado foi entre os anos de 1979 e 1993, marco temporal de início e aparente decadência dos festivais, conforme relatos. Primeiramente, a partir do arquivo pessoal da professora Ângela Lühning, bem como nas indicações sugeridas na entrevista com Mário e Jorge Bafafé. Esse material me deu pistas importantes para um maior aprofundamento, levando a outros importantes atores, não antes imaginados ou associados como parte da manifestação por estarem vinculados/ligados a outros contextos, elencando novas entrevistas.

Para compreender como era a presença do samba nos meios de comunicação na Bahia, Rádio e TV, analisei uma série de textos que trazem a história das principais emissoras e como essa mídia se aproximava à cultura popular, em especial ao samba. A intenção era entender como algumas dessas manifestações se desenvolveram historicamente com a influência da Rádio e TV em relação às batucadas e Escolas de Samba com a transmissão do carnaval na década de 70. Dentre os possíveis fatores que influenciaram a criação do Samba Junino, busquei conhecer as manifestações carnavalescas produzidas em sua grande parte por negros e afrodescendentes nas décadas anteriores ao primeiro Festival. O contexto estabelecido a partir da criação da TV Itapoan na década de 60 também foi observado como fator preponderante para grandes mudanças comportamentais na população soteropolitana, inclusive as de baixa renda em bairros populares da cidade.

Como justificativa principal para analisar o Samba Junino, os estudos da etnomusicologia encontram dados importantes para estabelecer uma compreensão do processo de construção musical, baseado principalmente em performances a nível participatório, onde a coletividade cede espaço para o improvisado e a criação tem maior liberdade, apresentando maneiras variadas. O samba praticado/brincado nos festejos do mês de junho (Santo Antônio a São Pedro), cujo ritmo predominante é o samba duro, é uma manifestação popular própria

de bairros como o E. V. de Brotas, que engloba, além da música, outras expressões artísticas como a dança, indissociável da música de matriz africana (AGAWU, 2003, p. 04), o espaço cênico/teatral/dionisíaco e a participação popular ativa, indispensável para realização e sucesso da performance musical. É importante perceber que muitos atores e fatores são indispensáveis para a compreensão do Samba Junino, desde o músico ao vendedor ambulante, da exaltação aos traços identitários à busca por igualdade e respeito à sua cultura.

1.1.1 Etnografia virtual: uma “whatsappnografia”?

O trabalho de campo é o estágio mais concreto da etnomusicologia bem como de muitas ciências humanas. Nas palavras da Helen Myers “O trabalho de campo é uma característica de muitas ciências sociais, incluindo a antropologia e etnomusicologia¹¹” (MYERS, 1992, p. 22). Isso que foi determinante para uma quebra de paradigmas, das pesquisas feitas no escritório a observações in loco, deve ser agora visto em várias direções e dimensões. Sob os mecanismos que vão muito além dos aparatos expostos pela autora em seu “*Fieldwork*”¹², vivemos atualmente abarcados por “novas tecnologias de comunicação e informação” ao universo virtual forjado pela era digital, resultando em um novo e amplo campo de pesquisa, diverso e desterritorializado. Dessa forma: “A web, como campo de pesquisa etnográfica, evidencia a necessidade de reflexão em duplo sentido: como campo e linguagem novos e como permanência e sobrevivência do antigo” (BARROS; MORGADO, 2006, p. 294), diferente do *Mise-en-scène* malinowskiano, mas, ao mesmo tempo, vivo e profundamente mergulhado em um ambiente de fortes relações interpessoais. Nas observações que venho realizando junto ao Samba Chile, por exemplo, participo de grupos ou comunidades virtuais no whatsapp¹³, software lançado em 2009 que possibilita além da troca de mensagens de textos instantaneamente, o envio de fotos, áudios e vídeos. Nele, vivencio todas as dimensões de um campo natural, com disputas, discussões, estabelecimento de regras, confirmação de pautas e marcação das reuniões, reuniões virtuais evidenciando também confrontos políticos/ideológicos etc. Nesse contexto, primeiramente cabe apresentar alguns conceitos relativos ao espaço cibernético para multi-situar o trabalho de campo, seja em frente a um PC,

¹¹ “Fieldwork is a hallmark of many social sciences, including anthropology and ethnomusicology”.

¹² *Fieldwork*: introduction, capítulo II do livro *Etnomusicology: an introduction* editado por Helen Myers e publicado pela primeira vez em 1992.

¹³ O whatsapp é um software para smartphones utilizado para troca de mensagens de texto instantaneamente, além de vídeos, fotos e áudios através de uma conexão à internet. Foi lançado oficialmente em 2009 pelos veteranos do Yahoo! - uma das maiores empresas americanas de serviços para a internet - Brian Acton e Jan Koum, e funciona com sede em Santa Clara na Califórnia, Estados Unidos. (significados.com.br) Disponível em: <https://www.significados.com.br/whatsapp/>
Acessado em: 17/10/2016.

com diversos interlocutores de pontos geográficos bem distintos um dos outros, ou até mesmo em movimento, quando munidos de um smartphone. Caroso, (2010, p. 43) apresenta a internet como o ciberespaço, local onde a cultura e/ou cibercultura¹⁴ é disseminada como um produto desse espaço gerado pela relação entre tecnologia, cultura, informação e comunicação nas comunidades virtuais. Esses termos, cibercultura/ciberespaço, se associam metaforicamente ao aspecto humano e ao mesmo tempo mecânico do ciborgue (2010, p. 1). A internet, que surgiu em plena guerra fria na década de 60 do século XX, hoje se configura na (...) “maior rede de conexão e comunicação entre seres humanos” (CAROSO, 2010, p. 44).

Dentro do meu projeto de pesquisa, tanto os espaços de entretenimento virtual – Facebook e o whatsapp – quanto o campo natural de pesquisa, foram compreendidos como espaços socializantes. Ambos prevaleceram a comunicação verbal, tanto escrita, de forma convencional ou em hipertextos, ou oral/falada, em entrevistas, comentários etc., bem como gravadas e enviadas instantaneamente através do smartphone, incluindo também outros formatos tais como, os áudios de músicas e outros sons, vídeos e fotos etc. O youtube aparece nessa rede de comunicação como uma ilha onde as diversas comunidades “atracam” e depositam seus vídeos mas também dialogam. No caso do samba Chile, eu compreendo esses espaços como uma extensão do espaço natural, e o conteúdo gerado por essa convivência, o objeto central dessa investigação. Como visto em Caroso (2010) e sua *Etnomusicologia no Ciberespaço: Processos Criativos e de Disseminação em Videoclipes Amadores*, o foco são as pessoas que produzem a cultura no ciberespaço e não a tecnologia em si:

Como já foi dito anteriormente, este trabalho enfatiza estudos que têm como perspectiva fundamental os comportamentos e não a tecnologia em si, o que em outras palavras quer dizer que o foco está nas pessoas e nos processos, mais do que na técnica e nos dispositivos, embora estudos que evidenciem tais aspectos não devam ser ignorados. (Caroso, 2010, p. 76).

Para Souza (2014, p.656), a diferença da etnografia em um espaço virtual com as formas tradicionais de pesquisa, está na sua aplicação específica no ambiente digital da internet, um ambiente virtualizado (ciberespaço), onde a grande diferença é a coleta de dados que é realizada nesses espaços virtuais.

¹⁴ A cibercultura é a relação entre as tecnologias de comunicação, informação e a cultura, emergentes a partir da convergência informatização/telecomunicação na década de 1970. Trata-se de uma nova relação entre tecnologias e a sociabilidade, configurando a cultura contemporânea (Lemos, 2002). Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/cibercultura/>
Acessado em: 17/10/2016.

Meu interesse pelo ciberespaço surge a partir do momento em que passei a integrar o grupo Samba Chile, com a intenção de coletar o maior número possível de dados para a etnografia. Não sabia como e nem que já havia estudos sobre esse tema, muito menos utilizando esse novo aplicativo (whatsapp), o que de fato não tem. Dessa forma, passei a experimentar um novo ambiente de dialogicidade e compartilhamento de objetos culturais. O grupo, inicialmente intitulado Equipe Samba Chile, era um grupo no whatsapp, cuja comunidade virtual foi criada para a comunicação entre os seus membros; presidente, diretores, assistentes, dançarino e músicos. O nome do grupo sofreu duas mudanças, ou melhor, criou-se um grupo paralelo denominado Grupo Cultural Samba Chile que em seguida foi renomeado para Grupo de músicos samba Chile.

Desde a minha primeira reunião com o samba Chile eu percebi que os líderes, presidente e dirigentes, conduziam o grupo com uma disciplina muito grande, semelhante a um colégio militar, por exemplo. Havia regras bem definidas, com punições e exposição dos “delitos” para todos, naquele mesmo momento. Como meio de comunicação entre os músicos e demais integrantes, utilizavam o grupo no whatsapp. Logo fui inserido nele. De imediato pensei que essa seria uma ferramenta que poderia ser usada a meu favor, apesar de não saber exatamente de que forma. Nesse grupo encontrei desde folders religiosos a fotos pornográficas, mas também, comentários sobre o grupo e suas performances, apresentações/postagens de músicas autorais etc. Esse vasto material produzido pela relação entre os membros do grupo, principalmente com os diálogos, gerou um arquivo com fotos, vídeos etc. Dentre os temas mais corriqueiros estão os cumprimentos diários e felicitações por datas especiais como dia dos pais, dia da mulher etc. O sistema do whatsapp registra o nome de quem emite/ou responde uma mensagem, com data, hora e minuto, o que permite observar, cronologicamente as interferências do grupo, a data das postagens e as discussões entre os participantes. As mensagens foram organizadas com base no mês, gerando quatro arquivos, contando fevereiro, março, abril e maio/junho, meses nos quais, efetivamente, acontecem ensaios que se iniciam logo depois do carnaval. A forma apresentada pelo sistema segue a sequência dia/mês/hora/minuto/nome ou o número do smartphone/mensagem:

[24/2 07:57] Valdir s. Chile: Bom dia
 [24/2 08:55] Buga S. Chile: Bom dia galera
 [24/2 08:55] Buga S. Chile: Sábado o coro come
 [24/2 17:03] +55 71 9636-7077 : Boa tarde
 [24/2 17:04] Buga S. Chile: Boa

A religiosidade e a política foram temas recorrentes nesse grupo, principalmente durante o período da eleição de 2016, constantemente citados, como nessa mensagem, por exemplo, na oração do “Pai nosso”, símbolo do catolicismo, aí, em forma de “corrente” em prol de graças/milagres a serem alcançados:

[24/2 09:27] +55 71 8761-0144 : Pai nosso que estás no céu, santificado seja o vosso nome, venha nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade [...]. Começamos uma campanha de mil Pai Nosso pela saúde dos enfermos e desempregados. Tu oras um e passas a mensagem para que sigam orando. Repita: "Jesus, és minha força, te amo, te necessito, cura-me e cura minha família." Vamos orar juntos? - Hoje Senhor, agradeço pelo dia maravilhoso. Pelo alimento, por mais um dia de trabalho e principalmente por mais um dia de vida. Abençoa Senhor, meus amigos e inimigos porque eles precisam [...] Passe esta ORAÇÃO, bem depressinha, o máximo que você puder e em instantes, muitas pessoas estarão orando com você. Que Deus abençoe você e sua casa.... Amém !!!NÓS ESTAMOS PRECISANDO DE ORAÇÕES. O MUNDO ESTÁ PRECISANDO DE ORAÇÕES...

Ou em Flyer/panfletos como estes:

Figura 02 – Religioso



Figura 03 - Político



A forma como eram apresentadas as mensagens de cunho religioso se assemelhava, no meu ponto de vista, a um discurso feito por um pregador evangélico, pois muitas vezes, essas mensagens vinham ao lado de reflexões trazidas por alguns membros em relação à religião de matriz africana, o que para mim, contrariava minha expectativa diante de uma música influenciada pelo candomblé. Mais interessante ainda foi perceber que, na maioria das vezes, essa convivência “pacífica”, plurirreligiosa, fazia da cultura afro-religiosa, mais uma necessidade de afirmação que um vínculo religioso em si, pois, quando essa era referenciada, vinha quase sempre, acompanhada de símbolos cristãos.

Diferente de um campo tradicional/natural de pesquisa, onde os confrontos ideológicos e as desavenças cotidianas não determinam a destruição “física” do campo, no universo virtual etnográfico isso parece ser bem comum. Ainda que o software continue sendo usado para a comunicação, a comunidade entendida como um espaço de diálogo, mesmo sendo parte de um campo maior, pode acabar.

2 O SAMBA JUNINO

O samba de roda do Recôncavo, um dos símbolos da cultura afro-baiana e “substância” essencial para novas experiências musicais do século XX, em seus desdobramentos, trouxe para o perímetro urbano de Salvador, o Samba Junino. A data que marca o registro desse movimento é o ano de 1979¹⁵ e os irmãos Mário e Jorge Bafafé¹⁶ dois dos principais responsáveis pela realização do primeiro Festival de Samba Junino no E. V. de Brotas. Conforme Döring (2016, p. 79) “O samba junino tomou feições a partir dos anos 70/80 em vários bairros populares que abrigam tradicionais terreiros de candomblé”, e incorpora, talvez, elementos políticos e culturais em sua subjetividade, como o movimento Black Power¹⁷, a música pop fomentada pela *Disco Music*, o fim do regime militar etc. O local de referência para a criação desta primeira edição foi o E. V. de Brotas, bairro formado por uma população constituída majoritariamente por negros e mestiços, localizado na grande região de Brotas¹⁸.

Figura 04 – Mapa grande região de Brotas destacando ao centro o Engenho Velho de Brotas



Fonte: GOOGLE MAPS. <https://www.google.com.br/maps>

¹⁵ Nas falas de Mário e Jorge Bafafé, o ano de criação do primeiro Festival é 1978, não ficando muito claro se essa referência estaria estritamente ligada ao festival no Engenho Velho de Brotas ou o Samba Junino enquanto expressão musical. O certo é que, conforme as fotos de Jonathas Conceição de 1988 e jornal Correio da Bahia em 1986 a data do primeiro festival é 1979. Além disso, nas minhas entrevistas com os grupos que participaram do primeiro festival no Engenho Velho de Brotas, Leva Eu, Samba Crioulo e Samba Pé a data informada foi 1979.

¹⁶ Os irmãos Mário e Jorge Sacramento ou Jorjão Bafafé, juntamente com um grupo de amigos, foram responsáveis pela criação do grupo União, uma entidade criada com o intuito de movimentar a cena cultural do Engenho Velho de Brotas, bairro onde residem. A placa de sua fundação é de 1978 e está pregada à parede da casa da família Bafafé.

¹⁷ Foi relatado por Jorge e Mário, a grande influência da Black Music para a criação do grupo União, etc.

¹⁸ O Engenho Velho de Brotas fica localizado na grande região de Brotas, entre a Boa Vista de Brotas, o bairro de Cosme de Farias e Av. D. João VI, ao Norte; a Avenida Vasco da Gama, ao Sul; o Dique do Tororó, ao Oeste; e o Vale do Gungjã, ao Leste.

As informações em torno à aparição do Samba Junino estão associadas à criação do Festival e sua intrínseca relação com o samba duro. As opiniões contrárias em torno ao período mencionado, bem quanto ao local de criação descrito acima, variam bastante, com diferentes interpretações que serão analisadas posteriormente. Mas, de fato, muitas outras comunidades organizaram e ainda organizam festivais ou desfiles de grupos de samba para festejar o São João. Além do Nordeste de Amaralina (SOUZA, 2008, p. 16), que ainda realiza o desfile dos grupos de samba no São João, o bairro do Tororó (ROBINSON; PACKMAN, 2013, p. 124), bem como os próprios grupos de samba, realizavam festivais para a escolha da rainha do samba ou um concurso para escolher a melhor música de samba ou música tema do São João.

Recentemente o centro da cidade foi palco para o desfile de grupos de samba, porém com características bem diferentes do feito nos bairros populares, com muitos grupos de samba no estilo carioca etc. (PRATA, 2015, p. 01). Uma das primeiras referências escritas sobre o Samba Junino foram documentadas em um jornal na década de 90 numa matéria publicado pelo Caderno 2 do jornal *A Tarde*, intitulado *Um São João movido ao som do sambão*, de autoria do saudoso jornalista Hamilton Vieira em 26 de junho de 1990. Nele é apresentado todo um contexto resultante da manifestação Samba Junino que representava naquele momento a ressignificação do São João de bairro em Salvador.

Para falar sobre essa manifestação tão importante para a cultura musical afro-baiana acho de extrema relevância ressaltar alguns dados históricos como forma de entender as razões para a sua existência. A princípio, me colocando dentro dela, pois acredito que a minha própria trajetória de vida também esteja ligada à manifestação, e hoje é meu objeto de estudo.

Minha relação com a manifestação em questão começa antes mesmo de meu interesse em pesquisá-la. Nasci em 70 do século XX, nesse mesmo bairro centro/periférico de Salvador - Bahia, o E. V. de Brotas, cujas características estão fortemente marcadas pela herança cultural africana. A história desse bairro começa na criação das freguesias de Salvador. Foram dez freguesias com funções políticas e econômicas controladas pela igreja, cujo papel ia muito além da função religiosa, pois, cabia ao pároco a responsabilidade de efetuar os registros de posse e escrituras das terras, fazendas, sítios, engenhos e as chácaras ou “roças”, como eram conhecidas (LÜHNING, 2010, p. 16). Uma dessas freguesias era a antiga freguesia de Nossa Senhora de Brotas, “[...] criada em 1718 pelo Arquebispo D. Sebastião Monteiro de Vide, vinculada à construção da igreja de Brotas na mesma época” (Idem, 2010, p. 27). As freguesias surgiram ao longo do tempo sendo a freguesia de Nossa Senhora de

Brotas a oitava a ser fundada, e uma das menos povoadas. As referências mais remotas relativas ao bairro estão associadas ao Solar Boa Vista, uma das poucas edificações existentes nessa região no final do século XVIII. O Solar Boa Vista se localiza no alto do atual E. V. de Brotas, na antiga estrada de Brotas. Seu nome, apesar da menção relativa à existência de engenhos, não parece estar associado a tal atividade devido a alguns fatores. Além da falta de documentos que possam comprovar a existência de um engenho de cana de açúcar no bairro, as características do seu solo¹⁹ não favorecem ao cultivo de cana-de-açúcar. Sobre essa questão Döring (2016) sugere que o nome do E. V. de Brotas pode estar associado aos resquícios da condição servil, numa espécie de quilombo urbano. Ela diz que:

Antigamente muitos terreiros de candomblé iniciavam suas atividades no centro de Salvador, ou nos bairros populares que surgiam como quilombos urbanos, próximos aos bairros nobres da burguesia branca, como pode se deduzir pelos nomes que testemunham os resquícios da servidão: Federação e Engenho Velho da Federação; Brotas e Engenho Velho de Brotas, etc. (DÖRING, 2016, p. 42)

Além da grande quantidade de terreiros de candomblé que rodeiam as margens da atual Av. Vasco da Gama em Salvador, antiga Estrada Dois de Julho aberta nos anos 70 do século XIX, entre os bairros atuais do E. V. de Brotas e Federação, separados por essa importante avenida, o que mais poderia explicar a formação populacional dos bairros periféricos em Salvador, onde a cultura e o biótipo herdados dos africanos predominem, sem que esse espaço se configure efetivamente num quilombo, mesmo que se constitua numa região com características quilombolas? Há de se observar também que na metade do século XIX a proporção de brancos para negros na cidade era bastante desigual, com um contingente de negros e mulatos muito superiores ao dos brancos (LÜHNING; MATA, 2010, p.17). Esse dado parece ser imprescindível para compreender a formação cultural do povo baiano, especialmente na música. É importante salientar também que a vida econômica/social até o século XVII centrava-se no Recôncavo devido aos grandes proprietários de terra, e só nos séculos seguintes começou a mudar para Salvador, concentrando um número maior de pessoas na capital.

Nos séculos XVI e XVII, a vida social centrava-se no Recôncavo, onde estavam estabelecidos os grandes proprietários rurais. Nos séculos XVIII e XIX, porém, o eixo da vida social deslocou-se para Salvador, cuja população duplicou, passando de cerca de 20.000 para 40.000 habitantes. (AZEVEDO, 2009, p. 41)

A marcha de industrialização e o crescimento da cidade de Salvador fez com que muitas pessoas do interior das cidades do Recôncavo se deslocassem para a capital, buscando

¹⁹ Há uma pesquisa, ainda em andamento, coordenada pela etnomusicóloga Ângela Lühning que está levantando a história do bairro Engenho Velho de Brotas, sendo essa uma das muitas questões levantadas.

melhores condições de vida. No século XX essa migração do interior para capital aconteceu entre os anos 60/70 levando para a metrópole muitos sambadores²⁰, influenciando de forma determinante a cultura urbana. Döring (2016, p. 78-79) diz que:

...não foi somente a classe média rural, os “*nouveaux riches*”²¹, que saíram de suas terras em direção a Salvador, e sim, também muitos “pobres” atrás de empregos nas indústrias ao redor de Salvador para garantir o bem estar material para suas famílias no Recôncavo. Este movimento de migração econômica a partir dos anos 60 e 70 têm extraído muitos filhos de sambadores que deixaram de dar continuidade ao samba de roda: eles se afastaram de suas raízes culturais e começaram a se entrosar na cultura urbana, onde muitos contribuíram ativamente em grupos musicais, influenciados pelo reggae, blocos afros, samba duro e a música axé, que começaram a pipocar no cenário da música afro-baiana. (DÖRING, 2016, p. 78-79)

A nova onda de migração do Recôncavo para a capital trouxe praticantes do samba de roda e/ou sambadores que contribuíram para a transformação da cultura na capital, influenciando de modo intenso a cultura afro-baiana tal qual a conhecemos hoje, e dentro dela, o Samba Junino. Esse dado, trazido por Döring (2016), no que se refere ao contexto do Samba Junino e com base nas entrevistas feitas para essa pesquisa, se enquadra nos relatos de origem de muitos dos seus participantes.

As descrições sobre o Samba Junino nas pesquisas referentes ao samba ou outras manifestações populares na Bahia não aparecem com tanta frequência. Desde os primeiros batuques até o pagode baiano podemos observar semelhanças que podem ou não se configurar em um dado concreto sobre o Samba Junino como os primeiros sinais de sua experiência, seja como uma mera “vadiação”²², em referência às rodas de capoeira, e aos filmes *Vadiação* de 1954 e *Dança de Guerra* de 1968, esse último, contendo cenas de uma roda de samba no terreiro, ou, com objetivos claros de comemoração da festa católica em homenagem aos três santos juninos, Santo Antônio, São João e São Pedro²³. Há de se observar que, com o passar do tempo, entre os séculos XIX e XX, o termo batuque foi sendo substituído pela palavra

²⁰ O termo em questão “sambadores” é utilizado para designar o Samba de roda do Recôncavo em fontes como o livro *Cantador de Chula: o samba antigo do Recôncavo* de Katarina Döring (2016) e o *Samba de roda do Recôncavo baiano*, produzido pelo IPHAN (2006) no reconhecimento do Samba de roda como Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2004.

²¹ “*nouveaux riches*”, (novos ricos). O grifo em itálico foi conservado conforme a fonte.

²² Dos filmes *Vadiação* (1954) de Alexandre Robatto Filho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7WReXZQWAPg>>. Acesso em: 22 nov. 2016. *Dança de guerra* (1968) de Jair Moura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mn0frT1a2p8>>. Acesso em: 21 de jun. 2017.

²³ Em *O Samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida*, Iyanaga apresenta o samba nas comemorações a São Pedro e outros santos católicos, desde o século XIX. O termo “samba” já existia concomitante ao termo “batuque”, sendo este último, mais usado para se referir a qualquer atividade musical negra. Como exemplo, ele cita uma publicação de 1864 do periódico “O Alabama”, dizendo “que em Maragogipe se sambava depois de novena até na porta da igreja” (IYANAGA, 2010, p. 136-137).

Samba, e desta forma, especulações podem ser feitas sobre os primórdios do Samba Junino (DÖRING, 2016, p. 32).

No livro, *O Cantador de Chula: o samba antigo do Recôncavo* (2016), constantemente citado no texto, Döring aponta para o que poderia ser uma das primeiras referências do samba duro relatado no livro, *A Cidade das Mulheres* da pesquisadora norte-americana Ruth Landes, publicado pela primeira vez em 1947. O Samba Junino, cujo objetivo primeiro sempre foi festejar/participar das festas juninas, tem o samba duro como referência musical, uma das vertentes do samba de roda. Landes retrata uma reunião de homens munidos de instrumentos de percussão, com grande movimento do corpo, integrados na lavagem do Bomfim, bem podendo ser a representação de uma roda de capoeira, cujo ritmo frenético tinha o objetivo de exibição das habilidades etc. A partir dessa descrição, Döring traça um conceito bem plausível sobre o samba duro, e que se afina com a descrição da autora de *A Cidade das Mulheres*. Ela observa que:

Sobre o samba duro, que seria a base ou maior referência dos sambas juninos, existem muitas explicações em vários depoimentos recolhidos. Segundo muitos, seria uma espécie de samba de roda ou sambão, realizado prioritariamente por homens num ritmo acelerado, [...] que lembra mais uma competição dos homens entre si, e não num evento social da comunidade, para uma reza de santo ou cenário de paquera e brincadeira (DÖRING, 2016, p. 80-81).

Em relação ao texto acima, tenho notado em minhas observações atuais, a participação popular bem mais engajada com o Samba Junino enquanto evento social da comunidade, apesar de não ter efetivamente uma função religiosa, como nas observações trazidas pela autora, mas que está vinculado diretamente aos três santos católicos reverenciados no mês de junho, Santo Antônio, São João e São Pedro.

Já o antropólogo Ari Lima (2016), estudioso da cultura de massa no Brasil, também fala sobre o Samba Junino como “samba duro tocado em grandes grupos de músicos e dançarinos nas ruas de bairros populares e negros de Salvador no período da festa do São João”. Dentre os muitos depoimentos citados por ele, o de Jorge Bafafé merece atenção especial, visto que descreve o que para ele seria o Samba Junino, reforçando sua origem ligada diretamente ao candomblé, ao samba de caboclo, ao samba duro. Em seu relato Bafafé descreve as características que distinguem o samba duro do samba de roda, se referindo ao samba do Recôncavo. Para ele, a diferença estaria no toque e nos instrumentos utilizados (LIMA, 2016, p. 61-62).

São poucas as referências a respeito do Samba Junino, muitas delas associadas ao pagode, manifestação da cultura popular de massa que tem forte ligação com o tema²⁴. Trabalhos desse universo de investigação, muitas vezes mencionam o Samba Junino²⁵. A grande diferença é que essa manifestação cultural propagada pela mídia e de forte apelo comercial, se configura num produto financeiramente rentável, diferente do Samba Junino, que não tem grandes incentivos, a não ser o patrocínio de algum candidato a cargo público no período de eleição. Nessa questão, Lühning (2013) ressalta o pouco incentivo financeiro para o Samba Junino, bem como para Blocos Afros de uma forma geral, alertando para a necessidade de políticas públicas em favor ao que ela chama de sustentabilidade de patrimônios musicais em bairros populares. Ela diz que:

Em Salvador, por exemplo, há incentivos milionários para o carnaval com a presença de grandes marcas publicitárias que ganham visibilidade, mas há apenas incentivos pontuais para tradições religiosas afro-brasileiras, o Samba Junino ou blocos afro, em geral, situadas em bairro periféricos ou populares. Elas convivem com outros hábitos nos seus bairros nos quais dominam hoje, em maior parte, igrejas evangélicas com uma visão específica de música. Assim, o eventual incentivo dado apenas a uma destas tradições, não é capaz de promover algo mais substancial, especialmente quando se trata de tecidos sociais em grandes cidades. Pergunto: as políticas públicas realmente visam atingir os sujeitos envolvidos ou buscam apenas sua própria visibilidade como política de estado? (LÜHNING, 2013, p. 50)

A questão apresentada acima é tema atual nas discussões relativas ao Samba Junino. As políticas públicas que visam, dentre outras coisas, preservar o patrimônio cultural do país nem sempre se direcionam para as reais necessidades da cultura de seu povo. Essa cultura, quase sempre, aparece em eminente risco de desaparecimento, consequência do desequilíbrio gerado principalmente pelo domínio da globalização e os efeitos produzidos por ela sob a diversidade cultural do planeta. A cultura comercializada pela mídia tende a se tornar símbolo da diversidade cultural atraindo a atenção dos poderes públicos que dispõem de maiores recursos para esses setores em favor da visibilidade oferecida. Diferentemente dos incentivos concedidos a outras manifestações culturais de pequenas populações, especialmente as de bairros populares e periféricos da cidade, que recebem menores recursos, contrariando assim, o que para mim seria o objetivo central dessas políticas culturais. É importante observar que muitas dessas tradições exercem funções sociais importantes dentro de comunidades, muitas vezes, em situação de vulnerabilidade.

²⁴ Diversos jornais entre as décadas de 1980 e início de 1990 também referem-se ao Festival de Samba Junino como festival de pagode e Samba Junino, como nos Jornais (A Tarde de 07/06/1985) e (Correio da Bahia de 23/06/1986).

²⁵ Nas pesquisas realizadas por Sirleide Aparecida de Oliveira (2001) e Ari Lima (2016), ambas no âmbito do pagode em Salvador, abordam o samba junino como uma das manifestações que contribuíram para o surgimento do pagode.

Em torno das políticas públicas e a possibilidade de reconhecimento como patrimônio cultural surge a necessidade recente de apresentar valores que garantam autenticidade a dado objeto cultural, dentre eles, os de origem, percebidos nos diversos discursos sobre a “paternidade” do Samba Junino.

Outra versão sobre o Samba Junino diz que sua criação se deu logo após o declínio das Escolas de Samba da Bahia. Com o fim da Escola de samba Diplomatas de Amaralina, na década de 60, os moradores dessa região continuaram a difundir o samba na comunidade, cultura de maior prestígio na região do Nordeste de Amaralina, e dessa forma surgiu o samba Boqueirão em 1968²⁶:

Os compositores mais antigos foram revelados no carnaval baiano, durante a década de 60, com a Escola de Samba Diplomatas de Amaralina, que desfilou por oito anos, sendo cinco vezes campeã. Com o declínio das Escolas de Samba, a RNA [Região do Nordeste de Amaralina] não deixou de difundir o samba na comunidade, surgindo então os grupos de Samba Junino. “O primeiro grupo junino da RNA foi o Samba Boqueirão, criado em 1968 por Beto Boqueirão, e que ainda hoje é ativo. O Samba Boqueirão reunia-se no Areal e chegou a contar com cerca de 600 participantes” (SOUZA, 2008, p. 16).

Controvérsias à parte, a data de “invenção” do Samba Junino ainda gera inúmeras discussões e rivalidades. Para os moradores e articuladores da cultura no E. V. de Brotas como os já citados Mário e Jorjão Bafafé, sai dessa comunidade o primeiro Samba Junino de Salvador. O que para mim reforça a ideia da manifestação como fruto de uma experiência idiossincrática das comunidades periféricas de Salvador, tradição nos terreiros de candomblé no período junino e que, pode ser explicado pelo sincretismo e a celebração aos orixás Ogun e Xangô, homenageados nas comemorações à Santo Antônio e São Pedro respectivamente.

Das várias falas sobre o processo de gestação do Samba Junino encontrei a de Nonato Sanskey, residente do bairro do Garcia, líder do Samba Mucum’g e também presidente da Liga do Samba Junino, entidade recentemente criada por ele em 2016. A Liga também conta com a participação do cantor Reinaldo, ex-integrante do grupo Terra Samba. Para Nonato o samba duro, que é o ritmo predominante no Samba Junino, é muito antigo, e, como nas falas anteriores, possui forte vínculo com o candomblé, mais precisamente nas comemorações ao caboclo. Ele diz que:

[...] Tem alguns moradores aqui [no Garcia] acima de 70, 80 anos, que já dizia que na década de 60 já existia o samba duro, [...]. Nós começamos a comemoração de Samba Junino na queima de Judas na verdade e, aí, vamos até após o São João,

²⁶ Conforme Dossiê Samba Junino disponibilizado para apreciação pública pela Fundação Gregório de Matos em novembro de 2017, mas também em entrevista cedida pelo cantor Tote Gira em 16 de agosto de 2016, o Samba Boqueirão foi fundado em 1972.

encerrando o 2 de julho que é quando começa as festas comemorativas da Cabocla, que os terreiros de candomblés começam a reverenciar os caboclos das matas virgens com suas festas de caboclos. É muito bom é ressaltar que o Samba Junino tem uma ligação muito forte com as matrizes africanas, com o candomblé... Agora sim, claro que nós temos que deixar bem claro que o candomblé tem algumas vertentes que é ketu, angola, umbanda, gêge. Então, o samba de roda vem das festas de Caboclo que é o candomblé tocado... os alabês tocam de mão, com as mãos, e, no período da festa de caboclo, após a comemoração do Caboclo, a oferenda, sempre tem aquela chamada “a famosa resenha”, das equedes, ogans, filhos de santo dos terreiros. E aí, no dia seguinte, sempre tem um bode assado para se comer, sempre tem uma cervejinha pra tomar, comemorando o sucesso da festa. E aí, que começa o samba de roda pra galera, pras sinhás dançar, se divertir, a gente comemorar um pouco do Sucesso que foi a festa para os ancestrais onde nós executamos. (Nonato Sanskey, 25 ago. 2016).

A relação entre as festas do catolicismo popular, que no Recôncavo é associado à religiosidade afro-brasileira, são momentos indispensáveis para a realização do samba de roda, assim como a sua vertente urbana, o samba duro. Especialmente nas festas dos santos Cosme e Damião, sincretizados com os orixás Ibejis, de tradição iorubana. Ou até mesmo, na festa da Boa Morte na cidade de Cachoeira²⁷. Dentro do contexto afro-religioso o samba é parte fundamental no culto aos caboclos, entidades espirituais com forte referência ao universo ameríndio. Também acontece depois de festas de candomblé de rito nagô ou angola, já como tradição institucionalizada e, em outros casos como algo esporádico, a depender da animação das pessoas, ou mesmo no culto aos *eguns* na Ilha de Itaparica. (IPHAN, 2005, p. 17-19)

Um pouco diferente das versões citadas acima, um depoimento de Môa do Katendê, antigo presidente do Afoxé²⁸ Badauê durante o período de maior sucesso do bloco nos anos 80, numa entrevista cedida para a produção do espetáculo “O Samba dos Engenhos” no Espaço Cultural Pierre Verger, e que depois foi inserida na tese de João Carlos Junqueira (2010), traz um dado importante para a compreensão da manifestação Samba Junino no que tange à sua origem. Môa falou da sua experiência com o Samba Junino, ainda criança,

²⁷ Também na cidade de Maragogipe, na festa em homenagem a São Bartolomeu no mês de agosto, é tradição da famosa “lavagem de São Bartolomeu”, sair em cortejo pelas ruas da cidade, acompanhado por mães e filhos de santo, bem como a população em geral, cantando o samba de roda conhecido como “Seu Tibúrcio/Calango do Seu Tibúrcio”, gravado pelo grupo Os Originais do Samba em 1975 pela RCA, de autoria dos compositores Edil Pachedo e Paulinho Diniz (<https://www.youtube.com/watch?v=urC2AspLAI0>). Com instrumentos de “fanfara”, metais e percussão de banda filarmônica, executam o famoso “hino” entre outros temas tradicionais de samba de roda. Informações relatadas a partir de minha própria experiência.

²⁸ Behague, (2000, p. 01-10) diz que a origem dos afoxés teria sido datada pelos historiadores - porém sem citar nomes específicos - como sendo o final do século XIX e se caracterizaria como um desfile de carnaval cujos membros eram adeptos do candomblé. A razão principal do afoxé nesta época era poder transferir para o espaço público toda a aura ou ambiente mítico do candomblé durante a festa mais popular. O primeiro afoxé que teria desfilado no carnaval de Salvador foi a Embaixada Africana no ano de 1895. Contudo, não há como precisar essa informação, pois não encontramos objetivamente um documento que afirme de maneira categórica que estes grupos se chamavam afoxé. Eles podem ter tido a mesma função e até origem, mas não tinham esse nome.

protagonizada por seus Mestres de capoeira Bobó e Juventino numa localidade do E. V. de Brotas conhecida como “Dique pequeno,” quando acompanhava o samba, apesar das sanções dos seus próprios mestres. A sua versão do Samba Junino tem um grupo de pessoas que saía às ruas de casa em casa consumindo licor, que é a bebida típica da época, munidos de dois pandeiros, prato de mesa e faca de cozinha. Saíam cantando e percorriam as ruas indo a outras comunidades vizinhas, visitando pessoas conhecidas, parentes, amigos etc. O fascínio que esse grupo exercia nas crianças dessa localidade era muito grande, a ponto de fazê-los retornarem no dia seguinte para a mesma jornada, seguindo os mestres capoeiristas e fazendo samba. Nas palavras de Môa:

[...] agora, pra contar sobre os Grupos Juninos, a minha história começou assim: a Rua do Dique era uma rua pequena [...], chamei o meu Mestre Bobó e o Mestre Juventino; esses dois é que começaram as rodas das festas juninas aqui pra gente... quer dizer, pra eles muito mais velhos, a gente era criança e os seguia, eram dois pandeiros, prato de mesa e faca, e iam cantando, de beco em beco, de casa em casa, tomando licor, e a gente ia atrás... (Môa do Katendê, 2008).

O contato com a cultura do samba reforçou suas raízes, sua identidade, e é claro que gerou novos conhecimentos, fortalecendo a cultura afro-baiana. O retorno dessas “crianças” ao universo cultural do samba de roda/Samba Junino serviu de ponte para que a cultura seguisse o fluxo natural da história. Conforme seu depoimento:

Aí, no dia seguinte, lá ia eu de novo, seguia eles até... até onde eles fossem, e essa coisa, ali eu já percebi que eu tava já herdando isso deles, do samba-de-roda, quer dizer, eu já tava herdando um sambinha, você vê a importância que teve eu seguir eles. (Môa do Katendê, 2008).

A história, em seu organismo vivo, se alimenta do movimento das pessoas, e a cultura, como elemento identitário, essencial para povos diversos, vive e se transforma no tempo para poder resistir. O samba, como parte dessa cultura, sobrevive na necessidade das pessoas em experimentarem a mesma sensação de outrora e mais, em reviverem um passado que reafirme as suas raízes. Para Môa não foi diferente. Tanto que, com o afastamento dos seus Mestres de capoeira Bobó e Juventino, eles continuaram puxando o samba, reorganizando conforme o seu próprio contexto.

Aí eles começaram a se afastar do samba, e a gente começou a puxar o samba, e aí nós colocamos o nome de Dêgobá, isso já era em '74-'75; a gente já começou a botar camisa [uniforme] e tal, e [...] aí, convidamos eles. O Mestre Juventino, mais velho, já achou que nós tínhamos mudado muito – porque botamos o timbau, pandeiro, repique – e não acompanhava a gente. O que é que ele fazia? Ele saía mais cedo, tipo assim, 10 da manhã ele saía, pegava uma senhora que chamava Miúda, e que gostava de tomar umas e outras, e juntava os “coroas” da época, e fazia o samba antes da gente, a gente ficava atalhando, pensando, “os veios saíram na frente da gente” e resolvia deixar pra lá: “deixa os velinhos, né?”, aí de tardinha, umas 2, 3 horas, era a hora da gente se agrupar, e o Mestre Bobó resolveu acompanhar a gente,

né, dizendo: “eu não tenho nada com ele não, eu sou jovem,” quer dizer “jovem,” ele já tinha 50 anos, e a gente tinha 17, 18, 19 anos, e ele seguia a gente (Môa do Katendê, 2008).

A cultura não morre, ela se transforma para continuar vivendo. Observando o relato de Môa, percebemos que entre o samba de prato dos seus Mestres de capoeira e o samba reconfigurado dos mais jovens, com pandeiros, repique e timbau, dá-se uma transformação fundamental na tradição, que pode ser a chave para explicar a existência do samba duro, um samba de roda urbano, participativo, aberto às influências de um contexto propício a receber outros gêneros musicais e facilmente absorvê-los.

Em 2013, um artigo dos pesquisadores canadenses Danielle Robinson e Jeff Packman, intitulado “*Authenticity, Uplift, and Cultural Value in Bahian Samba Junino*”, investiga o contexto político-cultural deflagrado após o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo baiano como Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2005 pela UNESCO, tendo como estudo de caso, o Samba Junino do Samba Tororó, mais especificamente, o contexto da escolha da rainha do samba.

Para ilustrar o mais recente e complicado contexto e potencial político do *samba da roda* baiano após o reconhecimento da UNESCO, consideraremos uma variante de samba urbana na capital da Bahia, Salvador. Especificamente, discutimos um concurso de dança realizado no bairro da classe trabalhadora do Tororó durante as festas juninas (Festivais de junho) que comemoram os três santos católicos e a colheita de outono. De interesse são as maneiras pelas quais os participantes de um grupo de performance sediado na comunidade, conhecido como Samba Tororó, alinham-se ativamente com um *samba de roda* “tradicional”, tanto por meio de atos da fala quanto por meio de práticas sônicas e de movimento. Em particular, vários meios de valorização do *samba de roda* infundem os eventos do Samba Tororó e especialmente os critérios de avaliação do concurso de dança²⁹ (Robinson; Packman, 2013, p. 118).

Um aspecto importante nesse texto foi justamente o de poder perceber no Samba Junino uma expressão única, originária das camadas mais populares, construtora de identidade, autoestima e cidadania, ressaltando ainda, o caráter subversivo, num discurso político-histórico profundamente enraizado na Bahia e ligado a um passado de escravidão. Entre a sua natureza despojada, crua, o formato embranquecido do samba carioca e o reconhecimento do samba do Recôncavo como patrimônio da UNESCO, valores negativos foram construídos e

²⁹ To illustrate the newly complicate context and political potential Bahian *samba de roda* following UNESCO’s recognition, we will consider an urban samba variant in Bahia’s capital city, Salvador. Specifically, we discuss a dance contest held in the working-class neighborhood of Tororó during the festas juninas (June Festivals) which commemorate three Catholic saints and the fall harvest. Of interest are the ways in which participants in a community-based performance group, known as Samba Tororó, actively align themselves with a ‘traditional’ *samba de roda*, both through speech acts and through sonic and movement practices. In particular, various means of valorizing *samba de roda* infuse Samba Tororó’s events and especially its dance contest’s evaluation criteria. (Robinson; Packman, 2013, p. 118).

normalizados em torno do Samba Junino, determinados, principalmente, por um conceito mal entendido de tradição e autenticidade.

O resultado, argumentamos, é uma expressão particular do samba, que é distinto das versões nacionalizadas associadas ao Rio, outras variantes locais de samba urbano de Salvador e até mesmo a obra-prima rural da UNESCO. Tal posicionamento performativo, afirmamos, cruza-se com, e às vezes, desafia, discursos culturais e políticos fortemente atados aos legados coloniais do Brasil e profundamente enraizados na história da Bahia como um centro de importação de escravos e trabalho. Nosso engajamento, então, questiona a normalização de atitudes e valores particulares na cultura expressiva - neste caso, dança "adequada" e "boa" música, pois são articuladas em relação a noções construídas e problemáticas de "tradição" e "autenticidade"³⁰ (Robinson; Packman, 2013, página 118).

O texto também inclui uma configuração instrumental para o Samba Junino atual com análise rítmica e harmônica dos sambas do Recôncavo e o samba duro a fim de confrontá-los. É importante frisar que a utilização da harmonia acontece há algum tempo. Já a sua "imposição" é que parece ser um pouco mais recente, principalmente depois do reconhecimento do samba de roda do Recôncavo como patrimônio imaterial. Hoje em dia, esse elemento é compreendido pelos sambistas/sambadores como de maior valor, atribuindo ao cavaquinho, violão e/ou contrabaixo status de "indispensável" ou "não primitivo"³¹ aos grupos com essa formação.

