

DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-3709.2022.n2.78393> 

Submetido em: [05/04/2026] • Aceito em: [19/06/2026] • Publicado em: [03/07/2026