Como registro audiovisual, foi concebido e exibido pela TVE - Irdeb (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia), TV estatal, um documentário³² em 2012, publicado no youtube, contendo diversas entrevistas e performances de grupos de Samba Junino. O texto apresentado tinha como enredo principal a origem histórica da manifestação, destacando, inicialmente, a profunda ligação com o candomblé. Dos muitos entrevistados, vale ressaltar alguns trechos, a começar pelo historiador Jaime Sodré que relata as principais especificidades do Samba Junino, uma delas, seu caráter itinerante. De acordo com ele:

Esse modelo de Samba Junino 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

³⁰ The result, we argue, is a particular expression of samba, one that is distinct from the nationalized versions associated with Rio, other local urban samba variants from Salvador, and even the rural UNESCO 'masterpiece'. Such performative positioning, we contend, intersects with, and at times challenges, cultural and political discourses that are strongly tied to Brazil's colonial legacies and deeply rooted in Bahia's history as a centre for slave importation and labour. Our engagement, then, queries the normalization of particular attitudes and values in expressive culture – in this case 'proper' dancing and 'good' music, as they are articulated in relation to constructed and problematic notions of 'tradition' and 'authenticity'. (Robinson; Packman, 2013, p. 118)

³¹ Essa expressão é usada entre os músicos de Samba Junino hoje em dia. Foi ouvida em pesquisa de campo junto ao grupo onde atuo como violonista, o Samba Chile.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=525KW5Jqm54>.

comemorando o São João, comendo canjica, tomando licor, se divertindo, e, o elemento de conexão entre essas pessoas era o samba. (Sodré, 2012).

Essa movimentação dos grupos revela a necessidade de circulação e afirmação da cultura e identidade negra, bem como, a aproximação de comunidades, muitas vezes marcadas pelo tráfico de drogas, atualmente, um dos maiores problemas enfrentados pelas comunidades de um modo geral. Muitos grupos de comunidades vizinhas, ainda hoje, frequentam os ensaios de grupos de outras comunidades sem que hajam brigas ou proibições por parte de grupos rivais, as chamadas facções, ligados ao tráfico de drogas.

Outro momento importante do documentário é a fala de Vadinho França, presidente do Bloco de samba Alvorada, que aborda características musicais do Samba Junino, destacando elementos rítmicos específicos, sua instrumentação, bem como o caráter jocosos, um tanto quanto lascivo, de sua poesia.

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, 2012).

A descrição de Vadinho França inclui o banjo, instrumento que não é muito comum nos sambas juninos. Na verdade, de acordo com as minhas observações e entrevistas, os instrumentos de harmonia, como cavaquinho e violão, foram introduzidos por alguns grupos pouco tempo depois. Contudo, motivado pelo reconhecimento do samba do Recôncavo como Patrimônio Imaterial da UNESCO em 2005, como já visto acima, a recorrência aos instrumentos de harmonia, ressignificando o papel da viola pelo violão e cavaquinho, e/ou contrabaixo, vêm ganhando muito mais força. Possivelmente, um comportamento natural do Samba Junino, bem como de outras expressões culturais, como forma de resistir às mudanças contemporâneas se adaptando ao contexto.

Pensar no Samba Junino remete a uma manifestação historicamente construída por afrodescendentes de todos os gêneros, vinculada às religiões de matriz africana, resultado de toda uma gama de acontecimentos e comportamentos inerentes à realidade vivida por seus interpretes (negros, periféricos, de baixa renda), que representam cantores, músicos percussionistas, compositores, dançarinos etc., bem como o público participante/participatório presente nesses eventos, para dessa forma, entender a música como uma representação simbólica da vida, de uma pessoa ou de um grupo. De caráter destoante em relação à música produzida pela indústria fonográfica, que possui um valor material agregado e de propriedade

de seus criadores, cujo padrão estético é imposto pelos meios de comunicação de massa, a música do Samba Junino segue viva e sempre compartilhada por muitos, ultrapassando o tempo e os conceitos, nem sempre positivos em relação ao padrão estético musical determinado pela mídia.

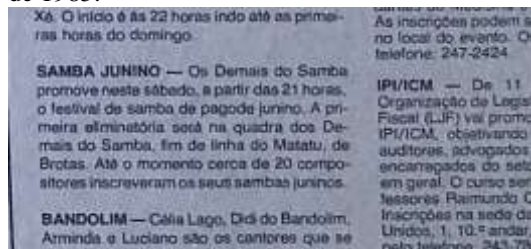
Em inglês, a palavra música é um substantivo, e os cosmopolitas geralmente tendem a pensar na música como uma coisa - um objeto de arte identificável que pode ser de propriedade de seus criadores através de direitos autorais e comprado pelos consumidores. A força e a omnipresença da indústria da música e seus produtos massificados pelo século passado ajudaram a criar esse hábito de pensamento. Se considerarmos brevemente os produtos da indústria da música ao longo do tempo, podemos vislumbrar a mudança gradual dos cosmopolitas no pensamento de fazer música como uma atividade social para a música como um objeto³³ (TURINO, 2008, p. 24).

2.1 O SAMBA JUNINO NAS PÁGINAS DOS JORNAIS

Num primeiro levantamento sobre a manifestação abordada, o jornal A Tarde, o mais antigo jornal ainda em circulação na Bahia, aborda de maneira progressiva a temática ligada ao Samba Junino. Através de uma nota informativa, provavelmente de cunho independente, menciona o termo “Samba Junino” com outro termo inter-relacionado: o pagode. O jornal é de 07 de junho de 1985, impresso na coluna intitulada “Roteiro para Hoje”, na seção Caderno 2, divulgando a agenda dos shows e espetáculos pela cidade. Diversos artigos do período situado entre meados de 80 a início de 90, além da expressão “Samba Junino”, trazem termos como “pagode junino” e/ou “sambão junino” associados ao São João e aos festivais que aconteciam nos bairros populares de Salvador.

SAMBA JUNINO – Os Demais do Samba promove neste sábado, a partir das 21 horas, o festival de samba de pagode junino. A primeira eliminatória será na quadra dos Demais do Samba, fim de linha do Matatu, de Brotas. Até o momento cerca de 20 compositores inscreveram seus sambas juninos.

Figura 05 - Jornal A tarde, caderno2 - 07 de junho de 1985.



³³ In English the word music is a noun, and cosmopolitans more generally tend to think of music as a thing - an identifiable art object that can be owned by its creators through copyrights and purchased by consumers. The strength and pervasiveness of the music industry and its mass-mediated products during the past century have helped to create this habit of thought. If we briefly consider the products of the music industry over time, we can glimpse cosmopolitans' gradual shift in thinking of music making as a social activity to music as an object (TURINO, 2008, p. 24)

Textos com esse formato, contendo datas de festivais juninos, buscam, a princípio, garantir o sucesso do evento e a necessária participação do público, principalmente compositores. O texto seguinte, um chamado para o “Arraiá do deboche” em 26 de junho de 1986, apresenta o que seria um possível concurso de sambas juninos, juntamente com um concurso de quadrilhas juninas.

Figura 06 - Jornal Atarde - 26 jun. de 1986



Já o Jornal Correio da Bahia do dia 23 de junho de 1986, traz o tema “Sambão e Pagode Junino”, destacando o “Oitavo Concurso de Sambão e Pagode Junino” no Largo dos Artistas no Engenho Velho de Brotas e o pioneirismo do Grupo União, formado por Doca, Mário, Jorge Bafafé, organizadores do festival. Esse festival é descrito pelo redator da nota como o mais antigo nesse tipo de evento. O texto realça ainda, a participação de inúmeros convidados, dentre eles, o cantor baiano Lazzo Matumbi, já relatado por Mário Bafafé como um dos participantes da festa na função de jurado. Aborda também a questão da perda e/ou enfraquecimento das tradições, mas enfatiza a presença de tais manifestações em bairro populares como fator positivo para a continuidade da festa: “Estilizadas e cada vez mais integradas às rotinas dos bairros e comunidades, elas [as festas juninas] sobrevivem para a alegria dos que gostam e sabem se divertir”. Nessa edição do evento, estiveram presentes grupos como Unido do forno, Barro Vermelho, Samba Santa, Samba Reggae, Samba Tororó etc.

Figura 07 – Jornal Correio da Bahia
23 jun. 1986



Os destaques da programação de hoje, fica para as comemorações dos festejos juninos. Afinal, é véspera de São João e, embora as fogueiras já não tenham o mesmo espaço de antes e os arraiais não sejam tão frequentes, não se pode dizer que as festas juninas tenham desaparecido, nem mesmo que seja coisa ultrapassada. Estilizadas e cada vez mais integradas às rotinas dos bairros e comunidades, eles sobrevivem para a alegria dos que gostam e sabem se divertir. Na Praça dos Artistas, no Engenho Velho de Brotas, o Grupo União, pioneiro em manifestações juninas, promove a partir das 20 horas, o Oitavo Concurso de Sambão e Pagode Junino. O Mais antigo do gênero – que vem fazendo Escola – este ano contará com as participações especiais de Lazo, Eron, Lupa e Rebolças, e outras. Entre os grupos e blocos já inscritos, estarão desfilando, Unido do forno, Barro Vermelho, Samba Santa, Os Mulatos, Brilho da Lua, Samba Reggae, Alto Samba, Semeadores do Samba, Mini Samba, Samba Tororó... Para os retardatários, a comissão organizadora formada por Doka, Jorge e Mário Bafafé, avisa que as inscrições terminam hoje. Mas, a festa continua amanhã, sendo a final do concurso nos dias 28 e 29, nas vésperas e dias de São Pedro. Portanto, para quem curte um bom samba, esta é a melhor opção da noite (Alcidéa de Oliveira, Jornal Correio da Bahia, 23 jun. 1986).

Até o ano de 1988 não foi dado um enfoque voltado diretamente para o Samba Junino como manifestação relevante para a sociedade, mesmo sendo essa maneira de brincar o “arrasta pé” e os festejos juninos, uma brincadeira que já vinha acontecendo há algum tempo nos bairros populares de Salvador, talvez como algo corriqueiro, de caráter familiar etc. Por outro lado, nota-se um enorme descontentamento em relação ao universo musical apresentado pelas rádios nos meses que antecedem o São João, com diversas críticas “inflamadas” a respeito dos conteúdos das letras dos forrós cantados nas rádios, bem como sobre uma possível perda da tradição com a incorporação de ritmos estrangeiros, tal qual o merengue, por exemplo. Para justificar, talvez, a ausência do Samba Junino nas páginas dos jornais até o final dos anos 80, que enfatizam a necessidade de conservação do “São João autêntico”, os meios de comunicação tenham mantido os festivais de samba no período do São João guardados nos bairros populares de Salvador, como uma espécie de ameaça à tradição.

Figura 08 - Jornal A Tarde - 21 de jun. de 1985



Figura 09 - Jornal A Tarde - 09 de jun. de 1986



Ainda sobre a possível utilização de uma terminologia ainda não específica para o Samba Junino encontramos numa publicação do ano de 1988, também do Jornal (A Tarde, 08

abr. de 1988) cujo tema é “Engenho Velho começa a viver clima junino”, o termo “passeata junina”, promovido pelo grupo de Samba Miau do Engenho Velho da Federação, bem podendo ser substituído por outra expressão comumente chamada entre os sambistas de “Arrastão junino”. O “Arrastão junino”, como o próprio nome sugere, se configura numa brincadeira entre vizinhos, amigos e parentes, quase sempre em momentos de celebração - uma festa de aniversário, no Natal, ou mesmo após um jogo de futebol etc. - que sai em cortejo pelas ruas do bairro, com instrumentos de percussão e fazendo samba, atraindo parte da população que estivesse disposta a participar e seguir acompanhando, cantando e sambando/dançando. Essa brincadeira, muito comum no período junino, parece estar profundamente associada ao futebol, de maneira geral, bem como a “Copa do Mundo” que acontece a cada quatro anos, justamente no mês de junho³⁴.

A matéria publicada em 07 de junho de 1985 pelo jornal A Tarde - intitulada “Hoje ainda tem forró na Capitá” – ressalta a animação dos bairros, ditos periféricos de Salvador, incluindo Liberdade, E. V. de Brotas e Federação, dentre outros, como boa opção para aquelas pessoas que não puderam viajar para o interior, fato revelado como um dos fatores para a criação de um Festival de Samba Junino no bairro. Destaca-se o trecho que expõe a preocupação com a perda da tradição. O trecho diz o seguinte: “Deu pra observar que, *apesar dos pesares*³⁵, foram mantidas tradições como o licor, o pular fogueira e a queima de fogos”.

Figura 10 - Jornal A tarde 07 jun. 1985.



Até 1988 a presença do Samba Junino nas páginas dos jornais acontecia muito mais por iniciativa dos próprios sambistas e/ou organizadores dos festivais – uma tentativa de atrair público e compositores para os eventos promovidos por eles mesmos – do que por iniciativa

³⁴ Essas informações e suposições referem-se às minhas lembranças enquanto morador do bairro, mas também às conversas com pessoas ligadas ao Samba Junino e a matéria do jornal A Tarde de 21 jun. 1990.

³⁵ Grifo meu.

da redação de algum jornal. Só a partir de 1989, com o lançamento do disco Swing, do grupo Samba fama, parte da comunidade jornalística parece demonstrar algum interesse pela manifestação em questão. Destaque para os artigos do jornalista Hamilton Vieira, que levou o Samba Junino às páginas impressas dos jornais do estado. “Um disco do Samba Fama”, matéria que inicialmente relata as perspectivas de sucesso de um novo seguimento cultural em referência ao que chamam de “novo mercado de disco” baseado no sucesso da gravação de cantores e compositores de Blocos Afros. O texto, “A novidade agora é o lançamento do disco gravado por grupos de pagode junino, provindo dos bairros populares...” prever a abertura do mercado musical para o Samba Junino, previsão que, de fato não aconteceu. Logo após, a indústria fonográfica engessaria a musicalidade mais original/regional/natural crescente nos bairros populares com a estrutura pop do pagode.

Figura 11 – Jornal A tarde 07 jun. 1985.



Um disco do Samba Fama. Se der certo, a Bahia começa hoje a investir num novo mercado de discos, depois de lançar com sucesso cantores e compositores de blocos afro. A novidade agora é o lançamento do disco gravado por grupos de pagode junino, provindo dos bairros populares da cidade: Federação, Engenho Velho de Brotas e outros. Quem inaugura o novo “modiscos” (torcemos para que dê certo) é o Samba Fama. O Alto do Gantois, que hoje, às 10 horas, no seu arraial de ensaios (Alto do Gantois), faz o lançamento para a imprensa do LP “Samba Fama, o Swing”, com selo da gravadora Continental. A partir das 21h, realiza mais um ensaio, no mesmo local, aberto ao público em geral (A Tarde, 10 06 1989).

É necessário falar que esse disco do Samba Fama é sem dúvidas o disco que marca a história do Samba Junino, reverenciado até os dias atuais, cantado por muitos.

Além desse disco, foi lançado na mesma época, o disco intitulado “Os melhores sambas de São João da Bahia”, com o registro de alguns sambas juninos. A princípio, é preciso observar, que esses discos, assim como o disco do Olodum de 1987, foram resultado do desenvolvimento de uma tecnologia capaz de capturar a sonoridade acústica percussiva do

conjunto de tambores afro-baianos. A primeira experiência foi realizada com o Ilê Aiyê, em 1984, na gravação do disco *Canto Negro*, cuja sonoridade foi capturada na área externa do estúdio, uma tentativa de se aproximar ao máximo da sonoridade ouvida nos ensaios abertos do bloco afro. No cenário brasileiro, o registro da percussão mais leve, realizada em um estúdio de gravação, acontece a partir de 1920, no Rio de Janeiro, com a gravação do samba “Na Pavuna”, do compositor Almirante. (GUERREIRO, 2000, p. 117 – 119).

2.1.1 Um registro histórico

Figura 12 – Jornal A Tarde 21 jun. 1990.



Enfim, um registro mais detalhado sobre o Samba Junino. Nesse artigo de jornal o autor reflete sobre questões que vão desde os aspectos políticos a questões estéticas e afirmativas. O ano em que o artigo foi publicado, 1990, é também o período em que a festa começa a aparecer com mais força nas páginas de jornal, festa que começou no final dos anos 70 e se firmou na década de 80. O artigo intitulado “Um São João movido ao som do sambão” traz, com detalhamento, a estrutura do Samba Junino, o nome de alguns grupos e os inúmeros bairros que promoviam festivais e ensaios em Salvador. O autor do artigo, o jornalista Hamilton Vieira é um 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 dita hegemônica³⁶.

³⁶ O jornalista Hamilton Vieira faleceu precocemente em 2012 aos 57 anos de idade. Um dos pioneiros na defesa da cultura afrodescendentes, “Hamilton graduou-se pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da

O interesse pelo samba popular baiano talvez seja resultante do sucesso de grupos de samba como o Gera Samba (atual É o Tchan!) na década de 80/90, grupo que teve uma passagem pelo Samba Junino do E. V. de Brotas, desfilando no São João do bairro, conforme relatos³⁷. No texto, o jornalista Hamilton Vieira inicia sua fala questionando a opinião pública sobre o fraco desempenho das festas de São João e São Pedro nos bairros periféricos e subúrbios de Salvador, que, pelo contrário, “... não estão morrendo nos bairros de Salvador como muita gente pensa, principalmente nas áreas mais pobres e de periferia”.

Os sambões juninos localizam-se em bairros como a Liberdade, Engenho Velho de Brotas e da Federação, Cajazeiras, Pernambucoés, Nordeste, Vale das Pedrinhas e, entre outras localidades, em todos os subúrbios de Salvador. Há bairros ou mesmo uma só rua que tem uma média de 10 ou mais sambões (VIEIRA, 1990, p. 01).

De acordo à matéria, a grande inspiração para criação desses grupos de samba foram os Blocos Afros que despontaram para o sucesso na década de 80 como Ilê Aiyê³⁸ e Olodum³⁹. Em sua estrutura os sambões são administrados de forma semelhante aos Blocos Afros, com “presidente, tesoureiro, ala de canto, etc.” Os temas abordados nas letras desses sambões têm como foco principal os símbolos ligados ao São João, mas, alguns grupos apresentam temas políticos e sociais, quase sempre ligados ao negro, como é o caso do grupo Pião Doido, agora não mais em atividade, e o Grupo Cultural Os Negões. Ambos os grupos são bem representativos em se tratando de criatividade e irreverência do Samba Junino. O Pião Doido, por exemplo, se destacava pela performance e trazia para as ruas, pás, picaretas, carrinhos de mão etc., homenageando os trabalhadores do país, mas sempre com uma pitada de malícia. As suas letras destacam-se pelo jogo fonético e duplo sentido das palavras. Esse trecho da letra de uma de suas músicas revela o tom crítico com que escreviam⁴⁰.

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 ladrão

Bahia (Facom-UFBA), em 1982. Especializou-se em educação e desigualdades raciais pelo Ceafro, instituição do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao) da Ufba”. (UZÊDA, E. 2012, p. 2)

³⁷ Conforme depoimento de Lázaro Boa Morte do Samba Tororó, o grupo “é o Tchan”, antes mesmo do grupo “Gera Samba”, chamava-se Samba Marbak. Logo depois, passou a ser chamado de “Gera samba”, até fixar-se com o nome atual de “É o Tchan!”.

³⁸ Fundado em 1º de novembro de 1974 (MOREIRA, 2013, p. 34).

³⁹ O bloco afro Olodum foi fundado em 25 de novembro de 1979 (BRAGA DUARTE, 2011, p. 02).

⁴⁰ Autor: desconhecido.

Tudo isso acontece porque eu sou peão...
(Juraci, 23/11/2016). (Faixa 01)

Ou, brincando com as palavras e o jogo fonético, com letras de duplo sentido, revelando machismo/sexismo ainda muito presente na cultura brasileira:

Eh, ah, eh, tu tá danada
eh, ah, eh só querer dançar lambada
Eh, ah, eh, tu ta danada
eh, ah, eh, só querer dançar Lambada

De picareta, enxada, carro de mão
Todo mundo é “cupião” [com o peão]
Todo mundo é “cupião”
De picareta, enxada, carro de mão
Todo mundo é “cupião”
Todo mundo é “cupião”
(Juraci, 23/11/2016)

Figura 13 – Largo dos artistas. Grupo Pião doido 1988.



Zumvi Arquivo Fotográfico – Jônatas Conceição.

O grupo Os Negões, em contrapartida, homenageava os líderes ligados à cultura e ao movimento negro, como o sul-africano Nelson Mandela, o bispo norte-americano Desmond Tutu ou o marinheiro João Cândido etc., todos eles, figuras reconhecidas pela luta em favor dos negros ou qualquer cidadão que se encontrasse em situação de desigualdade. Suas letras de protesto, quando não se referem a figuras de destaque ligadas à causa, buscam conscientizar a população afrodescendente, como nesse caso da música “Ser conscientização⁴¹”.

A raça humana consciente tem que se valorizar

⁴¹ Autores: Da vizinha, Juca Maneiro e Silvio Almeida.

Não pode as inconscientes Negões, tem que parar pra pensar
 Se toda a raça existente na mente plantasse o bem
 Não haveria simplesmente um amor sem futuro meu bem

Quem vem lá, sou eu, quem vem lá sou eu
 Yes, somos Negões, a bola da vez sou eu
 (Geraldo, 23/11/2016). (Faixa 02)

Podia haver cobrança de carnês para ajudar nas vestimentas e compra de instrumentos, e com o aumento da procura, essa prática se tornou uma eficiente tática para a resistência e sucesso dos sambas. O texto de Hamilton Vieira, (1990, p. 1) também destaca as estruturas dos ensaios que, assim como a maioria dos Blocos Afros, não possuíam/possuem sede, acontecendo nas ruas, “em largos de terminais de transporte coletivo por serem áreas espaçosas, em avenidas de vales, [...], em terrenos baldios, [...].” O sambão também se constituía/constitui numa forma barata de lazer para pessoas de baixa renda, além de favorecer o comércio local e dar uma renda extra para quem se disponibilizasse a vender bebidas como cerveja e refrigerante, e tira-gostos como bata-frita e acarajé etc.

Outra questão apresentada pelo mesmo texto ainda é uma realidade muito presente na atualidade. De acordo com o autor, desde 1982 a classe política se utiliza dos sambas para arrebanhar eleitores através dos dirigentes de grupos de samba. Normalmente esses dirigentes tem uma grande penetração nas comunidades exercendo papel de líderes comunitários. Conforme o texto, a partir de 1982...

...um dado novo começa a ser notado nos ensaios destes grupos de samba: a presença de políticos ou de candidatos a um cargo de vereador ou deputado, tanto na área federal como na estadual. [...] em cada local de ensaio podem ser vistas faixas de apoio de um grupo de samba a um político, em geral partidos de direita e centro, [...]. Os postulantes (e mesmo os que já exercem um cargo eletivo) a uma vaga nas várias câmaras fazem contatos com a direção de cada samba, buscando o diretor da entidade (em geral, uma liderança natural do bairro, por ser muito popular), fazendo com que ele utilize seu prestígio junto à comunidade para que este arrebanhe votos para elegê-lo (VIEIRA, 1990, p. 2).

Pude perceber esta relação descrita acima ainda hoje, pois, políticos utilizam o Samba Junino no período eleitoral, muitas vezes promovendo eventos, patrocinando a compra de camisas, dando apoio político representativo etc. Em paralelo a essa atividade, e após o tombamento do samba de roda do Recôncavo como patrimônio cultural da UNESCO em 2005, surgiu um novo e potencial mecanismo ligado às políticas públicas em torno do tombamento do Samba Junino pelo município. Esses fatores mobilizaram a comunidade junina a criarem entidades para atuarem como supostos representantes políticos dos sambas juninos com o objetivo de dar sustentabilidade aos grupos, tanto promovendo ações para a

realização de festivais, como no intuito de viabilizar esse tombamento. Além da Associação Cultural Grupo União fundada em 1978 e responsável pela organização do primeiro Festival de Samba Junino no E. V. de Brotas, conforme relatos dos próprios fundadores Mário e Jorjão Bafafé, outros registros de entidades que atuam como representantes do Samba Junino aparecem a partir de 2000 como a Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia – FSDJ em 2000, a Associação do Samba Junino e Samba de Roda do Estado da Bahia em 2005, o Coletivo de Entidades de Samba Junino e Sambas da Bahia – CESBA em 2012, a Associação Cultural Samba Junino do Paletó em 2016 de Feira de Santana e a Liga do Samba Junino que, pelo que presenciei em algumas de suas reuniões foi criada recentemente em 2016.

Outro dado importante abordado por Vieira (1990) em seu artigo se refere aos conflitos que aconteciam nesses ensaios públicos. Primeiramente, a relação com a comunidade não tinha um caráter unânime, pois, muitos se queixavam do barulho e da confusão, muitas vezes geradas por brigas entre grupos rivais, causando até homicídio. Quanto ao barulho, alguns relatos trazidos pelo autor mostram grupos tradicionais que foram forçados a se deslocarem de seus antigos locais de ensaio para outros mais abertos, como no caso do grupo Leva Eu.

Conforme Ninha, a partir da reclamação, os ensaios do Leva Eu passaram a ser feitos no Largo da Capelinha, também no Engenho Velho de Brotas, por ser um local mais amplo, distante das casas dos queixosos. Infelizmente, muitas das reclamações dos moradores são procedentes. Em alguns ensaios de samba acontecem muitas brigas, quase sempre entre grupos rivais de rapazes do bairro que se atrim no espaço onde está sendo realizado o sambão. Em alguns casos, ocorrem trocas de tiros e facadas. No mês passado durante o ensaio do Samba do Crioulo Enrolado, do Nordeste de Amaralina ou Vale das Pedrinhas, um rapaz assassinou o outro por causa de um simples pedaço de acarajé. Pasmem! (A Tarde, 21 de jun. de 1990, p. 01).

Dentro desse problema, os grupos passaram a fazer um trabalho de conscientização com as comunidades a fim de conter a violência, seja diminuindo o número de filiados ou mesmo utilizando o microfone para acalmar os mais exaltados, comportamento visto ainda hoje em alguns ensaios. É importante ressaltar que ainda não existia o tráfico de drogas, nem facções etc.

Dentro desse contexto, vale ressaltar alguns pontos percebidos em pesquisa de campo. Algumas estratégias são adotadas para tentar escapar dos contratempos relacionados ao espaço público, bem como em relação à própria natureza e sobrevivência dos grupos. Uma delas é a natureza familiar, pois, quase todos os grupos que eu observei fazem seus ensaios na porta da casa do líder/cantor/diretor/presidente, responsável por juntar outras pessoas/músicos

em torno do evento em questão. Essas casas funcionam como estruturas facilitadoras, pois fornecem luz elétrica para iluminar o ambiente e amplificar instrumentos e vozes, bebida e comida para os músicos e demais convidados/público, local para guardar seus instrumentos etc. No caso dos alimentos e bebidas, esses podem ser vendidos para garantir uma renda extra, viabilizar novos ensaios, comprar equipamentos, fornecer o transporte para os músicos que moram distante, o aluguel do sistema de sonorização etc. Os membros moradores dessas residências, bem como a comunidade em geral, também são colaboradores, parte da equipe que prepara a ornamentação e monta o palco, testam os instrumentos e muitas vezes são parte do próprio espetáculo, dançando ou anunciando alguma novidade. Outro aspecto me parece tão importante para a sobrevivência desses grupos quanto os aparatos fornecidos pelo ambiente familiar. Muitos desses sambas acontecem em locais periféricos, afastados das vias principais, em beira de encostas, nos lugares mais humildes, consequência da própria camada social de seus moradores, o que, até certo ponto, tira o foco dos órgãos de fiscalização. Mas isso tudo não funcionaria sem o engajamento da comunidade que participa da festa, seja simplesmente como audiência ou até mesmo comercializando bebidas e comidas para os frequentadores de tais eventos.

O texto de Vieira (1990) ainda reflete sobre identidade do povo negro, principalmente jovens, que são os maiores seguidores desse movimento. Para ele, a identidade da juventude negra e mestiça é reforçada com a valorização da estética afro presente nos penteados das meninas. Vieira, em tom crítico, reforça seu compromisso a causa racial refletindo em relação ao empoderamento da mulher negra, nas “trancinhas e cabelos usados ao natural, sem o recurso do ferro de “fritar cabelo”, muito utilizado pela mulher negra na sua busca de se aproximar dos padrões estéticos da branca” (A Tarde, 21 de jun. de 1990).

Sobre essa questão é importante destacar o surgimento do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê em 1974, no bairro da Liberdade em Salvador, influenciando o aparecimento de outros grupos e até outros movimentos musicais como o próprio Samba Junino. Sobre esse processo, o texto de Jonathas Conceição diz:

Mas, na Bahia, o processo de resistência consolidou-se. A maior expressão da resistência político-cultural a tentativa de anulação e apagamento das raízes africanas no nosso meio social, tem como marco a fundação do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, surgido em 1974, no Curuzu, Liberdade, bairro de maior contingente negro do Estado e quiçá do Brasil (SILVA, 1995, p. 108).

Ideologicamente, as referências mais fecundas no Ilê Aiyê vinham dos movimentos libertários, tanto dos Estados Unidos da América com o Black Power e a luta por direitos

civis do negro estadunidense, quanto das lutas de independência dos países africanos, bem como da resistência cultural afro-religiosa no Brasil.

O Ilê Aiyê teve como referências teóricas, na sua idealização, as informações do movimento negro norte-americano da década de setenta, o "Black Power"; as lutas de independência dos países africanos (principalmente os de língua portuguesa) e a resistência cultural afro-brasileira originária do Candomblé. A partir deste referencial, o Ilê Aiyê desenvolve inúmeras teses sobre a necessidade da solidariedade dos negros entre si, a valorização e o respeito à mulher negra, a valorização das religiões de origem africana, o reforço a auto-estima dos negros, a afirmação de um padrão de beleza negra e, principalmente, o ensino informal da história das civilizações africanas, na medida em que a cada carnaval são homenageadas nações daquele continente (Idem, p. 108).

O movimento dos sambas de bairros populares de Salvador surge nesse período, indo na mesma corrente dos Blocos Afros, com os mesmos sentimentos e afinidades, marcando a mudança de comportamento do negro baiano, que passa a adotar uma estética mais africanizada no lugar de uma europeizada, seja nas tranças dos cabelos ou nas roupas e adereços. Isso revela, toda uma mudança ideológica representada pelo Ilê Aiyê, inspirando a população que transita nesses espaços, a adotarem também um novo visual.

Em outro artigo do jornal A Tarde, publicado em junho de 1991, do jornalista Hamilton Vieira, percebe-se o envolvimento dos bairros populares na realização de concursos de samba, alguns inclusive, com premiação em dinheiro, estes, patrocinados por políticos.

O II Concurso de Samba do Bairro do Garcia, por exemplo, que aconteceu domingo e segunda-feira, no Largo da Fazenda Garcia, teve o apoio de um postulante a Câmara Municipal, que, entre outros prêmios, distribuiu Cr\$30 mil, para o samba classificado em primeiro lugar, Cr\$15 mil, para o segundo e Cr\$10 mil, para o terceiro (A Tarde – Caderno 2, 26 jun. 1991, p.01).

Analisando a repercussão da manifestação em questão, o artigo traz o nome dos grupos mais populares de Salvador, dentre eles, o Leva Eu e o Jaké, ambos do E. V. de Brotas. Comparando os grupos juninos aos Blocos Afros, mais uma vez ressaltando a presença de pessoas negras na sua formação, o jornalista Hamilton Vieira demonstra o seu compromisso com a cultura negra presente nesses bairros.

Como os blocos afros, há grupos que conseguem ter um maior número de participantes ou simpatizantes. Os mais populares são 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, entre outros, Fogueirão (Vasco da Gama) (Idem, 26 jun. 1991, p.01).

No que se refere à parte musical, o texto reforça a variedade rítmica do conjunto percussivo de cada grupo, em consequência da busca por uma identidade própria. Vale

ressaltar, que a participação e presença de músicos prestigiados nos ensaios de alguns grupos sempre se fez constante. Nomes como o do saxofonista Augusto Conceição, os percussionistas Gabi Guedes e Carlinhos Brown, ou até mesmo de outros contextos musicais como no caso do músico Armando de Melo Bastos, conhecido como Bastola do grupo Tríade e da Orquestra Sinfônica da Bahia, eram frequentadores dos ensaios do grupo Leva Eu, no E. V. de Brotas. Em seu depoimento para o jornal, Bastola ressalta a organização dos sambas, bem como a criatividade de cada grupo e o importante papel de mantenedores da cultura joanina.

Bastola, além de ressaltar o grande nível de organização dos sambões juninos, disse ficar muito encantado com a variedade de toques imprimidos por cada grupo. "Cada grupo tem a sua levada, o seu ritmo característico, que é algo interessante musicalmente". O músico lembrou ainda que estes grupos de samba são importantes por contribuírem para a continuação do São João em Salvador. "Os sambões são uma ótima opção para juventude dos bairros populares, que muitas vezes não tem condições financeiras de viajar para o interior" (**Idem**, 26 jun. 1991, p.01).

Ainda sobre a presença de músicos importantes na cena musical baiana, e o contexto do Samba Junino, o baterista Ivan Huol, do Grupo Garage, em seu depoimento, contou como foi sua experiência junto ao grupo Leva Eu, participando dos ensaios de samba durante oito anos no E. V. de Brotas, bem como, acompanhando o grupo como integrante. Em 1984, por intermédio do músico Tony Mola, ele passou a frequentar os ensaios do grupo, talvez no intuito de navegar por outros contextos musicais. Durante esse período, foi construída uma amizade musical para além do samba, especialmente com um dos integrantes do Leva Eu, o músico percussionista Zé Carlos, gerando assim, uma parceria musical com o Jazz. Sua participação como músico do samba, lhe levou aos festivais anuais no São João, visitando os bairros vizinhos e suburbanos, atraindo músicos de outros contextos, tal qual o próprio Bastola citado pelo jornal A Tarde. Dentre os muitos aspectos abordados por ele 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. Questionando a influência da indústria musical na música proveniente de bairros populares, ele indaga sobre a visão planificada dessa indústria e a tentativa de "normatização" de suas características, ajustadas ao que se tem como "certo", numa concepção europeizada da música (utilização de metrônomo, entonação dentro do campo harmônico etc.), e o processo de extrativismo midiático, certamente baseado no consumo. Esse comportamento da mídia, de certo, tende a excluir a população negra e/ou mestiça da participação e penetração em espaços de projeção social, como os dos meios de comunicação, dificultando a inserção desses artistas no mercado cultural.

Apesar de toda dificuldade de projeção midiática e exclusão dos processos geradores de riqueza, a resistência do negro baiano se revela ainda mais forte. A matéria do jornal A Tarde de maio de 1993, com texto de Hamilton Vieira, publicada no caderno Lazer e Informação, reafirma essa premissa. Nela, a cultura negra apresenta seu poder de transformação na necessidade de criação e reconhecimento pelo seu povo, uma força que revela, em si mesma, um enfrentamento político-racial dentro de um universo cultural de origem europeia. Em “Sambão Junino: africanizando o São João lusitano”, o autor mostra a força da cultura africana em Salvador e o seu poder de transformação, adicionando o elemento da cultura afro-brasileira, modificando a tradição de origem lusitana. Conforme resumo do texto:

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. (A Tarde, Cad. L&I 09 de mai. 1993, p. 01).

Figura 14/ Figura 15 – A Tarde, Cad. L&I 09 de mai. 1993, p. 01 e 10.



O texto principal na página 10, traz detalhes sobre a configuração rítmica, estética, influências ligadas diretamente ao candomblé num paralelo entre a cultura do típico São João com os costumes afro-baianos.

A maneira como os grupos de “sambão junino” de Salvador festejam o São João e São Pedro acaba dando uma característica afro-baiana a estas comemorações luso-religiosas, trazidas pelos padres e portugueses que vieram colonizar o Brasil. Tradicionalmente, o que caracterizava as festas de junho, eram as quadrilhas, atualmente mantidas em Salvador apenas nas festas escolares [...]. (A Tarde, 09 de mai. 1993, p. 10).

Mas o que teriam em comum, o “sambão” presente no Samba Junino, e o forró do São João? Refletindo sobre esses dois universos, aparentemente tão díspares, encontram-se alguns elementos que, de certa forma, fazem a ligação entre os diferentes contextos. Grande parte do repertório do Samba Junino, por exemplo, é composto de músicas de samba de roda, e essas,

por sua vez, trazem temas que se referem ao universo rural em suas letras. Dessa forma, ele estaria ligado ao São João, predominante no interior do estado. Os instrumentos musicais símbolo do forró, como, zabumba, triângulo e sanfona, também poderiam ser associados ao universo rural com a viola e o sertão. Como nesse tema:

Pisa na galha do boi,
 Segura na galha do boi, oh mulher
 Segura na galha do boi, oh mulher
 Segura na galha do boi, oh mulher

Ou então:

Vou embora pro sertão, oh viola meu bem viola
 Eu aqui não me dou bem, oh viola meu bem viola
 Sou empregado da Leste, sou maquinista do trem
 Vou me embora pro sertão, eu aqui não me dou bem
 Oh viola meu bem viola

Como visto, 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 compartilhadas.

Como apontado anteriormente, a influência dos Blocos Afros e o ideal afro-libertário do Movimento Negro Unificado foram de fundamental importância para a deflagração desse contexto. Destaca-se aí, a presença do jornalista Hamilton Vieira, tantas vezes citado nesse trabalho, como uma das vozes em defesa e promoção da cultura negra em Salvador, assumindo uma postura militante dentro de um veículo de comunicação como o jornal. Numa matéria anterior, também do jornal A Tarde, publicada em 23 de junho 1989 no Caderno 2, Hamilton Vieira reforça a influência e importância política do movimento negro frente a cultura soteropolitana, ressaltando o ativismo do bloco afro “Os Negões” e sua luta pela difusão dessa mesma cultura.

Na Festa de São João deste ano, amanhã, os integrantes do pagode de Os Negões sairão acompanhados pela banda Gangazumba do bloco afro Muzenza, a partir das 16 horas, do Terreiro de Jesus. O destino será vários bairros da cidade, com passagem pelos bairros do Engenho Velho da Federação e de Brotas, onde estão praticamente todos os grupos de samba da cidade, locais dos mais animados durante os festejos juninos. (Jornal A Tarde, 23 de jun. de 1989, p. 01)

Nesse contexto, vale ressaltar, que a influência da *Soul Music* negra norte-americana e os movimentos contra-hegemônicos, foram importantes para a valorização da cultura negra

entre alguns dos principais articuladores culturais do bairro, como os relatados anteriormente, Mário e Jorge Bafafé. Dentro desse universo midiático é importante destacar, além do jornalista Hamilton Vieira, a figura do poeta, professor e radialista Jonathas Conceição como outro importante propagador da cultura afro baiana, não só como escritor, engajado com a causa antirracista, mas também como apresentador da Rádio Educadora da Bahia no início dos anos 80. Nesse período, apresentou o programa chamado “A negritude está presente”, onde trazia como convidados, pessoas ligadas ao movimento negro, dentre elas, integrantes dos Blocos Afros. O dançarino e coreógrafo Negrizú, que também foi um dos entrevistados num desses programas, relata que:

Uma das rádios é essa, a Rádio Educadora, tá. E o programa era “a Negritude está presente”. Trouxe muita gente de Blocos Afros e tal, e eu tava... me destacava, meio a essa galera. Aí, por causa da dança e tal, e como era uma coisa nova, o negrinho dançando... Tem uma matéria: “Negrizú: o neguinho que dança barbaridade”. Eu fui falar sobre isso. Me parece, que é em 1980. Eu acho que eu ia ser o “moço lindo”, [ou] eu ia concorrer! Eu fui o moço lindo do Badauê. Se foi o moço lindo do Badauê, já foi em 81 [1981]. Que eu me lembro, é mais ou menos isso daí, 13 dos 02 de 1981. Tô vendo cravado no Troféu. 13 dos 02. (Negrizu, 29 de jun. de 2017).

Os bairros onde se concentra a maioria dos sambas de Salvador enfrentam nos dias de hoje uma realidade bem mais conturbada em consequência do tráfico de drogas, que, de certa maneira, alterou o cotidiano e a manutenção da tradição.

2.2 A RÁDIO, A TELEVISÃO NA BAHIA E O SAMBA: UM BREVE COMENTÁRIO

Falar sobre a Rádio e TV me parece bem importante para tentar levantar alguns dados referentes ao desenvolvimento do samba e do Samba Junino no estado. Revendo um pouco da história das primeiras emissoras de Rádio e Televisão na Bahia, num âmbito de espaço e tempo específicos, percebemos como essa transformação foi rápida e como se deu o trânsito de artistas populares ligados ao samba num veículo de informação que nem sempre esteve disponível às massas.

No dia 10 de abril de 1924⁴² foi inaugurada a Rádio Sociedade da Bahia na capital baiana em um prédio localizado na Rua Chile, o Palacete Mercury, de propriedade de um imigrante italiano que cedeu o andar térreo do edifício para as instalações daquela que seria a primeira⁴³ Rádio da Bahia⁴⁴. Inicialmente sua programação era composta de músicas eruditas,

⁴² Alessandra Carvalho da Cruz (2006, p. 93) fala na fundação da referida rádio em 1923 e não 1924.

⁴³ Conforme o jornalista Perfelino Neto, “[...], uma das primeiras recepções de som na Bahia”, via radiotelegrafia, “aconteceu em 1912, quando na recém instalada Estação Radiotelegráfica de Amaralina, seus

tangos e chorinhos. Naquele momento da história, poucos eram os baianos que possuíam aparelhos receptores de rádio, pois o custo desses ainda era muito alto, o que talvez justifique essa programação. Pelos idos dos anos 30 a rádio muda de administração, e, devido à inúmeros fatores - inclusive o comercial⁴⁵, já que concorria com duas outras rádios, a Commercial e a Rádio Clube - passa a apresentar um repertório mais popular, porém conservando parte da programação com a música erudita. Dos muitos artistas populares que passaram pela rádio estava o cantor e compositor Dorival Caymmi, integrante do grupo *Três e Meio*. Esse conjunto musical tinha como grande inspiração o *Bando da Lua*, grupo que acompanhou a cantora Carmem Miranda durante a sua carreira. O repertório do grupo *Três e Meio* era composto de músicas de cantores como Francisco Alves, Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Noel Rosa, Silvio Caldas, dentre outros. Na década de 30, mais precisamente em 1939, a emissora convidou o maestro Jatobá para ser o diretor artístico da rádio, com a função de abrir espaço para os artistas locais e responder às críticas sobre a programação da Rádio que era tida como elitista⁴⁶. De acordo a Nelson Cadena (2011, p. 06) “Jatobá estimula compositores e intérpretes baianos, promovendo o samba e outros gêneros ao gosto do povo. Jatobá promove shows no Teatro Jandaia e revigora a música popular atendendo pedidos dos ouvintes”.

Nesse contexto, surge um nome importante para tentar entender a propagação do samba na Bahia, o de Riachão, cantor e compositor baiano que se apresenta na Rádio Sociedade na década de 40⁴⁷ com um trio vocal no programa de auditório *Show Pindorama*⁴⁸. Com um

funcionários ouviram recados e até músicas, transmitidos pelo rádio do navio Von Den Tann, de bandeira alemã, [que] estava ancorado no porto de Salvador.” (Neto, P. 2011, p. 02)

⁴⁴ Na década de 30, foram implantadas duas outras rádios na Bahia, a Rádio Commercial e Rádio Clube. Só em “5 de junho de junho de 1942, o Governo de Vargas autoriza o funcionamento de mais uma emissora em Salvador – A Rádio Excelsior da Bahia, cujo prefixo ZYD-8 somente seria inaugurado festivamente a 21 de junho de 1944.” Em 20 de agosto de 1950 é inaugurada a Rádio Cultura da Bahia, ZYN-20. (Neto, P. 2011, p. 02).

⁴⁵ Nelson Cadena (2011, p. 03) nos fala que “É nessa década de 30 que a Rádio Sociedade passa a dispor de recursos extras de publicidade na sua receita, favorecida pelo Decreto-Lei 21.111 de 1932 que liberava e legitimava o espaço comercial para o veículo”.

⁴⁶ Cadena (2011, p. 06) nos diz que “Até 1939 a Radio Sociedade foi uma referência de programação musical de qualidade, mas ressentia-se de uma programação que contemplasse os artistas locais e era muito criticada por isso. Com o desaparecimento das Rádios Commercial e Clube, cuja licença foi cassada pelo Governo, a cobrança se tornou ainda maior com os críticos insistindo na tese de que a Radio deveria mudar os rumos de seu departamento artístico. Foi nesse cenário que aportou na Bahia nesse ano de 1939 o maestro Jatobá, contratado pela emissora como Diretor Artístico”.

⁴⁷ Conforme Nelson Cadena (2011) “No fim do Governo Góes Calmon em 1928 a Rádio Sociedade da Bahia passa a operar com frequência no Passeio Público da Bahia [...] e ali tem a oportunidade de realizar as primeiras irradiações ao vivo num pavilhão montado com essa finalidade”.

⁴⁸ Conforme Cruz (2006, p. 94), esses programas de samba começam quando a Rádio Sociedade passa a pertencer ao grupo de Assis Chateaubriand em 1943.

repertório variado, não demorou muito para que o cantor rompesse com o grupo vocal ao qual fazia parte para se dedicar ao samba.

Também em 1940, outro nome importante na história do samba na Bahia figurava entre os músicos contratados da Rádio Sociedade. Oscar da Penha, mais conhecido como Batatinha, um compositor baiano que no programa *Campeonato de Samba* na década de 1940 apresentava músicas autorais.

Em via contrária, já que apresentava uma programação mais aberta ainda na década de 1930, a Rádio Clube, uma das duas emissoras concorrentes diretas da Rádio Sociedade, direcionava sua programação para um público mais diversificado. Exemplo disso foi registrado no jornal *O Imparcial* no dia 08 de janeiro de 1937 que, conforme Alessandra Carvalho da Cruz (2006) anunciava em suas páginas, a presença da Escola de Samba *Primeiro Nós* nos estúdios da rádio. Ela diz:

[...] Essas rádios passam a direcionar a sua programação para um público mais amplo. Começam a divulgar recados populares e a convidar a presença de “Bambas”, para audições nos estúdios. No dia 8 de janeiro de 1937, a Rádio clube, que se intitulava a “voz do imparcial”, anunciava nas páginas deste jornal, a presença da Escola de Samba “Primeiro Nós, do Largo do Cruzeiro, nos estúdios da querida PRF-6”. (CRUZ, 2006, p. 92)

A produção de samba local já era muito significativa, impulsionada pelo sucesso das batucadas no carnaval. Assim, aos poucos o samba se consolida nas rádios da Bahia, mas, sob um estilo semelhante ao samba vindo do Rio de Janeiro, influenciado pelas batucadas e Escolas de Samba da década de 1930 (CRUZ, 2006, p. 93).

Na década de 60, outro importante meio de comunicação, talvez o mais significativo até a chegada da internet, transforma o conceito de informação do qual se tinha acesso até então, na Bahia. A televisão chega aos lares da população baiana em 19 de novembro de 1960 com a inauguração da TV Itapoan, canal 5, ligada ao grupo do jornalista Assis Chateaubriand⁴⁹. A TV Itapoan foi a 13ª filial da TV Tupi de São Paulo, primeira na América Latina. Sua programação, desde o início, contou com a produção de programas locais, onde diversos artistas baianos marcaram presença, dentre eles o cantor e compositor Gilberto Gil e Raul Seixas. A sua concorrente principal, a TV Aratu, canal 4, emissora ligada à Rede Globo de Televisão, foi inaugurada em 15 de março de 1969.

⁴⁹ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, jornalista, empresário, político, mecenas, um dos nomes mais importantes da comunicação do país, fundador dos Diários Associados – um conjunto de empresas de comunicação; jornais, revistas, emissoras de televisão, rádio, etc. (MORAIS, F. 1994).

A década de 60 é uma data marcante para as Escolas de Samba, pois é nessa época que se inicia as transmissões de televisão realizada pela extinta TV Continental (SOUZA, 2004, p. 13). A partir dos anos 70 a televisão passou a transmitir os desfiles das Escolas de Samba em formato a cores. Conforme o jornalista e escritor Thell de Castro (2015), a Rede Globo foi a primeira televisão a realizar uma transmissão a cores do desfile de carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no ano de 1973. Nessa época, poucas eram as residências que possuíam televisores, principalmente em bairros como o E. V. de Brotas⁵⁰. Ainda que a quantidade de televisores tenha aumentado consideravelmente a partir da instalação da primeira emissora no país em 1950, ela não atingia todos os lares, pois o custo ainda era alto.

Se nos primórdios da TV brasileira, em 1950, existiam apenas 100 aparelhos receptores no País, quatro anos depois do seu lançamento, em 1954, esse número passou para 120 mil unidades. Na década de 70, foram mais de 6 milhões de unidades. Em 2002, esse número já alcançava a casa dos 43,1 milhões, subindo para 63,3 milhões de domicílios com televisão ao final do ano de 2013 (ABERT, Mai. 2015).

A televisão foi certamente um importante meio de comunicação na divulgação das Escolas de Samba para o resto do país, bem como para o mundo. Por outro lado, o concurso dessas Escolas, provavelmente serviu de referência para a elaboração do concurso de Samba Junino que, juntamente com o surgimento dos Blocos Afros, também na década de 70, colocou mais uma vez a cultura negra em evidência, valorizando os signos afro-religiosos através de suas músicas.

A entrada do Samba Junino na Televisão baiana nunca aconteceu de fato. Apenas algumas reportagens apresentadas nos jornais diários dos telejornais no período do São João, e, provavelmente sob o impulso dado pelo reconhecimento do samba de roda do Recôncavo junto à UNESCO. Desta forma, se percebe uma maior exposição televisiva, seja através de um documentário como o de 2012 produzido pela TVE⁵¹, ou mesmo, numa reportagem especial exibida pela TV Brasil de Brasília em 2009⁵², também produzida pela TVE Bahia, ambas postadas no youtube. Pesquisando na internet desde 2008/2009, pude notar o aumento das publicações de vídeos, sejam eles amadores ou produzidos para a televisão, o que reflete um maior acesso aos sistemas de informação digital e o interesse pela preservação do Samba Junino.

⁵⁰ Em uma conversa informal com um morador do bairro, perguntei como era ter televisão em casa na década de 70 e ele me contou que a casa vivia cheia de garotos que vinham todos os dias para assistir filmes de faroeste e programas de auditório.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=525KW5Jqm54>>.

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FV6g7TcJLxw>>.

2.2.1 Vínculo do Samba Junino com figuras da mídia

No período apresentado como sendo de grande relevância para os grupos de Samba Junino, que de acordo com os jornais da época, vai entre as décadas de 80 e 90 do século XX, também foi o período onde mais emergiram artistas negros oriundos dos bairros populares para o cenário musical de Salvador. Artistas como o cantor e compositor Tatau, o cantor Ninha e Xéxéu, ambos ex-integrantes da banda “Timbalada”, Tonho Matéria, Alexandre Guedes, dentre outros, encontravam nos sambas juninos de suas comunidades o laboratório perfeito para suas experiências musicais. Do Samba Leva Eu, por exemplo, saíram vários dos que posteriormente formaram a “Timbalada”. O cantor Ninha foi um dos primeiros do grupo a sair e com ele muitos outros artistas como o Alexandre Guedes, cantor do “Motumbá”, Márcio Vitor do grupo “Psirico”, e Florisvaldo, que foi para a Timbalada, mas retornou para o Leva Eu. Do Samba Scorpions foi o cantor Xexéu, um dos nomes mais expressivos da Timbalada, autor da música “Beija Flor”, um dos grandes sucessos do grupo, Tatau para o “Araketu” e Reinaldo para o “Terra Samba”. Tonho Matéria, que participou de cinco grupos de Samba Junino nos traz, além de um breve relato de sua história enquanto músico de diversas entidades, o seu descontentamento em relação à falta de incentivo público e a dificuldade de manter um grupo de Samba Junino, quando diz que:

Essas entidades [Sambas Juninos e blocos afros] nunca tiveram nenhuma representatividade de governo nenhum, nunca. Tudo acontecia de acordo ao salário que a gente recebia. Eu vendia picolé na época, trabalhava na feira de São Joaquim com minha tia na barraca, minha mãe era baiana de acarajé, então eu usava umas estratégias de pegar o acarajé da minha mãe, colocava na bandeja, saia vendendo, pra gente chegar cedo, porque aí eu tinha uma “pontinha” [dinheiro] também pra ajudar o samba, pra comprar alguma coisa, pra ajudar na camisa, [...]. (Tonho Matéria, 20 jun. de 2017).

A dificuldade à qual se refere nesse caso, certamente foi um dos fatores que contribuiu para o enfraquecimento da manifestação nos bairros em meados do século XX, revelando o descaso dos órgãos públicos para com as comunidades mais carentes e/ou influenciadas pela cultura negra. Como consequência, a diversidade cultural impulsionada pela criatividade de sua gente empobrece embalada pelos efeitos da globalização. O Samba Junino, que sempre revelou muitos músicos de qualidade, decisivo para a construção de uma cultura musical mais viva, passou por momentos de incerteza, quase desaparecendo dos bairros. Sobre isso Tonho Matéria fala:

Querida fazer uma reflexão sobre a questão do Samba Junino, quando a gente fala das revelações desse samba que sempre nos mostrou um potencial muito grande. Salvador é uma cidade que ela hoje está decadente culturalmente porque nós não temos ações do que o S. Junino fazia nas comunidades, do que o candomblé ainda

faz, do que a capoeira, do que as manifestações culturais... (Tonho Matéria, 20 jun. de 2017).

Dentre as tantas músicas influenciadas pelo Samba Junino ou samba duro, estão alguns sucessos da “Axé music”. Vários foram os cantores e compositores revelados no Samba Junino que migraram para as bandas de carnaval e blocos-afros como o próprio Tonho Matéria. Ele e os demais tinham no samba da rua a oportunidade de poder experimentar a criação de novas composições, muitas vezes improvisadas, tornando os ensaios de rua em excelentes laboratórios para as suas experimentações. Sobre essa questão ele nos diz:

E eu lembro que eu fiz algumas músicas pensando num dos grupos juninos que era de Luciano Gomes, o “Nativo”[...] eu fiz, para uma menina até que tava na hora, eu fiz: “Menina bonita você não engana, diga que me ama...” Isso fez o maior sucesso. E fiz também uma outra música: “Samba duro na batida quero ver você sambar...”[...] E aí, a gente foi construindo, tudo vinha daí. E essa, Rei Zulu, depois Zé Paulo também gravou: “Pai é pai, mãe é mãe, eu sou xodó de mamãe...” e Rei [Zulú] fazia parte de toda essa manifestação. Antes da gente ir pra o bloco-afro, a gente já tava no Samba Junino fazendo as manifestações de bairros..., [...] (Tonho Matéria, 20 jun. de 2017).

A influência dos Blocos Afros sobre o Samba Junino não está apenas na forma de organização ou no empréstimo de seus cantores, estava também nas músicas. Temas como “Revoluções”, por exemplo, de acordo com Tonho Matéria, é uma composição construída por pequenas partes de temas de Blocos Afros. “Porque, naquela época, a gente pegava o pedaço das músicas mesmo, não tava nem aí. Ia pegando. [...] Mas isso era normal...”

Em relação a esse tipo de apropriação o cantor e compositor Tatau fala sobre a “normatização” no uso de músicas de outros artistas quando relembra sua experiência frente ao Samba Junino no Samba Scorpions com seu parceiro, também ex-integrante do mesmo grupo, o cantor Xexéu, grande nome da Timbalada.

Xexeu era danado, né. Xexeu pegava as músicas do samba, chegava no Nordeste ⁵³e dizia que era dele, aquele vagabundo. Aí eu cheguei, Fiquei sabendo de um monte de música que era minha. Chegava lá... aí – beleza! Te pego aqui. Aí ele chegou no Engenho Velho...- “oh Seu danado?” – o que é que tá rolando aí? Ele – “Não! tô divulgando as coisas aí...” E aí chamei atenção e ele se transformou em um dos grandes amigos da arte baiana, né. (Tatau, 20 jun. de 2017).

Nessa relação, própria do Samba Junino, a música, depois de criada, passa a pertencer à comunidade. Nela estão incorporados seus signos, suas crenças, seus desejos, uma música feita da comunidade para a comunidade. Mesmo que depois essa relação venha a ser transformada pela indústria musical em um produto de mercado. Mas, nesse caso, deixa de ser

⁵³ Nordeste de Amaralina - Bairro popular de Salvador localizado entre o Rio Vermelho e a Pituba. Informações Google maps. Disponível em: <https://maps.google.com.br>

da comunidade podendo até gerar alguns conflitos. Para Turino (2008, p. 24), a indústria musical ajudou a criar no pensamento ocidental ao longo do tempo a concepção da criação como algo, principalmente em países mais desenvolvidos, conservados, porém até certo ponto, no pensamento do Samba Junino ou em performances de caráter participatório, ainda presentes nas práticas musicais de comunidades centro/periféricas do Brasil e em muitas outras partes do mundo.

Em inglês, a palavra música é um substantivo, e os cosmopolitas geralmente tendem a pensar na música como um objeto - um objeto de arte identificável que pode ser de propriedade de seus criadores através de direitos autorais e comprado pelos consumidores. A força e a onnipresença da indústria da música e seus produtos de mídia de massa durante o século passado ajudaram a criar esse hábito de pensamento. Se considerarmos brevemente os produtos da indústria da música ao longo do tempo, podemos vislumbrar a mudança gradual dos cosmopolitas no pensamento de fazer música como uma atividade social para a música como um objeto. (TURINO, 2008, P. 24)⁵⁴

No que tange à indústria musical na Bahia, ligada diretamente a chamada “Axé music”, as grandes estrelas e o mercado musical promovido e divulgado pela mídia se apropriou do Samba Junino através da reconfiguração do samba duro e transformando no atual pagode baiano, assim como fez com todas as outras expressões musicais percussivas na Bahia na década de 1980, em especial os Blocos Afros e o samba-reggae (GUERREIRO, 2000, p. 133).

Toda essa discussão em torno do significado da autoria e pertencimento comunitário é ligado ao processo de sua produção musical; feita para um período específico do ano, com uma preparação específica, que conta com ensaios, rifas, vendas de camisetas, criação de músicas etc., feitas para a comunidade e para um momento especial. Mesmo quando fixada por meio da gravação, essas músicas nem sempre recebem registro junto aos órgãos de arrecadação, podendo ser transformadas e apropriadas por todos que assim desejem. Em gravação recente, o grupo Mucum’g, do Garcia, teve seu disco registrado muito mais pela insistência do estúdio que por iniciativa do autor.

Em contextos musicais que não utilizam a notação musical, o conceito de composição difere bastante da forma convencional. Nas músicas de caráter mais participativo as letras não só “escrevem o corpo” indicando um movimento de dança, como o “corpo escreve as letras”, indicando os passos que serão cantados. O que remete para a tradição musical africana, vista nas religiões de matriz africana no Brasil.

⁵⁴ In English the word *music* is a noun, and cosmopolitans more generally tend to think of music as a thing - an identifiable art object that can be owned by its creators through copyrights and purchased by consumers. The strength and pervasiveness of the music industry and its mass-mediated products during the past century have helped to create this habit of thought. If we briefly consider the products of the music industry over time, we can glimpse cosmopolitans' gradual shift in thinking of *music making* as a social activity to *music* as an object.

Na construção musical do Samba Junino, os processos criativos não convencionais, produzem conteúdo musical fora dos limites da escrita, que são conservados na memória, mas através de outros mecanismos, certamente por serem vividos cotidianamente pelos seus compositores e ouvintes. Um processo de percepção que se utiliza de todos os sentidos - olfativos, visuais, gustativos, táteis, e, principalmente, os auditivos - como mecanismos de memorização de música, letra e movimento. Desta forma, uma infinita gama de possibilidades, de uso e de estratégias composicionais, diferentes das convenções motivicas e estruturantes da música escrita europeia, que é distante da realidade musical de populações marginais, obedecem a outras idealizações e funções, intimamente ligadas ao contexto. Uma música livre dos compassos e muitas vezes, da harmonia, hoje em dia, mais presente no contexto do sambão.

Todas essas questões em torno do fazer musical das culturas ditas subalternas se constituem num excelente e amplo quadro de discussões dentro da etnomusicologia. Numa investigação mais aprofundada, procura compreender as mais diversas formas e expressões musicais do Brasil, porém dentro dos conceitos e saberes dos seus próprios produtores.

2.3 O SAMBA JUNINO NO ENGENHO VELHO DE BROTAS E O GRUPO UNIÃO

A cultura como força de transformação, iminente reação dos corpos e mentes de indivíduos inomináveis, tatuados pelo esboço da história, como algo inacabado, em eterna construção (VYGOTSKY, 1930, p. 01 - 02). Esse tom, um tanto filosófico, não apaga os imprevisíveis desenhos do contexto. A Associação Cultural Grupo União é um desses desenhos. Criado em 1978 por um grupo de amigos moradores do E. V. de Brotas, o Grupo União tinha a finalidade de promover a cultura do bairro. Como elemento indispensável para contar a história do Samba Junino, talvez até mesmo responsável pela própria existência dessa manifestação,⁵⁵ entrevistei os irmãos Jorge, Mário e Jacira Sacramento de Santana, três dos principais integrantes do Grupo União e ainda atuantes agentes culturais do bairro. Com eles, pude fortalecer minhas convicções sobre a importância e necessidade do candomblé nas vidas dos moradores do E. V. de Brotas ou de bairros semelhantes a este em Salvador, seja num momento de celebração profana ou religiosa, até mesmo influenciando outros seguimentos

⁵⁵ Atribuo a existência e sucesso do Samba Junino na capital baiana muito à visibilidade obtida a partir da realização do Festival Samba Junino no Engenho Velho de Brotas, que, perante fontes extraídas principalmente de jornais, livros, etc., foi importante para a reverberação das músicas criadas nas comunidades centro/periféricas de Salvador dentro de outros eventos populares como o carnaval, por exemplo.

como o Neopentecostal⁵⁶, por exemplo. Em seu depoimento, Jorjão Bafafé relata como a sua ligação com o candomblé foi importante para a sua formação, tanto pessoal quanto profissional. Nascido no início da década de 1950 e criado no E. V. de Brotas, bairro onde reside até os dias de hoje, Jorjão Bafafé refere-se a este momento dizendo ter nascido “no terreiro de candomblé”⁵⁷. Lá, sua educação musical foi forjada pela cultura afro-religiosa, determinada pelos instrumentos de percussão, especialmente os atabaques.

...a minha formação musical nasce aqui, dentro do Engenho Velho, num terreiro de candomblé, foi a onde eu conheci os primeiros tambores, com os nomes de atabaques, [...] rum, rumpi e lé, e agogô..., aí veio a curiosidade pra música, parte daí. E quando chegou dentro de eu decidir [...], eu fui e sou um [...] percussionista, e aí, [entre] tantas outras coisas dentro da arte, da cultura, parte dessa cultura que vem [alçada?] ao candomblé [...] mas, nasce tudo junto; a percussão, os toques, nasce o conhecimento da cultura dentro de um bairro que é o Engenho Velho, então, veio tudo junto, certo. A minha universidade, como eu sempre digo, é o candomblé, é o Engenho Velho de Brotas, por ser um bairro que tem assim, uma cultura própria. E quando eu descobri isso, eu fui trabalhando, essa coisa de conhecer mais, de tá valorizando mais, e por isso que pra mim ficou fácil. [...] (Jorjão Bafafé, 25/11/2015).

Músico “de profissão”, ele já percorreu o mundo como percussionista, tocando para vários artistas, inclusive de cunho internacional, como o cantor jamaicano Jimmy Cliff, mas também com o Araketu, além de inúmeros outros trabalhos importantes a exemplo da função exercida como um dos fundadores do afoxé Badauê,⁵⁸ na década de 80. Em sua trajetória, não apenas como músico, mas também como promotor cultural, Jorge Sacramento de Santana, nome de batismo, nasceu no bairro E. V. de Brotas, no terreiro de Jagun, iniciando desde cedo sua vida musical intimamente ligada à percussão e à cultura afro-religiosa. Sua paixão pelo bairro é percebida em sua fala que expõe acentuado sentido de pertencimento, tanto em relação ao bairro quanto à cultura afro-religiosa a qual está profundamente inserido. A cultura do bairro está fortemente ligada ao candomblé, onde o Samba Junino faz parte desse contexto, fato que se torna evidente em seu discurso que carrega o orgulho de ter contribuído de forma decisiva para sua criação.

O Samba Junino nasce... – a onde é que ele nasce? Nasce aqui dentro, do Engenho Velho, nasce do candomblé, essa é que é a realidade... Tudo que eu falo, eu tenho

⁵⁶ Em 2003 realizamos, eu e a professora Ângela Lühning uma pesquisa Pibic “Os confrontos religiosos percebidos através da música” no Engenho Velho de Brotas, observando as influências da cultura afro-religiosa no contexto neopentecostal, tanto de forma pejorativa ou até ressignificando os seus costumes e se apropriando deles.

⁵⁷ A expressão “nascido no terreiro de candomblé” não deixa muito claro se de fato ele nasceu dentro de um terreiro de candomblé ou foi criado e educado dentro desse contexto.

⁵⁸ O Afoxé Badauê, foi fundado em 13 de maio de 1978, por Moa do Katendê, Geraldo Badá e Negrizu, saindo às ruas no ano seguinte e ganhando, logo em 1979, o prêmio de melhor afoxé (IPAC-Caderno 4, 2010, p. 36). É importante ressaltar a presença de Jorge Bafafé no Afoxé Badauê como um dos fundadores do bloco, fato não relatado pela publicação mencionada. Em depoimento para este mesmo estudo, o coreógrafo Negrizú afirmou que sua entrada no Badauê aconteceu um pouco depois da fundação do afoxé.

que falar do candomblé, porque foi aqui que eu aprendi tudo. [Não] foi na rua não! Eu saí de dentro de casa... nós saímos de dentro do terreiro de candomblé... uma casa, aí no fundo é o nosso terreiro, e... as pessoas que queriam aqui traziam um pouco de cada coisa da... [?] informação, né, grupos culturais que só veio ajudar a gente a... conhecer, a se dedicar, a se preocupar, com o bairro, com a formação desse povo do Engenho Velho, que tem a origem... Então, o samba nasce daí... em cima dos tambores, que eu chamo rum, rumpi e lé, os atabaques, nasce daí, do samba de roda, samba de terreiro de candomblé, que é diferente do samba de roda, que é diferente do samba duro..., nós chamamos aqui o samba de caboclo... É... toda uma história... (Jorge Bafafé, 25/11/2015).

É bem verdade que o Samba Junino, bem como o samba de uma maneira geral, tem uma forte relação com o samba de caboclo. Seu repertório traz inúmeras músicas do candomblé cantadas e recodificadas para as ruas no período junino, reelaboradas com novas letras e roupagens/arranjos que se adequam ao contexto histórico estabelecido, inspiradas no cotidiano. Porém, se o Samba Junino nasce ou não em um terreiro específico, essa é outra questão bem difícil de resolver que, como dito anteriormente, pode ter sido compartilhado com outros terreiros.

Mas, o Samba Junino já se mistura com a rua, com o que a gente ouvia na rua. O Samba Junino, não com essa proporção que era naquela época. Mas, as pessoas se reuniam aqui na rua e saíam fazendo os seus sambas com os tambores debaixo do braço..., o prato, a colher, a lata, o tambor de gato, o tamborim, o agogô, e... a pessoa que deu também essa referência também à gente está viva ali que chama Mítuca... Mítuca ali, é, Mítuca, meu primo, essas pessoas mais antigas do que a gente, que já tinha mais tempos aqui, entendeu, e que foi fazendo isso... [...] e tantos outros vizinhos aqui da rua que tocava, que tinha essa influência, que ensinou pra mim, ensinou a gente... E a gente vem de muitas pessoas, né, que tinha uma formação cultural própria, que eles nem sabia que tinha isso, né. Essa formação cultural, tanta gente aqui, que tem ainda, mas não sabe. [...] Mas, são natos, as pessoas natas daqui que faziam esse samba, essas coisas assim, brincando. Juntavam aqui os grupos... (Jorge Bafafé, 25/11/2015).

A referência à origem do Samba Junino como um movimento cultural vindo dos terreiros para as ruas, com o samba de prato, faca e pandeiros, parece ser a lógica dessa manifestação, percebida nos diversos discursos de origem, ainda que divergentes no que tange ao local específico de surgimento da festa. O que revela um movimento que se apresentou de forma simultânea em diversos bairros de Salvador com características culturais semelhantes, influenciadas pela cultura afro-religiosa. A estreita ligação com o candomblé, em particular a festa de caboclo, entidade cultuada em quase todas as nações como o dono da terra, pode explicar a extensão do período junino ao mês de julho. Conforme Lazineiro do samba Tororó, o ciclo de festas dos sambas juninos começava nos terreiros de candomblé e terminava no Dois de Julho nas homenagens ao caboclo, dentro dos terreiros de candomblé da cidade. Nas suas palavras:

Na minha família na verdade, a relação com o Samba Junino começa desde 83 [...]. Eu, particularmente, vivenciei toda essa história e [...] aprendi a gostar de todos os grupos de samba porque eu acompanhava meus tios nessa caminhada de Samba Tororó fazendo visita nos bairros, que é tradição no Samba Junino visitar as comunidades saindo dos seus bairros e visitando outros, como eram feitos no seu início com os grupos saindo dos terreiros de candomblé, da onde vem o movimento Samba Junino, e principalmente no período do São João fazendo as visitas das festas culminando sempre no dois de julho nas festas de caboclo dos terreiros. Vinha antes e passava o São João até o dois de julho a onde se encerrava o ciclo de festividades do movimento Samba Junino (Lázaro Boa Morte, 16/06/2016).

Dentro desse mesmo universo, relacionado à origem, há também o culto à Santo Antônio⁵⁹ no mês de junho associado e/ou sincretizado com o orixá Ogum. A reza ou trezena de Santo Antônio⁶⁰, manifestação ainda presente em muitos terreiros de candomblé em Salvador, se apresenta como tantas outras festas religiosas da Bahia, juntamente com o samba de caboclo. Sobre isso, Mário Bafafé nos diz que:

[...] existia realmente o Santo Antônio, pois, sempre quando terminava o Santo Antônio, o samba continuava dentro de casa [...]. Aqui mesmo, [no terreiro de sua família] rezava o santo Antônio. Quando acabava o Santo Antônio aqui, 26, 27, 28 [do mês de junho], a gente descia, pra fazer o samba, pra fazer a festa lá no barracão, dentro de casa (Mário Bafafé, 25/11/2015).

São muitas as referências que associam o samba de roda ao santo casamenteiro como as primeiras manifestações do samba no mês de junho e o surgimento do Samba Junino. Em agosto de 2016, num evento no terreiro Oxumarê, conheci Walquíria de Oxum, Obá da casa Oxumarê, cantora e compositora de sambas de roda. Ela contou sobre sua paixão pelo samba de roda e que aos 17 anos de idade pôs o samba na rua pela primeira vez:

Eu tinha verdadeira paixão... Tinha, não: tenho! Pelo samba de roda. Sambava muito. E não sambo mais. Estou velha! Com meu joelho operado não sambo. Mas, sambava muito e cantava muito samba. Quem primeiro botou o samba na rua fui eu! [...] Eu nasci em 1943. Eu tinha 17 anos! [...] Meu filho, eu tenho... [...] olhe o que eu vou lhe dizer: [...] Olhe: O pessoal rezava o Santo Antônio. Tinha reza de Santo Antônio. Muita gente católica rezava Santo Antônio. E no fim, quando terminava a reza de Santo Antônio aí, tinha o samba... o samba de roda. [...] Entendeu? Minha mãe gostava muito de samba de roda (Walquíria de Oxum, 21 de ago. 2016).

Sabemos de outras descrições do samba de roda nas ruas de Salvador e área Metropolitana desde o século XIX, o que não diminui a importância da informação para compreender o surgimento e/ou transformação dessa prática musical. Independente da

⁵⁹ A ligação do samba aos eventos sociais/religiosos, tais como batizados, casamentos e as rezas de Santo Antônio é relatado nos depoimentos de Riachão e Batatinha em *O Samba na Roda: samba e cultura popular em Salvador 1937-1954* (CRUZ, 2006, p. 70 - 71). Ver também (IYANAGA, 2010, 2013, 2015).

⁶⁰ A Trezena a Santo Antônio de Lisboa é uma reunião de pessoas para orações nos treze dias consecutivos à sua festa. A Trezena iniciada em Portugal foi levada pelos portugueses para outros países e antigas colônias. No Brasil a Trezena é realizada em vários estados, mas no estado da Bahia a tradição se mantém até os dias atuais. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Trezena>. Acesso em: 02 abr. 2017.

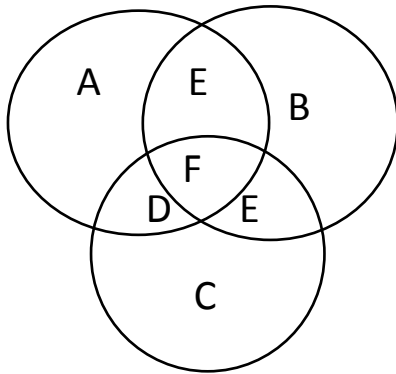
intrínseca relação do samba com o catolicismo apontado por Iyanaga em diversos trabalhos (2010, 2013, 2015), a memória coletiva dos participantes de Samba Junino, mesmo que indiretamente, como no caso de Mãe Walquíria de Oxum, por exemplo, indica esse momento de veneração aos santos católicos do mês de junho como início do Samba Junino.

A historiadora Edilece Souza Couto documentou as festas dos santos em Salvador de meados do século XIX até meados do século XX. Couto (2006: 277) explica que após a liturgia e a queima de fogos "os fiéis entregavam-se ao prazer da comida e da bebida. Congratulavam-se em torno de uma refeição com os mais famosos pratos da cozinha afro-baiana". A comida variava a depender do santo. Por exemplo, "quando a homenageada era Santa Bárbara, garantia-se uma refeição coletiva e gratuita, pois todos os devotos eram convidados para comer o caruru, oferecido pelos comerciantes e pelos trabalhadores do mercado". Nestas festas grandes havia também o que a revista crítica, satírica e humorística *A coisa*, em 1898, chamou de "bellas chulas no arrego do gostoso samba". Além disso, sabemos que, já em 1904, pessoas gostavam de sambar na Festa de Nosso Senhor do "Bomfim" (IYANAGA, 2010, p. 137).

Entende-se esse início, ligado intimamente com a religiosidade afro-brasileira, como estopim para o surgimento do Samba Junino. É necessário entender, que a relação do samba com o catolicismo é um acontecimento comum em muitas casas no Recôncavo Baiano, tanto nas celebrações para Santo Antônio, como também para São Roque e Cosme e Damião. Conforme Iyanaga, "[...] a dança de samba (ou suas formas antecedentes) tem sido parte integrante dos contextos católicos desde o período colonial" (IYANAGA, 2015, p. 121).

Dentre outras histórias que narram a criação do Samba Junino está a produção do festival de samba no São João, fato extremamente importante para o reconhecimento da manifestação enquanto evento tradicional nos bairros proletários de Salvador e com forte presença da população afrodescendente. Analisando o depoimento de Mário Bafafé sobre a ausência de uma festa pública no bairro no período dos tradicionais festejos do mês de junho, confrontando-o com o período de maior evidência do Samba Junino, percebi que este movimento surge na interseção entre uma cultura negra efervescente, caracterizada por diversas manifestações de matriz africana no Brasil, o carnaval e as manifestações de origem negra, principalmente em Salvador e os demais festejos juninos ligados aos santos católicos. A figura abaixo tenta exemplificar essa relação:

Figura 16 – Representação interseccionada: fatores que contribuíram para surgimento do Samba Junino.



- A - Cultura Negra efervescente representada pela religião de matriz africana;
- B - O carnaval com as batucadas, Escolas de Samba, Blocos Afros etc.;
- C - Celebrações da religiosidade católica no mês de junho: Santo Antônio, São João, São Pedro e Dois de Julho, que apesar de não ter nenhuma ligação direta com religião, tem na figura do caboclo do desfile cívico, incorporado como elemento da terra nas festas de candomblé.
- $A + C = D$ (Manifestações isoladas no período junino dentro dos terreiros de candomblé);
- $A + B = E$ (Os sambões anônimos);
- $B + C = E$ (Os sambões anônimos);
- $A + B + C = F$ (O Samba Junino).

Essa configuração, um tanto quanto implícita nos elementos que compõem o Samba Junino como um todo, foi relatado na entrevista cedida por Mário, onde detalha o surgimento da ideia, a organização e o convite aos grupos que participaram do primeiro evento, bem como a definição das regras do Festival. Para a primeira edição ele convidou o samba que vinha lá da Federação, bairro vizinho ao E. V. de Brotas, numa região conhecida como Alto da Bola, local de realização dos ensaios desse samba, o Samba Pé, de um amigo vizinho no bairro, e o Samba Leva Eu, que fazia um estilo diferente do samba idealizado pelos irmãos, cujas características eram mais próximas à cultura afro-religiosa, mais precisamente ao samba de caboclo/samba de roda que era o praticado no bairro conforme outros depoimentos já vistos até então.

[...], “o São João tá acabando, não tem mais nada...” Mas só que, parece que também eu já ouvia daqui [...] o samba que vinha lá do Alto da bola... zoadas de ensaios do samba, no Alto da bola já ouvia. Aqui, vinha o quê? O Samba pé, Ferreira Santos. Zeca e a galera. Zeca trazia pra aqui. [...] E nessa curiosidade minha, eu disse: “Poxa! Como tá acabando, eu vou ver o que é que eu faço aqui.” Aí eu..., saí, peguei num Domingo, saí, eu fui atrás do samba, Ferreira Santos, pela

zoada do batuque eu acompanhei. Peguei a zoada do batuque e lá... Chegou lá no campo, os meninos ensaiando, eu fiquei de cá olhando. Tudo no escuro... E aqui, quando eu voltei, (eu disse) eu pedi a Zeca: “Zeca, eu quero ir no seu samba”. “Não, Sábado vou lhe levar”. Me levou, e eu fui no samba... Aí surgiu a ideia, [...] Aí, [foi] quando eu reuni Jorge, reunir Doca e disse: “Rapaz, vamos fazer uma festa”. A gente não sabia nem o que era. “Eu vou fazer uma festa!” “Que festa?” “Rapaz, tem um samba ensaiando aí... Tem um samba ensaiando lá em cima da Ferreira Santos, e tem o samba pé de Zeca, que eu já fui ver. Aí... “Um bora fazer a festa e trazer esses sambas pra aqui.” Aí, ele disse: “Mas, dois samba só” eu digo: “Pow, só tem dois! Agora, tem aqui os caras do Leva Eu...” que era um grupo, como se fosse *Os originais do samba*⁶¹. Era como se fosse só os primos, Valmir, Zé..., só os parentes. Jorge: - Chama eles ali! - A gente chamou eles, reuniu aí com Doca aí, [...], forçamos [incentivamos], conversamos, fizemos com que eles viessem a apresentar nessa festa (Mário Bafafé, 25/11/2015).

A ornamentação, instalação de gambiarras, colocação do palanque, enfim, toda a estrutura era organizada por eles, que contava com a ajuda fundamental da comunidade, seja na colocação de bandeirolas, bem como na arrecadação de fundos para a compra do material usado na ornamentação. Esse cuidado com o bairro precede a realização do Samba Junino, pois no São João e em outras datas comemorativas, como o dia das crianças, por exemplo, já havia a iniciativa por parte dos moradores em ornamentar as ruas, o Largo dos Artistas⁶², como ficou conhecido depois da ascensão do afoxé Badauê, e comemorar a festa, mesmo que de forma modesta, associando os momentos mais festivos ao ambiente familiar.

Mário - Nessa festa que a gente ia fazer no São João, que a gente não sabia nem o que ia dar, sabia que era uma festa. E aí, pronto. Acertou, tudo bem. Aí, fui, fiz a carta, convidei o Samba Crioulo, convidei o samba Pé. [...] [Nós] botamos o palanque, botamos gambiarra... [...] Nós mesmo! [com recursos próprios]. Mas, esse incentivo que nasce da gente, a gente aprendeu...

Jorge Bafafé -... no passado, aqui dentro com vovó [avó do próprio Bafafé] e o próprio povo, os vizinhos aqui. Porque os vizinhos se preocupavam [em] um ajudar o outro, em enfeitar a rua... A rua que não tinha asfalto, não tinha luz, não tinha água... Mas no S. João a gente dava o dinheiro pra comprar areia, pra enfeitar...

Mário – Fazia não, a gente comprava papel pra assinar [fazia lista de doações], pra ir nas casas, pra comprar areia pra botar nas ruas, fazia bandeira, a gente botava bandeira... Essa era a obrigação nossa... Quando eu falo de 78 pra cá, foi porque em 78 foi quando a gente começou a fazer esse primeiro concurso com esse grupo aí. Eu comecei a contar de 78 pra cá. Mas, a gente já fazia isso antes. Que é... dia das crianças, dia dos pais, dia das mães, embandeirava... a gente já fazia isso, havia a bandeira, enfeitava a nossa rua, palha de coqueiro... tudo a gente fazia. Agora, se eu fosse contar disso tudo, o São João daqui tinha mais de 40 anos (Mário e Jorge Bafafé, 25 nov. 2015).

⁶¹ O grupo *Os Originais do samba* foi um conjunto de samba formado na década de 1960, no Rio de Janeiro com músicas de autores como Jorge Ben, Paulo Cesar Pinheiro e muitos outros. Seu primeiro sucesso foi a música “Cadê Tereza” de Jorge Ben. A figura mais conhecida do grupo foi o músico Antônio Carlos Bernardes, carioca nascido em 1941, conhecido como Mussum. Ele atuou em um programa de televisão intitulado *Os Trapalhões* ao lado de Renato Aragão, Zacarias e Dedé Santana. Faleceu em 1994, vítima de complicações cardíacas.

⁶² O *Largo dos Artistas* foi assim batizado pelos integrantes do grupo *União* por ter sido o lugar de ensaio do Afoxé Badauê, bem como o palco principal do desfile no Samba Junino atraindo inúmeros artistas famosos, dentre eles Gilberto Gil e Caetano Veloso na década de 80. (Jorge Bafafé, 2015)

O sentimento de pertencimento à comunidade nos anos dedicados ao samba e ao próprio bairro, como consequência desse sentimento, talvez seja o ponto principal da dedicação ao Samba Junino. A completa entrega dos músicos, vista nos ensaios, o canto forte que por vezes entoava palavras do cotidiano, o nome de suas ruas, becos e vielas, tudo isso parece estar associado à herança deixada pelos pais, avós e tios moradores do E. V. de Brotas, assim como em outros bairros culturalmente semelhantes. Essa ligação é reforçada através dos grupos de Samba Junino, meio pelo qual as pessoas articulam suas identidades coletivas. Para Turino (2008):

Música, dança, festivais, e outras práticas públicas expressivas da cultura é um meio primário onde as pessoas articulam as identidades coletivas que são fundamentais para formar e sustentar os grupos sociais, que são, por sua vez, básicos para a sobrevivência (TURINO, 2008, p. 02 - 04).

A persistência do Samba Junino, apesar da pouca visibilidade a partir de meados dos anos 1990 em Salvador, parece estar vinculada a essa intrínseca necessidade de interagir com os demais indivíduos, membros da comunidade, e que, por outro lado, estão ligados a outras matrizes culturais de origem afro-brasileira. Vendo por essa ótica e tomando como base as ideias de Seeger (1992), percebe-se que, os músicos que participam desses grupos chegam prontos, pois muitos pertencem ao candomblé e tocam atabaques (membranofones) desde crianças, o público que participa das performances se reconhece nessas tradições e se envolve profundamente nesses ambientes compondo todo um cenário de trocas entre eles/o público e os músicos, seja no repertório escolhido ou mesmo nas coreografias sugeridas pelos cantores, numa rede que liga o fazer musical, os músicos, o público e todos os sentidos. É o contexto gerando a base da cultura.

Antes que os músicos comecem suas performances, eles geralmente passaram por um longo treinamento em uma tradição musical; A música que eles realizarão será bastante significativa para eles e para o público para justificar o tempo, dinheiro, comida ou energia que eles dedicam ao evento. Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão [irão vivenciar], do seu papel nela e das ações da plateia. A audiência, também, atende a certas expectativas sobre os tipos de coisas que acontecerão, com base em experiências passadas, conceitos sobre o evento e talvez o conhecimento desses artistas em particular. [...] Quando os artistas começam, eles movem seus corpos em certa forma, produzem certos sons e impressões. Eles se comunicam entre si através de pistas para coordenar seu desempenho. O seu desempenho tem um certo efeito físico e psicológico sobre o público, e ocorre algum tipo de interação. À medida que o desempenho avança, o envolvimento dos artistas e do público continua, a comunicação ocorre e vários níveis de satisfação, prazer e até mesmo ecstasy, geralmente resultam. Quando o evento conclui, os artistas e as audiências têm uma nova experiência, por qualquer meio, para avaliar suas concepções anteriores sobre o que ocorreria e sobre o que acontecerá na próxima vez. Estes podem ser formalizados em avaliações publicadas, memorandos internos

ou conversas. Que muitas vezes é a próxima, leva ao que poderíamos chamar de tradição⁶³ (SEEGER, 1992, p. 88).

Peças que compõem um jogo na relação entre protagonistas e antagonistas, todos artistas principais, que na vida cotidiana assumem papéis comuns e trazem práticas musicais para as ruas através do Samba Junino. Como observa Milton Moura:

A facilidade com que se organiza um grupo musical simples, como as batucadas de São João, decorre de que um bom número de pessoas mantém práticas musicais e que essas práticas têm um lugar central e destacado na sociedade soteropolitana. Isto contribui para dimensionar a importância que alcançam as representações musicais sobre sua natureza e identidade (MOURA, 1996, p. 173).

A cultura musical dos tambores surge em cada esquina nas mãos de inúmeros indivíduos, entrelaçados à mesma trama cultural afro-religiosa. Uma música que surge no dia a dia da população afro-baiana nos meios e lugares mais corriqueiros: nas praias, nos batuques dentro dos ônibus, nas feiras e esquinas da cidade de Salvador, da forma mais improvisada possível, seja com a utilização de idiofones, ou mesmo, acompanhado pela batida na palma das mãos que orienta o samba de roda (GUERREIRO, 2000, p. 79-80). Um ambiente facilitador que normaliza a prática musical da percussão e que está presente no cotidiano de muitos baianos. Trazer para as ruas o universo percussivo vivenciado nos terreiros de candomblé com um tambor semelhante ao atabaque tal qual o timbau, que produz uma sonoridade com maior volume, o que, talvez lhes dê certo poder, mas livre de qualquer impedimento litúrgico, pode ser mais um dos muitos fatores que contribuiriam para o advento do Samba Junino.

Para o Festival de samba na comunidade do E. V. de Brotas havia uma organização que ia muito além das reuniões casuais de músicos e suas batucadas no período do São João. De acordo com Mário Bafafé, “os grupos de sambas chegavam no E. V. de Brotas e seguiam em

⁶³ Before the musicians begin their performance they have usually undergone long training in a musical tradition; the music they will perform will be significant enough to them and to the audience to justify the time, money, food or energy they devote to the event. The musicians have certain expectations of the situation they will be in, of their role in it and of the actions of the audience. The audience, too, attends with certain expectations about the kinds of things that will happen, based on past experiences, concepts about the event, and perhaps knowledge of these particular performers.[...] When the performers begin, they move their bodies in certain ways, produce certain sounds and impressions. They communicate among themselves through cues to coordinate their performance. Their performance has a certain physical and psychological effect on the audience, and some kind of interaction takes place. As the performance progresses, the involvement of the performers and the audience continues, communication takes place, and various levels of satisfaction, pleasure, even ecstasy, usually result. When the event concludes, the performers and audiences have a new experience, by whatever means, through which to evaluate their earlier conceptions about what would occur, and about what will happen next time. These may be formalized in published reviews, internal memoranda, or conversation. That there is often a next time, leads to what we might call a tradition. (SEEGER, 1992, p. 88)

direção ao início do trajeto onde estacionavam⁶⁴, num local conhecido como “Tamoio⁶⁵”, entre as ruas Rua Maria Felipa e a principal Almirante Alves Câmara, via larga que liga de uma ponta a outra, dando acesso ao “Largo dos artistas”, palco principal da festa. O ponto de partida ficava no final da Rua Maria Felipa e era controlado/limitado para viabilizar/organizar o trânsito e a saída dos diversos grupos que se amontoavam na entrada da Rua Maria Felipa/Tamoio. Um dos organizadores anunciava a partida de outro grupo de samba “gritando” o nome de um determinado grupo que se posicionava e aguardava a sirene soar, para assim iniciar o próximo desfile. Nesse espaço de tempo, entre a saída de um samba e a preparação do próximo grupo para o novo desfile eram divulgadas algumas informações ligadas ao próprio Festival; supostamente com temas relacionados à premiação, acomodações, corpo de júri etc. Nas palavras de Mário Bafafé:

Os sambas paravam lá na Tamoio, saltavam na Tamoio e os sambas vinham tocando. Aí, quando estava engarrafado, já parava atrás, [pois] já sabiam que a reunião nossa era essa, um atrás do outro. E, lá na frente [...] a gente botava uma corda, [...] [enquanto já] tinha um samba se apresentando. Quando aquele lá saía do palco, esse aqui já entrava. “- Atenção samba tal!” [...] E quando [não era] assim, também a gente [já?] botava uma sirene, né? [...] Quando ouviam a sirene [...] aí, o samba se retirava, e a gente aí, divulgava alguma coisa pra dar tempo do samba ir saindo [...] O samba aí, já começava esquentar né, quando entravam os caras já entravam já...! E a comissão lá... E tinha uma urna ainda, ainda tinha uma urna. A comissão dava as notas dos sambas... [Eram] cinco critérios, [as] notas eram de um a cinco [...] (Mário Bafafé, 25 nov. 2015).

Figura 17 – Largo dos Artistas E. V. de Brotas no Festival de Samba Junino de 1988. Comissão julgadora ao fundo.



Zumvi Arquivo Fotográfico – Jônatas Conceição.

⁶⁴ Conforme Mário e Jorge muitos desses grupos vinham em ônibus fretado com músicos e membros de uma determinada comunidade para participar do Samba Junino no Engenho Velho de Brotas.

⁶⁵ Eu acredito que “A Tamoio” levou essa denominação por conta de uma padaria com o mesmo nome; Padaria Tamoio.

A formatação do Festival, apesar da padronização referente aos eventos desse tipo resalta, possivelmente, a influência das Escolas de Samba e/ou blocos-afros sobre o Samba Junino. Os blocos-afros que, como disse o historiador Jaime Sodré, foram os maiores incentivadores para a criação do Samba Junino, fato também percebido em entrevista com Raimundo do Samba Crioulo. Ele diz:

E aí saía o grupo que a gente formou “Crioulo” porque só tinha mais crioulo no grupo da gente, mais escuros. A gente: “Vamos fazer! Tem o Ilê Aiyê, tem o Olodum, vamos fazer o Samba Crioulo?” Só tinha escurinho! “Vamos fazer o Samba crioulo?” [...] (Raimundo, 24 set. 2016).

Outro exemplo que pode evidenciar o caráter inspirador das Escolas de Samba e/ou blocos-afros sobre a comunidade negra do E.V. de Brotas e os jovens integrantes do grupo União é a instituição de um júri e a criação de critérios de julgamento do Samba Junino, bem como pela necessidade de obter credibilidade perante os participantes do Festival. Conforme Mário Bafafé, o processo de apuração dos votos passava pelo crivo de cinco jurados e ficava disponível para recontagem em caso de dúvidas quanto ao resultado:

Os jurados não podiam rasurar aquela ficha. [...] Se rasurasse, pedia a gente uma, que dava lá pra botar a limpa. [...] Depois da urna, no dia 28 [junho], a gente abria aquela urna, contava os pontos... Se tivesse dúvida... [...] marcava um dia com a gente, a gente trazia um dos jurados, vinha, ele olhava rápido, sentava com o diretor do samba, um ou dois diretores, ou três que viessem, [...] mostrava a ele as notas, aí contava as notas todas de novo. Ele ver que bateu certinho... – “Oi aqui. Tá vendo que a ficha tá limpa? - Tá! - Tem rasura aqui? – Não! – Tem alguma dúvida? – Ah, não... não... não! [...] Essa nota é sua? – É! – Foi vc quem deu essa nota? – Foi!” ...então..., a gente não quer bandeira. A bandeira nossa era a festa, era o samba. Certo! Eu tinha meu samba pra torcer, porque que eu achava que ia ganhar, Jorge tinha o dele, Doca tem o dele, como os moradores, todo mundo escolhia o seu. Mas, dependia da nota dos jurados. Somam cinco jurados. [...] Porque cinco jurados? [...] se botasse quatro poderia dar empate, uma nota era o desempate. Ficava um que desempata (Mário Bafafé, 25 nov. 2015).

Em relação ao corpo de jurados havia a preocupação de trazer pessoas gabaritadas para tal procedimento, normalmente vinculadas ao samba ou de renome na mídia, jornalistas etc. Para Mário, o perfil do jurado de Samba Junino tinha conexões com a cultura popular do samba e também do carnaval.

[...] Todo ano a gente trazia alguém diferente. Vovô do Ilê, trazia Lazzo Matumbi, Vera do Araketu, aí, se procura uma pessoa de samba, de bloco também, Adelmo do Apaches, [...]. Pessoas que é do samba, compositores, pessoa envolvida no carnaval. Porque a gente não ia trazer uma pessoa leiga, né? Não ia fazer jurado pra trazer doutor não sei quem, que não entendia de porra nenhuma (Mário Bafafé, 25 nov. 2015).

O resultado final com o nome do vencedor e os demais ganhadores vinha seguido de enorme sigilo, o que valia a credibilidade do grupo e o prolongamento da expectativa em torno do resultado com o nome do samba ganhador e a música tema vencedora do concurso.

Para não perder essa atmosfera era negada a informação até mesmo para alguns membros organizadores do festival. Essa forma de divulgação dos resultados obedece a critérios semelhantes aos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

[...] o compromisso era sério rapaz! Porque valia um [troféu]. Não era dinheiro [...] que ganhava não, [era] um troféu, e um troféu que todo mundo queria ganhar. E a responsabilidade nossa era ampla e grande. A gente [...] tinha muito sigilo. Tanto que, no dia do resultado, a gente..., Doca sentava mais o pessoal pra ver o resultado, aí... “– Mário, o resultado está pronto. – Me dê aí!” Ai eu olhava o resultado. Eu já sabia quem ganhou, mas ficava pra mim, não dizia a ninguém. Jorge queria ver o resultado, a gente não dava o resultado a Jorge! A gente não dava! (Mário Bafafé, 25 nov. 2015).

A espera pelo resultado final durava toda a noite. Muitas vezes o resultado só era dado ao amanhecer, junto com os primeiros raios de sol, e isso tudo sob uma grande animação gerada pela expectativa promovida pelo apresentador do resultado final.

[...] a gente fazia uma pressão da porra, amanhecia o dia pra gente dar o resultado de primeiro lugar, [...]. Eu tenho uma foto que o Samba do Morro ganhou um troféu deste tamanho, oh. Você ver o dia tudo claro assim, de dia. Já não tem quase ninguém na rua. Foi a hora que a gente deu o resultado. [...] (Mário Bafafé, 25 nov. 2015).

Fazendo uma comparação, mais uma vez, com o carnaval do Rio de Janeiro e todo o processo midiático que chegou à Bahia nas décadas de 20 e 60 podemos discutir até mesmo como a rádio e/ou a televisão poderiam ter incentivado a criação do Samba Junino em Salvador. Há de se rever alguns aspectos nessa conjectura.

2.4 A IMPORTÂNCIA DAS BATUCADAS, ESCOLAS DE SAMBA E BLOCOS DE ÍNDIOS EM SALVADOR PARA A CRIAÇÃO DO SAMBA JUNINO.

Detalhe importante na construção do Samba Junino, momento entre o passado nos terreiros de candomblé e os arrastões na década de 70 do século XX, as Escolas de Samba da Bahia parecem ter influenciado definitivamente o surgimento do Samba Junino em Salvador. Juntamente com as batucadas, blocos, cordões e os blocos de índios, essas agremiações trouxeram uma nova forma de se fazer o samba para a capital.

Pelos idos de 1930, no carnaval da Bahia, a população afro-baiana se apropriava do espírito transgressor da folia momesca para desfilar com suas batucadas. Tendo como “gênero principal o samba”, as batucadas abriram as portas da cultura soteropolitana para a população afro-baiana, que soube “aproveitar o poder transformador desta festa para pressionar e obter

maior relevância cultural e simbólica no carnaval da cidade, e além dele⁶⁶” (ICKES, 2013, p. 200). Os sambas que faziam parte do repertório das batucadas eram, ou criados pela indústria musical, ou autorais, “e, portanto, representavam uma manifestação pública de uma espécie crua, não comercializada de afro-baianidade” (**Idem**, p. 203), o que, para mim, torna esse movimento cultural um representante legítimo da cultura baiana apesar da pouca importância dada pela historiografia geral do carnaval baiano. A popularidade das batucadas aumentou bastante entre as décadas de 1930 e 1940, observando que, nesse período, um grande número de clubes menores se espalhou pelos bairros mais populares de Salvador, organizados pela classe trabalhadora afro-baiana. É possível então que essa popularidade tenha levado o samba e as batucadas para os espaços rituais de outras grandes festas populares como, por exemplo, o próprio São João⁶⁷. A expressão “batucadas” passou a figurar nos jornais da época concomitantemente a outras expressões culturais como blocos, cordões⁶⁸ e Escolas de Samba (ICKES, 2013, p. 200-203).

Mas, não foi a partir das batucadas que se deu a participação e envolvimento do negro no carnaval baiano. A sua participação precede às batucadas e afoxés. Desde o Entrudo⁶⁹, trazido pelos portugueses para o Brasil ainda no sec. XIX, os negros faziam-se presentes na brincadeira, e não apenas como serviçais ou meros espectadores, mas também como protagonistas, se apropriando da folia burlesca para seu próprio divertimento⁷⁰. Nessa experiência, paradoxal em relação à sua condição servil⁷¹, negros e escravos reinventam a festa, substituindo o comportamento combativo do entrudo por outro baseado em música,

⁶⁶ Incluem-se também os clubes afrocêntricos, os afoxés, e os pequenos blocos e cordões com nomes africanos em bairros periféricos, notados a partir da década de 90 do século XIX. (ICKES, 2013, p. 214)

⁶⁷ Ver (MOURA, 1996, p. 171-192)

⁶⁸ Conforme Verger (1980, p. 11): “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 uma certa coesão entre si”.

⁶⁹ O Entrudo são “jogos festivos trazidos pelos portugueses e incorporados pela sociedade colonial”. O carnaval brasileiro é descendente dessa manifestação. Caracterizava-se pela batalha de substâncias não tóxicas como água e farinha. O termo significa “entrada”, e sua origem associada às festividades realizadas, por antigas tribos em Portugal comemorando a chegada da primavera. Com o cristianismo, teria sido resgatada, mas com sentido diverso, conservando “o mesmo período do ano, dos Dias Gordos à Quarta-feira de Cinzas, passando a comemorar a vitória da Virtude sobre o Vício. O Entrudo simbolizava a Vida como fonte de pecados, e Dona Quaresma a Morte como a salvação”. (MIGUEZ, 1996, p. 22 - 23).

⁷⁰ A presença e participação dos negros e escravos na festa é uma das características mais marcantes do entrudo praticado na rua. Além de garantir água e alimento para seus senhores, ao anoitecer, grupos de negros mascarados denominados cucumbis desfilavam pelas ruas cantando e dançando sob suas máscaras e fantasias, satirizando jeitos e trejeitos dos brancos e tocando seus instrumentos musicais. (MIGUEZ, 1996, p. 35 - 38). Os registros mais antigos sobre o Entrudo no Brasil são do início do século XVII. (**Idem**, 1996, p. 28).

⁷¹ “A “guerra” do Entrudo reproduz, assim, fielmente, as “batalhas” do cotidiano escravista e patriarcal”. [...] Aos brancos o direito ao ataque, e aos negros, defesa. Qualquer atitude que fugisse dessa demarcação era condenada. (**Idem**, 1996, p. 41).

acrescentando ao jogo, instrumentos musicais, o canto e a dança (MIGUEZ, 1969, p.36). Esse momento mais musical do entrudo está relacionado à figura dos *cucumbis*, e, conforme Verger:

Esses grupos são, parece, os antepassados dos blocos e cordões que caracterizaram os carnavais do Rio de Janeiro, Salvador e Recife. [...] Essa forma de divertimento carnavalesco se organizou a partir da segunda metade do século XIX após a proibição de 1853 do grosseiro jogo do entrudo. A partir dessa época, dois tipos de Carnaval se desenvolveram, o dos salões (depois dos clubes) e os da rua (VERGER, 1980, p. 10).

A partir da metade do século XIX o entrudo foi substituído pelo carnaval num decreto que exigia a proibição do grosseiro jogo. Essa substituição aconteceu de forma gradativa e devido a alguns fatores (VERGER, 1980, p. 10). Os primeiros indícios de repressão registrados na Bahia, por exemplo, é do ano de 1853, começo da segunda metade do século XIX, legitimados por um decreto expedido pelo então Presidente da Província que proíbe o jogo do Entrudo, prevendo punições aos infratores com multa e prisão (MENEZES, **Apud MIGUEZ** 1996, p. 29). Tais repressões estariam ancoradas nas transformações socioeconômicas do país no final do século XIX⁷². Essas mudanças na economia deram “lugar ao aparecimento de formas e espaços de diversão exclusivamente dominados pelas elites urbanas” a exemplo dos “festejos carnavalescos, os bailes de máscaras e os desfiles luxuosos de carros alegóricos pelas ruas das cidades”, tais como os “carnavais italianos e franceses”. Esse período é marcado pela perseguição ao entrudo de rua e incentivo ao novo modelo de festejar o carnaval (1996, p. 47 - 48). Com o surgimento das sociedades carnavalescas no final do século XIX surgem também os clubes carnavalescos que desfilavam pelas ruas com suas máscaras e fantasias de alto valor. Eles eram organizados por três importantes sociedades: Cruz Vermelha⁷³, Fantoques da Euterpe e Inocentes em Progresso, todas elas criadas na década de 80 do século XIX (1996, p. 56). Logo após a abolição da escravidão, os negros vão organizar clubes com temáticas africanas. Os mais importantes foram: Embaixada Africana e o Pândegos d'África. Depois “surge o Chegada Africana, e, já no início deste século [século XX], é criado o Guerreiros d'África⁷⁴” (1996, p. 62).

⁷² Essas transformações estão relacionadas à cultura cafeeira nas regiões centro-sul do país e a riqueza gerada por ela, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, substituição do trabalho escravo pelo modelo capitalista de produção e o aparecimento de uma nova elite que passou a adotar um estilo de vida burguês nos moldes dos países europeus rejeitando a antiga tradição (1996, p. 46).

⁷³ O clube Cruz Vermelha foi o primeiro clube a desfilar pelas principais ruas de Salvador no ano de 1884 (ICKES, S. 2013, p. 2014).

⁷⁴ A Embaixada Africana e os Pândegos d'África, entre 1892 e 1895, a Chegada Africana, entre 1895 e 1897, e Guerreiros d'África já no início deste século [século XX] (FRY et al., apud MIGUEZ, 1996, p. 62).

O carnaval de rua em Salvador, já na primeira metade do século XX, era o espelho de todo o processo de transformação econômica e social no Brasil, segregando o carnaval em duas esferas distintas: o carnaval burguês “composto pelos pomposos desfiles dos préstitos, do corso e das pranchas, organizado e patrocinado pelas aristocráticas famílias baianas”, e o carnaval popular dos afoxés, cordões e batucadas (MIGUEZ, 1996, p. 77). Esses grupos ocupavam “áreas mais populares do centro da cidade, como o Terreiro de Jesus, a Baixa dos Sapateiros, e o Largo de São Miguel”, mas “alcançavam também vários bairros populares: Tororó, Garcia, Liberdade, Saúde, Cosme de Farias, Engenho Velho de Brotas”. Conforme Geraldo Lima (2017, p. 107), cordões carnavalescos provindos de bairros populares como E. V. de Brotas e Cosme de Farias, bem como de outros bairros semelhantes, preparavam-se para desfilar do Campo Grande à Praça da Sé em 1963, fato que sinaliza a presença de possíveis manifestações carnavalescas como as batucadas, nesses bairros. Apesar de não apresentar fontes que atestem tal informação, Miguez (1996, p. 78), diz que, em muitos desses bairros ocorriam “concursos organizados pelas associações de bairro ou grupos de moradores” “sendo, inclusive, ponto obrigatório de passagem dessas entidades carnavalescas”. Tal como acontece ainda hoje em manifestações como o Samba Junino, o carnaval de bairros populares na primeira metade do século XX, aí, representados pelas batucadas, etc., se utilizavam das mais variadas formas de financiamento para botar seus grupos nas ruas. Através de iniciativas particulares como a assinatura de rifas, um Livro de Ouro para arrecadar contribuições em dinheiro e, “em alguns casos, as lojas comerciais chegavam a fazer doações, normalmente objetos e artigos para serem rifados, ou ainda, oferecendo prêmios para os concursos e desfiles durante a festa”. As agremiações carnavalescas - blocos, cordões e batucadas, bem como o Samba Junino - “eram geralmente organizadas a partir de relações de vizinhança” (MIGUEZ, 1996, p. 77 - 79).

Os dados referentes ao carnaval de bairros populares em meados do século XX são de grande importância para se compreender o Samba Junino, manifestação de caráter popular e majoritariamente formado por pessoas afrodescendentes. Contudo, as informações apresentadas carecem de referências.

No depoimento de uma moradora do bairro, Ubirajara Maria de Brito, conhecida como Dona Bira, irmã do cantor Ninha, ex-Timbalada, e tia do cantor Márcio Vitor do grupo “Psirico”, ambos com estreita ligação ao Samba Junino, essas informações ganham maior relevância. Nascida em 7 de novembro de 1946, Dona Bira, como é mais conhecida, relatou toda a grandeza e exuberância do carnaval de bairro no E. V. de Brotas, entre os anos 60 e 70,

mais ou menos. Na descrição do nascimento de sua filha mais velha em 1974 ela aproxima as datas e a sua participação.

Quando eu era mais jovem, antes de me casar, já existia esses blocos. Depois que [eu] me casei, a minha filha nasceu. [Hoje ela] tem 43 anos. Eu estava grávida dela. Me lembro bem que eu tive a dor de parir durante o carnaval daqui do Engenho Velho. Nós estávamos lá na frente assistindo os blocos quando eu senti dor de parir. Tem o quê? 43 anos (Dona Bira, 08 mai. 2017).

No período do carnaval e/ou grito de carnaval⁷⁵, o bairro era invadido pelos blocos de índios, Escolas de Samba e batucadas. Além disso, grupos de mascarados perambulavam no suposto Grito de carnaval do E. V. Brotas, informação relatada em conversa informal com alguns moradores do bairro. Sobre os blocos de índios Dona Bira nos conta que:

O nosso carnaval era um dos melhores. As famílias nem saíam pra ver em outro lugar. Tinha o bloco dos Tupis que era do Garcia [...], tinha os Guaranis que era daqui do Engenho Velho mesmo, [...] foi fundado por Edinho, [...] Edinho do correio, tinha o finado Zelito, o finado Caboclo..., tudo era morador do Bairro..., dos Mecânicos que tinha aí na Tamoio. E o povo reunia e [se] vestia mesmo de pena. Eram blocos lindos, assim, a caráter mesmo, de índio (Dona Bira, 08 mai. 2017).

Os blocos de índios se apresentam no contexto do carnaval, como elemento transitório entre as Escolas de Samba e os blocos-afros representando a passagem de negros e mestiços, entre uma postura aparentemente velada em relação à negritude, a outra assumidamente negra, valorizando toda uma gama de signos da cultura afro-brasileira, tanto estética quanto político-discursiva. Inicialmente esses grupos eram autodenominados e associados a blocos de embalo, não permitindo vinculações com questões de cunho político-racial, pois eram feitos apenas para brincar o carnaval. Os blocos de embalo eram organizados por pessoas ligadas às Escolas de Samba, essas que já apresentavam um progressivo desaparecimento do carnaval de Salvador. Dentre esse blocos de embalo estavam os blocos de índios (GODI, 1991, p. 53).

Mas o que esses blocos teriam em comum com o Samba Junino? De acordo com Godi (1991, p. 57-60), a identificação do negro ao índio estaria mitificada na figura do caboclo dentro de uma possível ressignificação dos símbolos da “indústria de comunicação de massa e seus filmes de cowboy” (p. 52). Metaforicamente, esse fato marcante na história revelaria, em sua subjetividade, possíveis estratégias no intuito de alcançar um patamar pleno em relação à negritude; direitos de igualdade, culturais etc. Levando-se em conta o contexto político da época, esse “disfarce” pode ser entendido como uma forma de subversão frente à censura

⁷⁵ Em uma conversa informal com Mário Bafafé, já exaustivamente citado, também havia o grito de carnaval no E.V. de Brotas, ou carnaval antecipado, antes do oficial promovido pelo Município. SOARES (2015, p. 8) traz o depoimento de João Gomes Barroso Neto, fundador da Escola de Samba do Garcia que relata a respeito do grito de carnaval no bairro do Garcia na infância.

imposta a partir de meados dos anos 60, mesmo na categoria de bloco de embalo, cuja função, como foi dito anteriormente, se restringia ao entretenimento. Em relação ao pensamento étnico, o uso da figura do índio no carnaval pela população negra de Salvador, como dito no início, poderia estar associado ao caboclo e as festas de terreiro de candomblé. A partir dessa lógica, o Samba Junino, cujas raízes, claro que baseado nas falas dos diversos depoentes, estaria em conformidade com os blocos de índios na figura do caboclo.

No que tange ao fluxo desses blocos entre os bairros, nossa depoente apresenta outros dados semelhantes ao Samba Junino; o deslocamento de um bairro a outro de blocos de índios, bem como de Escolas de Samba, essas que estariam, nesse período apresentado, já em processo de desaparecimento. O financiamento para essa conexão entre os bairros era garantido pelos políticos - vereadores e líderes comunitários, fato que permanece até os dias de hoje no contexto do Samba Junino do E. V. de Brotas - e não por mera coincidência: o promissor acesso aos desejados cargos públicos através dos associados dos blocos e a população em geral. Ela nos diz que:

[Os blocos] Iam de lá pra cá, de cá pra lá. Nas segundas-feiras esses blocos de índio, a maioria desfilavam aqui no Engenho Velho. Tinha ônibus que os vereadores conseguia[m], o pessoal de associação dava os ônibus para trazer os componentes dos blocos... de Nordeste de Amaralina, a escola de samba [...] era... diplomata de Amaralina...! (Dona Bira, 08 mai. 2017).

As Escolas de Samba da Bahia apareceram no carnaval de Salvador no final da década de 50 e teve como precursora a escola de samba conhecida como Ritmistas do Samba em 1957. Conforme Soares:

Essas agremiações, não disputaram somente entre si a atenção entre os foliões nos dias de festa momesca e tão pouco se mantiveram alheias aos demais grupos que ganharam as ruas nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Desde a criação da primeira escola de samba da capital baiana (Ritmistas do Samba, 1957) até a o último desfile da última escola (Bafo de Onça, 1985) essas agremiações sofreram influências dos outros grupos que compuseram o carnaval da cidade (SOARES, 2015, P. 02).

Apresentando uma estrutura voltada principalmente para o espetáculo, as Escolas de Samba de Salvador aparecem no cenário carnavalesco, como resultado de uma experiência anterior vivida no carnaval oficial dos préstitos e do curso, o qual exibia ornamentações luxuosas e o predomínio de desfiles em carros alegóricos pelas ruas do centro da cidade, juntamente com os elementos da cultura afro-brasileira presente principalmente nos bairros populares de Salvador. Como resultado dessa experiência, o aspecto espetacular do antigo carnaval serviu de base para a criação das Escolas de Samba. Nesse contexto, é importante entender que: “Mesmo os grupos carnavalescos da população negro-mestiça precisaram corresponder, de alguma forma, ao modelo de inspiração europeia para garantir o direito de

desfile na Cidade Alta, em meio aos blocos aristocráticos” (MOURA, 1996, p. 172). Para Soares (2015, p. 9), a importância dessas e outras antigas manifestações na construção das Escolas de Samba ganha destaque em grupos como Mercadores e Cavaleiros de Bagdá, bem como nas antigas batucadas, e essas, seriam os antecessores diretos das Escolas de Samba.

A presença de batucadas, possíveis remanescentes de décadas anteriores, aparece no relato de Dona Bira representada pelo grupo de nome inusitado “*É com esse que eu vou!*”, e conforme suas próprias palavras, “Era aquele grupo de senhores, de rapazes..., assim, família...” que “saía daqui do Largo... [que] antigamente chamava-se o Largo do vinagre e hoje é o Largo dos Artistas”, num período não determinado, possivelmente no final dos anos 50. Apesar da imprecisão das informações, há de se levar em consideração que as batucadas começam a desaparecer do cenário afro-carnavalesco de Salvador a partir dos anos 50. Nesse período é notada uma “desaceleração progressiva da Era das Batucadas [...], embora as batucadas tenham permanecido um traço consistentemente popular do carnaval baiano até 1960” (ICKES, 2013, p. 229). Registros de jornais dos anos 50 confirmam a presença de batucadas carnavalescas em bairros populares como a Liberdade e o Uruguai, publicando letras de compositores locais, bem como atribuindo notas que poderiam soar de forma pejorativa em relação às suas performances, tais como “ritmos primitivos”, “animação quase primitiva”, ou “entusiasmo natural dos nossos pobres” (**Idem**, 2013, p. 228).

Além dos registros dos jornais é importante mencionar as inúmeras fotos de batucadas no carnaval baiano produzidas por Pierre Verger nos anos de 1940, bem como de um dos mais tradicionais afoxés do E. V. de Brotas, fotografado por ele em 1948 para a revista “*O Cruzeiro*”. De acordo à matéria escrita por Claudio Tavares o Afoxé Congos d’África estava ligado ao terreiro de candomblé localizado nas imediações do Dique do Tororó no E. V. de Brotas (O Cruzeiro, 1948).

Outro dado importante e que foi destacado nessa entrevista com Dona Bira, fundamental também para entender a influência das batucadas, Escolas de Samba e blocos de índios para a construção do Samba Junino, é a participação do cantor Ninha, seu irmão, fato que pode servir de pista para a criação do Festival de Samba Junino. Tanto ele quanto o cantor Neivaldo, do Samba Jaké, tiveram participação no bloco Secos e Molhados, do bairro Tororó. Há de se observar também a existência do bloco de índios os Guaranis no próprio bairro e com a participação do cantor Ninha.

[...] um dos primeiros blocos que Ninha começou a cantar de carnaval foi o “Secos e Molhados”. [...] Depois chegou o “Leva eu” [...] já no joanino. Mas, de carnaval, era “Secos e Molhados”. E os “Guaranis”... [...] Também..., é! Ele cantou nos “Guaranis”, [que] era do Engenho Velho. Era fundado por esse pessoal daí que tinha oficina. Era Caboco, “como é o nome dele?! O pai de Gel...” Tinha tudo isso no nosso bairro. [...] Só tem agora a lembrança (Dona Bira, 08 mai. 2017).

Com base nesse depoimento, apesar dos dados um tanto quanto imprecisos e muitas conversas informais que tive com alguns dos inúmeros personagens do Samba Junino, posso então conjecturar algumas possíveis relações entre o Samba Junino e as Escolas de Samba. Como visto acima, alguns dos integrantes de Samba Junino participaram de blocos de índios ou Escolas de Samba, e depois em grupos de Samba Junino, sendo protagonistas dos primeiros movimentos ligados ao Samba Junino no bairro. Neivaldo, por exemplo, cantor e produtor do samba Jaké, antes mesmo do surgimento do Leva Eu, tido como o mais antigo grupo de Samba Junino do E. V. de Brotas, ainda na ativa, foi músico da banda Mocó juntamente com Elder, cantor e compositor do atual Koisa Doce.

Dentro desse mesmo contexto, o dançarino e coreógrafo Negrizú, em seu depoimento, nos fala da estreita ligação do Samba Junino com as Escolas de Samba de Salvador. Para ele o declínio das Escolas de Samba favoreceu para o surgimento do Samba Junino, pois, os sambistas remanescentes dessas agremiações, exímios tocadores de timbau, instrumento base no Samba Junino, foram integrantes e criadores de sambas juninos. Ele diz:

...o Samba Junino ele é oriundo mesmo dos sambas das festas de Santo Antônio e também das Escolas de Samba que terminavam de desaparecer... começavam, melhor dizendo [...]. As Escolas de Samba, que eram, Diplomata de Amaralina, Juventude do Garcia, Filhos do Tororó..., e todas essas pessoas que tocavam muito bem o Timbau, que é um instrumento que é um instrumento básico pra o samba... (Negrizú, 10 de mar. 2017).

Em uma conversa informal com Mário Sacramento, pude compreender como os “sambões” saíram de um divertimento ocasional para um festival de música, organizados com temas e roupas padronizadas, tal qual os blocos-afros e as Escolas de Samba no carnaval de Salvador. De acordo com ele, os ensaios desses blocos terminavam em samba de roda. Os músicos, após os ensaios, já munidos dos instrumentos de percussão, armavam a roda e faziam samba. E, ao contrário do que se podia esperar, pois nesses blocos o samba era no “estilo carioca”, os músicos tocavam samba de roda, o mesmo que se faziam nos terreiros de candomblé e nas rodas de capoeira.

No trabalho de campo, colhi informações diversas relativas a vários contextos, inclusive o afro-religioso, especificamente no samba dos terreiros de candomblé, o samba de caboco,

suas peculiaridades e sua lógica intimamente ligada ao sagrado⁷⁶. Os instrumentos membranofones nas religiões de origem afro-brasileira, os atabaques, têm uma função muito particular e vinculada ao terreiro de candomblé ao qual pertencem. São instrumentos de madeira, talvez com um peso maior que os tambores industrializados, dificultando a movimentação em um percurso mais longo. Os relatos mais antigos falam que nos festejos em comemoração a Santo Antônio, muitas vezes vinculados aos terreiros de candomblé, os músicos, ao término das trezenas dedicadas ao santo, saíam de casa em casa visitando parentes e amigos, fazendo samba de roda. Com o sucesso das Escolas de Samba no Rio e a criação de instrumentos mais leves, o samba de roda pode então deslocar-se em trajetos maiores, como desfiles, por exemplo. Ickes (2013) nos conta que:

No entanto, o impulso para as batucadas do carnaval de Salvador veio das escolas de samba do Rio de Janeiro, da década de 1920, e da popularização do repinique ou tambor, um instrumento percussivo mais facilmente portátil que facilitou a mobilidade dos ritmistas do samba, condição sine-quantum para desfilar. (ICKES, 2013, p. 216)

O livro, “*O carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba*”, traz informações mais detalhadas sobre esse universo. Numa abordagem histórico-autobiográfica, o autor descreve como eram as Escolas de Samba que se apresentaram entre os anos de 1963 e 1978, nos concursos promovidos pela prefeitura Municipal, trazendo dados importantes sobre o contexto geral das Escolas de Samba, sua organização, possível influência para as manifestações posteriores, compositores, instrumentistas, passistas etc., revelando nomes de figuras conhecidas da cultura baiana, como os cantores Valmir Lima, Edil Pacheco, bem como o cantor Ninha, antigo integrante do samba Leva Eu (LIMA, 2017, p. 11).

⁷⁶ Iyanaga (2013, p. 254-255), aborda a relação do samba com o catolicismo questionando o discurso comum, tanto popular quanto acadêmico, em relação ao sagrado e profano. Para ele, o samba é parte integrante do sagrado nas manifestações ligadas ao catolicismo popular na Bahia. Conforme Iyanaga: “Nos círculos acadêmicos e no discurso popular, o samba continua a ser retratado explicitamente como uma tradição cultural profana. [...] Este tratamento historiográfico distorceu um pouco o quadro interpretativo dentro do qual se pode entender o samba, de modo que o panorama sócio-histórico da Bahia (e do Brasil) é deformado e mal interpretado”.

3 OS GRUPOS DE SAMBA JUNINO DO ENGENHO VELHO DE BROTAS

Para apresentar os grupos, sua história, integrantes etc., trago esse tópico sobre os grupos pesquisados, todos do E. V. de Brotas. Vale ressaltar a importância do trabalho etnográfico e engajamento/participação dentro de um grupo de Samba Junino, envolvido com os ensaios, com a organização e participando dos eventos de outros grupos como instrumentista, tocando violão. Como dito inicialmente, essa experiência foi fundamental para levantamento das informações apontadas neste trabalho.

A ordem em que são apresentados os grupos nesta parte do texto segue a sequência alfabética privilegiando os grupos sediados no E. V. de Brotas. Os outros grupos de outras localidades, que participaram da pesquisa, se não foram citados ao longo do texto, foram relacionados como entrevistados e/ou observados.

3.1 SAMBA DA BIKEIRA

Figura 18 – Ensaio Samba da Bikeira/Vila Paraíso E. V. de Brotas em 12 jun. 2017.



O Samba da Bikeira; o samba dos rapazes da Bica; o samba da comunidade Vila Paraíso. Em 2013, um grupo de amigos decide montar um samba para brincar o São João do bairro. Eles faziam parte de outro grupo chamado “Parte Samba”, que tocava um repertório que ia do samba carioca ao samba de roda, até descobrirem que seu nome estava sendo usado por outro samba no bairro da Liberdade.

[...] a gente começou com um grupo chamado Parte Samba que a gente tinha aqui em baixo... Parte Samba, era um grupo de partido-alto com a mistura do samba de roda. Aí, a gente veio, depois de dois anos, roubaram o nome do grupo da gente lá da Liberdade [...] roubaram e montaram a banda, levaram o nome. Aí, eu parei (Vanderson Araújo dos Santos – Samba da Bikeira, 12 de jun. 2017).

Sem o nome do antigo grupo, partiram para criar outro, agora como grupo de Samba Junino. O nome, Samba da Bikeira, foi inspirado no ponto de encontro dos amigos/músicos, que costumavam se reunir nos momentos de folga para conversar, tomar uma cervejinha e fazer um samba. Era uma fonte, localizada naquela região da Vila Paraíso, na Vila São Cosme, conhecida como Bica.

[...] e o Samba da Bikeira veio por quê? Porque aqui em baixo tem uma bica... Tem uma bica e aí, a gente sempre tomava uma cervejinha e fazia sempre o samba na bica. [...] um dia um colega me chamou, o colega Marcos me chamou, aí, a gente fez assim: “Vamos montar um samba de Samba Junino”? Eu [respondei] – “Rapaz umbora! A gente bota o nome Samba da Bikeira. A gente está sempre se reunindo aqui, tomando uma cervejinha, fazendo um churrasco” – na bica que tem lá em baixo... Continua existindo ainda. Aí, a gente formou o grupo ali. [...] Foi eu, Marcos, Robin, Alan e Buiú, foi nós quatro, a gente que montamos... (Vanderson Araújo dos Santos – Samba da Bikeira, 12 de jun. 2017).

O apoio da comunidade de Vila Paraíso/Vila São Cosme é fator determinante para a existência e sobrevivência do grupo, apoio que é reconhecido pelos seus integrantes. Tanto que, no São João, as camisas são doadas à comunidade, e essa, contribui com a pintura das estampas, a compra de rifas e apoio dos comerciantes. Os coordenadores do Samba da Bikeira, por outro lado, investem no trabalho social fazendo a troca de suas camisas por alimentos não perecíveis e doando a entidades filantrópicas.

Ainda faz isso. A primeira vez, logo, a gente trocou foi por um quilo de alimento... E a gente levou lá pro fim de linha não foi? NASPEC foi... A gente acabou doando lá, entendeu? No segundo ano, a gente doou para hospital da criança com câncer aqui, em Nazaré, me esqueci o nome dali, tem até foto, tem no Facebook da gente aí tem tudo lá...(Vanderson Araújo dos Santos – Samba da Bikeira, 12 de jun. 2017).

Um dos diferenciais do Samba da Bikeira, em relação aos outros sambas do bairro, é o equilíbrio entre percussão e harmonia. A instrumentação, semelhante aos demais, é composta de cavaquinho, violão, e às vezes, um teclado. Mas, mesmo quando o teclado não está presente, a harmonia é notadamente expressiva. Os arranjos navegam pela viola do Recôncavo, mesmo quando executam uma música num andamento mais acelerado. O repertório traz alguns temas de pagode dos anos de 1990.

Um dos principais integrantes, fundador do grupo em 2013, o músico/percussionista Vanderson, em seu depoimento, contou um pouco da sua história junto ao Samba Junino. Juntamente com seu pai Walter Bispo, também músico como ele, formam duas gerações movidas pelo amor ao samba. O primeiro contato de Vanderson com a música veio justamente dessa herança cultural. No grupo de Samba Junino criado por Seu Walter na Suburbana, Vanderson aprendeu a gostar do samba e a tocar os instrumentos de percussão no

grupo. Há mais de vinte anos atrás o samba, Mensageiros da Paz, saía pelas ruas da Suburbana levando um colorido especial para o lugar ainda em desenvolvimento. Conforme Seu Walter:

Não tinha nada lá na Suburbana, não tinha nada! Aí, simplesmente, meus pais venderam aqui e [com isso] meu sonho, que eu sempre fui músico, aí, cheguei lá na Suburbana, não tinha nada. Eu toquei no Secos e Molhados, eu toquei no Araketo, Apache aqui, tinha no Engenho Velho... [...] saía até no Largo, Bafo do Gato, Românticos... Bafo do Gato era daqui do Engenho Velho, que Bilú era vivo... Românticos, Cá Te Espero, e eu tive um bloco também, que se chamava Black Maravilha... [...] Tinha carnaval, batucada... [...] Ninha, Neivaldo... Ninha, depois que a gente se entrosou nos Secos e Molhados; Valdir botou ele lá em cima, aí, começou a história de Ninha, entendeu? A história de Ninha começou nos Secos e Molhados [...]. Saí daqui, fui morar na suburbana. Não tinha nada! Pense num lugar que não tinha nada! Eu cheguei, comprei uns instrumentos e formei lá um desses sambas, que era o Mensageiro da Paz. Botei esse [o filho Vanderson], esse tava menino! O outro também que toca, Marquinho, Neném meu filho, as meninas tocavam (Walter Bispo dos Santos – Samba da Bikeira, 12 de jun. 2017).

Como percussionista, Sr. Walter já participou de muitos grupos, dentre eles, Os Negões, Okambi, Araketo, Apaches, e outros mais antigos como o Secos e Molhadas no Tororó, os blocos Monte Negro e o Bafo de Gato, esses dois últimos no E. V. de Brotas. Inicialmente, sua formação musical começou num terreiro de candomblé, elemento básico na educação musical de quase todos os percussionistas do Samba Junino.

Figura 19 – Samba da Bikeira no São João Pç. dos Artistas 23 jun. 2016



Além do samba criado por seu pai na Suburbana, Vanderson participou de outro importante grupo de samba dentro do E. V. de Brotas, o Samba Zumbaê. Lá, modificou a estrutura rítmica/musical do samba a tal ponto que o levou a conquista dos títulos de tricampeão no bairro, fato marcante na sua carreira, demonstrado nas palavras carregadas de orgulho. A participação com esses grupos de samba, tanto o Zumbaê quanto o samba criado

por seu pai na Suburbana, proporcionou o desenvolvimento de suas habilidades criativas, favorecendo ainda mais a construção musical do Samba da Bikeira.

No Zumbaê, eu quando fui pra lá, ele só tinha um título, só de campeão, que foi na Muriçoca. A gente é tri campeão no Engenho Velho hoje, graças a Deus e a mim, e ao pessoal que André, é um cara da porra. A gente foi campeão três vezes seguidas, lá no Engenho Velho. Mudei, botei algumas... Não mudei o samba de roda, a batida do samba de roda, botei alguns arranjos [...] (Vanderson Araújo dos Santos – Samba da Bikeira, 12 de jun. 2017).

Os ensaios do Samba da Bikeira acontecem aos Sábados à noite na Vila Paraíso, no E. V. de Brotas. Além disso, o grupo participa do carnaval de Salvador e se apresenta em alguns palcos da capital com estrutura adequada para performance apresentacional. Das músicas autorais destacam-se as músicas “Joga o negócio no chão” e “Um dedo, dois dedinhos”.

3.2 O SAMBA DA BRUXA

Com o nome inspirado em uma gíria registrada em uma das greves policiais na Bahia o Samba da Bruxa vem desde 1998 marcando presença no São João do E. V. de Brotas. Em uma entrevista concedida pelo seu líder no intervalo das gravações do CD com algumas das músicas de grupos de Samba Junino para a Federação de Samba Duro Junino e o grupo União em 24 de setembro de 2016, o cantor e compositor Elson, mais conhecido como Sinho, trabalhador da construção civil, negro, nascido e morador do bairro, lembra como tudo começou:

Teve um ano que estava... uma briga, né, a polícia tava em greve, os policiais em greve. Então, com aquela agonia de... Ah... Tudo era Bruxa... "tá em bruxa, é em bruxa"... e nós estávamos procurando um nome pro nosso grupo, já que saímos... (...) ai... fazendo nossas festas pela rua e não tinha um nome. Então nos reunimos e aí, uma das pessoas que estavam na época da reunião, fez assim: "Ah rapaz! O samba é a bruxa". Desse, veio o nome o Samba da Bruxa (Sinho, 24 set. de 2016).

Figura 20 – Ensaio Samba da Bruxa tv. Brígida do Vale



Foto: Acervo particular de Nito Gato 2016.

Os poucos ensaios do Samba da Bruxa acontecem próximo a uma ladeira na Rua Brígida do Vale, mais conhecida como Ladeira Deus Menino, possivelmente em referência à igreja católica de mesmo nome localizada nesta rua. O núcleo central do grupo é formado por parentes, membros da família de Elson, fato constatado pela presença de um dos seus filhos, sempre acompanhando o Samba da Bruxa nos ensaios do Samba Chile, por exemplo. Talvez, por esse motivo, o envolvimento dele com o samba e sua família, suas preocupações com as questões sociais sejam tão afloradas em sua exposição.

Meu nome é Elson, sou do grupo da Bruxa, nascido aqui mesmo nessa praça, aqui da gente aí, Ladeira Deus Menino, e... O Samba Junino em si, é bom até pra comunidade, né. Faz na verdade, as crianças se interagir um pouco com a gente, já que hoje, o mundo tá envolvido [com] muitas drogas e um bocado de [parafernália?], então, é uma coisa que a gente tá passando pros nossos filhos e até [para] as pessoas, né, que querem entrar no ramo das drogas. E também puxando, que é uma coisa bonita né (Sinho, 24 set. de 2016).

Dentro do calendário de festas na Bahia o Samba das Bruxas, bem como alguns outros grupos, costumam participar de tais celebrações acompanhado o cortejo, sempre com muito samba e alegria, prática comum aos grupos de samba e outras manifestações culturais afro-baianas. Além do São João e São Pedro, acompanham o Xorodô⁷⁷, a Lavagem do Bonfim e o Reveillon. Em se tratando de festivais de samba Elson garante que o grupo nunca participou, pois esse nunca foi o objetivo central da sua criação.

Em relação às composições musicais o líder do Samba da Bruxa também assina parte do repertório. Na música “Não sou nuvem, sou balão”, ele utiliza um símbolo do São João para demonstra uma espécie de saudosismo em referência à festa de outrora, associando metaforicamente a sua própria figura ao balão em um sentido mais profundo que se relaciona ao próprio samba no bairro, indispensável para os festejos juninos na comunidade.

Não sou nuvem sou balão
Vou subindo devagar
São João já começou
São Pedro vou visitar

Quem sobe com fogo “é eu”
Folha fina queima não
São Pedro só manda chuva
No inverno e no verão não

Amor, amor, eu vou
O samba da bruxa, São João chegou
Vou com cola e folha fina
Arame com bucha eu vou

⁷⁷ Entrega dos presentes a Oxum no Dique, realizada pelos adeptos do candomblé.

Vou subindo de mansinho
O São João chegou amor, amor (Faixa 03)

Conforme suas próprias palavras:

Ela foi feita assim, pensando: O que é o balão? O São João em si? O São João em si, o balão é um símbolo do São João. Quer dizer, se não houver o balão não tem a brincadeira. Antigamente todo mundo soltava um balão. Hoje não tem. O que é que acontece? Aí, eu... “não sou nuvem sou balão, vou subindo devagar, São João já começou”, que é a festa, “São Pedro”, que é depois, “vou visitar, quem sobe com fogo é eu”, que é o balão, a “folha fina queima não”, que é a fogueira que está dentro do balão, “São Pedro só manda chuva no inverno e no verão não. Vou com cola e folha fina, Arame com bucha eu vou, vou subindo de mansinho o São João chegou. Amor, amor...” (Sinho, 24 set. de 2016).

Figura 21 – Sinho e seu filho na gravação do CD para a Federação de Samba Duro Junino e o grupo União em 24 set. 2016.



3.3 SAMBA CHILE

Figura 22 – Ensaio de rua do Samba Chile em fev. 2016



Nas palavras do baterista Ivan Huol, ele era o rapaz magrinho, com traços árabes, cego, que cantava em um inglês inventado a música “We are the word” do Michael Jackson. Para

mim ele é Cosminho, estrela principal do Samba Chile. Em seu depoimento, Romildo dos Santos, seu nome de batismo, nascido no mês de abril em 1951, cego desde criança, disse que costumava a frequentar os sambas do bairro para cantar nos ensaios dos grupos de Samba Junino e dessa forma aprendeu a fazer o samba de roda. Morador da Rua Chile da Capelinha, no E. V. de Brotas, Cosminho conta como se deu a primeira invenção do Samba da Rua Chile.

A história foi o seguinte: Eu, e uns amigos chamados Jurandi, Juraci, e um rapaz que foi embora, apelidado de Buguelo... então, a gente se juntou e promovemos o Samba Chile. Foi assim... no rastro. A gente foi, combinamos pra fazer o samba, e fizemos o samba, ensaiamos até num lugar ali, mas... parou um pouquinho, não foi avante. Não foi avante não, mas... (Cosminho, 08 de jun. 2016).

Figura 23 - Rua Chile da Capelinha em 08 de jun. 2016.



A primeira formação do Samba Chile foi em 1987, promovida pelos moradores da Rua Chile. Para isso, foi imprescindível o apoio de Dona Darcí, e de Dona Mariá, mãe de outros dois integrantes, Juraci, hoje cantor do Samba Trator e Jurandi, músico percussionista em outro grupo de samba na banda Off Scalla. Conforme Cosminho: “Ela produzia o samba da gente, ficava no ensaio, coisa e tal, chamada Darcí, e uma outra, que não tá entre nós, que foi mãe dos meninos, de Juraci e Jurandir que era Mariá. [...] Hoje, infelizmente, ela não tá entre nós”.

Após a primeira “invenção” ou criação de um samba na Rua Chile da Capelinha, o Samba Chile deixou de existir para ser recriado em 2014, pelos próprios moradores da comunidade, inicialmente, incentivados por Jurandir, um dos integrantes da primeira formação. Para isso, foram acrescentados instrumentos harmônicos, (violão, cavaquinho e contrabaixo) à percussão (bacurinha, surdo, timbau, congas), e parte de uma bateria, (caixa e cymbals). O Samba Chile utiliza quase sempre mais de um cantor, seguindo, ao que me parece ser, o modelo criado pelo grupo “É o Tchan/Gera Samba”.

Do repertório autoral destacam-se algumas músicas, dentre elas, a música de Cosminho, cujas palavras simples, exaltam os signos do São João, além do grupo. Vale ressaltar que, devido à deficiência visual, e por não ter acesso à uma educação especializada, ele não escreve, tendo guardado as músicas, letras e melodias, na memória.

Que noite linda o samba Chile vem clarear
 Que noite linda o samba Chile vem clarear
 Olhei pro céu, eu vi um balão no ar
 Olhei pro céu, eu vi um balão no ar (comigo mesmo!)

Milho cozido, bolo de aipim, canjica e licor
 Milho cozido, bolo de aipim, canjica e licor
 Vamos sambar no samba Chile, “peraf” que’eu já vou
 Esse é o samba Chile, “peraf” que’eu já vou
 É, o samba Chile, “peraf” que’eu já vou!
 (Cosminho, 08 jun. 2016) (Faixa 04)

A maior parte do repertório do Samba Chile é composta de temas tradicionais do samba de roda/samba de caboclo, como na maioria dos grupos. Nos ensaios, também cabem músicas de outros contextos. Sobre isso, Cosminho lembra a sua experiência cantando em inglês:

Muita gente... gostava muito, [como eu] cantava essa música. Se lembra da música da Etiópia, [...] que surgiu com Michael Jackson, um bocado de gente? [...] Não tinha nada a ver com samba, mas, eu chegava, cantava, o pessoal gostava... eu cantava [...] Em ritmo de samba, né. (Cosminho, 08 de jun. 2016)

O outro depoimento sobre o Samba Chile é o de Luiz Rocha Washington de Góes, conhecido no samba como Bru, cantor e compositor, também um dos primeiros integrantes do grupo. Nascido em 12 de agosto de 1971, Bru conheceu o Samba Junino na adolescência, quando passou a fazer parte do Samba Rastapé nos anos de 1980, na mesma Rua do Samba Chile. Em 1987, estaria junto à primeira versão do Samba Chile.

Samba Junino, eu comecei no samba “Rastapé”, que era aqui próximo à Rua do Mata o Velho... [...] Isso aí, foi [...] em 85, mais ou menos. [...] É [era] samba de criança. E aí, do samba “Rastapé”, passei a fazer parte também do samba Mata o Velho [...], passei a fazer parte também do S. Chile... [...]. A minha vida é samba de roda. É o que eu gosto de fazer mais. (Bru, 08 de jun. 2016)

Em relação aos festivais, Cosminho lembra sua participação, que pode servir de exemplificação de parte do ambiente de competição vivido pelos grupos, com as eternas queixas de injustiça e pedidos de recontagem de votos, como relatados por Mário Bafafé anteriormente. Conforme Cosminho:

Agora, no meu caso, eu participei do festival do samba Chile. Aí no largo dos artistas. [...] eu achei até que, um pouquinho, a gente foi injustiçado. Mas, a gente não ia ganhar de Leva Eu nem de Jaké, que são [os] sambas mais falados do E. V. de Brotas. Mas, rapaz, mas juntou tanta gente boa, eu reuni todo mundo, todo mundo

com tamborim na mão... [...] Mas, todo mundo cantou essa música que eu [...] fiz. Mas, só que eu cantei muito e não ganhei o festival. Mas foi um festival maravilhoso, porque, realmente, a multidão [?] cantou a música. Quando eu dizia assim: Que noite linda..." Eles aí... "o samba Chile vem clarear". Todo mundo em um coro só. Mas, infelizmente eu não ganhei nada, mas a participação valeu. Valeu a participação. (Cosminho, 08 de jun. 2016)

Figura 24 – Cosminho e Bru, 08 de jun. 2016.



O Samba Chile segue seus ensaios, agora com os integrantes mais jovens, já caminhando para a sua quarta participação no São João do bairro. Dentre esses novos integrantes, alguns foram incentivados e ensinados por Bru a fazer o samba duro. Os atuais integrantes do grupo são: Presidente: Serginho; Diretores/assistentes: Genilson, Sandrinho, Lopes Palmeira, Eliene, Ane, Tida; Cantores/compositores: Bru, Karyne; Percussionistas: Bruno, Derivaldo, Kaique, Bigas, Pimpolho; Dançarino: Laércio; Cavaquinho: Eduardo; Violão: Gustavo. Durante a pesquisa, passaram muitas outras pessoas, importantes para reconstrução do Samba Chile, tanto na diretoria quanto no conjunto musical.

Figura 25 – Kaique, Bru e Pimpolho. 31 de mai. 2017.



3.4 SAMBA JAKÉ

Figura 26 – Samba Jaké na Praça dos artistas E. V. de Brotas em 28 de jun. 2016.



A história do Samba Jaké começa num típico “arraiá” de São João organizado pelos moradores da Rua Almirante Alves Câmara, ou, Rua da Lavanderia: O Arraiá do Jaké, nome inspirado no apelido de Jailton, um dos fundadores, único percussionista do grupo naquele momento. No dia 21 de maio de 1982 resolveram criar um samba para sair pelas ruas do E. V. de Brotas, nos dias de folia junina. A inspiração para criar um grupo de Samba Junino veio dos muitos grupos de samba que já desfilavam no São João do bairro como, o Samba Leva Eu, o Samba Tororó e o Samba Pé. Altair Barreto e Elielson Melo de Oliveira, presidente e vice-presidentes do grupo, ambos nascidos no início da década de 1960, contam como tudo aconteceu:

Aqui começou como, praticamente um arraiá [...] o arraiá do Jaké. [...] Aqui não tinha o muro, a gente fazia aqui dentro... Era um arraiá com palha e tudo. A gente soube através do nosso amigo que chama Jaké. Nós, tocando aqui, brincando, nós fizemos o samba. Saímos com trinta, cinquenta pessoas aqui, aí fizemos o Jaké: “Vamos botar Jaké, Jaké pra sair”. Na época, quase só quem tocava aqui mais, era Jaké [...]. Aí, tinha Nado, Jorginho, Paulinho, Silvinho [...], Dentinho, que veio aprendendo aqui [...], Neivaldo [...], todo mundo aqui era... foi [fundador]. Porque aqui, tudo aí, nasceu nessa nossa família aqui. Tudo aí é da família (Altair Barreto e Elielson M. de O, 16 jul. 2016).

Para essa primeira empreitada do Samba Jaké, Jailton ficou responsável pela parte musical, ensinando os meninos a tocar, a pegar no tamborim etc. O repertório era baseado nos sambas de roda cantados pelos grupos que já existiam. Dentre os integrantes mais antigos do Jaké estavam nomes como os de Nado, Jorginho, Paulinho, Silvinho, Dentinho, Neivaldo, Altair, Elielson, e o do cantor Zé, criminosamente assassinado na década de 90.

Figura 27 – Elielson e Altair em 16 jul. 2016.



Foram muitas as premiações em Concursos de Samba Junino no qual o Jaké participou. A primeira delas foi justamente, na sua estreia no São João. Um terceiro lugar, que serviu de motivação para dar continuidade aos ensaios participando dos festejos de São João nos anos posteriores. Daí pra frente, outros concursos vieram, e com eles, os títulos de pentacampeão no Engenho Velho, de tricampeão na Liberdade, bicampeão no Tororó e campeão no primeiro concurso do Gravatá.

A gente já é pentacampeão aqui do Eng. Velho. [...] Pentacampeão no Eng. Velho, tricampeão na Liberdade, tricampeão no Tororó... no Tororó não. No Tororó é bi... no Tororó é bicampeão...No Gravatá, chegamos no concurso, o primeiro do Gravatá, fomos campeão com o troféu de [...]...É só pra curtir mesmo. A gente viajou, foi pra Cachoeira, S. Francisco do Conde se apresentar lá. Era [uns cem] convites. A gente ia na... A gente saía era com quê? Saía quien-... trezentos associados, quinhentos associados... tinha vez que a gente saía (Altair Barreto, 16 jul. 2016).

Além de participar do São João no bairro, o Jaké já se apresentou em redutos com maior tradição, tanto em relação ao samba de roda, quanto à própria festa junina, tais como, Cachoeira e São Francisco do Conde, invertendo o conceito de manifestação típica do interior.

A principal motivação para a criação do grupo Jaké foi, sem dúvida, a brincadeira no São João. Mas a ligação com o bairro foi transformada em projetos sociais com a comunidade, com a comemoração de datas como o dia das crianças, dia das mães, bingos etc., o que atraiu candidatos a cargos políticos para viabilizar suas demandas.

Porque o Samba Junino pra a gente era uma brincadeira nossa, uma atração aqui do bairro que a gente fazia, que a gente conseguiu superar, superar as coisas que a gente queria fazer. Porque, a gente fez uma brincadeira. Hoje, tá levando uma coisa mais a [sério] Já tem bloco, [...] já tem as atividades que a gente tá reforçando, a área de lazer, o bingo, essas coisas que a gente faz aqui, faz do dia da criança... Pra comunidade! Na verdade é isso. [...] A gente tá procurando espaço [...] pra gente ter a atividade pras crianças como, capoeira, maculelê, dança, outras e outras coisas. Atividades pra criança, aula mesmo... [...] faz [fez] até um trabalho social uma vez com a Limpurb aqui né, pra educar as pessoas, fizemos aqui, mostrar como a

Limpurb faz, [...] como é a separação dos matérias [...] dos materiais reciclados, plástico, garrafa.... A gente fez aqui na lavanderia. Que é nosso mesmo aqui, é nossa área aqui do Jaké. É a fundação do grupo é aqui (Altair Barreto e Elielson M. de O, 16 jul. 2016).

A maioria dos grupos que desfilam no São João de bairros em Salvador aderiu ao uso do carro de som ou microtrio em suas apresentações e o Samba Jaké é o pioneiro. Com o sucesso da música “Melô do Tchaco”⁷⁸ gravada por Tonho Matéria, composta por Neivaldo Sales, o Samba também passou a usar o nome “Tchaco e Jaké” para sair como bloco, no carnaval de Salvador.

3.5 SAMBA KOISA DOCE

“Rapaz, Samba Junino é minha vida e o Koisa Doce é a minha paixão” (Helder Soares Nascimento).

O Samba Koisa Doce foi criado em 1980, por Helder Soares Nascimento, mas sua paixão pelo samba começa antes. Em 1976, o ex-jogador de futebol profissional e morador do bairro conhecido como Negro Pipa resolve juntar uma turma de meninos e meninas da Rua da Bica para formar a Banda Mocó:

[...] sou de 1963, sou do mês sete, 29 de julho. Eu to completando agora, no mês que vem, 53 anos, com esse vigor todo aí, com a vontade sempre de fazer samba de roda. Eu, que comecei aqui, na Rua Antônio Mariano Gravatá, no final da Rua [...] chamada Bica... que nós temos uma fonte aqui, a Rua da Bica. E fui assim, apaixonado pelo samba de roda, quando começou um grupo aqui chamado banda Mocó, no qual, eu, com a idade de doze anos, comecei com um ex-jogador de futebol, Pipa [...] (Helder S. N., 25 de jun. 2016)

Esse incentivo foi importante para despertar em Helder sua grande paixão pelo samba, tanto que, tempos depois, ele criaria o Samba Koisa Doce. Ao lado dele e nas mesmas circunstâncias, estava Sandra Dias da Paixão, também moradora da comunidade, fazendo parte da ala de meninas da banda Mocó. Ambos ainda eram crianças, com 12 e 5 anos respectivamente, quando participaram de um grupo de samba pela primeira vez, brincadeira que ainda acontece no E. V. de Brotas, como visto na Rua Chile e nos relatos de alguns participantes do Samba Junino sobre grupos mais antigos como, o Samba Rastapé, e o Samba Criança. Helder nasceu em 1963 e Sandra em 1971.

Com sua sede na Rua Antônio Mariano Gravatá, a Ladeira do cinema, como é mais conhecida, o Samba Koisa Doce segue animando o São João da comunidade desde 1980. Seus

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IU23FxSA2v8>

ensaios acontecem aos Domingos, nas duas ou três semanas que antecedem o São João, preparando o ânimo dos brincantes, além do repertório e o “gogó”, não só do cantor, mas também dos demais participantes da festa.

Figura 28 – Rua Antônio Mariano Gravatá em 29 mai. 2016.



Além de Helder e Sandra, o Koisa Doce recebe a colaboração de Dona Vanda: direção; dos percussionistas Bruno: tamborim; Aníbal e Missinho: marcação e timbau. Para a harmonia são convidados os músicos Chapolim e Edmilson, vindos do Pau Miúdo. Helder é o cantor oficial do Koisa Doce, que sempre recebe convidados em seus ensaios. Como música de destaque Helder apresenta o samba de autoria de outro compositor, conhecido como Eliomar, popular Biquinha, com a música "Minha História é verdadeira". Diferente das muitas músicas apresentadas por outros compositores, essa possui um título, dado, normalmente ignorado pela maioria dos compositores.

Minha história verdadeira
 Começou no São João
 Pulando muita fogueira
 Soltando muito balão
 Uma história bem curtinha
 Que nasceu como se fosse
 Uma singela alegria que
 Nasceu no Koisa Doce

Tem licor e amendoim
 Mas na base de canjica
 Essa festa não tem fim
 No forró aqui da Bica
 Minha história chegou ao final

Uma surpresa que a gente trouxe
 Eu e vc numa legal
 No samba do Koisa Doce

Lê, lê, como se fosse
 Lê, lê no samba Koisa Doce (bis)
 Autor: Eliomar Biquinha (Faixa 05)

Figura 29 – Ensaio Koisa Doce em 29 de mai. de 2016.



A participação de Sandra, a eterna rainha do Koisa Doce, vai muito além do posto, eternamente ocupado, de rainha. Sua história, ligada ao samba do bairro, se confunde com a de Helder desde os tempos da banda Mocó, e depois, no Koisa Doce. Hoje, com todo o seu conhecimento sobre samba, ajuda também na organização, não apenas do grupo, mas do conjunto musical, pois consegue identificar cada toque do tamborim, timbau ou marcação.

Toco assim, eu não sou música, mas eu en-[tendo]?... o pouco que eu con-[sigo?]... menino... Eu sei quando o samba está atravessado... Eu digo: “Tá vendo!? Tão atravessando tudo ali em cima”! Eu sei quando tá fraco..., eu digo: “Tá fraco! Não tá bom”. - É assim, eu entendo um pouco, assim do jeito, como o pessoal tá tocando, que, quando eu saio assim, com as meninas, tipo assim, um passeio, que tem um pessoal tocando, as meninas fica tudo me olhando. Eu disse “Oh, o passeio né meu, eu não posso me meter no samba dos outros”. Aí, ficam me olhando. Eu digo sim, “o samba é do pessoal lá, não posso me meter”. Depois eu vou lá... “vem cá! Você não sabe tocar, dá pra esse aqui. Esse daqui sabe. Você não sabe. Sai você...” rrsrrs. Eu consigo armar, [...] organizar o samba. Aí, eu pego o tamborim, que eu sei tocar, aí eu começo... “umbora”? Aí, pronto. Aí, começa a vir o ritmo. rrsrrs [...] Entendeu!? Eu não estudo música, mas eu entendo um pouco, assim do [negócio?] (Sandra Dias da Paixão, 25 de jun. 2016).

3.6 SAMBA LEVA EU

Figura 30 – Samba Leva Eu: Florisvaldo, Irailton, Valmir, Eliene, Paquinho em 14 de jun. de 2016.



Maio de 1979. Ainda sob o regime militar. Os ventos de abertura política começam a sacudir o país e o governo autoriza a elaboração de um projeto que “concede o perdão” aos que sofreram sanções em 1964 (Jornal Folha do Brasil/opinião, p. 02, 31 de mai. 1979). O país dava sinais de uma transformação política que aconteceria em 1985 com as diretas. Nesse contexto, um grupo formado por parentes e amigos, moradores da Rua Nova, resolve criar um novo samba a fim de ter mais autonomia, já que tocavam em outro grupo, o “Agita samba”. Em onze de maio de 1979 surge o Samba Leva Eu:

Aconteceu o seguinte: a gente fazia parte de outro grupo, saímos de outro grupo. Chamava-se samba “Agita samba”. Aí, reuniu, eu, Paquinho, Irailton. Tá! Aí, decidimos fazer um grupo. Aí, Tentamos escolher o nome do grupo, entendeu? Aí, Irailton dava uma ideia, Paquinho dava outra, Dibá, que tava na época, tem o Nununga, [...] Edinho Banana Podre, certo... E aí, nos reunimos e nós decidimos fazer o Leva Eu. Criar esse grupo Leva Eu pra ter o nosso grupo (Valmir; Irailton, 14 de junho de 2016).

O nome do samba, foi decidido em uma eleição a partir de quatro nomes sugeridos pelo próprio grupo, prevalecendo o nome Leva Eu, entre outras sugestões como Aquilaquiló, Cuca fresca e Cuca legal, expressões que, de certa forma, inspiram liberdade, talvez, num tom um tanto quanto subversivo, mas, sem o peso de nomes que carregam a comunidade como referência, a exemplo do Samba Boqueirão, Samba Santo Amaro, Samba Chile, Samba do Morro, entre outros.

Foi pra eleição, pra ver que nome ia ser...[...] que a gente ia fazer... Aí, ficou cinco nome, ou foi quatro nome: Leva Eu, Aquilaquiló, Cuca fresca e Cuca Legal. Aí, que nós decidimos na eleição, aí, saiu Leva Eu. Ganhou Leva Eu na eleição, continuou o nome Leva Eu. [...] Nós não queríamos mulé, só saia só homem. E as menina atrás, "Não. Vamos sair, vamos sair, vamos sair"! A gente, "não, só quer homem"! As mulher acompanhava. As mulher colava, mas a gente não queria. Aí, depois no segundo ano já deslanchou (Irailton e Valmir, 14 de junho de 2016).

No seu primeiro ano, 1979, o Leva Eu saiu com apenas onze integrantes, sendo que desses onze, oito faziam parte da diretoria. Os instrumentos eram usados; emprestados, doados ou comprados de segunda mão. O que não foi motivo para desânimo.

Onze. Foram onze. Porque a diretoria... só a diretoria era oito. Mas, a maioria foi/era... Todo mundo nascido e criado na Rua Nova, praticamente. Irailton que morava no Final de Linha [...] Depois voltou pra aqui, [?] Morava com a tia dele. A mãe dele morava mais abaixo um pouco; Edinho Banana Podre morava na casa de Dona Madalena; Guio, meu primo... Guiu também faz parte [?]; tinha Dibá, que era primo dele, Zé, Nununga, Titino, certo, [Edinho] Banana Podre..., Cada dia havia um novo diretor do samba. Tá aí, o samba que nós criamos, porque, o samba foi criado como da seguinte maneira: A gente saía pra tocar no samba dos outros, e um dia de manhã, de noite..., "Foi dez horas da noite [não] foi Irailton"? A gente tava chegando do Ensopado de Tatu⁷⁹?... "Ou do samba de Dalvinho"? Samba Agita samba? Então nós chegamos, e disse: "Rapaz, vamos tocar no samba dos outros? Não. Vamos fazer nosso próprio samba". "Mas, a gente não tem instrumento!" "A gente consegue"! Primeiro instrumento [...] nosso, dado ao Leva Eu, na época, foi do finado Tinta, uma marcação... E aí a gente começou. Tamborim?! Era uma raridade. Agora, pandeiro tinha. [rsrsrs] (Paquinho e Irailton, 14 de junho de 2016).

Percebe-se, nesse trecho da entrevista, a participação da comunidade, incluindo parentes e amigos, em torno do samba. A rede familiar, que cresce para participar da brincadeira/folia, envolve inúmeras pessoas de gêneros e gerações distintas, como se ver nesse trecho:

E aí surgiu o samba. Nós levamos... não tinha... Como a gente não tinha espaço na rua, em local nenhum, tinha um espaço no beco da casa de minha tia, [...] que foi chamado depois Beco doce. E aí formamos... Minha bisavó, na época, que é minha vó e que é minha bisavó, é quem abria o ensaio da gente. É um... É a primeira dançarina do Leva Eu foi minha bisavó [rsrsrs] Dona Roxa. É, vovó Roxa. Era quem abria o ensaio. Cabelo todo grisalho... É que, quando Dibá começava a cantar, ela saía da casa que ela morava em frente; era um quadrado, como esse. Ela começava a sambar, e ali, começo o ensaio. (Paquinho e Irailton, 14 de junho de 2016).

O estilo do Samba Leva Eu, conforme seus integrantes, é o Samba Chula, com cavaquinho e violão. O cavaquinho faz os arranjos inspirados na viola machete e o violão usa a região mais grave, tal qual o samba chula tocado no Recôncavo. A meu ver, a concepção formal e o canto estão mais próximos do samba carioca. Além disso, houve uma mudança no modelo sonoro do grupo, pois, no começo, as performances eram feitas sem harmonia.

O Leva Eu faz o samba de roda chulado. Mas tem outros que já faz o samba duro, que é mais escarrado, e mais difícil de uma corda acompanhar, e assim vai. Não, chama todo... todo mundo chama, samba duro. Mas o Leva Eu, não é samba duro.

⁷⁹ Bloco carnavalesco que satirizava o Trio Elétrico, no subtítulo, com os nomes Godô, Oscar e Orlandinho.

Leva Eu faz samba de roda. Não. Sempre fez samba de roda. A gente nunca foi pra essa linha de samba duro, a gente sempre fez samba de roda. O samba era chulado, pro pessoal sambar. Porque existe o samba o samba que o pessoal pode sambar e o sambar e o samba que o cara pula. [...] Não. Logo nos primeiros ensaios não teve, depois nós botamos corda. Depois de uns cinco anos não foi Paquinho? Depois de cinco anos, ou mais (Irailton, 14 de jun. de 2016).

Como na maioria dos sambas juninos, nos primeiros ensaios do grupo, o som era feito totalmente acústico e/ou improvisado. Até mesmo para a voz principal, que muitas vezes não tinha amplificação. Os músicos, por tocarem sem auxílio de amplificadores, tendem a buscar mais volume nos instrumentos e as vozes ganham força à medida que aumenta o coro dos participantes e a audiência.

Na verdade na Rua Nova a gente tinha um som meio caído. Eu creio que o Leva Eu foi o segundo samba de Salvador a ter... som. Som, o microfone, ter uma caixa, não tinha. A gente... O som era na palma da mão e no gogó. Mas aí, nós fomos prum ensaio... "não foi Irailton? Foi de quem o ensaio que a gente foi?" E tinha um ensaio. E tinha um... "umbora botar uma caixa!?" Aí, nós fomos lá no Teatro Castro Alves onde meu cunhado trabalha e conseguimos. Uma mamutizinha, feia danada. Uma potencia de madeira com duas caixas, [duas] colunazinha, um auto-falante pequeno que a gente pendurava na porta, que fazia um sonzinho, depois a gente fugiu pro beco... E era o som ideal pra gente aí. Aqui ta bom. Mas aí, tornou a evoluir de novo. Fomos [...] falamos com Bujão, lá no teatro, do aparelho de som e ele deu pra gente duas, quatro caixas, com auto-falante de doze, o som melhorou bastante. E aí, a gente começou. [?] aí botou uma corda... Lito, tocava o cavaco. (Paquinho e Irailton, 14 de jun.2016)

A participação de um baterista no conjunto de samba veio com a participação de Ivan Huol, como relatado anteriormente. A inclusão da bateria tornou-se um dos diferenciais do Leva Eu. Sobre isso eles dizem:

Mas a gente tinha uma bateria. [...] Nosso diferencial era esse. Tinha Ivan, que na época ele tava estudando. Ivan Huol. Ele tava fazendo faculdade com Carlinhos Brown na época, de música. [...] Aí, ele vinha com a Caravan dele, com a bateria, quando chegava lá e botava a bateria dele lá e começava. [...] Então, era um diferencial... Era aquela... Ele queria aprender juntar a bateria com o samba de roda e a gente tava querendo a bateria dele porque ficava num swing melhor. E aí, nós fomos. (Paquinho, Irailton e Florisvaldo, 14 de jun. 2016).

A participação de mulheres, apesar de num primeiro momento só serem aceito homens para sair no grupo, sempre existiu. Além do apoio quase incondicional de “Vovó Roxa”, avó de alguns dos integrantes do samba, que não podia ouvir a voz de um de seus netos cantando que logo vinha sambar na frente do samba, tem Eliene. Eliene é uma apaixonada por samba e uma grande colaboradora dos sambas do E. V. de Brotas. Sua função é mais na organização e animação, fato que pode sinalizar como a sociedade, de pensamento patriarcal, se comportava na época, mesmo quando os chefes de família eram mulheres, não sendo tão diferente em grupos de Samba Junino.

Eu não queria, né, mas ele chegou e disse: "Não! Essa daqui agita, não sei o quê..." Eu digo: "Eu não quero não, gente". Eu comecei a abrir a roda, aí, eu chamava um, chamava outro, sambava... [fui] ficando, até hoje, né. E sempre tava aqui: "Não! Cadê Eliene pra agitar aqui!" E aí, eu to no grupo todo, né. [...] Depois, fui pro Jaké, aí, depois voltei pro Leva Eu de novo, aí, pronto. Tô até hoje aqui. [conheço um pouco] de todos os sambas. É como diz: "a Eliene é do quê?" "Samba do Eng. Velho". (Eliene, 14 de jun. 2016).

O Leva Eu em sua organização se dividia em alas. Tinha uma ala para cada conjunto de instrumentos, bem como, a ala feminina, da qual Eliene e a primeira rainha, Rene, depois da vovó Roxa, fizeram parte. Havia também um grupo de mulheres fazendo a resposta das cantigas e, conforme Ivan Huol, a ala dos "viados", dado não explicitado pelo grupo. A presença de mulheres trans e gays nos ensaios e desfiles de Samba Junino sempre foi algo muito constante se constituindo em espaços de liberdade e afirmação para essas pessoas, fato visto ainda hoje⁸⁰.

As músicas do Leva Eu são escritas por Florisvaldo. Na sua estreia como cantor do Leva Eu, ele já chegou com uma música nova para o grupo, o que explica a grande quantidade de músicas autorais em seus ensaios.

Sempre foi. Eu Cheguei em 81, quando eu conheci Ira e Guio. Aí, me convidou pra... Guio me chamou pra ver o samba. [...] Aí, quando foi na outra semana, no... segunda-feira, eu já cheguei lá, com a música pronta. Aí, mostrei a música a Irá. [...]

*Presença junina marcante, foi Deus quem me deu, foi Deus quem me deu
Menina escute o batuque a sambar Leva Eu, Samba Leva Eu
Embora meu Deus eu não minta, eu não posso negar, não posso negar
que é nesse suingue gostoso que eu vou me embalar, que eu vou me embalar
Escute esse grito que é [coro?] que é grito meu, que é grito meu
venha menina, me siga eu vou pro Leva Eu, Eu vou Levar Eu,
Vai, vai, me vai Levar Eu, você é a coisa mais linda do meu São João, do meu São
João.
Leva Eu vai... e vai Levar Eu, Tu mora já faz algum tempo no meu coração.*

Aí, pronto. Aí fiquei por aí. Veio um samba atrás do outro, e vamos simhora. E até hoje não parou de música. Se a gente for fazer um CD, um CD não guenta com tanta música. Tem que fazer dois, três. (Faixa 06)

Em sua participação em festivais, o Leva Eu é um dos maiores vencedores. São incontáveis os títulos conquistados, motivo de orgulho para seus integrantes.

Ah, poh, isso aí não tem nem como contar, a gente fez uma sala na casa... A gente fez uma sala de troféu, que acabou a gente..., tendo que... não tendo onde guardar..., perdeu a sede, aí, botamos na casa de Meneu, Menegilda. Aí, a chuva acabou com tudo. O melhor Festival de S. Junino quem fazia era Leva Eu. Um dos melhores festival de s. junino [...] na época. A gente saía apanhando tudo aí. Mas foi bom. Foi bom a gente sair panhando tudo, [por] que aí, surgiu a concorrência. "Nada! Ele Não. Esse... o ano que vem ele não vai ganhar mais. Vou fazer meu samba e quem vai ganhar sou eu"! E surgiu tudo isso aí. A gente, praticamente, foi o pai de tudo

⁸⁰ Ver capítulo 5.

isso aí. E o Leva Eu, sempre em primeiro lugar (Irailton; Paquinho; Valmir; Eliene. 14 jun. 2016).

Assim como na maioria dos sambas visto na pesquisa de campo, o repertório do Leva Eu é “tirado de cabeça”. Já, para as apresentações no palco, ele é pré-elaborado.

Figura 31 – Participação do Leva Eu no São João de 2017- ensaios na Rua Maria Felipa.



Os ensaios do Leva Eu acontecem na Rua Maria Felipa, local onde se sentem mais tranquilos, sem o incômodo das igrejas pentecostais e os vizinhos que não simpatizam com o samba do bairro. Esses ensaios, que já não são tão frequentes, são mantidos pelo próprio grupo que, como a maioria, utiliza o carnaval para conseguir algum dinheiro como forma de viabilizar as atividades no São João.

Rapaz, eu acho o seguinte: Eu acho que quando nós caímos aqui, nessa rua aqui, “É Maria Felipa, né”? Rapaz, nós caímos no céu nessa Rua. Eu acho, que pelo tempo que eu tenho aqui, nunca vi um morador aqui, incomodar a gente. Também, a gente não dá lugar pra isso. A gente faz por merecer. Porque começa cedo, termina cedo... com o aplauso do morador. Hoje mesmo, o pessoal ta reclamando "Não vai ter ensaio hoje não?!" O pessoal [é] que pede pra gente tocar, rapaz. [...] Pra ter o ensaio. Parece que não... ele enjoa. "Vai começar quando?" Dá saudade. Dá saudade (Irailton, Eliene, Florisvaldo e Valmir).

3.7 SAMBA NEGUINHO FUZUÊ

“Aqui nós temos segmentos. Nós temos, sem qualquer cerimônia, o samba veio dos meus avós, passando pelo meu pai, depois passando pela gente” (Zé – Samba Neguinho, 13 de abr. 2016).

Figura 32 – Ensaio de rua Samba Neguinho Fuzuê em 27 de mar. 2016.



O Samba Neguinho Fuzuê foi fundado na década de 1980, por iniciativa do cantor e compositor Gô de Angola, no Dique Pequeno, região que faz a ligação do E. V. de Brotas com o Dique do Tororó. Mas sua história tem origem muito antes, num período anterior ao surgimento do que se convencionou chamar de Samba Junino. Uma herança cultural deixada por seus avós através do seu pai, um mestre de capoeira famoso conhecido como Milton Santos ou Milton Bobó.

Vou te dar um exemplo: eu sou o samba neguinho desde pequenininho. O samba neguinho nasceu sabe a onde? Aqui dentro dessa casa. O que é o samba neguinho? O samba Neguinho vem de segmento dos nossos pais. Vou dizer melhor, dos nossos avós, porque todo mundo aqui, primeiro ao começar com a capoeira. O que meu pai foi mestre de capoeira. Milton Santos, famoso Milton Bobó. [...] Depois [de meu avô], meu pai se formou mestre. [...] Então, nós tira[mos] proveito das coisas que nossos pais passaram pra gente. [...] nós tinha aqui... isso aqui era um Largo, aqui era um largo, não tinha essa Associação, era a casa de Dona Ambrosina aonde tinha uma concentração dos grupos [...] de amigos, e daí que surgiu aqui, o primeiro [...] grupo chamado Dengo Dela. [...] Formado por Nadinho, Môa do Catendê, meu pai Bobó..., muitos que já se foram, Mário, Cidinho, Evandro... Era os caras que faziam... né, chegava na época do São João, aí armava aquele samba de esparro por aqui por dentro mesmo, coisa e tal, mas já tinha um o irmão de Nadinho que morava em São Caetano, já tinha irmão de Tuca que fazia parte do Samba, que morava na Plataforma. Então, aonde é que começa o samba? Sempre disse! O samba começou no Dique pequeno. Porque, era a gente que saía de bata, não tinha negócio de camisa, nem abadá. Era bata estampada, aqueles batão. Nós botávamos... um botava um timbau nas costas, outro botava um timbau, um Tamborim [...]É, tinha o chapéu de palha, tinha. Tinha, porque todo mundo se produzir da maneira que pudesse: Chapéu de Palha, as meninas botava aquele torção a lá afro, eh... black power na época... Então, a gente saía em casa em casa (Zé – Samba Neguinho, 13 de abr. 2016).

As roupas usadas no “samba de esparro”, como ele mesmo fala, organizado pela turma da capoeira, era parte de um contexto de transformações políticas e culturais vivenciadas por muitos dos jovens negros do país nos anos de 1970, com batas estampadas e cabelos ao estilo black power, mas sem deixar de lado os instrumentos de percussão e o chapéu de palha.

Na entrevista feita com Môa do Katendê em 2008, toda essa história foi relatada por Zé, cantor e um dos compositores do Samba Neguinho. A diferença, é que Môa apresenta, além da formação do Dengobá na década de 1975/1976, um período anterior a este, quando ainda acompanhava os mestres Bobó e Juventino, este último, não mencionado na entrevista cedida por Zé, quando esses mesmos mestres, de acordo a Môa, saíam pelas ruas do bairro com pandeiro e prato na mão fazendo samba no São João. Toda essa herança musical deixada pelos mestres de capoeira, tempos depois, influenciou o surgimento do samba Operário Padrão no Dique Pequeno. O samba duro desse grupo servia de veículo para a transmissão de suas mensagens através de letras fortes, cujos temas abordavam o universo político e os problemas sociais do país.

[...] meu pai, hoje é falecido. Mas ele deixou uma raiz plantada. Meu pai gostava de samba, tinha pandeiro, tinha marcação, tinha timbau, tinha berimbau... Então, eu disse: "Não velho, vamos seguir o nosso caminho. É disso que a gente gosta? - É! - Então vamos seguir o que a gente gosta". Aí, eu formei O Operário padrão, do Operário padrão nasceu o Samba Neguinho. Olha o que é o segmento!?! (Zé – Samba Neguinho, 13 de abr. 2016).

A política econômica de meados da década de 1980, cujo tema era o famoso plano cruzado instituído pelo governo federal nesse período, é traduzido por uma das músicas cantadas pelo Operário Padrão, cuja preocupação, certamente, simboliza a insegurança e falta de confiança da população brasileira naquele contexto, assim como nos dias de hoje.

Sou Operário, um pobre coitado que não tem sossego não
 Crucificado [...] com um tal de cruzado, que não tem mais solução
 No ano passado era fiscal de seu Sarney
 Hoje tô perdido, já não sei o que fazer
 De tanta mentira, iludiram o peão
 Olha, o único jeito é brincar meu São João
 Sou o Operário [...] lá vai o balão subindo veja como é lindo a noite de
 São João
 Quanta beleza está construindo
 O homem peregrino conhecido por peão
 Eu vou, eu vou, sambar com Operário que é um homem trabalhador
 Se a inflação for queimado na fogueira
 Os planos cruzados o balão leva para o céu
 Sei que vou sambar no Operário a noite inteira
 Sempre na cabeça
 Carregando seu chapéu. (Faixa 07)

Mas o que há de importante nesse samba? É justamente o de obter um dado relativo ao período de criação que seja mais aproximado à data de fundação do samba Neguinho, que de acordo com Zé, foi criado após a fundação do Operário Padrão, dado que não foi revelado na sua entrevista. Por outro lado, essas indicações entram em contradição com a afirmação de Rubinho, ex-cantor do Samba Neguinho, que diz ter começado a cantar com o grupo em 1985. O fato é que, nesse período, conforme Rubinho, muitos grupos organizados por e para crianças, surgiram nessa primeira metade de 1980, em sambas com nomes como, Pequeninos, no Garcia, Samba Criança e Samba Rastapé, esse último, já citado anteriormente por Bru do Samba Chile, ambos no E. V. de Brotas. Nesse período, o grupo União organizou concursos de samba mirim para esses grupos de criança. Só depois é que veio o Samba Neguinho, criado por Gô de Angola, depois seguido por seus irmãos.

Rapaz! Acho que era menos de, em 82 eu já estava fazendo samba já! Que em 85 eu já tava no Samba Neguinho, imagine! Eu já tava fazendo samba, que eu fiz.... fazia Samba Criança que foi um dos primeiros, segundo grupo de samba mirim, que o primeiro samba era os Pequeninos de lá do Garcia, samba mirim, depois foi [...] Já tinha os Pequeninos de lá do Garcia, aí eu fiz o Samba Criança, depois do Samba Criança surgiu o Samba Rastapé, que depois veio o Samba Neguinho, que aí o grupo União na época, aproveitou e fazia aquele concurso de samba mirim. [...] A gente desfilava mais cedo, porque a coisa era tão grande, ainda [tinha] aquelas filas de samba parecendo carnaval no Campo Grande. Aí, nosso concurso era mais cedo, que era samba de criança mesmo! A gente reunia cada grupo de samba, vendia suas camisas, organizava e sai grande! Era samba grande! (Rubinho – Samba Neguinho, 08/10/16).

Antes de participar do Samba Neguinho, Rubinho criou outros projetos de samba até ser convidado por Gô de Angola para fazer parte do seu samba, ficando lá durante 28 anos, interrompido para montar seu novo projeto de samba, o Pingo de Ouro.

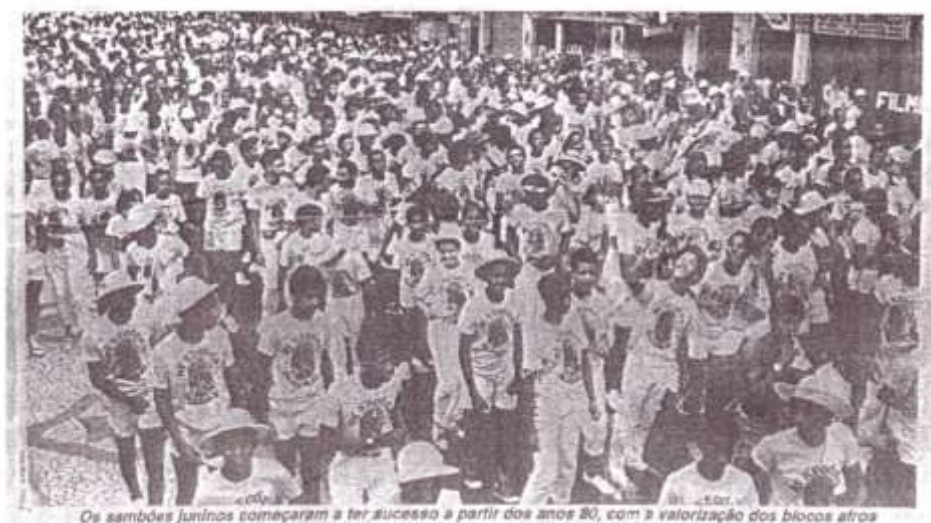
Os ensaios do Samba Neguinho acontecem aos domingos no mês de junho no Dique Pequeno. Suas apresentações são sempre cheias de energia e movimento, com performances que são um misto entre o musical e o teatral. São músicas carregadas de coreografias que são narradas através de textos que, muitas vezes, satirizam o dia a dia do negro periférico, relatando de forma cômica, as próprias dores como parte do cotidiano. Exemplo disto pode ser visto na performance “Vai rolar baculejo” onde o dançarino ou dançarina, é conduzido para frente do palco para ser revistado pelo cantor, fato corriqueiro no cotidiano de muitos moradores da periferia. A instrumentação do Samba Neguinho é composta por um surdo, dois timbaus e tamborins, violão e cavaquinho.

O samba neguinho realiza um trabalho social incluindo as crianças em seus ensaios, promovendo um aprendizado musical, dando seguimento aos ensinamentos do pai dos irmãos Gô de Angola, Serginho e Zé.

3.8 OS NEGÕES

“a gente tinha a preocupação da época que, os sambas que levavam seis meses ensaiando e saiam no São João, [criassem] uma renda, aquela renda na comunidade, a onde fazia a diferença, e fazia com que, na segunda feira - muitos deles ensaiavam Sábado e Domingo, os familiares que vendiam canjica, licor, seja lá o que fosse - mudasse a história na segunda feira nos mercados, nos armazéns. Então, foi outro motivo de Os Negões batalhar para fortalecer o afro-samba junino. Esse foi um momento de revolução na visão nossa.” (Paulo Roberto - Os Negões em 23 nov. 2016).

Figura 33 – Os Negões foto Jornal A Tarde 09 de mai. 1993.



O Samba Os Negões surgiu em 1982 quando uma turma de rapazes, que costumava frequentar as festas de Largo em Salvador, decidiu criar um grupo que fosse representativo para eles dentro do ambiente vivenciado naquele momento. Esse grupo tinha como preocupação principal, discutir questões referentes ao acesso do negro na sociedade, a discriminação racial dentro dos bairros, para tentar desconstruir preconceitos de toda espécie.

Porque, naquela época, eu com dezesseis, dezessete anos, dezesseis anos, todo mundo jovem na época, eu me lembro muito bem, tinha que ser indicado pra fazer parte. Era um grupo de jovens que queria discutir mudanças, que queria crescer na cidade, queria parar de ser o menino daquela comunidade, queria visitar as outras comunidades, queria espaço, queria fazer com que a cidade entendesse que é importante o jovem chegar na cidade, e ser o cidadão de respeito, (por)que a

discriminação é muito grande no bairro. Principalmente os Negões, que todos nós eram todo mundo de um metro e oitenta, e a discriminação na comunidade era muito grande porque, era "o grande à toa", cresceu demais, a mente não desenvolve, aquelas piadas da juventude da época, e a gente queria também desconstruir isso, então, esse grupo de jovens de um metro e oitenta, sentou, discutiu, e começou um apresentar o outro pra fazer parte (Paulo Roberto- Os Negões em 23 nov. 2016).

Inspirados no som que vinha das ruas através dos sambões nas festas de Largo e dos Blocos Afros, onde quase todos participavam no carnaval, encontrou na criação de um bloco afro, um mecanismo que pudesse juntar todos os amigos e suas ideias políticas, não apenas nas festas de Largo, mas principalmente no carnaval, espaço onde a fantasia e a realidade se relacionam de uma forma verdadeiramente dialética (FRY; CARRARA; MARTINS-COSTA, 1988, p. 233).

Não foi [...] mais uma instituição no carnaval, como, no caso Ilê, Olodum. Eu saía no Ilê, eu saía nos Malê, mas só que os Negões foi criado porque todos nós que durante o ano a gente ficava curtindo, se curtindo nas festas de Largo no carnaval se separava - um grupo saía no Ilê, outro saía no Malê, outro no Gandi - e aí, a gente não conseguia no carnaval se juntar como fazia durante o ano. Achamos por bem criar, dentro do carnaval, dois dias que pudesse ficar [...] todos nós juntos. Então, fizemos um mecanismo de, não só durante o ano, no carnaval ter um grupo [...] nosso [que] se juntasse pra fazer um trabalho. E fizemos. Fizemos um grupo pra brincar o carnaval e acompanhar, pelo menos dois dias, acompanhar os demais [grupos], as demais instituições, curtindo também. E os demais dias, se espalhava, e ficava satisfeito, até porque, pelo menos dois dias, a gente conseguia ficar junto (Paulo Roberto- Os Negões em 23 nov. 2016).

Em relação à música dos Negões e o Samba Junino o coordenador do núcleo de ações e mestres da banda os Negões, Geraldo Miranda Júnior acredita que o ritmo do Samba Junino era caracterizado principalmente pelo swing, pelo movimento mais dançante, e que só depois, com as mudanças estruturais e na instrumentação a música foi acelerando.

Mudou um pouco. [...] Porque o Samba Junino antigo, [...] tinha uma cadência musical totalmente diferente. A sonorização entre o timbau, o tamborim, os surdos, que são as marcações, tinha assim, um andamento, era um pouco cadenciado. Agora, eu acho, que tá um pouco mais pra frente, incrementaram algumas coisas, colocaram prato, colocaram simbal, um monte de coisa, que [antes] era o samba raiz, era um samba dançante, cadenciado, dançante. Aí, eles incrementaram muitas coisas, agora. Não sei, fugiu um pouco da raiz (Geraldo Miranda Júnior - Os Negões 23 nov. 2016).

De acordo a Paulo Roberto, a mudança no modelo do Samba Junino, até então praticado nos bairro, foi idealizado pelos Negões, que buscou unir o universo percussivo do samba ao forró. Para Geraldo, esse movimento foi denominado como afro-junino e Os Negões seriam os precursores.

A mudança, com o passar do tempo, a juventude veio mudando bastante por conta de.. a mudança de alguns instrumentos. E aí, começou realmente, como Geraldinho

colocou, a aceleração do toque, então, esse é o real. E quando os Negões, nos anos 1980, pensou nessa mudança, começou a fazer as caminhadas de conscientização para trazer de volta a charanga e o s. junino que pudesse fazer a quadrilha do S. João, o S. junino, os Forrós, pudesse consolidar um pouco disso, então aí se pegou a mistura, pegou um pouco da... atualidade já tava chegando, com o passado, e fez a mistura, e botamos no percussivo no samba, instrumento de percussão no samba. E essa mistura deu certo porque a gente sabia como era o ritmo, antes e como o pessoal queria no momento. Então, essa mistura deu certo. Começou a tocar samba na percussão. [...] O Afro junino. Aí virou o afro-junino. Os Negões foi o precursor do Afro junino (Paulo Roberto; Geraldo Miranda Júnior - Os Negões em 23 nov. 2016).

Os Negões trouxeram o afro junino para as ruas, a fim de incrementar um diferencial que pudesse dar identidade ao grupo, pois o Ilê Aiyê já estava seguindo uma linha voltada para os sambas de rua. Seguindo uma lógica não tão diferente, Os Negões se voltou para os sambas das comunidades e inseriu a música nordestina. Para isso, chamou o mestre Jorge Ganga Zumba, mestre de percussão do Muzenza.

Até porque o Ilê Aiê tinha já uma queda nessa área, porque tocava um pouco do samba. A gente pegou um pouco da visão do Ilê Aiê, pegou um pouco dos sambas das comunidades, e aí, juntamente com o mestre Ganga Zumba, que era o mestre do Muzenza [...] a gente sentou e discutiu o estilo que os Negões tinha, que era um samba nosso, um Santo Antônio, que era o samba que o grupo Mania de querer, que era o samba de quintal, nessa mistura a gente fez.. abriu a caminhada, que foi a caminhada junina aí... (Paulo Roberto; Geraldo Miranda Júnior - Os Negões em 23 nov. 2016).

Mas por trás de toda essa história havia uma finalidade política. Suas caminhadas exibiam nas estampas de suas camisas, o rosto de pessoas importantes para as comunidades afrodescentes. O trabalho de conscientização ao lado da tentativa de consolidação do samba das comunidades buscava dar uma alternativa para a população de baixa renda dessas comunidades, a maioria composta de mulheres e homens negros.

Então, era um momento de conscientização nas comunidades, que a gente fazia as caminhadas, Liberdade, Nordeste, Cosme de Farias, de mostrar a importância do trabalho que a gente desenvolvia, à questão de consolidar o Samba Junino e [...] o afro-samba junino, e também de pessoas que estava na estampa, que contribuía e precisava ser reconhecida nas comunidades. Então, foi um trabalho de conscientização e consolidação do afro-junino que era um samba de comunidade que, foi daí que surgiu em várias e várias comunidades e a gente tinha a preocupação da época que, os sambas que levavam seis meses ensaiando e saiam no São João, criavam uma renda, aquela renda na comunidade, a onde fazia a diferença que, fazia com que, na segunda-feira, muitos deles ensaiavam Sábado e Domingo, os familiares que vendiam canjica, licor, seja lá o que fosse, mudasse a história na segunda feira nos mercados, nos armazéns (Paulo Roberto; Geraldo Miranda Júnior - Os Negões em 23 nov. 2016).

O perfil um tanto quanto machista dos Negões com o tempo tornou-se mais tolerante, principalmente por no que tange à participação das mulheres. Hoje, a presença das mulheres se dá também no âmbito institucional.

3.9 SAMBA TRATOR

Figura 34 – Desfile Samba Trator E. V. de Brotas em 23 de jun. 2017.



“O grito da ladeira é, madeira... O Samba Trator não é de brincadeira”!

O samba dos meninos da ladeira do cinema, a mesma que sedia o Samba Koisa Doce, foi criado entre 2013/2014, por um grupo de jovens amigos que tocavam em outros sambas mais antigos do bairro como, Samba Jaké, Koisa Doce, dentre outros, mas queriam montar um trabalho próprio e inovador que pudesse unir o som do tradicional samba duro, porém com uma nova leitura, num formato mais atualizado. Conforme Juraci, cantor e um dos compositores do grupo:

O samba Trator era aquela questão: A união de amigos jovens, que já aprendeu com a velha guarda a fazer o samba de roda, e queria fazer um projeto nosso. Juntou..."Um bora fazer uma brincadeira no S. João". Aí, Ronaldo, Alex, Capilé e Jadson, e Tiago Nascimento quê queria... Ronaldo deu o nome o Samba Trator. "Não! A gente agora vai montar a máquina". Aí, ele deu o nome, e começou a fazer os convites. No caso Eu, Cidy, eh... (Juraci de Jesus Santos - Samba Trator 16 de jul. 2016)

Essa proposta acabou dando tão certo, que hoje, o Samba Trator, apesar do pouco tempo em atividade, pode ser considerado, um dos sambas de maior prestígio nessa linha de samba, mesmo que, para alguns participantes de Samba Junino, ele não se enquadre como samba duro junino. A verdade é que, a chegada do Samba Trator, serviu de motivação para que muitos outros grupos surgissem, ou, ressurgissem no São João de muitos bairros da região em torno à Vasco da Gama. Sobre isso ele diz:

[...] hoje a importância do samba Trator, e dos demais que estão chegando, é aquela questão, de você revitalizar uma cultura que já ficou esquecida por muito tempo. Essa cultura do Samba Junino [...] é uma cultura bonita em si, uma cultura bonita, que tem que ser revitalizada. Então, hoje, com a volta do Samba Chile, Samba Neguinho, o Samba Jaké, Samba Leva Eu, eh... Zumbaê, tem também o Samba da

Biqueira, tem o Samba Santo Amaro, o Samba Fama [...] (Juraci de Jesus Santos - Samba Trator 16 de jul. 2016)

Após ter tocado bateria e percussão em diversos sambas do E. V. de Brotas, Juraci passou a cantar. Sua primeira experiência foi com o Samba União, projeto dos irmãos Bafafé, depois com o Samba Santo Amaro e agora com o Samba Trator. Dos muitos sambas pelos quais já passou, seja como baterista ou como cantor, estão grupos mais antigos como o Samba Neguinho e o Samba Koisa Doce. Outros nem existem mais, como o Samba Mata o Velho e o Samba União, por exemplo.

Toda essa dedicação ao samba de roda começou muito cedo, influenciada pela cultura afro-religiosa herdada de seus avós. O Samba Babadão, um samba realizado por seus familiares, reunia alguns membros da família e saía de porta em porta, nas noites de São João. Seu primeiro contato com o samba de roda e os instrumentos de percussão foi proporcionado por essa realidade.

O samba de roda na minha vida é aquela coisa, aquela bola de neve. Começou de meus tios, meus avós, por ter um terreiro de candomblé, que é o Oxumarê “que é” aqui embaixo na Vasco, ele é da minha família; minha vó, meu tio Erenilton, meu tio Curió [...] Porque, quando eu era pequeno, lá na casa de minha vó, tinha o samba de família, que era o samba Babadão, que na noite de São João se reunia e passava de porta em porta. [...] Quem tocava era quem?! Meu tio Curió, meu tio Erenilton, meu tio Jutai, Edfran, meu primo Edfran que faleceu, que morreu, Digoma (Juraci de Jesus Santos - Samba Trator 16 de jul. 2016)

Toda essa herança cultural serviu de base para a formação musical de Juraci. Nas suas memórias estão registradas, as brincadeiras com instrumentos musicais improvisados, as músicas de samba do universo afro-religioso, mas também, a dificuldade de acesso aos instrumentos usados pelos seus parentes adultos. Essa aparente restrição aos instrumentos musicais, funcionou como um mecanismo de incentivo e desenvolvimento de sua criatividade.

Eu sou de 75 [1975] Se eu era...o samba babadão, era na minha faixa de meus oito anos.... Oito, nove, dez anos. [...] Hoje eu tenho 40, [...] 32 anos atrás. [...] Aí, o quê que acontece? Ficava eu, meu irmão, meu primo, esperando o samba Babadão ir pra casa de minha vó, que era quando eu tinha um contato com o instrumento. Porque antigamente, o meu instrumento era de lata. [...] Lata, aqueles baldes de...Você, nunca aconteceu isso não, você também? [...] A gente fazia instrumento de lata, pegava plástico... [...] Então, aqueles tambor de plástico, era o meu contato com instrumento musical. E instrumento musical pra chegar na mão de um menino de antigamente era muito difícil. Hoje é fácil, mas eles não aproveitam, mas antigamente era difícil. Pra você tocar num instrumento de verdade, era uma briga “retada”. Quando você tocava, o cara já tava dizendo: "Toca não...!" Aquela coisa toda. Então você, tinha que ter a criatividade de fazer o seu, fazer o balde de timbau, fazer o... uma lata de marcação, fazer uma lata de doce de goiabada, de tamborim... (Juraci de Jesus Santos - Samba Trator 16 de jul. 2016).

Entre 2014/2015, o Samba Trator gravou um disco, tipo demonstração, o “Samba Trator: O avassalador/ao vivo⁸¹” e ficou mais conhecido ainda, ganhando cada vez mais popularidade, não só no E. V. de Brotas, como em muitos outros bairros populares de Salvador, chegando até ao interior. Suas apresentações são sempre muito prestigiadas por um grande número de admiradores, que participam de suas apresentações, tanto abertas, em palcos como o Pelourinho e no carnaval com o bloco Corrente do Samba, também no E. V. de Brotas, quanto em espaços fechados, como A Casa de Pedra no Garcia e outros.

3.10 SAMBA VIOLA DE MARUJO

Fundado nos anos de 1990 por Bobô e Valdete, sua irmã, o grupo Viola de Marujo tomou o caminho contrário ao seguido por alguns grupos. Em meados de 1990, o músico percussionista Bobô, quando passeava em seu momento de folga do carnaval, conheceu no Pelourinho um bloco com o nome Filhos de marujo; uma banda de fanfarra que animava o Terreiro de Jesus todos os anos nesse mesmo período. Ao se deparar com esse nome, logo veio a associação ao samba de caboclo. A partir daí, ele convidou a banda para fazer um novo projeto, agora voltado para o carnaval. A união do samba com o bloco de fanfarra resolvia problemas referentes ao registro do nome e a possibilidade de participar do carnaval.

Na verdade, oh, como surgiu? É até uma forma curiosa. O bloco Filhos de Marujo, ele tinha um bloquinho no Pelourinho... Ele tinha um bloquinho de fanfarra no Pelourinho, saía do Pelourinho. E num momento de folga... Não me lembro muito bem o ano, sempre fui percussionista, tocava, viajava tocando com bandas, mas teve um momento do carnaval que eu estive folga, e fui ver o bloco no Pelourinho, fanfarra. Quando chegou lá, eu falei: “Rapaz, Marujo. Marujo é samba. A gente tem que dá uma importância a isso”. E aí, eu tive a ideia, chamei... “Pô! Porque não transformar o bloco de fanfarra em um bloco de samba no carnaval”? Porque, Marujo, tem tudo a ver. Só que a gente não tinha banda não. Só veio a ideia, né. [...] mas como ninguém conhecia a parte burocrática do carnaval, porque pra vc sair de fanfarra pra um trio... (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

Mas antes de chegar ao carnaval o grupo precisava vivenciar a cultura do bairro, já que a afinidade com Samba Junino era grande. Além do mais, a estrutura exigida para o carnaval seria bem maior do que para o São João. Pelo menos teoricamente, visto que hoje, mesmo no período junino, o Samba Viola de Marujo desfila na festa de São Pedro sob um trio elétrico.

Teve a ideia do carnaval que veio botar em prática nas ruas do Engenho Velho, porque eu acho que tinha que ter, essa coisa, tinha que ter essa trajetória né. Não poderia ter a ideia..., chegou logo pro carnaval. Tinha que ver como funcionava essa logística. Como poderia, porque até então a gente não tinha um modelo de carnaval,

⁸¹ <https://soundcloud.com/search?q=samba%20trator>

de Samba Junino no carnaval (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de Marujo, 06 de Abr. 2016).

Figura 35 – Arrastão Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016 no E. V. de Brotas.



A história de Bobô, líder do grupo, é bem parecida com a de muitos outros sambistas de Samba Junino. Ele pertence à terceira geração de músicos que cresceu nesse ambiente, convivendo com muitos dos grupos do bairro, assistindo os desfiles no período junino, e principalmente, participando de grupos formados por crianças, os sambas de crianças. Sobre isso ele diz:

Eu sou desde pequenininho [...], desse movimento de rua que o Engenho Velho vem trazendo ao longo do tempo. Eu digo trazendo, porque existe até hoje, até hoje tá aí, meio que... não digo, fraco, mas pouco, [...] pela época. [...] Tinha vários sambas aqui. Numa rua tinha 2, 3 sambas, hoje tem um. Aqui, só nessa parte daqui, tinha o Leva Eu, do outro lado da rua tinha o Jaké, aqui tinha o Samba Criança, que era aonde eu ia me divertir, participava, que era Rubinho, meu tio Aécio, aí, eu ia, ficava observando. Dali, eu comecei a tocar - tocava um tamborim - depois tinha uma especialidade, o dom que Deus me deu que era de tocar Timbal. Comecei a tocar desde pequenininho, isso foi chamando atenção (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

A banda Viola de Marujo tem formato de banda de pagode, ou Samba Junino atual, digamos assim, com baixo, violão e cavaquinho, percussão e voz. A primeira participação no Samba Junino foi num carro de som, uma Kombi, semelhante a um mini trio, com os instrumentos harmônicos e as vozes sobre o carro e os percussionistas em baixo. Para Bobô, sair no São João também se constitui numa forma de valorizar a cultura do bairro, demonstrando apreço pelo “Sambão” que aprendeu na infância.

O nosso S. João tava decadente. Não tinha mais a força que tinha antes. Mas, tinha grupos que faziam o São João, que não deixavam de fazer, assim como o Jaké, e o próprio Leva Eu, que é o nosso exemplo, o nosso bom exemplo, é a nossa base, a nossa história... Falei: “pô! Vamos fortalecer isso. Vou botar o samba Filhos de Marujo pra sair também no S. João. Mas aí, o que é que...já vamos já nessa pegada de trio elétrico, não tanto, porque a estrutura não dá. Mas vamos botar um baixo, vamos botar um cavaquinho e um violão. [...] E a gente meio que seguiu os passos

do Jaké, em cima de uma Kombi com esses três instrumentos de harmonia. A galera em baixo, percussão em baixo e o povo seguindo como se fosse um bloquinho (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

O primeiro ano do grupo foi bastante favorável, o que incentivou a participação nos anos seguintes. Sair com o Viola de Marujo no São João seria mais um estágio que ajudaria na preparação do grupo, tanto o quadro musical quanto no diretivo, preparando para o carnaval. Uma preocupação válida, visto que, o equilíbrio entre percussão e os instrumentos harmônicos requer uma organização e percepção diferente, já que a intensidade e a técnica de execução dos instrumentos estariam em contraposição; por serem amplificados por equipamentos eletrônicos, diferente do samba duro executado acusticamente.

Primeiro ano, maravilhoso, já fortaleceu. A galera mostrou às pessoas de outros bairros que não conhecia nossa cultura, passou a conhecer. Aí, o segundo ano, a mesma coisa. Aí, foi desenvolvendo pra banda. Mas a gente precisava desse desenvolvimento, até porque a gente precisava de uma logística no trio. Como é que seria no trio? A gente tinha como exemplo o Viola de doze. Mas a musicalidade da gente tinha que ir pra um lado de Samba Junino, não pro lado de samba de roda, como é o viola de doze.

A gravação do primeiro CD, em 1995, reforça mais ainda sua inserção na cultura do bairro. Na capa estão o nome do disco “Heeee la mano”, o nome da banda “Viola de Marujo”, e o nome do bloco “Filhos de Marujo”. Importante também relatar que o bloco é apadrinhado por Márcio Vitor, cantor do grupo de pagode Psirico e patrocinado por um centro afro-religioso.

Figura 36 - Arrastão Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016 no E. V. de Brotas (trio/painel c/patrocinadores – Centro Espiritual)



Figura 37 - Arrastão Viola de Marujo em 26 de jun. de 2016 no E. V. de Brotas (trio/painel c/patrocinadores –Psirico/Márcio Vitor)



3.11 SAMBA ZUMBAÊ

Fundado em 1994, o Samba Zumbaê é fruto das ideias de André Luiz, ex-integrante do bloco afro Os Negões, num pedido de um de seus filhos, que o convidou para criar um samba. Os primeiros ensaios foram feitos com os instrumentos emprestados de um grupo de pagode da comunidade Viver Melhor no Ogunjá no E. V. de Brotas, onde funciona sua sede.

Meu nome é André, André Luís, 57anos fiz agora recente né?! O Samba Junino é o seguinte: Entrou na minha vida através do samba os Negões né?! Eu sou fundador dos Negões né?! [...] Depois dos Negões [...] criei o samba Zumbaê, né?! [...] Nós começamos a fazer os primeiros ensaios lá, sem instrumentos, sem nada, que o instrumento era de uma banda Peruca que era um pagode. E isso, nós fomos criando, tomei gosto na coisa, tendeu, o grupo Zumbaê que nós estamos “aê” com 23 anos já. É nós fomos fundados no dia 15/03/94... (André Luiz – Samba Zumbaê, em 02 de jun. 2017).

Dos festivais de Samba Junino que o Samba Zumbaê participou, se orgulha dos títulos conquistados no E. V. de Brotas e no Vale da Muriçoca. Hoje, o próprio samba promove festivais de música, igual ao que aconteceu em junho de 2017 na sua sede do samba, na comunidade Viver Melhor.

Ah, eu vou dizer a você o seguinte: fui campeão cinco vezes aí em cima, cinco vezes! Quando a gente passou, foi no binário, primeiro ano que a gente **saiu**, fomos campeão lá na Muriçoca. Fomos campeão na Muriçoca, eles tudo criança, tudo criança. [...] E essa coisa aí, é o seguinte: vou fazer um festival esse ano, pequeno, aqui, só entre eles mesmos, aqui mesmo. [...] um festivalzinho aí, uma quantidade assim, em dinheiro, pequena, só pra incentivar o festival (André Luiz – Samba Zumbaê, em 02 de jun. 2017).

Dentro do universo musical do Samba Zumbaê a valorização das músicas autorais é bem significativa. A escolha das músicas, e até o próprio processo criativo, tem como elemento norteador, um tema previamente escolhido e passado para os compositores, que desenvolvem a criação com base nesse recurso. Todos os anos o samba traz um tema diferente para motivar e direcionar a criatividade dos compositores. Conforme André, a instituição do tema no Samba Junino foi uma novidade trazida pelo Zumbaê. Sobre isso, ele diz que:

A composição, a música, ela nasce através de um tema! É outra coisa que eu quero esclarecer: o Samba Junino não tinha tema... Eu que criei tema! Zumbaê que criou tema no Samba Junino! Porque os outros sambas não tinha tema, nenhum tinha. Quem disser que tem, tá mentindo, que eu tenho vários tipos de tema, esse ano mesmo é senzala né?! [...] Então aí, eu me inspiro dentro de “senzala” (André Luiz, 02 de jun. 2017)

Figura 38/39 – camisetas estampas com tema - detalhe para o símbolo campanha contra violência com às mulheres em 02 de jun. 2017.



A maneira como o Zumbaê é pensado, desde o próprio nome, a preferência por desenvolver o repertório musical através de um tema, quanto pela escolha dos conteúdos, muitas vezes, ligados a questões importantes referentes à vida e história do negro no Brasil, como “Senzala”, por exemplo, certamente reflete a passagem do líder do Samba Zumbaê pelo bloco Os Negões. Temas que remetem a ancestralidade do negro como “Raízes”, e “Folhas”, estão entre outros de cunho mais social como em “Ecologia” e “Crianças”. No tema “O sítio do pica-pau amarelo” a relação do universo afro-religioso folclorizado através do personagem o Saci Pererê, é “reafrikanizado” pelo Samba Zumbaê.

Eu vou pegar lápis de cor para pintar o meu balão
 Ê lá, viva são João!
 Eu vou pegar lápis de cor para pintar o meu balão
 Ê lá, viva são João!
 Saci Pererê, Dona Benta quer te vê
 Moleque travesso e danado, samba duro é Zumbaê
 Saci Pererê Dona Benta quer te vê
 Moleque travesso e danado, samba duro é Zumbaê
 Eu vou pegar lápis de cor para pintar o meu balão
 Como é que é? Ê lá, viva são João!

A Emília e o saci entrou na roda pra sambar
 No samba Zumbaê, Samba saci Pererê
 No samba Zumbaê, samba que eu quero vê
 Com uma perna só, com uma perna só
 Samba saci Pererê
 Com uma perna só, com uma perna só
 Samba que eu quero vê!
 A mesa tá repleta de canjica e lelé
 São vinte e três anos de samba
 De samba Zumbaê
 Vinte e três anos de samba, de samba Zumbaê!
 Com uma perna só, com uma perna só
 Samba saci Pererê
 Com uma perna só, com uma perna só
 Samba que eu quero vê”. (Faixa 08)

Figura 40 – Pintura na parede com nomes dos temas 02 jun. 2017.



O Zumbaê tem 1 CD gravado. Esse foi o registro de uma apresentação ao vivo realizado em 2005 com a sonoridade característica do grupo; mais crua, sem harmonia, só percussão e voz. Para André Luiz, esse foi o primeiro registro feito em CD de um grupo de Samba Junino⁸². É possível que essa seja a primeira gravação independente realizada por um grupo de Samba Junino. As duas outras gravações, de grupos denominados de Samba Junino, foram os discos “Swing” do Samba Fama, com produção da Continental, e “Os Melhores sambas de São João da Bahia”, uma coletânea produzida por Jorge Sampaio.

No Samba Zumbaê é destacada a importante presença do projeto Bejeró, que oferecia oficinas gratuitas de teatro, música, percussão etc., não apenas para formação artística/cultural dos músicos do grupo, mas para toda comunidade Viver Melhor. O projeto foi idealizado por Rejane Maia, atriz do filme “Ó paí, ó” e esposa de André Luiz. Dentre alguns dos integrantes do Samba Zumbaê alguns afirmam ter passado pelo Bejeró, como Jean Conceição, cantor e

⁸² Não consegui informações a respeito do fonograma, ou se há efetivamente um registro autoral junto ao ECAD, com o código de gravação/ISRC etc.

compositor, que conheceu o samba Zumbaê através do projeto Bejeró. Antes de chegar ao Zumbaê, foi cantor do samba “Barro Vermelho” na Travessa Vale do Matatu em Cosme de Farias; Jeanderson, músico/percussionista, também participou do projeto Bejeró onde aprendeu a tocar percussão e depois foi para o projeto “Pracatum” no bairro do Candea; Glaudson Silva de Santana, percussionista, começou a tocar com treze anos de idade no Zumbaê; Leandro Ribeiro, também participou do projeto Bejêró.

O Samba Zumbaê realiza seus ensaios aos sábados na Vila Viver Melhor desde quando surgiu, em 15 de março de 1994. Conforme André Luiz, líder do grupo e idealizador do projeto, o Zumbaê é um dos únicos, ao lado do Samba do Morro, na Federação e o Samba Neguinho, no Dique Pequeno, que nunca parou de fazer samba no São João, mesmo nos períodos mais difíceis, quando quase todos os sambas desapareceram das ruas do bairro.

Figura 41 – Parede da sede na comunidade Viver Melhor Ogunjá - E. V. de Brotas 02 de jun. 2017.



É importante mencionar os muitos grupos que construíram essa manifestação ao longo do tempo, pois sem dúvidas, contribuíram para a consolidação da musicalidade, tão marcante e influente do samba duro junino. Grupos como a banda Mocó e o Samba Arrocha, da Ladeira do cinema, o Mata o Velho e o Samba Rastapé, da Rua Chile, o Samba Criança, do Largo dos artistas, Samba Corrimão, da Ladeira do Corrimão, o Samba União, de Mário e Jorge Bafafé, o Arrastão do Pelotas, próximo ao Solar Boa Vista etc., e os outros tantos grupos que desfilaram durante anos e anos seguidos, vindos de bairros vizinhos ou até de locais mais distantes para se apresentarem pelas ruas do E. V. de Brotas⁸³.

⁸³ Ver lista em anexo com o nome de outros grupos por bairros na p. 138.

4 ANÁLISE DA ESTRUTURA “SOCIOMUSICAL” DO SAMBA JUNINO

Durante o período em que estive envolvido com o universo junino do E. V. de Brotas procurei conhecê-lo da forma mais ampla possível, tanto a nível histórico e social quanto a nível musical, sendo este último, indispensável para a realização da festa. Mais que isso. Talvez seja ele o objeto central de toda a manifestação, aquilo que motiva tantas pessoas a se moverem em direção ao samba, “atrás ou por trás”, do Samba Junino, vivenciando cada elemento de maneira intensa, apaixonada. Por esse motivo tive a necessidade de entender, tanto o contexto histórico, quanto a parte musical/estrutural, suas semelhanças e diferenças, confrontando as influências mais marcantes. Além do mais, a proposta principal dessa investigação foi tentar compreender como se dá a construção musical do Samba Junino em todos os parâmetros possíveis, seja comparando a outras manifestações ou mesmo para destacar suas peculiaridades. Para mim que sou morador do bairro, nascido e criado ali na esquina do “Largo dos artistas”, palco principal da festa, ou do “Beco doce”, primeiro local de ensaio do “Leva Eu”, um dos primeiros grupos de samba do E. V. de Brotas, essa música faz parte da minha história, parte de minha memória afetiva e hoje, de minha “composição químico/biológica”, acomodado em uma parte do cérebro e sob uma forma específica, tal qual conheci no passado. Esse entendimento por trás das minhas impressões coloca o Samba Junino num espaço quase sagrado, guardado na memória afetiva, atravessando o tempo e as suas mudanças com enorme alegria. Mesmo que misturado a outras músicas e estilos diferentes, sua “levada”⁸⁴, para mim, muito particular, é fruto da história do negro na Bahia, e a música do candomblé, essencial para essa alquimia.

Numa possível relação entre manifestações do passado e o presente, desde os batuques, cucumbis e batucadas, às Escolas de Samba, Blocos de índios e Blocos Afros, segue o Samba Junino, como genuína forma de expressão oriunda do povo e para o povo. Uma brincadeira itinerante e profundamente musical tal como o carnaval popular mas sob uma relação de vizinhança também muito intensa como nas festas de São João, como diria Cid Teixeira⁸⁵. Experiência que transforma uma visita tradicional à casa da comadre ou vizinho em um desfile, semelhante ao desfile das charangas nas lavagens do Recôncavo baiano.

No trabalho de campo com o Samba Chile, seja nos ensaios de rua ou no desfile de São João, o ambiente produzido pela coletividade na participação da comunidade, é fator essencial

⁸⁴ Faço aí, uma associação com a Time line predominante no samba duro junino.

⁸⁵ “São João: uma festa extrospectiva”. Título da matéria publicada no jornal A Tarde de 21 de junho de 1985 no qual “O historiador Cid Teixeira analisa a festa do São João, a partir de uma visão comparativa com o Natal, [...]”.

para a existência e sucesso do Samba Junino. Desde os acordos feitos através de abaixo-assinados, rifas, limpeza da Rua Chile da Capelinha feita pelos amigos colaboradores, familiares, vizinhos e membros/músicos do grupo, dançarinos integrantes ou não, parte de suas vidas está presente. Embalados pelo fluxo que segue em suas performances, interagidas, ou até mesmo, reconstruídas com sua audiência, essa experiência determina a sua existência e tradição. Para Turino (2008, p. 33), esse quadro de interação é essencial para o sucesso da performance participativa. A contribuição e adequação de todos os atores que participam desses eventos são avaliadas, percebidas ou não, como preponderantes para o “fracasso”, caso não seja alcançada a desejada participação requerida por todos (músicos, audiência, comunidade, etc.).

Em eventos participativos, a contribuição de todos para a performance é avaliada e, na verdade, é considerada essencial para uma performance ser considerada bem sucedida. Mas isso não significa que todos no evento estejam necessariamente felizes com as contribuições ineptas ou desajeitadas de algumas pessoas para a música e a dança. (TURINO, 2008, p. 33)⁸⁶

Dos aspectos gerais de toda essa construção do Samba Junino, a participação e envolvimento das pessoas nos eventos são percebidos, em diversas falas, como essenciais para o sucesso das suas performances, seja no desfile, conhecido como arrastão, já mencionado e contextualizado anteriormente, ou em seus ensaios de rua. Na fala de Tatau, por exemplo, esses são, sem dúvida, os elementos mais importantes.

Ah, esse grande movimento, movimento de responsabilidade. Nós não éramos profissionais, mas eu garanto aqui: todo diretor de Samba Junino, o que ele mais queria era ver a comunidade dele sorrir, era ver os amigos próximos. E a minha felicidade, quando eu fiz parte do Samba Scorpion, era ver aquela ladeira tomada. [...] A satisfação da gente era só uma: era ver a felicidade da comunidade, era ver todo mundo próximo, todo mundo junto. E vi isso crescer (TATAU, 20 jun. de 2017).

Dentro do universo da performance participativa e o Samba Chile, a reconstrução do mesmo objeto foi uma atividade constante. De forma natural, os arranjos iam sendo modificados através do improviso, novas partes eram adicionadas e o repertório, quase sempre “tirado de cabeça⁸⁷”, seguia o requerido pelo contexto. Diferente de apresentações formais onde o termo “ensaio” ganharia “o status” de uma preparação para um espetáculo, no Samba Junino ele é utilizado como um evento, cujo principal objetivo é a interação social e os

⁸⁶ In participatory events everyone's contribution to the performance is valued and in fact is considered essential for a performance to be deemed successful. But this doesn't mean that everyone in the event is necessarily happy about some people's inept or clumsy contributions to the music and dance (TURINO, 2008, p. 33).

⁸⁷ Repertório “tirado de cabeça” é o mesmo que “memorizado”, ou lembrado no momento.

atores estão prontos para atuarem mas sem o status das estrelas da “*Axé music*”⁸⁸, por exemplo. Para Turino:

No entanto, nos Estados Unidos, como em todo o resto do mundo, existem inúmeras atividades de música-dança que não envolvem apresentações formais, o sistema estelar, nem a venda de ingressos de gravação e concertos. Essas outras atividades são mais sobre o fazer e a interação social do que sobre a criação de um produto ou mercadoria artística⁸⁹ (TURINO, 2008, p. 25).

Há muitos casos dentro do Samba Junino que envolve os dois universos, tanto o participativo quanto o apresentacional⁹⁰. É possível também, que alguns grupos que participam da brincadeira comunitária, também promovam festas com cobrança de ingresso, produzam CDs e almejem o sucesso comercial, etc., apesar desse trânsito não se configurar numa mudança efetiva, só parcial. Grupos como o Samba Trator, por exemplo, transita entre os vários níveis de performance, continuando a participa do desfile de Samba Junino. Diferente dos grupos Gera samba e a Gang do samba, hoje conhecidos como grupos de pagode, pois esse deslocamento significou a mudança definitiva de nível, possivelmente a consolidação do “pagode baiano” enquanto gênero específico de música. Há de se notar também, que a brincadeira nos bairros serviu de palco para o surgimento de muitos músicos baianos⁹¹.

Assim como acontecia na década de 1990, fator agregado ao conjunto e essencial para que tudo funcione bem, tanto nos ensaios quanto nos festivais, o comércio de bebidas e comida continua, ainda hoje, a se apropriar desses espaços. A economia informal se vale da aglomeração de pessoas em torno do palco ou dos caramanchões, o que torna os eventos participativos ainda mais atraentes.

A rua, como local de ensaio, é espaço de convivência compartilhado por muitos atores, nem sempre acordados por esse compartilhamento. Os motoristas e seus carros, por exemplo, muitas vezes, trafegam entre os participantes, podendo em alguns momentos, alterar ou mesmo quebrar momentaneamente o fluxo de uma performance participativa. Isso, quando as ruas permitem o trânsito de carros, o que nem sempre é o caso, pois muitas delas são estreitas

⁸⁸ Conforme Goli Guerreiro (2000, p. 133) “A axé-music é o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afros(frevo baiano + samba-reggae). É um estilo mestiço, cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas. Tal mescla foi concebida inicialmente pelas bandas de trio, atraídas pela visibilidade e inovação musical do samba-reggae”.

⁸⁹ Yet in the United States, as throughout the rest of the world, there are multitude of music-dance activities that do not involve formal presentations, the star system, or recording and concert ticket sales. These other activities are more about the doing and social interaction than about creating an artistic product or commodity (TURINO, 2008, p. 25).

⁹⁰ Termo cunhado por Thomas Turino (2008).

⁹¹ Ver capítulo 2.2.1.

demais para tal. Em alguns casos, essa convivência torna-se natural e o fluxo continua a ser gerado sem grandes interrupções.

Esse fluxo, na entrega completa do corpo e da mente, pode ser percebido, por exemplo, na execução do instrumento, exposto nas mãos dos percussionistas, que mancham sem o perceber, a pele sintética do timbau com o seu sangue em prol da performance. Como num estado de transe, a dor das mãos machucadas e sangrentas não é sentida, o tempo não passa e a alegria é visível. Conforme Turino:

Flow refere-se a um estado de concentração aumentada, quando alguém está tão atento à atividade em mãos que todos os outros pensamentos, preocupações e distrações desaparecem e o ator está completamente presente. A experiência realmente leva a um sentimento de atemporalidade, ou estar fora do tempo normal, e ao sentimento de transcender o eu normal⁹² (TURINO, 2008, p. 04).

O lugar do Samba Junino é efetivamente a rua. Isso se pode ver nos desfiles e na emoção das pessoas que participam efetivamente do desfile, bem como nos moradores de bairros como o E. V. de Brotas, que abre as suas janelas no São João para ver passar e poder cantar junto com o samba, reavivando suas identidades e reafirmando a sua posição de luta diária. Mais do que um entretenimento “barato”, o Samba Junino é *vida em movimento*⁹³.

4.1 NA PEGADA DO SAMBA

Nas minhas análises dentro da pesquisa de campo, frequentando os ensaios de rua ou acompanhando os arrastões juninos e até mesmo participando de um grupo de Samba Junino enquanto músico, busquei compreender os mais variados aspectos sonoros da música que era produzida, sempre com bastante interesse e cuidado. Digo produzida, mas de maneira geral, tanto as músicas compostas, como as de outros repertórios, seja na apropriação de alguma melodia para a criação de uma nova música, a utilização de parte dela, ou a criação de uma nova música “toda original⁹⁴”. Evidente que, nessa primeira avaliação, volto a ressaltar, que de modo bastante particular, reflito sobre os muitos aspectos rítmico-musicais do Samba Junino entendendo que há um universo muito maior que ainda precisa ser explorado.

⁹² Flow refers to a state of heightened concentration, when one is so intent on the activity at hand that all other thoughts, concerns, and distractions disappear and the actor is fully in the present. The experience actually leads to a feeling of timelessness, or being out of normal time, and to feeling of transcending one's normal self (TURINO, 2008, p. 04).

⁹³ Expressão proferida pelo poeta e pesquisador James Martins em 20 de jun. 2017 na roda de conversas Samba junino: Patrimônio Cultural de Salvador.

⁹⁴ Expressão proferida por Bru, cantor do samba Chile, para caracterizar sua música.

Nos grupos de Samba Junino predomina uma “levada” muito própria conhecida como samba duro, que difere do samba de roda “padrão”. Eu entendo esse samba, dito padrão, como um samba de estética diferente nos seus diversos aspectos, inclusive o rítmico, e o denomino como samba do Recôncavo ou samba de viola, mais associado ao samba chula descrito por Döring (2016). Sobre essa questão, acredito que pode ter havido um transito de influências mútuas entre seus estilos. Essa suposição surgiu a partir das conversas com alguns músicos, muitos deles, filhos e netos de antigos moradores de cidades do Recôncavo ou até ex-moradores de lá.

Optando pelo modelo empregado pela musicologia africana e brasileira apresentado por Tiago de Oliveira Pinto (2000) de pulsação elementar⁹⁵, a clave/time line Samba duro segue essa divisão temporal (x.x..x..x..x.x..) (Faixa 18). Sugiro aqui, que essa configuração, seja fruto de uma possível adaptação dos instrumentos de percussão oriundos das Escolas de Samba sob a resultante sonora ouvida na música dos terreiros de candomblé. Essa suposição parte principalmente da afirmação da mudança de clave no Samba Leva Eu na década de 80, relatada por Ivan Huol, da minha própria análise junto ao Samba Chile e do vídeo Dança de Guerra, já mencionado anteriormente, nesse mesmo trabalho.

Tiago de Oliveira Pinto (2000), em sua abordagem analítica, apresenta o quadro das estruturas sonoras da música africana e afro brasileira e as evidentes semelhanças na forma, fato que contraria as hipóteses de fusão e mestiçagem oriunda de uma gama de conceitos mal interpretados e/ou preconceituosos, ainda vigentes no imaginário brasileiro. Para ele:

Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, inter-relações múltiplas, aconteçam elas entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto “texto” musical, e mesmo entre musicalidades e visão de mundo. (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 90)

Dos aspectos propostos por Tiago (2000), que podem ser relacionados com a questão apresentada, posso citar: a flutuação dos motivos rítmicos, melodias tímbricas, sequências de movimentos organizados e cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos). Todas essas inter-relações apresentadas, presentes no Samba Junino, reforçam a ideia de uma possível transmutação rítmica na sua clave. (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 91 – 102).

Na estrutura rítmica do samba duro junino é possível notar, por exemplo, o ritmo binário, que de certa forma favorece ao desfile semelhantemente ao das Escolas de Samba,

⁹⁵ Pulsação elementar “são unidades menores de tempo e que preenchem a sequência musical”. No caso do samba, a pulsação elementar correspondente é de 16 pulsos. Nesse método, os pontos (.) são os pulsos elementares e o (x), o impacto ou batida (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 92).

estimulado, principalmente, pelo desenho rítmico do surdo/marcação, quase sempre sem variação, ou como é conhecido, o surdo reto, forma que prevalece na maioria dos grupos.

Exemplo de surdo reto: (x...x...x...x...) (Faixa 19)

Dentro da linha do “surdo reto” a ideia básica é quase sempre mantida, porém as variações também podem ser constantes conforme cada grupo, que desenvolve os arranjos que dão identidade e surgem na forma de convenções. Na transformação do samba de caboclo ou “cabila” para o samba duro, partes da linha rítmica de samba de caboclo se reconfigura no conjunto percussivo do Samba Junino. O timbau, instrumento símbolo do “samba duro junino”⁹⁶, por exemplo, segue mais ou menos o mesmo desenho rítmico do atabaque pequeno conhecido como “Lé”, mas, com variações. Conforme visto em vídeo documentado para esse trabalho, o timbau no samba duro tem basicamente essa configuração: (xx..xx..xx..xxxx) (Faixa 20). Não tão diferente do samba de caboclo, o “cabila”, no atabaque “Lé” segue uma linha mais reta, sem muitas variações: (xx..xx..xx..xx..). (Faixa 21)

Outra característica bem peculiar no samba duro é a “quebrada do timbau”; uma sequência de toques rápidos que, quase sempre, antecede a mudança de andamento. É importante saber que dentro do samba duro junino os músicos costumam criar diferentes modelos de levadas e improvisações, a fim de dar uma identidade ao grupo o qual pertence.

O tamborim no samba duro exerce uma função parecida com a do agogô no samba de caboclo. Sua configuração rítmica, porém, é um pouco diferente, tanto em relação ao “cabila”: (x.x.x.x.xx.x.xx.), quanto ao samba de roda de padrão rítmico mais conhecido: (x..x..x.). Essa configuração rítmica em relação ao samba duro, para mim, foi sendo construída ao longo do tempo, e diversas mudanças podem ter ocorrido na sua estrutura.

Usando a transcrição em notação convencional ocidental, utilizando pulsação e acrescentando as pausas, podemos ter uma ideia de sobreposição rítmica, mas apenas como mera representação visual, visto que a liberdade para a improvisação é muito grande. Nesse sentido, é importante refletir sobre a representação gráfica da música e das incongruências do uso da forma convencional de escrita para análise de músicas de outras culturas nas quais a concepção de tempo e espaço seja diferente da ocidental. A representação escrita de estruturas sonoras menos convencionais, certamente, requer o desenvolvimento de novos modelos que possam absorver essas diferenças, necessárias para uma melhor compreensão. Nesse caso, a

⁹⁶ Termo mais recente usado por alguns dos representantes desse movimento como Jorge e Mário Bafafé, bem como a Federação de Samba duro junino e a Liga do Samba Junino.

visualização de uma organização possível da sobreposição das claves, porém entre compassos.

Samba duro

Transcrição: Gustavo Melo

The image displays a musical score for 'Samba duro' in 2/4 time, transcribed by Gustavo Melo. It consists of two systems of three staves each. The first system includes staves for Tamborim, Timbau, and Surdo. The second system includes staves for Tam., Tim., and Surd. The Tamborim part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Timbau part has a steady eighth-note pattern. The Surdo part has a simple pattern of quarter notes.

O andamento dentro do samba duro pode variar, mas, normalmente é mais acelerado, tanto em comparação ao samba carioca, quanto ao samba de roda padrão, ou samba chula. Uma nomenclatura especial para o samba duro pode ter sido influenciada pelos Blocos Afros. É comum ouvir as expressões “na um”, “na dois” e “na três” para referir-se ao andamento, normalmente requerido pelos interpretes. A variação de andamento é buscada, e parece caracterizar momentos de êxtase envolvendo o público e o conjunto. Não existe rigidez metronômica entre as peças do conjunto. O desajuste é fundamental. (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 104).

O repertório do Samba Junino é composto basicamente de samba de caboclo. Mas, dentro dele se encontra uma variedade de músicas de outros contextos - o que reflete a atmosfera de maior visibilidade do Samba Junino vivenciada entre as décadas de 70 a início de 90 do século XX. Nessas circunstâncias, a criação do festival de samba teve um papel essencial para essa transformação. No contexto o qual estava inserido, era intensa a busca por maior liberdade de expressão e por direitos políticos e afirmativos, que inclui a criação do Ilê Aiyê, primeiro bloco-afro, a fundação do MNU-Movimento Negro Unificado, e o processo de reabertura política no Brasil. (PIRES; SANTOS FILHO; SANTOS, 2015).

No repertório do Samba Junino, o que me parece ser indispensável, é o toque do samba duro. Músicas tradicionais de São João, antigos clássicos do samba de roda, bem como as músicas de sucesso nas rádios são executadas seguindo essa levada. É claro que o festival de músicas autorais compostas especialmente para o Samba Junino fez crescer esse repertório acrescentando músicas que hoje são cantadas nos bairros por diversos grupos, sem que a música seja necessariamente do grupo executante.

Quanto à estética dessas músicas, no que se refere ao padrão melódico, é possível ouvir também a expressão “samba melódico” para diferenciar dos sambas “corridos”⁹⁷, feitos com poucas frases, ou mesmo do pagode atual, influenciado pelo funk carioca. Mas, maior parte do repertório é composto por samba do tipo “corrido”, sempre de forma responsorial.

Comparando o samba duro junino com o pagode, inicialmente, gostaria de citar uma frase dita por Ivan Huol do Grupo Garagem: “Mas era uma música frágil. Se tira uma peça vira pagodão”. Em relação a essa afirmação percebi que a peça chave para essa transformação pode estar no instrumento grave (surdo/marcação/105). Na configuração do pagode o surdo segue um desenho semelhante ao feito no “Lê”, (xx.xx.xx.xx.), o surdo é dobrado, e o andamento “cai”, torna-se mais lento. Nos ensaios do Samba Chile, por exemplo, quando o samba duro mudava a configuração do surdo reto para o dobrado, era evidente a queda do andamento para uma dinâmica mais arrastada. Outras peças da percussão do pagode podem apresentar diferenças ou semelhanças em relação ao samba duro junino, mas, basicamente essa foi a diferença mais audível que eu pude perceber dentro do conjunto. Essa informação a respeito do surdo no Samba Junino também foi percebida por Juraci de Jesus Santos, cantor e compositor do Samba Trator, em seu depoimento. Conforme ele, o Gera Samba (atual É o Tchan), que, como dito anteriormente, se apresentou como grupo de Samba Junino há tempos atrás, trouxe elementos novos como a harmonia do cavaquinho e a “levada”, e/ou configuração rítmica diferenciada pelo surdo/105 dobrado em um andamento mais lento. Acredito, que o surgimento do Gera Samba no final dos anos de 1980, seja o marco temporal para a consolidação do pagode baiano no cenário musical da Capital baiana. De acordo com ele:

Os únicos sambas que veio assim já no período de [anos] oitenta pra cá, que veio já com corda era É o Tchan, [...] o Gera Samba.[...] Ele vinha desfilar aqui no Eng. Velho. Gera samba e, [...] logo depois vem o Gang do samba. Mas [o] Gera samba

⁹⁷ O samba corrido é uma modalidade de samba de roda na qual a relação da dança com a música é mais livre, mais permissiva. Usa-se principalmente para diferenciar do samba chula, onde a dança se apresenta em momentos específicos da manifestação em si, podendo só dançar na uma pessoa de cada vez (SANDRONI, 2005, p. 34).

era sincronizado junto com o samba, tipo Samba Junino. Que era... "Segure a saia menina, não deixe a saia levantar, eu lhe peço..." Mas é daquele samba que o surdo... Porque cada samba tinha um surdo. A maioria trabalhava com o surdo de um. Surdo de um é aquele que: um tsti um um tsti [x...x...], marcando mesmo. O Gera samba quando veio, já veio: tudududu tutum tudu tutum [xxxx..xx..xx..xx], mas era Samba Junino. O Gang do samba veio tbm [...] na mesma pegada, mas só que o Gang do samba ainda usava o surdo de um, samba Fama, surdo de um, o samba Jaké vinha com aquele surdo, dobrado, por exemplo: bibim tipum bibim tipunbiribibim [xx..xx..xx..xxxxxx], o Leva eu também vinha com o mesmo surdo do samba jaké. Mas, tipo assim, o Gera Samba, ele desfilava aqui [...] na rua. Agora, só que, como eles harmonizaram, eles foram um dos primeiros que harmonizou. Então eles foram pra palco mais cedo (Juraci de Jesus Santos, 16 jul. 2016).

Expressões como “pagode junino”, “sambão junino”, “sambão de São João”, ou “samba São João”, frequentaram as páginas do jornal A Tarde, como visto anteriormente, não apresentando uma nomenclatura única, uma denominação específica para o objeto, não só por parte da mídia, mas também por parte dos organizadores dos eventos de Samba Junino. Certamente, por não ter sido tão importante dar um rótulo distintivo, já que o objetivo da festa era o de participar, brincar o São João através do samba. Além do mais, havia grupos de estilos diferentes de samba, o que talvez, aumentasse essa indeterminação⁹⁸.

4.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO MUSICAL NO SAMBA JUNINO

A composição musical enquanto processo, ocupa um espaço ainda pouco explorado pela ciência, de um modo geral. As análises, em torno da criação, tratam mais em termos de escrita musical e do produto final da composição em si, não levando em conta a maneira pela qual o compositor/criador/improvisador a concebeu. Apesar da vasta quantidade de textos publicados sobre as composições “de maior relevância em nossa cultura”, o que me soa um tanto etnocêntrico, a maior parte deles, ignora os processos de composição no momento da criação (SLOBODA, 2008, p. 135).

Numa abordagem epistemológica/analítica, Sloboda esboça “quatro métodos possíveis de investigação”:

- A observação da história de determinada obra através de esboços;
- Análise dos relatos dos próprios compositores;
- Observação da ação composicional de um compositor ao vivo;

⁹⁸ O Jornal A Tarde – 26/06/91, Caderno 2, p.1, em texto de Hamilton Vieira diz que: “Cada sambão se destaca por ter um toque diferenciado”. Dentro do contexto observado, aparecem grupos como o samba de Os Negões, com um estilo mais próximo do samba reggae, e o Samba Boqueirão, citado nas entrevistas com Mário Bafafé e Tote Gira.

- Observação e descrição de execuções improvisadas.

A abordagem de Sloboda, apesar de tentar compreender o funcionamento psicológico na criação, objetivo maior de seu texto, carece, entretanto, de uma análise mais ampla em torno do indivíduo, histórico, social e dentro de um processo de construção e “autoconstrução” constante. Na criação musical, dois estágios composicionais, inspiração e execução, são estabelecidos.

Em uma linha de compreensão mais ampla, porém, dentro de uma perspectiva intercultural, o pesquisador Alan Merriam, em seu livro clássico *A antropologia da música* (1964), aborda, entre outras questões, aspectos conceituais e comportamentais do fazer musical, limitando-se, porém, a entender como novas músicas são geradas. Para ele, toda composição é produto do meio, e gerada a partir de um processo consciente de produção, quando vista do ponto de vista analítico. Dessa forma, ele apresenta os elementos fundamentais da criação musical, mas, sob uma perspectiva funcionalista – uma teoria de caráter universal (BEHAGÜE, 1992, p. 05-06).

Propondo uma abordagem basicamente etnomusicológica para análise dos processos composicionais, Gerard Behagüe (1992) determina alguns pontos que ele considera como essenciais para uma avaliação com ênfase no fundamento sociocultural da criação musical. Esses princípios consideram o compositor, enquanto ser, social, histórico, principal elemento de análise na criação musical.

- a) O foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético-ideológicas. Ele observa que a visão de mundo é etnocêntrica europeia, e por essa razão, as análises sobre a criação musical centravam-se nas dimensões sonoras do fenômeno musical, e “o compositor, um ser à parte, transcendental”.
- b) Qualquer aspecto de uma cultura musical deve ser considerado pelo menos em 4 níveis:
 1. *A forma*: o canto, uma ocasião musical, ou parte dela, um instrumento, uma obra musical;
 2. *O processo*: ato ou ações e intenções envolvidos na produção da forma. O ato de compor tem uma forma determinada socioculturalmente, assim como a obra sendo composta; o ato em si, é um processo.
 3. *O conteúdo*: as mensagens transmitidas através da música e da atividade musical;

4. *As determinantes ideológicas*: visão de si mesmo em relação à visão do mundo, estética, valores socioculturais e conceitos que dão significado a mensagens, moldes e processos musicais.
- c) O significado da música é extra musical.
- d) A obra musical só adquire sentido no contexto de suas execuções. A abordagem terá como foco principal o contexto e ou processos cognitivos do ouvinte.

Com base no quadro apresentado, ou buscando suporte teórico e analítico entre essas definições, tentarei esboçar minhas considerações em torno da construção musical no Samba Junino. Para isso, utilizarei os relatos dos compositores sobre seus processos e estratégias composicionais, bem como, uma análise etnográfica nos ensaios e apresentações onde essas músicas são executadas/ouvidas/consumidas, em uma abordagem analítica que tenha além do contexto de execução, a percepção do próprio compositor e do ouvinte. Para começar, farei pequenos relatos de momentos chaves para essa análise.

4.2.1 Ensaio de rua do Samba Chile na Rua Chile da Capelinha, E. V. de Brotas, no dia 27 de fevereiro de 2015⁹⁹.

Cheguei! A apresentação/ensaio já havia iniciado. Bem antes da rua que dá acesso ao espaço onde são colocados os equipamentos, uma via que liga o Largo da Capelinha à Rua Brígida do Vale, já podia ser ouvida a voz de Bru, nosso cantor. O principal acesso é por essa rua, entrando na Rua Chile da Capelinha, que é uma ladeira não muito íngreme, ladeada de casas simples, do tipo popular, com alguns carros estacionados e dois pequenos pontos de venda de bebidas, comidas etc. O “palco de rua¹⁰⁰” fica em frente a uma casa em eterna construção, onde é puxada uma gambiarra pela casa ao lado, pertencente a um dos diretores, e às vezes, da rede elétrica pública. Antes de chegar ao local de ensaio, ainda no início da ladeira e sem ver a performance, minha primeira percepção foi auditiva. Logo, notei uma sonoridade sem efeitos, que soava meio confusa em alguns momentos, apresentando desequilíbrio de intensidade entre os instrumentos - o cavaquinho, a percussão - e as vozes. Alguns percussionistas também cantavam junto com o público, respondendo em coro. Eu já havia vivenciado uma experiência parecida com essa anteriormente, mas não com a mesma atenção e intensidade. A rua, sempre com boa quantidade de observadores, nesse dia parecia

⁹⁹ Ver vídeos anexo p. 151.

¹⁰⁰ Coloquei entre aspas para distinguir a expressão “palco de rua” – rua usada como palco, literalmente – de palco na rua, armado com estrutura de ferro etc.

em maior número. Fui chegando devagar, ouvindo o som crescendo aos poucos, observando os muitos detalhes que preenchiam aquela rua. Eu liguei o violão e comecei a tocar, tentando dividir a atenção entre a execução do instrumento e os acontecimentos ao redor. Com tantas informações visuais, sonoras e comportamentais naquele espaço, me questionei sobre a real necessidade de conhecer outros grupos, pois, somente naquele espaço, já havia uma grande quantidade de novidades e questões diversas a serem problematizadas e investigadas. Logo nos primeiros momentos de minha performance junto ao conjunto, um rapaz veio “ao palco”, a frente dos músicos, e começou a sambar. Seus movimentos eram largos, corria de um lado a outro como num movimento parecido com o que presenciei em uma festa, em um candomblé da nação angola. Ele requebrava os quadris, também com movimentos acentuados, diferentes do passo conhecido como *miudinho*, visto no samba chula, aparentemente, criando novas coreografias, as vezes, um tanto quanto acrobáticas. Entre os sambistas de Samba Junino ele é conhecido como Charuto, e aparece em um vídeo postado no youtube em julho de 2014¹⁰¹, junto ao Samba Jaké. Ao ouvir o repertório do samba Chile, logo tive a impressão de que muitas das músicas executadas pertenciam a outros grupos de samba, principalmente por se referirem a algum dos sambas em sua letra. Desta forma, além das músicas autorais, podíamos ouvir músicas de grupos como, o Leva Eu, o antigo samba Mata o Velho e o grupo Viola de Marujo. Nessa noite, também recebemos a visita de Miltinho, cantor de samba de roda no Engenho Velho da Federação, à frente do projeto Jorge Junino com o cantor Reinaldo, ex-Terra Samba, no Alto das Pombas. O Miltinho, além de dominar a relação do canto à música percussiva e a harmonia, possui uma qualidade fundamental no Samba Junino: o carisma, a habilidade para atrair o público participativo para perto e atirá-lo a cantar e dançar junto com ele. Essa habilidade, no contexto do Samba Junino, parece suplantar, algumas vezes, a adequação entre a melodia da voz e a harmonia do violão e cavaquinho e/ou contrabaixo.

Nos ensaios do samba Chile, as crianças são um show à parte. Elas dançam durante todo o evento. Muitas vezes, são convidadas a chegarem pra perto do “palco” para exibirem suas habilidades. Nessa questão, noto que há uma diferença muito grande em relação ao repertório quando comparado ao pagode, ou o funk, gêneros preferidos pela maioria do público mais jovem. As músicas de Samba Junino são menos apelativas, apesar de não deixarem de ter um pouco de malícia e sensualidade.

O fato que mais me impressionou nesse ensaio foi quando Bru, cantor do grupo, trouxe ao palco um homem, aparentando ter uns 60 anos de idade, com algum tipo de deficiência

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jZRG7oDFsVU>

visual e andando com certa dificuldade de locomoção. O jeito com que ele se comportava, parecia de uma pessoa com algum distúrbio mental, inquieta, com as mãos sempre em movimento em direção à cabeça. Ele foi apresentado ao público pelo cantor Bru, que em seguida, lhe passou o microfone. Inicialmente, precipitado nas minhas conclusões, achei que ele iria balbuciar algumas palavras, falar coisas desconectadas, ou uma frase de efeito para provocar o público. Contrariando as minhas expectativas, ele falou de forma muito segura durante alguns minutos, lembrando o surgimento do grupo, sua participação como um dos fundadores, e sobre a mãe de um dos integrantes, já falecida. Sua fala emocionou a todos, inclusive a mim. Depois, cantou a música de sua autoria, tema da primeira formação do grupo, dando sequência ao pot-pourri com outro tema antigo de samba de roda. Tive a impressão, que as pessoas da rua, vizinhos e amigos, cantavam com certa emoção exposta nos olhos, a música sem título, que diz “Que noite linda o Samba Chile veio clarear”. Nesse momento, meu olhar etnográfico passou a registrar a cena, guardando minhas certezas para outro dia, tentando não criar expectativas em torno dos acontecimentos, só observar a performance.

A criação musical obedece a determinados critérios que só mesmo o próprio compositor para descrevê-los. Essa relação tão íntima entre o criador e a criatura, cercada por todo um universo gerador de novas motivações, é quase sempre, o resultado da escolha de uma palavra, de uma frase melódica mais adequada ou de uma inspiração divina etc. A partir de um tema dado, um fragmento ou uma ideia para a criação, sua experiência, habilidade, e também sua história, são fatores determinantes na construção musical¹⁰².

Para tentar compreender esse processo de criação dos compositores de Samba Junino, inicialmente usarei os relatos dos compositores em relação à lógica, suas estratégias e suas inspirações, para a escolha e desenvolvimento de suas ideias composicionais, tomando como base, alguns de seus princípios, porém numa produção musical muito além dos limites da escrita. A análise traz as seguintes classificações:

- Criação a partir de um tema dado, com uma produção elaborada;
- Criação sob a luz da inspiração divina;
- O plano místico/espiritual;
- Criação com base no cotidiano;

¹⁰² Nesse paragrafo há uma mescla de pensamentos entre (SLOBODA, 2008, p.150-151) e (BEHAGÜE, 1992, p. 06).

- Coletivamente – transformação em apresentações/performances ao vivo;
- Predileção pela forma responsorial – interação entre música e audiência;
- Uso de vocalizes para desenvolver melodias;
- Poesia de conteúdo com mais volume.

É importante salientar que a “inspiração” possui, dentro dessa gama de possibilidades, uma forte relação com o surgimento do tema, quase sempre atribuído a uma força desconhecida. Os critérios apresentados, muitas vezes se cruzam.

4.2.2 Relato de compositores

As experiências dos compositores na construção de músicas novas, como dito anteriormente, são momentos particulares do compositor em sua atuação, até mesmo quando coletivamente. Quando apresentam semelhanças em suas formas, certamente, estão imbuídos de um sentimento muito particular e impossível de ser descrito em toda sua magnitude e de maneira que possam lembrar de todos os detalhes dessa experiência. Sendo assim, minha análise é apenas parte de um universo muito maior envolvido na criação musical.

Como critério de escolha das falas, associei esses relatos e as informações observadas e analisadas nas etnografias, aos pontos expostos na classificação dada acima. É bem verdade, que esses pontos foram idealizados com base nos próprios relatos, bem como nos textos de Sloboda (2008) e Behagüte (1992).

4.2.2.1 Criação a partir de um tema dado, com uma produção elaborada:

E eu, como compositor nato que eu sou, eu tenho várias músicas, mas a maioria das músicas, “são” curtinhas, são músicas educativas, eu conto [a] história aqui da comunidade, como era a rua aqui. Tem uma música que eu falo:

*No tempo que eu era menino
Tudo isso aqui era barro
Eu subia a ladeira e descia
Mamãe me chamava e dizia
Menino tem todo o cuidado
Hoje eu tenho saudade
Não brinco mais de fura pé
Nem de esconde-esconde
Nem chicotinho-queimado
Nem de ovo na colher, tudo mudou, Tudo mudou
Êta samba bom, tudo mudou, Tudo mudou,
Até a criação que os pais nos dava, tudo mudou
Até a criação que os pais nos dava, tudo mudou (Faixa 09)*

Vc sabe como é que eu faço as minhas músicas, Gustavo? Sabe como é que eu faço minhas músicas? No banheiro, dentro do ônibus...[...] A gente fez o ensaio, domingo

que vem, agora, é o nosso ensaio geral. Esse ano, como eu falei com você que, tudo que eu faço aqui, é em prol da comunidade, estamos homenageando a comunidade pro pessoal que tem oitenta à noventa e cinco anos (Helder Soares Nascimento, 15-06-2016).

Para a criação de seus sambas, o compositor Helder Soares Nascimento, líder do Samba Koisa Doce, mostra sua preocupação em promover o desenvolvimento e bem estar da comunidade a qual pertence, com canções com uma finalidade educativa, como ele mesmo classifica seu trabalho. O conteúdo dessa música aborda as mudanças de comportamento relembando as brincadeiras de sua infância, confrontando sua visão de mundo frente às transformações atuais.

Outra música feita sobre um tema dado foi apresentada por Helder em 2013 no festival de Samba Junino¹⁰³ promovido pela Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia no E. V. de Brotas, onde se sagrou campeão. Ele diz:

[...] depois eu voltei no ano seguinte a Copa. A gente tá falando muito de música. Vou terminar só com essa aqui, minha música da Copa das Confederações. O Festival de música no Eng. Velho - E, rapaz, como é que eu vou fazer uma música pra Copa das confederações?! – Mas, tava aí, como está até hoje, a seca no Nordeste [...]. Eu disse: - É! Vou fazer uma música em homenagem à seca [...].

O meu país só pensa na Copa
 O meu país só pensa na Copa.
 E povo nordestino caindo de sede no meio da roça
 E povo nordestino caindo de sede no meio da roça
 Vamos rezar, vamos pedir a Deus
 Vamos rezar, vamos pedir a Deus
 Manda chuva pro sertão pra molhar a vegetação
 Manda chuva pro sertão, pra ser feliz o cidadão
 É triste, o gado morrendo de sede, de fome
 É triste, o gado morrendo de sede, de fome
 Isso aí, né bom pra o homem
 Isso aí, não é bom pra o homem
 Pois, o samba Koisa Doce, faz a sua obrigação
 Pois, o samba Koisa Doce, faz a sua obrigação
 Reza pra que chova no nordeste, Reza pra que chova no Sertão
 Reza pra que chova no nordeste, Reza pra que chova no Sertão
 Vamos rezar, vamos pedir a Deus... (faixa 10)

E eu, fui contemplado, porquê... Nesse ano, eu saí com 120 camisas, e aqui, na verdade, a gente não vende camisa. A gente dá pra comunidade participar. Mas, muitas pessoas, às vezes... Vou deixar até relatado isso aí, pra quem for ouvir depois. Muitas pessoas, às vezes, eh... abusam, tenta desestimular a pessoa, não tem como, no caso, eu, que tenho o sangue de Samba Junino, samba de roda, que eu gosto de fazer, e pegava minhas camisas, e no meio de 120 camisas, se o meu samba tinha 30 camisa, tinha muito. Pegaram a camisa, guardaram Até hoje, eu tenho essa mágoa, pegaram a camisa, guardaram. Fizeram assim, uma espécie de boicote. Mas, não foi nada não. Deus é bom e os orixás também. Que Deus disse "Faça por ti que eu te ajudarei". Então, vou deixar bem claro aqui: eu me apego a Deus. É ele que eu tenho que me apegar. Mas os orixás também não ficam de fora. [...] Os orixás não deixa a gente de fora. Então, eu subi com meu samba, quando olhei pra trás, tinha uma multidão de gente atrás do samba. E quando eu cantava a música, o povo respondia. Eu cantava e chorava ao mesmo tempo. Sabe por quê? Eu não via minhas

¹⁰³ Vídeo com imagens do festival em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BI9IFP2oQ5M>>

camisas, mas via que o samba tava bom, e o povo atrás. O que foi que aconteceu? Eu fui campeão. [...] Subi no palco com uma moqueca. Nem eu mesmo esperava. Subi no palco com uma moqueca, até... Pra te dizer, até a minha percussão foi improvisada de última hora. Foi muito boa. Esses mesmos subiram ao palanque ali, de Mário, o dono da festa, tocaram em cima de um palco, e a gente deu um show de bola, e eu dei um show de letra, falando do Nordeste (Helder Soares Nascimento, 15-06-2016).

Fez o sinal da cruz enquanto cantava. Parecia emocionado. Sua música é um momento de conscientização política frente aos problemas vividos no “País do futebol”, que adere a alegria do evento esportivo e esquece a realidade dos estados nordestinos e a seca do Sertão. Uma crítica à alienação intensificada pelo evento, que dificulta o alcance de um estado de consciência mais comprometido com os problemas sociais do país. Na sequência, ele relata a experiência e as dificuldades até a conquista do título de campeão.

4.2.2.2 Criação sob a luz da inspiração divina

A atmosfera da época do movimento que surgiu como lazer [...] de Samba Junino, que é uma expressão cultural, que é uma manifestação de uma gente, a gente observava o comportamento de um e de outro. O fato de dizer pra você, a disputa, de quando o cara escrevia uma obra maravilhosa, linda, e que aquilo atingia o objetivo dele que era tocar o coração das pessoas, que por incrível que pareça, ninguém tinha visto ou ouvido aquela obra, e naquele momento que o cara interpretava lá, alguns já começavam a se manifestar, dançar, cantar e tal. Isso criava um despertar na gente... – Mas, poxa, pô, o cara... mandou a coisa aí muito melhor do que o que imaginava. [...] E eu classifico isso, esse tipo de comportamento, que é a história do compor, da composição, como um ato de manifestação. Eu não acredito, eu, particularmente, não acredito de que o homem, por essa passagem aqui terrestre, simplesmente por isso, adquira tanta sabedoria. Não acredito. Acho, de que é necessário ele está iluminado, ou como ato de manifestação, incorporado com o auxílio de entidades, de outras entidades, de espíritos de luz. Cada um trata como quer. Eu trato como espírito de Luz, e que a gente, [é] simplesmente, um mensageiro, [ele] é usado pra transmitir essas mensagens. Porque, eu vejo o compositor, como [um] profeta. [...] Um cara cantava uma obra dele, um cara chamado Abacate [...] um compositor. E essa obra, rapaz, era impressionante. Aí, eu, aos meus 15 anos, 14 anos, [...] quando eu chega [cheguei] lá que eu vi, eu disse: - Pô rapaz, esse cara... que coisa linda! – Não lembro bem da obra dele não. Aí, eu... 15 dias depois, mais ou menos, um mês depois, eu me apareço com uma obra dizendo:

*O meu balão foi ao céu só para anunciar
A festa do interior do amor de iaiá
Filosoficamente as gotas prismáticas caíram do céu
Foi uma chuva de amor, molhou a fogueira, mas não se apagou (bis).
Não pise na fulô
Não maltrate meu amor
Sou pétala da flor de Jasmim
Samba Elite sigilo da flor
[...] (Faixa 11)*

Composição pra mim é como um ato de manifestação. Já vem tudo pronto, harmonia, vem a melodia, arranjo, e tal... (Antônio Jorge/Tote Gira,

Antônio Jorge, o Tote Gira, autor de uma das músicas mais emblemáticas da chamada *axé music* conhecida como “O canto da cidade”. Nascido em 27 de nov. de 1960, Tote Gira se

diz um homem feliz por ter nascido num bairro tão privilegiado culturalmente conhecido como Nordeste de Amaralina, na comunidade da Santa Cruz. Foi dessa região, que de acordo com ele, surgiu o primeiro grupo de Samba Junino em 1972, fundado por um homem conhecido como Beto do Boqueirão, logo depois do desaparecimento das Escolas de Samba. A construção melódica da música “Pétalas de flor”, bem como o trato dado à poesia, lembra bem essa influência das Escolas de Samba. Há de ser notado, inclusive, a existência de um título para sua canção, fato um tanto quanto raro no repertório escutado durante a pesquisa, com exceção das músicas do disco “Os melhores sambas de São João da Bahia¹⁰⁴”, onde essa mesma música recebeu o registro fonográfico. Seu processo de criação, conforme o relato apresentado acima, é essencialmente motivado e inspirado por uma atmosfera política-ideológica e espiritual, cujo conteúdo, segundo ele, teria a função primordial de transmitir mensagens, e o compositor, um mensageiro. Analisando a letra da música “Pétalas de flor”, percebe-se a utilização de toda uma simbologia presente nas festas de São João e, possivelmente, em referência à música gravada por João do Vale, “Pisa na Fulô”.

4.2.2.30 plano místico/espiritual;

O Samba Junino, os elementos juninos, se pode se fazer o samba com, falando de balão, pode se fazer um samba falando de bolo, falando de foguete ou, falando de tudo isso. Eu, quando eu fiz, eu pensei muito na fogueira né. Pular Fogueira, comer milho... Vai por aí. Hoje, minhas composições é [mais sobre o] terreiro. [...] É mais, pensando na cultura [afro religiosa], aí, eu fiz Barravento, que vem com essa coisa do velho no samba:

*Não venha pra cima de mim seu José
Porque o samba tá no pé seu José
Entra na roda daqui quem quiser
Samba de roda.*

Aí, seu José entra na roda tomando um Barravento. Barravento é da Cultura, quando um povo de Santo vai incorporar a Entidade ele primeiro tem que vir através desse Barravento. Aí seu José, entra na roda tomando um Barravento. Aí, é:

*Um Barravento pra cima de mim
Dois Barravento pra cima de mim
Três Barravento pra cima de mim.¹⁰⁵*

(Silvanício dos Santos/Bobô – Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

“Eu sou desse movimento de rua que o E. V. de Brotas vem trazendo ao longo do tempo.”

A frase, dita com certo orgulho, cheia de pertencimento e respeito, sintetiza o sentimento da maioria dos participantes do Samba Junino: amor pelo samba e pela sua

¹⁰⁴ Ver anexo 3 na pg. 154/DVD.

¹⁰⁵ Ver anexo com links na p. 151.

comunidade. O cantor e compositor Silvanício dos Santos, o Bobô, líder do grupo Viola de Marújo, nascido e criado no E. V. de Brotas no início dos anos de 1980, também não foge à regra. Morador do bairro até os dias de hoje, cresceu sob uma atmosfera, cujo ingrediente principal era o samba do bairro. Incentivado por vizinhos e parentes, logo começou a participar do samba promovido por essa comunidade ainda criança, despertando a curiosidade das pessoas que o viam como um prodígio. Na criação de suas canções, todo o processo gira em torno da cultura afro religiosa. Seu conteúdo, não apenas poético, mas também melódico, tem a mesma influência, determinada pelo candomblé. Em uma conversa posterior a esse depoimento, afirmou que parte do repertório autoral foi composto pela “entidade”, através de sua irmã Valdete, uma das responsáveis pelo grupo Viola de marujo, ao lado de Bobô. Essa ligação com o candomblé é fator determinante no processo de criação do grupo de Bobô, assim como, nos terreiros de candomblé em festa de caboclo. A “entidade”, entendida como uma força superior de caráter espiritual, muitas vezes, se apropria de melodias pré-existentes, ou até mesmo, cria novas, se utilizando dessa expressão musical para transmitir suas mensagens, quase sempre na forma de cantiga de sotaque¹⁰⁶, fato que eu mesmo pude perceber em um terreiro de candomblé no E. V. da Federação. Nesse contexto, como entender o processo de criação de pessoas do candomblé? Béhagüe considera que todo processo composicional concebido em processos espirituais seja verdadeiro não diferindo fundamentalmente do método fora do estado alterado de consciência. Para ele:

Considerar esses processos como inconscientes resulta, mais uma vez, de um caso agudo de etnocentrismo, pois é sabido que o transe xamânico ou a posseção espiritual representa uma das fontes mais poderosas de revelação ou criação musical, e que o mundo espiritual dos indígenas ou dos adeptos das religiões africanas tradicionais ou afro-brasileiras é totalmente verdadeiro, real e consciente por ser vivenciado cada instante. Se bem se saiba pouco do mecanismo de criação musical em estado de transe, o resultado desta criação, não parece diferir fundamentalmente da composição regular fora do transe (BÉHAGÜE, 1992, p. 08).

4.2.2.4 Criação com base no cotidiano.

A minha profissão é porteiro, trabalho de portaria, aí de madrugada, [quando] eu tou lá, eu sempre... aí, bate assim... Por exemplo: eu fiz uma música, uma vez, eu cheguei aqui em baixo, a saudosa minha mãe ainda estava viva, aí, eu tou no muro lá... eu tou no muro da casa lá e aí desce o cara vendendo: “Olha a pamonha, olha a pamonha, olha o Lelê, Comprô-la, pagô-la, levô-la!” E aí, eu olhando aquilo... Daqui à pouco, eu... Aí, quando eu tou no muro, ali, quando ele passava vendendo, as crianças aí: “Comprô-la, pagô-la, levô-la!” Aí, eu disse: Pô, isso dá música. Aí, no

¹⁰⁶ As cantigas de sotaque, geralmente, parte do repertório coletivo, puxadas pelos Caboclos, são críticas ou recados direcionados aos assistentes e às pessoas da casa, podem ser acompanhadas por qualquer dos toques e são mais raramente cantadas, demonstrando o poder de onipresença do Caboclo e sua sinceridade (GARCIA, *Apud* DINIZ, p. 150).

muro eu tava, no muro eu fiquei. Quando o Koisa Doce tava voltando, aí eu criei: "Olha o Koisa Doce aí, aquilo mesmo, não muda nada." E isso, é a frase, "aquilo mesmo, não muda nada", era, o cara da pamonha. "Pamonha, não sei o quê, aquilo mesmo, não muda nada. Comprô-la, pagô-la, levô-la". Aí, eu (juro?), veio uma frase na hora assim, veio uma frase, eu digo:

Olha o Koisa Doce aí, aquilo mesmo, não muda nada
Olha o Koisa Doce aí, aquilo mesmo, não muda nada
Comprô-la, pagô-la!
Comprô-la, pagô-la, levô-la
Menina do Koisa Doce gosta de beijú
Comprô-la, pagô-la, levô-la
Sai vendendo peixe tbm seu angu
Olha o Koisa Doce aí (Faixa 12)

Entendeu? Então, nesse ano que a gente saiu, foi a música do Eng. Velho. (Helder Soares Nascimento – Samba Koisa Doce, 15 jun. 2016).

Nas muitas formas de construção musical vista na pesquisa, o recurso mais frequente entre os compositores de Samba Junino foi a utilização dos acontecimentos diários como fonte de inspiração. Muitos compositores afirmam criar seus temas com base no contexto das próprias performances e de forma mais ou menos improvisada, aproveitando e ressignificando os fatos, corriqueiros ou extraordinários, no mesmo instante de suas apresentações. Nesse caso, por exemplo, o pregão de um vendedor ambulante serviu de base para a criação. Talvez, se apropriando da melodia sugerida pelo pregador e o ritmo das palavras, e acrescentando parte que lhe dar maior sentido.

O cotidiano de bairros populares de Salvador se constitui de muitos atores. São trabalhadores autônomos, vendedores com seus pregões - que cantam seus produtos com a intensidade necessária para alcançar seus clientes - bêbados que perambulam pelas calçadas, o futebol ou o “baba” de rua, coisas corriqueiras e alegres que, ao lado de outras, não menos corriqueiras, evidenciam o lado triste, como a violência policial etc., vista, por exemplo, na música do Samba Neguinho¹⁰⁷.

4.2.2.5 Coletivamente – transformação em apresentações/performances ao vivo

Dentro de tantas formas de criação musical encontradas no Samba Junino, outra, não menos relevante que as anteriores e que precisa ser registrada nesse trabalho, é a construção coletiva. O primeiro exemplo vem do Samba Chile, quando parte de uma música foi recriada, no mesmo instante/ao vivo, adicionando nova parte, letra e melodia, sobre o refrão. Na música, a letra de duplo sentido associava os movimentos da dança com o sexo:

Empina a bundinha – Ah! Eu vou meter
Joga o balaio pra cima – Ah! Eu vou meter (bis)

¹⁰⁷ Ver capítulo 3.1.7

Em outra esfera da criação musical coletiva, o exemplo dado por Juraci, do Samba Trator, vem de um momento de aparente descontração na construção colaborativa, num samba de pergunta e resposta, cujo processo de criação se estabelece a partir da primeira frase, para dá-se início à brincadeira:

Na maioria das músicas, assim, a maioria das músicas [autorais], eu compus. Mas, têm outras pessoas que fazem música, manda pra gente também. Tem uma que, praticamente, foi catado de cada um [...]. Ivan fez assim:

*Jogou o barro na parede, o barro colou
Chame o Trator (bis)*

Aí, eu:

*E o Barro colou
Chame o Trator (bis)*

Aí [...] eu botei isso:

*Que zorra é essa, rapaz?
É o Trator (bis)*

*E o Barro colou
Chame o Trator (bis)*

*Jogou o barro na parede, o barro colou.
Chame o Trator (bis)*

Aí Alex veio e botou:

*Que zorra é essa
Você está se requebrando (bis)
Sai da frente, sai da frente!
É o Trator que está passando (bis) (Faixa 13)
(Juraci de Jesus Santos - Samba Trator, 16 jul. 2016).*

Durante sua passagem pelo Samba Neguinho, Rubinho cantor e compositor do grupo, cantou e compôs algumas das músicas de samba, participando da autoria coletiva da música “Barrote”, uma das músicas de maior destaque, composta por ele, Marinho Santana, Serginho e Gô de Angola, tendo sido, inclusive, gravada posteriormente, pelo grupo Gangue do Samba. Sobre como foi sua criação, Rubinho diz:

Eu e Gô, que é o Paulo Henrique, [...] a gente sentava assim, geralmente à tarde... "Rubinho, vamos fazer musica"?! E sentava, às vezes ele fazendo rima, “botano” apelido, e a coisa ia acontecendo. A gente começava escrevendo: “isso aqui não dá! Isso aqui dá”! E a gente ia fazendo música, como foi feita a música “Barrote”. A gente fazia... o ensaio do samba Neguinho era feito no caramanchão, no meio da rua. Tinha uns barrote lá com bambu e sempre quando “tava” encerrando, o final de ensaio, Rony aparecia: Vou pegar esse barrote meu senhor. Vou dá surra de barrote! E aí, dali começou a surgir a musica “Barrote” (Rubinho – Samba Neguinho, 08/10/16).

4.2.2.6 Predileção pela forma responsorial – interação entre música e audiência;

Em apresentações não participativas o reconhecimento e eficácia de uma performance é sentida através do aplauso, momento de satisfação do público e do artista. Logo a intenção do

compositor é passar à sua audiência mensagens fortes o bastante, para que ela seja tocada. Numa performance participativa é diferente. O compositor busca a satisfação de sua audiência chamando-o para perto, tocando sua pele e seu coração, mas também, induzindo-o a participar diretamente da festa através de seu canto, cuja construção tenha como meta o envolvimento do público, a tal ponto que, mesmo calado, o ouvinte sintá-se obrigado a cantar, a bater os pés no chão, a movimentar o seu corpo. Para Valdir, cantor do Samba do Morro, o coro de uma música de Samba Junino deve ser forte e acolhedor, levemente atrativo, e a performance contagiante.

Samba Junino não é letra, é empolgação e coral. Se você fizer uma música com letra, mas não tem o coral a música fica morta naquele samba ali, tem que ter um coral, um coral forte pra eu cantar de cá, exemplo: - *Foi na roda de samba*. E você: - *[Olê!]*. (faixa 22) Que o Samba Junino é feito de coral. Cê tá me entendendo? Têm letras [do] Samba do Morro... Aí, eu volto pro Samba do Morro. O Samba do Morro tem letra e tem coral. Porque, como o cara tem uma cabeça pra fazer uma música assim, pegar nome de bairros:

Ceguei no Garcia suado da ladeira

– Olhe só! A gente sai do Garcia pra Muriçoca:

Ceguei no Garcia suado da ladeira

- Que a ladeira é grande!

Na Muriçoca deixei gente de bobeira

Lá no Gantóis, nosso samba foi maior

Vindo de Cajazeira, eu fui sambar no Toróro

Aqui no Engenho Velho, o Samba do Morro é bi

- Eu fui campeão duas vezes!

Em Fazenda Grande III, eu não esqueci

[Por] Que eu ganhei várias.

Andei por todo o canto, e você, colado com a galera

Outra vez no São João

A gente vai procurar quem?

O samba do morro na favela.

Aí vem:

Não dá pra segurar, não dá pra segurar

São Joao chegou você de novo tava lá (Faixa 14)

Quer dizer o quê? “você de novo”?! Onde o Samba do Morro tá, você tá presente, entendeu? Então, a diferença entre o samba [duro e] o samba de roda mais harmônico, é mais ensaio. Cê vai pro estúdio fazer um ensaio pra samba de roda, e pra samba duro você não vai pra estúdio. O samba duro, o seu estúdio é a rua! O samba duro seu estúdio é a rua! Você arma o seu caramanchão, ali é o seus ensaios, pra o que você faz ali na rua, você fazer aonde você vai se apresentar. [...] É daquele jeito que nós fazemos lá [no ensaio do Samba Chile]. Porque, se a comunidade não abraçar [o samba], o samba não existe! O samba não existe! Não vai adiantar tá cantando pra você aqui. (Valdir Fidelis dos Anjos – Samba do Morro, 27 de abr. 2016).

Participação. Essa é a palavra que resume, não apenas o pensamento de Valdir, cantor e compositor do Samba do Morro, mas talvez, de todo o fazer musical do Samba Junino. Na

verdade, em contextos participativos, as pessoas que participam, são parte do evento, e a criação musical, se funda nesse princípio.

Uma característica distintiva primária da performance participativa é que não há distinções artista-público. Eventos profundamente participativos são fundados em um ethos que sustenta que todos os presentes podem, e de fato deveriam, participar do som e do movimento da performance. Tais eventos são enquadrados como ocasiões sociais interativas; As pessoas que participam sabem antecipadamente que a música e a dança serão atividades centrais e que se espera que elas se juntem se elas participarem¹⁰⁸ (TURINO, 2008, p. 29).

4.2.2.7 *Uso de vocalizes para desenvolver melodias*

Para Juraci de Jesus Santos, cantor e compositor do Samba Trator, as vocalizes são parte fundamental no processo de criação. Sugestões de melodias ou criação de melodias inteiras, ou até rítmicas são técnicas mais usadas por ele. Como nessa música, com o solfejo lembrando o bordão de um violão executando um arranjo inspirado na viola de samba chula. Sobre isso ele diz:

Eu faço as músicas, mas o meu acompanhamento é o quê? É tipo assim [solfeja um bordão de viola de samba, aparentemente criado, ou recriado]. Aí eu fiz:

*No grito da ladeira é madeira, madeira, madeira
Samba Trator não é de brincadeira. madeira (bis)*

Já tá rolando um comentário

Samba Trator já começou

Chega a galera do ranço, o samba tá rolando, a galera gritou (bis)

O grito da ladeira é madeira, madeira, madeira

O samba Trator não é de brincadeira, madeira. (bis)

Então, isso é, tudo... vai... Quer dizer, que minha voz em si, eu... da forma que eu canto, eu já acho que a minha voz tem uma melodia harmônica. Quando eu faço as músicas, assim, ela já vem com uma melodia harmônica. Então, eh... já vem aquela coisa, bota a melodia na cabeça, já vem aquela coisa espontânea. [...] [surge] no desenho do violão, e aí eu vou. Solta a voz, vou embora (Juraci de Jesus Santos - Samba Trator, 16 jul. 2016). (Faixa 15)

Já Silas Samba do Morro/Samba da Bikeira, utiliza o solfejo melódico sem qualquer referência instrumental. Interessante é pensar que, ele, enquanto músico de instrumento harmônico, o cavaquinho, aparentemente, não associou o instrumento à sua voz. O que é diferente de Juraci, pois esse, além de cantor, é percussionista:

Meu pai sempre me ensinou, tipo assim, me deu sempre uma base de fazer uma música, meu pai é tipo assim, ótimo, super, hiper, bom todo! Compositor excepcional! Antônio Braga dos Santos. Ele sempre falou: “Meu filho! Só faz

¹⁰⁸ A primary distinguishing feature of participatory performance is that there are no artist-audience distinctions. Deeply participatory events are founded on an ethos that holds that everyone present can, and in fact should, participate in the sound and motion of the performance. Such events are framed as interactive social occasions; people attending know in advance that music and dance will be central activities and that they will be expected to join in if they attend (TURINO, 2008, p. 29).

alguma coisa tipo “lálálálálá”, e coloque [...], palavras. Você solfeja, escreve, solfeja, escreve. [...] Depois você vem colocando sua harmonia... [...]” É músico! Antônio Braga dos Santos. Meu pai foi um dos primeiros cantores do Secos e Molhados, do bloco Secos e Molhados. Conhecido como Gajé (Silas – Samba do Morro/Samba da Bikeira, 27 de abr. 2016).

4.2.2.8 Poesia de conteúdo com mais volume.

A maioria do pessoal aí, de samba, diz que eu escrevo coisa de velho. Mas é a nossa história. Aí tem uma música minha que diz:

*Saudade dos velhos tempos
Mais fácil de se viver
Do telhadinho de palha
Da casa de massapê
Da roça que vovô cuidava
Que Deus ajudava a molhar
Vovó com um filho no bucho
Já com mamãe pra criar
Fazia roupa de saco
Tão boa de se usar
Hoje os tempos mudaram
Da vontade de chorar
Se usa roupa de marca
Mas se esquecem de amar*

*Cultura nova rasgou os panos mamãe
Que vovó costurou
Cultura nova rasgou os panos mamãe
Que vovó costurou.*

Porque, hoje, quem predomina aí é a droga mano, predomina é a droga [...]. Eu mesmo sou do interior. Nasci em São Francisco do Conde, vim pra cá com dois anos. Já ouvia minha mãe lavando roupa e cantando essas músicas de samba de roda (Florisvaldo – Samba Leva Eu, 14 de junho de 2016). (Faixa 16)

O samba de Florisvaldo, cantor e compositor do Samba Leva Eu, apresenta um conteúdo que denota sua preocupação com os efeitos das transformações culturais ocorridas nos últimos vinte anos – mudanças de hábitos e de valores morais – confrontando diferentes gerações. Florisvaldo nasceu em novembro de 1964 na cidade de São Francisco do Conde, vindo para Salvador ainda muito pequeno, aos dois anos de idade apenas, junto com sua mãe. Seu processo de criação se fundamenta na inspiração divina. Assim como a maioria dos compositores entrevistados, a inspiração vem de um espaço desconhecido. O recurso utilizado para criação de melodias é o canto, seja na forma de solfejo ou junto com a letra do samba.

Eu não uso nada! [...] Isso aí, é Deus quem manda [...]. A música vem, vem um negócio na cabeça assim... vamos simhora. É a melodia. E vamos simhora. Aí, pego o celular, eu digo: “Porra! Pintou isso aqui”. Aí, jogo duro aqui, acabou, deixo aqui gravado. (Florisvaldo – Samba Leva Eu, 14 de junho de 2016).

Uma das questões apresentadas pela fala de alguns compositores referia-se aos recursos utilizados para memorização de suas músicas. Como percebido, grande parte das músicas são

concebidas na forma de pergunta e resposta, processo que favorece, tanto à performance participativa quanto à memorização das músicas. Mas, além da questão cognitiva baseada na oralidade, não apenas relacionada ao fenômeno musical em si, o registro escrito da letra também pode ser feito em um papel improvisado. Ou com a melodia gravada num equipamento eletrônico tal qual o celular. Como parte da descrição de um desses momentos, o diálogo entre os músicos do Leva Eu, Paquinho, Valmir, Irailton e Florisvaldo, dá uma ideia desse processo:

Paquinho - Não existia celular ainda.

Florisvaldo – Não. Veio... ficava aqui, oh [aponta à cabeça] [...]

Valmir - Escrevia no caderno também.

Irailton - Quando eu trabalhava com ele, sabe onde ele escrevia? No papelão. [...] “Irá! Pintou um negócio aí, vei”! “Aí, pintou aqui no papelão”. E esse papelão, dobrava e botava no bolso [risos].

Florisvaldo - Mas, pra você ver que o samba é tão sagrado, que o samba entra em sua mente e não sai mais, véi. É. [...] Eu estava..., "na onde foi?!", estava lá... Lobo Mal me chamou pra fazer uma música, aí, porra! Me veio a música lá..., lá no... tocando lá. Aí joguei. (Canta)

O samba convidou mamãe sinhá pra sambar

O samba é animado, mamãe foi se arrumar

Mamãe quando entra na roda é show lindo de se ver

Tempero da sua dança parece que tem dendê

Me ensina mãe sinhá, me ensina

Me ensina mamãe sinhá, me ensina

Me ensina mãe sinhá, me ensina

Me ensina mamãe sinhá, me ensina

Mamãe sinhá aprendeu, a dança dos ancestrais

Gingado do nego bantus que a gente não ver jamais

Me ensina mamãe sinhá, me ensina (Faixa 17)

- Eu aí, saí companheiro, enquanto tava armando a onda lá, eu digo: porra! O negócio veio na cabeça, eu aí, peguei o celular [faz algum gesto] deixei aqui [Rsr rsrsrs]. (Paquinho, Valmir, Irailton e Florisvaldo – Samba Leva Eu, 14 de jun. de 2016).

Mas, quais os mecanismos utilizados para a memorização e aplicação do repertório que não foi pré-estabelecido, ou quando “tirados de cabeça”? Na pesquisa de campo pude perceber alguns desses recursos. O primeiro deles é comum em muitos grupos de música popular, cujo repertório é organizado em sequência dentro de uma mesma música, o chamado pot-pourri. Porém, muitas vezes surgem músicas dentro do contexto do Samba Junino que não fazem parte das combinações. Tal como nas cantigas de sotaque, algumas dessas músicas chegam como mensagens, tanto satirizando algum conhecido ou homenageando um grupo convidado, cantando uma das músicas do grupo visitante.

Nas apresentações/ensaios do Samba Leva Eu o repertório autoral prevalece quando comparado com o de domínio público, que representam uma porção muito menor. Ainda

assim, é importante saber como esse repertório, não autoral, é adquirido/apreendido. Mas uma vez a relação familiar e étnica é enfatizada.

Quando vc fala de domínio público, [são] aquelas músicas da época de minha vó, da vó dele? A gente aprendia porque a gente é dessa família. A minha vó fazia samba no prato, a de Paquinho também fazia samba no prato, cantando, e a gente ia aprendendo. E aí, a gente começou... fazendo... Porque geralmente o pessoal da gente vinha muito é o interior. O pessoal trouxe o samba pra cá. (Irailton – Samba Leva Eu, 14 de jun. de 2016).

Compositores de música popular ao redor do mundo, e/ou de outros contextos, apresentam processos de criação semelhantes, pelo menos em alguns aspectos, como o surgimento do tema, por exemplo, ou dentro de uma mesma lógica estruturante. Contudo, há uma grande diferença, se vista a partir do compositor e do lugar dele, pois a ação é condicionada pelo sujeito, e o sujeito, por sua vez, é condicionado pelo contexto que é quem lhe nutre de ideias, imagens, sensações etc. Sendo assim, cada processo de criação é uma nova história. Os homens e mulheres que compõem para o Samba Junino são pessoas simples, que exercem profissões comuns no dia a dia, mas se transformam em compositores, muitos deles sem reconhecimento enquanto tal, iluminados pelo prazer de brincar com as palavras e participar do samba, trazendo seu canto, suas ideias, suas crenças. Eles são porteiros, motoristas de taxis, manicures, pais de família, quase todos acima de meia idade, alguns jovens, vinculados ou não a um grupo específico, que apresentam suas músicas quase sempre de maneira solitária em festivais de canções de Samba Junino promovidos por algum grupo específico. Vale destacar que, apesar da informalidade na atividade composicional, alguns poucos conseguiram ter suas músicas gravadas por artistas da mídia, como é o caso de Marcos Boa Morte, que conforme Lázaro Boa Morte, sobrinho dele, foi autor de boa parte das músicas do primeiro disco do Gera Samba/É o Tchan e de músicas para Blocos Afros, como o Ilê Aiyê e Malê Debalê. O outro nome, já citado anteriormente, é o de Neivaldo Sales, autor da música Tchaco gravada por Tonho Matéria.

No geral, o sambão popular de rua das festas de junho sempre foi um evento à parte, uma brincadeira altamente musical/participativa e sem o objetivo financeiro. Poucos grupos se profissionalizaram, e desses poucos, logo no início dos festivais. Como foi o caso dos grupos Gera Samba e Gang do Samba, que transitaram de imediato dos eventos juninos para indústria fonográfica, o que facilitou a decadência percebida a partir de meados dos anos de 1990 com a ascensão do pagode. Nessa nova etapa, no entanto, a possibilidade de reconhecimento perante aos órgãos públicos vem impulsionando a volta de grupos tradicionais como o Samba Fama e outros. É bem verdade que, com o aparecimento e sucesso

de novos grupos como o Samba Trator, por exemplo, o Samba Junino volta a influenciar a nova geração. Hoje, muitos vislumbram a possibilidade de que essa brincadeira se torne algo também viável financeiramente e assegurado por lei municipal. Pra finalizar, deixo esse relato de Lázaro Boa Morte que reflete muito bem esse novo contexto:

Aí, surgiu também o Samba Trator, mas já com outra conotação do Samba Junino, porque na verdade a galera do Samba Junino nunca se preocupou em fazer disso um meio de vida, de se profissionalizar. A exemplo [do] que a gente teve, o Gera Samba, que [...] era o Samba Marbak, que os caras fazia na época uma história tipo Samba Junino e Cau Adam¹⁰⁹, com a visão de ver aquela coisa da comunidade, de participativa, e tal e ver a questão da musicalidade que era muito forte, e as músicas muito boas, a galera gravou, começou a pegar os caras botar pra ensaiar virou no gera samba, depois É o tchan,.. pra você ter uma ideia, o primeiro cd do gera samba tinha 9 músicas do Samba Tororó. Então era uma das coisas porque o Samba Tororó não gravou. Não é o Samba Tororó. Os grupos de Samba Junino nunca se preocupou com isso. E a gente sempre fazendo músicas. Imagine?! E hoje não é diferente. A gente tem aí Viola de doze, Gang do samba, Harmonia, todos têm um pé quando se fala de samba de roda, de Samba Junino. Hoje você ver os pagodes aqui de Salvador e tal, os caras não tem, não gravam, não compõe. Ficam cantando músicas de Rio, São Paulo, desses eixo aí. Mas quando chega na hora do Samba de roda, que é quando a galera sacode o esqueleto, vem pra nossa origem aí, quer cantar as nossas músicas. Isso é legal, no ponto de vista de preservação cultural, mas a gente nunca teve essa visão de fazer o profissionalismo do movimento. E o Samba Trator já vem com outra visão. Os caras pegaram essa essência do Samba Junino, mas os caras “não, vamos tocar, vamos gravar, vamos...” porque negão... vou falar pra vc com toda a sinceridade do mundo, parece até uma ignorância: eu não gosto de uma outra história que não seja Samba Junino.... e isso fez o diferencial porque através desse sentimento/movimento eu consegui fazer amigos dentro do movimento. Consegui, de certa forma, não que geral, mas que a galera tivesse um respeito a mais pelo outro grupo, que não identificasse só a rivalidade do passado, e a gente conseguiu construir.

¹⁰⁹ Empresário da música na Bahia.

5 CONCLUSÃO

Dentre os muitos questionamentos apresentados, acredito que uns foram elucidados, outros, nem tanto. Foram confrontadas opiniões diversas, algumas vezes em níveis diferentes de abordagem. Em um desses casos, acredito que o mais complicado, está relacionado à definição do Samba Junino e sua localização temporal. Para os praticantes de Samba Junino, o início das manifestações que culminam no São João se inicia no período de festas do mês de junho, mais precisamente, nas novenas e trezenas de Santo Antônio. Por outro lado, o samba de roda na sua versão rural, intrinsecamente atado aos santos católicos, se consolida principalmente no interior do estado, apesar de seu vínculo às festas de Largo, obviamente. Em contrapartida, não apresenta a mesma ligação com o São João, como visto em Salvador, possivelmente, pelo fato do São João está simbolicamente associado ao interior e às músicas de forró. Dentro da capital, sem a mesma tradição do interior, os seus elementos foram substituídos por samba de roda, visto que, a cultura de matriz africana estava mais próxima à realidade vivida nos bairros populares em Salvador. Além disso, grande parte da população migrou do interior para a capital, principalmente, durante o processo de industrialização verificado nos anos de 1960/1970, o que, certamente, colaborou para essa substituição.

Outra questão apresentada, novamente discutindo conceito, desta vez no âmbito da originalidade, refere-se ao trânsito de grupos de Samba Junino em outros contextos sócio geográficos e se isso pode ou não, descaracterizá-los. Sobre esse ponto, percebo que há uma mudança significativa na estrutura de grupos mais novos, principalmente na forma como vão sendo idealizadas suas performances, cada vez mais influenciadas por um modelo apresentacional. Sob esse modelo, os grupos passaram a exigir um formato que pudesse comportar a mesma estrutura levada para os palcos e trios elétricos, tornando os ensaios de rua o espaço de novas experimentações, sobretudo, de preparação para outras perspectivas, até mesmo lucrativas. Contudo, essa transformação parece ser o movimento comum de muitas manifestações culturais, que só existem em função das relações interpessoais e o seu contexto, absorvendo as novidades, percebidas como naturais de sua respectiva época.

Dentro dessa relação há ainda outra questão importante para a existência do Samba Junino: a diversidade de gênero. Nos ensaios armados na rua se percebe a grande presença de homossexuais, fora e dentro do grupo, em alguns casos, aparentemente, substituindo o papel que seria das “rainhas do samba”. Mas, como acontece a participação no Samba Junino levando-se em consideração a diversidade de gênero? No Samba Chile, por exemplo, foi

escolhido pelo grupo, em 2015, um gay como rainha do samba, reconhecido não apenas pela sua grande habilidade como dançarino, mas também pelo seu engajamento no grupo, participando de todas as reuniões e colaborando de forma muito ativa para a realização dos eventos do samba na Rua Chile, seja na arrumação dos instrumentos, ou na ornamentação do palco etc. Apesar da “novidade”, essa não foi a primeira vez que um gay, ou uma mulher trans, participa de um grupo de samba. No caso do Samba Junino, o formato adotado para os festivais no E. V. de Brotas, inspirado nas Escolas de Samba, exigia a presença de mulheres, biologicamente entendidas como mulheres, o que pode ter criado um pensamento homofóbico. Mas o fato é que, durante toda a história do Samba Junino, a presença e protagonismo de homossexuais e mulheres trans sempre existiu. Desde Poquinha, a eterna rainha do Samba do Morro, à nova geração, protagonizada por Jujuba, do Samba Zumbaê, elas sempre estiveram e continuam estando na posição de elementos indispensáveis para o Samba Junino. Essa relação se mostra necessária, como se ver em diversas músicas feitas sob esse tema, mostrando que o sentido para existência do Samba Junino é justamente a interação entre música e audiência. É importante observar que hoje, muitos grupos de Samba Junino possuem em seu quadro constitutivo, gays e mulheres trans.

Outra questão relevante, embora não aprofundada durante o texto, refere-se às políticas públicas. Com o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo baiano como Patrimônio Cultural e Imaterial da Humanidade, o samba da periferia de Salvador se volta para buscar, através das instâncias governamentais e municipais, os instrumentos necessários à sua resistência diante à globalização e o capitalismo (ROBINSON; PACKMAN, 2013, p. 117). O Samba Junino, talvez o patriarca do pagode baiano, tenta se agarrar a esse contexto ainda em desenvolvimento, já que carece de ajustes para manter-se vivo e visível perante a sociedade e autoridades baianas.

A partir de 2000, já é possível notar a movimentação dos sambadores do Samba Junino, se organizando em associações com o objetivo principal de manter a tradição, atitude reforçada pelo reconhecimento do Samba de Roda como Bem Imaterial em 2005. Dessa forma, são criadas diversas entidades que promovem eventos diferentes, captam recursos públicos através de editais e representam os grupos associados frente às políticas de apoio cultural. Em função dessa representação e engajamento político de alguns integrantes do Samba Junino, produtores culturais e diretores de entidades coletivas, cuja bandeira é resgatar o Samba Junino, aumenta o caráter corporativo seguido pelos infinitos debates em torno à “paternidade” do Samba Junino, expondo interesses particulares que são questionados pelos

sambadores. Nas palavras do cantor e compositor Silvanício dos Santos/Bobô, do grupo Viola de Marujo, por exemplo, se percebe o quão delicada é a relação entre política e cultura. Apesar de tão próximas, ambas as esferas se entrelaçam e ao mesmo tempo se distanciam bastante a depender de quem fala, o que pode apresentar perigos de compreensão e de interpretação. Para Bobô, as associações têm um papel importante dentro da cultura dos bairros, mesmo que muitas vezes ajam de forma corporativa ou até individualista, visando apenas interesses que não foram acordados com todos os grupos e sambadores.

Eu acho que as associações de samba, eu falo as associações [por] que são várias, [...] tem esse propósito de tornar uma coisa rentável pra os sambas, através até dos órgãos do governo. Mas, como falei, o que dá asas a esses sonhos é justamente essa questão da individualidade de alguns, porque não se faz eventos com grupos de samba fora do Bairro. Nenhum outro bairro tem um festival de samba. E quando tem [em outros bairros], você não tem recursos pra dar uma premiação em valores. (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

Numa relação de confronto entre os grupos interessados, cada um defendendo sua parte, surge novos conflitos que dão como resultado apoios de pouca repercussão, paliativos que acabam favorecendo uma minoria não levando em conta o complexo de valores agregados à cultura do Samba Junino.

(...) o grupo União (...) foi patrocinado algumas vezes pela [Fundação] Gregório de Matos. Mas, o grupo União, hoje representa a Federação de Samba, e existe uma associação de samba. Juntos poderiam ser mais fortes. Mas não são juntos, são separados, e isso não é bom pro samba (Silvanício dos Santos/Bobô - Viola de marujo, 06 de Abr. 2016).

No dia 19 de junho 2016 no Parque Solar Boa Vista, local emblemático no Engenho Velho de Brotas, aconteceu a cerimônia de abertura do processo de registro do Samba Junino como Patrimônio Cultural do município de Salvador. Esse evento, realizado pela Fundação Gregório de Matos, marcou um novo começo para os grupos de Samba Junino, que após um longo período de incertezas, tem agora a oportunidade de passar de um movimento inexpressível a uma manifestação de valor cultural reconhecido pelo município. Na expectativa de conseguir a força necessária para manter-se, sem a necessidade da troca de apoio político por votos, talvez em uma dimensão um pouco mais equilibrada, eles passam a alimentar o sonho, quase realizado, de poderem viver a mesma experiência que os sambadores de chula viveram. Refiro-me aí à prática cultural como necessidade de participação e/ou expressão, não apenas como produto de mercado, posto que em muitas falas, isso parece ser o desejo de muitos sambadores, tanto quanto obter os mecanismos que possibilitem a produção de festivais e a parte integrativa-social. Nessa questão, atribuo o enfraquecimento anterior do Samba Junino ao crescimento de outros gêneros como o pagode, principalmente porque

muitos dos ídolos do pagode tiveram alguma experiência com o Samba Junino antes do sucesso, servindo como espelho de uma vida mais próspera, sucesso para integrantes atuais de grupos de Samba Junino.

Dentro das políticas públicas, o que me parece mais importante nesse contexto é que se perceba a não necessidade de verbas suntuosas para manutenção do Samba Junino e sim, de seu reconhecimento como uma manifestação de origem afro-brasileira, saída das comunidades periféricas e de bairros populares, como parte significativa para o povo negro e mestiço de Salvador, que acontece desde muito tempo, mas que no São João, tomou feições de festa anual. Dessa forma, é preciso que se dê condições de sustentabilidade, com mecanismos que possam facilitar a realização da festa com os equipamentos comuns nesse tipo de manifestação cultural (aparelhagem sonora adequada, banheiros químicos, policiamento, iluminação, posto móvel de saúde).

Em fevereiro de 2017, a Fundação Gregório de Matos nos solicitou, a mim e a professora Ângela Lühning, um estudo técnico analisando a trajetória do Samba Junino, buscando efetivação como Patrimônio Imaterial pelo Município de Salvador. Foi elaborado um estudo etnomusicológico, além de um parecer favorável, com uma série de informações adicionais, fotografias, fonogramas, recortes de jornais diversos, nomes de grupos e os seus bairros de origem. Foi observada a existência de várias associações, tanto na capital, quanto no interior, o que aponta para um alcance ainda maior, bem como a localização temporal a partir dos anos 1960, informação essa, fundamentada na oralidade. Este material aguarda seu desfecho desde sua entrega, em junho de 2017, na esperança de ter dado também, uma contribuição para o reconhecimento do Samba Junino, tal qual esta dissertação.

6 REFERÊNCIAS

- ABERT- Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. **Tudo o que você precisa saber sobre rádio e televisão:** licenças, outorgas, taxa de penetração, receitas, audiências e receptores. 2015. 83p. Disponível em: <<http://www.abert.org.br/web/index.php/bibliotecas/2013-05-22-13-32-13/item/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-radio-e-televisao-licencas-outorgas-taxa-de-penetracao-receitas-e-receptores>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- AZEVEDO, E. B. Engenhos do Recôncavo Baiano. Brasília - DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009, 140 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat7_EngenhosReconcavoBaiano_m.pdf>. Acesso em: 15 de abr. 2017.
- BARBOSA, M. Desfile de Afoxés. Cadernos do IPAC, 4, Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. Salvador : Fundação Pedro Calmon; IPAC, 2010. 68p. Disponível em: <www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/afoxes.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2017
- BARBOSA, M. (Org.) **Samba junino:** processo de registro especial do patrimônio cultural. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2017. 228 f. il.
- BÉHAGÜE, G. La “samba reggae”: invencion de um nuevo ritmo, símbolo de la “negritude” baiana (Brasil). In: III Congresso Latinoamericano de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Música Popular, nº 3., 2000, Bogotá. **Anais eletrônicos...** Bogotá: IASPM, 2016. Disponível em: <<https://elaprendizdemusico.files.wordpress.com/2012/04/ritmo-samba-reggae-gerard-behague.pdf>>. Acesso em: 12 de mai. 2017.
- BARROS, D. D; MORGADO, P. Dogon e Wayana na Web: territórios virtuais e formas de apropriação do outro. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E.; HIKIJI, R. (Orgs), **Imagem-conhecimento:** Antropologia, cinema e outros diálogos. 1 ed. São Paulo: Papirus, 2009. p. 293-314.
- BRAGA DUARTE. Olodum Da Bahia: Uma Inclusão Histórico Cultural. Field Actions Science Reports, v. 3, p. Issue 3, 2011. Disponível em: <<https://factsreports.revues.org/1361>> Acesso em: 09 de maio de 2017.
- CADENA, N. História da Rádio Sociedade da Bahia: os primórdios da Radio Sociedade da Bahia (1924-1960). **Almanaque da comunicação**, Jul. 2011. História/Memória - RTV, Rádio e TV. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/historia-da-radio-sociedade-da-bahia/>>. Acesso em: 11 de abril de 2017.
- CAROSO, L. **Etnomusicologia no ciberespaço:** processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores. 2010. 214 p. (Doutorado em Música) – UFBA, Escola de Música, 2010.
- CASTRO, T. Há 40 anos, Carnaval na TV durava 15 horas e tinha revezamento. **UOL**, fev. 2015. Memória na TV. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ha-40-anos-carnaval-na-tv-durava-15-horas-e-tinha-revezamento-6621>>. Acesso em: 15 de abr. 2017.

CRUZ, A. C. **O samba na roda**: samba e cultura popular em Salvador 1937 – 1954. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado) – FFCH/História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

DANÇA DE GUERRA. Argumento, produção e direção: Jair Moura. Texto: Sampaio Gerbasi. Salvador: [S.I], 1968. Curta-metragem, Documentário, 16mm, 110m, PB, 6.31min, 24q, Capoeira, Ba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DHcn9M1_y-c>. Acesso em: 31 jul. 2017.

DINIZ, F. C. **Capoeira angola**: identidade e trânsito musical. 2010. 247 f.. Dissertação (Mestrado) – UFBA – Escola de Música, Salvador, 2011.

DÖRING, K. **Cantador de Chula**: O samba antigo do Recôncavo. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016. 256 p.

FRY, P; CARRARA, S; MARTINS-COSTA, A. L. Negros e brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, J. J. (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Editora brasiliense, 1988, p. 233-263.

GOOGLE MAPS. [Engenho Velho de Brotas, Salvador - Bahia]. [2017]. (Mostra o Engenho Velho de Brotas dentro da grande região de Brotas). Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Engenho+Velho+de+Brotas,+Salvador++BA/@-12.9864895>>. Acesso em: 28 mar. 2017

GODI, A. J. V. dos S. De índio a negro, ou o reverso. Caderno CRH. Suplemento, Salvador, p. 51-70, 1991. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18843/12213>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

GUERREIRO, G. **A trama dos Tambores**: a música afro-pop de Salvador. 1º ed. São Paulo: editora 34, 2000. 320 p.

HISTÓRIA da TV na Bahia (1960-2004). Salvador: TVE – Bahia, 2004. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WyGePSLUgxs>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

IYANAGA, M. Z. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. **ICTUS**, Salvador, Vol. 11, nº. 2, p. 120-150, 2010.

IYANAGA, M. Z. **New World Songs for Catholic Saints**: Domestic Performances of Devotion and History in Bahia, Brazil. 2013. 502 fl. Dissertação/Tese (Doutorado) - University of California, Los Angeles, 2013.

IYANAGA, M. Z. Why saints love samba: a historical perspective on black agency and the rearticulation of Catholicism in Bahia, Brazil. **Black Music Research Journal**, VI. 35, nº 1, p. 119-147, Spring 2015.

ICKES, S. Era das batucadas: O carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. *Afro-Ásia*, 47, 2013, p. 199-238.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/afro/n47/a06n47.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2016

UM PASSO importante. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Opinião, p. 02, 31 de mai. 1978. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1979/05/31/2/>>, Acesso em: 29 de agosto de 2017.

JUNQUEIRA, J. C. **Rescuing Tradition at the Pierre Verger Cultural Space: teaching and learning afro-brazilian culture through music in Brazil**, 2010. Musicology Graduate Theses & Dissertations. Paper 3.

LANDES, R. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.115-116.

LEMOS, André. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 4ª ed. 2008. 295p.

LIMA, A. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa**. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016. 128 p.

LIMA, G. **O carnaval de Salvador e suas escolas de samba**. 1 ed. Salvador: Corrupio, 2017, 172 p.:il.

LÜHNING, A. Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares. *Música e Cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 44-58, 2013. Disponível em: <<http://www.musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/download/86/21>>. Acesso em: 26 nov. 2016

LÜHNING, A.; MATA, S. E da. *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger*. Salvador: Vento este, 2010. 156 p.

MELO, G. J. J. Os confrontos religiosos em Salvador percebidos através da música como elemento de construção dos discursos identitários-ideológicos. **Anais do ... Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História da UFG/UCG**, Salvador, v. 1, n.1, p. 281-281, 2003.

MIGUEZ, P. **Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. 1996. 237 fl. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Administração Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil. Salvador: 1995. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/dissertacao_mestrado_paulo_miguez_npga_ea_ufba_1996.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2017.

MORAIS, F. **Chatô: O Rei do Brasil**. Cia das Letras: São Paulo, 1994, 13.ª edição. Disponível em: <<http://lelivros.space/book/download-chato-o-rei-do-brasil-fernando-moraes-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

MOREIRA, A. J. **As concepções de corpo na Associação Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das Escolas Banda Erê e Mãe Hilda**. 2013. 136 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MOURA, M. O carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. **Caderno CRH**, Salvador, n.24/25, p. 171-192, jan./dez. 1996. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18653/12027>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

MUGGIATI, A. Infecção mata Mussum aos 53 anos. **Folha de São Paulo** – Cotidiano. 30 jun. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/30/cotidiano/1.html>>. Acesso em: 04 abr. 2017.

MYERS, H. Fieldwork: introduction, In: *Etnomusicology: an introduction* editado por e publicado pela primeira vez em 1992.

NETO, P. O radiojornalismo baiano no contexto dos anos 60. **Almanaque da comunicação**, set. 2011. 200 anos de história. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/o-radiojornalismo-baiano-no-contexto-dos-anos-60/>>. Acesso em: 13/04/2017.

OLIVEIRA, A. Sambão e Pagode Junino, **Jornal Correio da Bahia**, Salvador, 23 jun. 1986.

OLIVEIRA, S. A. **O pagode em Salvador**: produção e consumo nos anos noventa, 2001, 126f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

OLIVEIRA PINTO, T. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**: revista do centro de estudos africanos. USP: São Paulo, nº 22-23, p. 87-109, mai. de 2000.

OS ORIGINAIS DO SAMBA. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Livraria Francisco Alves Editora, 1995. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/os-originais-do-samba>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TAVARES, C. Afoches: ritmo bárbaro da Bahia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 mai. 1948.

PIRES, A. L. C. S.; SANTOS FILHO, J. C. F. Memórias de resistências negras. In: PIRES, A. L. C. S.; SANTOS FILHO, J. C. F.; SANTOS, L. R. (Org.). **Catálogo de fotografias sobre o movimento negro contemporâneo na Bahia**: ideias criativas alusivas ao dia nacional da consciência negra, 20 de novembro. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2015. p. 7-9.

PRATA, D. Samba Junino se reinventa para manter a tradição. **Jornal A Tarde**, Bahia, Jun. de 2015. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/saojoao/noticias/1688997-samba-junino-se-reinventa-para-manter-a-tradicao>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

REPÓRTER Brasil. Samba Junino - Tradição Quilombola. Lauro de Freitas: TV Brasil, 2009. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FV6g7TcJLxw>>. Acesso em: 19 de abr. 2017.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**: Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981, 156 p.

- SAMBA Junino. Salvador: Televisão Educativa da Bahia, 2012. Son., color.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=525KW5Jqm54>>. Acesso em: 01 abr. 2017.
- SANDRONI, C. (Coord.). **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2005.
- SANTOS, Catarina C. F. **São João do Pelô: (Re) Significações da Tradição do Espetáculo Junino**, 2014, 152f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- SEEGER, A. Ethnography of music. In: MYERS, H. (Ed.) **Ethnomusicology: an introduction**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1992, p. 88 – 109.
- SILVA, J. C. O querer é o eterno poder: História e resistência no bloco afro. **Afro-Asia - UFBA**, Salvador, v. 16, p. 107-115, 1995.
- SILVA, J. W. Riachão: o cronista do samba baiano. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009. (Coleção Gente da Bahia).
- SLOBODA, J. A. A mente musical: a psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008. In: LIMA, S.R.A p. 135 à 160.
- SOUZA, F. S. Jônatas Conceição, um poeta afro-brasileiro. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 40-44, out./dez. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/DELL/Downloads/10204-36991-1-PB.pdf >. Acesso em: 22 jun. 2017.
- SOUZA, S. F. R. Etnografia Virtual e Etnomusicologia: Reflexões de uma Pesquisa de Campo. In: III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2014, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 653 – 662.
- SOUZA, T. dos S. O lugar da Região Nordeste de Amaralina em Salvador: interfaces entre centro e periferia. In: IV ENECULT, 4., 2008, **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecult2008/14540.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2016.
- SOUZA, C. H. G. N. **O Desfile das Escolas de Samba na Televisão: Vinte Anos de Sambódromo**. 2004. 52 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em jornalismo) – Comunicação Social, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/cassia.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2017.
- TURINO, T. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 258pg.
- UZÊDA, E. Morre, aos 57 anos, o jornalista Hamilton Vieira. **Jornal A Tarde**, Bahia, dez. de 2012. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1472905-morre-aos-57-anos-o-jornalista-hamilton-vieira>>. Acesso em: 30 de jun. 2017.
- VADIACÃO. Direção e produção: Alexandre Robatto Filho. Salvador: Cinemateca Brasileira, Curta-metragem, Sonoro, Não ficção, 16mm, BP, 8min, 90m, 24q Documentário, Capoeira, Ba. 1954. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7WReXZQWAPg>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

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.

VIEIRA, H. Negros relembram João Cândido/Roteiro do pagode. **Jornal A Tarde**, Salvador, 23 jun. 1989. Caderno 2, p.01

VIEIRA, H. Um São João movido ao som do sambão. **Jornal A Tarde**, Salvador, 21 jun. 1990. Caderno 2, p.01

VIEIRA, H. Sambão junino: africanizando o São João lusitano. **Jornal A Tarde**, Salvador, 09 mai. 1993. L&I, p.10

VIGOTSKY, L. S. (1930). A transformação socialista do homem. [Tradução de Nilson Dória a partir da versão em inglês “The socialist alteration of man” para Marxists Internet Archive]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm> . Acesso em 14 ago. 2017.

7 ANEXOS

Anexo 1

Lista de entrevistas

NONATO SANSKEY Samba Mucum'g: depoimento em: [25 de ago. de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h37min36seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

KATENDÊ, M. Moa do Katendê: depoimento [23 jul. 2008]. Entrevistador: professores do Espaço Cultural Pierre Verger. Salvador, 2003. Junqueira, João Carlos, "Rescuing Tradition at the Pierre Verger Cultural Space: Teaching and Learning Afro-Brazilian Culture Through Music in Brazil" (2010). Musicology Graduate Theses & Dissertations. Paper 3.

SODRÉ, J. Jaime Sodré: depoimento para o documentário Sambas Juninos, 2012, TVE/BA.

FRANÇA, V. Vadinho França presidente do bloco Alvorada: depoimento para o documentário "Sambas Juninos TVE", 2012, TVE/BA.

SANTOS, J. Juraci Santos do samba Trator: depoimento [23 nov. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 smartphone (43:16 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ROBERTO, P. Paulo Roberto; MIRANDA JÚNIOR, G. Geraldo Miranda Júnior dos Negões: depoimento [23 nov. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Áudio MP4 Smartphone (00h:45min:46seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SANTOS, Carlos Pereira dos. Negrizú: depoimento [29 jun. 2017] Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (22:54). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

BAFAFÉ, J. Jorge Bafafé; SACRAMENTO DE SANTANA, M; Mário Sacramento de Santana; SACRAMENTO DE SANTANA, J. Jacira Sacramento de Santana: depoimento [25 nov. 2015]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2015. Áudio MP3 Smartphone (01h40min: 34 seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

BOA MORTE, L. Lázaro Boa Morte do samba Tororó: depoimento [16 jun. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. 2016. Áudio MP4 smartphone (25:28 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

RAIMUNDO. Raimundo do Samba Crioulo: depoimento [24 set. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. 2016. Vídeo MP4 smartphone (14:19 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Entrevista coletiva com Sinho do Samba das Bruxas, Raimundo do Samba Crioulo e Rogério Santos do Samba Rol de Bamba.

BRITO, U. M. Ubirajara Maria de Brito: depoimento [08 mai. 2017]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2017. Áudio MP3 Smartphone (00h12min: 55 seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

TONHO MATÉRIA: depoimento em roda de conversas sobre patrimônio cultural [20 jun. de 2017]. Samba Junino: expressão cultural de Salvador. Projeto Salvador memória viva, FGM – Fundação Gregório de Matos.

TATAU. depoimento em roda de conversas sobre patrimônio cultural [20 jun. de 2017]. Samba Junino: expressão cultural de Salvador. Projeto Patrimônio é... Salvador memória viva, FGM – Fundação Gregório de Matos.

WALKÍRIA. Walkíria de Oxum do Terreiro Oxumarê: depoimento [28 ago. de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Áudio MP3 Smartphone (00h08min: 30 seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

TOTE GIRA. Antônio Jorge: depoimento em: [16 ago. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h43min: 53 seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

COSMINHO. Romildo Santos; BRU. Luiz Rocha Washington Góes do Samba Chile: depoimento em: [08 jun. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h44min:27 seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

NASCIMENTO, Helder Soares; PAIXÃO, Sandra Dias, Samba Koisa Doce: depoimento em: [15 jun. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h72min:96seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

JESUS SANTOS, Juraci de, Juraci do Samba Trator: depoimento em: [16 jul. de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h37min35seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

JESUS SANTOS, Juraci de, Juraci do Samba Trator: depoimento em: [23 nov. de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Áudio MP4 Smartphone (00h05min62seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ZÉ do Samba Neguinho: depoimento em: [13 mar. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h79min69seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ELSON do Samba da Bruxa: depoimento em: [24 set. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h14min19seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

OLIVEIRA, Elielson Melo de; BARRETO, Altair. Samba Jaké: depoimento em: [16 jul. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h14min09seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

RUBINHO Pingo de Ouro: depoimento em: [08 out. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h19min24seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

BOBÔ. Silvanício dos Santos do Samba Viola de Marujo: depoimento em: [06 de Abr. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h59min47). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

VALMIR; PAQUINHO; IRAILTON; FLORISVALDO; ELIENE Samba Leva Eu: depoimento em: [14 de junho de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h42min46). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ZECA, José Jakson do Samba Pé: depoimento em [06 mar. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h21min22seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ANJOS, Valdir Fidelis dos; SILAS, Samba do Morro/Samba da Bikeira: depoimento em: [27 mar. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h59min59seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

MIRO; MARIO SERGIO; MARQUINHOS TATUAGEM; NEGRIZÚ, Samba do Morro: depoimento em: [24 mar. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (01h04min08seg); áudio MP4 Smartphone (00h07min20seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ANDRÉ LUÍS; JEAN; JEARDERSON; GLAUDISON, Samba Zumbaê: depoimento em: [02 jun. 2017]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2017. áudio MP4 Smartphone (00h34min09seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

VANDERSON de Araújo dos Santos; WALTER Bispo dos Santos, Samba da Bikeira: depoimento em: [12 de jun. 2017]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2017. Áudio MP4 Smartphone (00h39min57). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

DONA FÁTIMA, Samba Chile: depoimento em: [04 set 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h07min32seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

LAÉRCIO do Samba Chile: depoimento em: [03 de set. de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h02min03seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

POQUINHA; LAZINHO Samba do Morro: depoimento em: [13 de junho de 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h06min10seg); Áudio MP4 Smartphone (00h06min57seg.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ROBSON Samba Fama: depoimento em: [07 mar. 2016]. Entrevistador: Gustavo Melo. Salvador, 2016. Vídeo MP4 Smartphone (00h25min06seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

Lista de grupos de Samba Junino do E. V. de Brotas

Samba da Bikeira
 Samba da Bruxa
 Samba Chile
 Samba Jaké
 Samba Koisa Doce
 Samba Leva Eu
 Samba Neguinho Fuzuê
 Samba Os Negões
 Samba Trator
 Samba Viola de Marujo
 Samba Zumbaê

Lista de grupos de Samba Junino entrevistados de outros bairros

Samba Crioulo – Federação
 Samba Pé - Federação
 Samba Fama – Federação
 Samba do Morro – Federação
 Samba Mucum'g – Garcia
 Samba Santo Amaro – Engenho Velho da Federação

Lista de Links de grupos:

Sambas do Engenho Velho de Brotas – Acesso em 19-9-2107

Samba da Bikeira: https://www.youtube.com/watch?v=ujAp_xjs9qQ

Samba Jaké: <https://www.youtube.com/watch?v=jZRG7oDFsVU>

Samba Trator: <https://www.youtube.com/watch?v=KIRE84e5Nzg>
<https://soundcloud.com/search?q=samba%20trator>

Samba Koisa Doce: https://www.youtube.com/watch?v=o_wVRFA_2xo
https://www.youtube.com/watch?v=0QWm_P8-Vew

Viola de Marujo: <https://www.youtube.com/watch?v=ENqBWZ9x0sM>

Samba Leva Eu: <https://www.youtube.com/watch?v=tGpSfcv-XKE>

Samba Zumbaê: <https://www.youtube.com/watch?v=oEp2Qrqu-bk>

Samba Neguinho: <https://www.youtube.com/watch?v=3fv-ZVXzYEs>
<https://www.youtube.com/watch?v=aFIK6EKOPNg>

Samba Chile: https://www.youtube.com/watch?v=_BEjrO1C6-o

Mucum'g: <https://www.youtube.com/watch?v=ItGagOX5WbE>

Samba Scorpio/Tatau: <https://www.youtube.com/watch?v=wSAORIL3xjI>

Samba Tororó: <https://www.youtube.com/watch?v=7VUusYFqjGk&t=1s>

Samba Santo Amaro: <https://www.youtube.com/watch?v=-40bXVfiTbc>

Mãe Walkíria de Oxum: <https://www.youtube.com/watch?v=yAaBjiJJcUU&t=1172s>

Samba Fama: <https://www.youtube.com/watch?v=P6pvAKxxa98>

Outros links

Liga do Samba Junino:

<https://www.facebook.com/LIGA-Do-SAMBA-Junino-1603674116622042/>

Especial TV Educativa da Bahia: <https://www.youtube.com/watch?v=525KW5Jqm54>

2º Festival Musicas Juninas 2013 - Resgate das Tradições Baiana:

<https://www.youtube.com/watch?v=BI9IFP2oQ5M&t=62s>

O grupo Jorge Junino: <https://www.youtube.com/watch?v=1n5YKqFnZJc>

Samba Fogueirão: https://www.youtube.com/watch?v=KDU6fkCv_9U

Cds demos lançados

- Samba Duro junino 2017. Volume 03

- Cd demo do Samba Trator: O avassalador

- Roda de samba Mucung: Nonato Sanskey

- Salve o Samba Duro da Bahia: Nonato Sanskey. (Bem recente. Início do ano. Obs. Só esse tem registro fonográfico. Nenhum dos outros discos possui.).

- O Samba Prego Duro também gravou. Mas eu não sei se como samba junino, pois, parece mais com pagode. E não sei se foi um disco ou só umas duas músicas.

<https://www.youtube.com/watch?v=7cN3CLn5x0k>

- “Heeee la mano”, banda “Viola de Marujo”

Anexo 2

Exemplos áudio e audiovisuais

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106>

Faixa 01: Pião Doido por Juracy – p. 43

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-01-juraci-cantando-piao-doido>

Faixa 02: Ser conscientização - autores: Da Vizinha, Juca Maneiro e Silvio Almeida por Geraldo Miranda Jr. dos Negões – p. 44

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-02-paulo-e-geraldo-os-negoes-ser-concientizacao>

Faixa 03: Samba das Bruxas – p. 83

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-03-samba-da-bruxa>

Faixa 04: Samba Chile – autor: Cosminho - p. 85

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-04-samba-chile>

Faixa 05: Minha história verdadeira – autor: Eliomar “Biquinha” por Helder do Samba Koisa Doce – p. 91

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-05-minha-historia-verdadeira>

Faixa 06: Samba Leva Eu – autor: Florisvaldo - p. 95

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-06-leva-eu-presenca-junino>

Faixa 07: Samba Operário Padrão – por Zé do Samba Neguinho – p. 98

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-07-operario-padrao-ze-samba-neguinho>

Faixa 08: Samba Zumbaê – p. 110

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-08-zumbae>

Faixa 09: Samba Koisa Doce – autor: Helder Soares Nascimento – p. 125

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-09-tudo-mudou-koisa-doce>

Faixa 10: Samba Koisa Doce – autor: Helder Soares Nascimento – p. 126

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-10-o-meu-pais-so-pensa-na-copa>

Faixa 11: Pétalas de Flor/Samba Elite – autor: Tote Gira – p. 127

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-11-petalas-de-flor-tote-gira>

Faixa 12: Samba Koisa Doce – autor: Helder Soares Nascimento – p. 130

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-12-compro-la-pago-la-levo-la>

Faixa 13: Samba Trator – p. 131

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-13-entrevista-juraci-s-trator>

Faixa 14: Samba do Morro – p. 132

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-14-samba-do-morro>

Faixa 15: Juracy do Samba Trator/solfejo – p. 133

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-15-juracy-solfejo-mdeira>

Faixa 16: Samba Leva Eu – autor: Florisvaldo - p. 134

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-16-samba-leva-eu-cultura-nova>

Faixa 17: Samba Leva Eu – autor: Florisvaldo - p. 135

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-17-samba-leva-eu-mamae-sinha>

Faixa 22: Samba do Morro/Valdir e Silas – autor: Valdir – p. 132

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-22-valdir-silassamba-do-morro-foi-na-roda-de-samba-ole>

Lista exemplos rítmicos

Faixa 18: Toque do Tamborim – p. 116

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-18-tamborim-por-nonato>

Faixa 19: Marcação – p. 117

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-19-toque-de-marcacao-samba-duro>

Faixa 20: Toque timbau – p. 117

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-20-toque-timbau-mucumg>

Faixa 21: Toque atabaque/Cabila – p. 117

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-221728106/faixa-21-samba-de-caboclo>

Anexo 3

LP Os melhores sambas de São João da Bahia

Samba Fama: O Swing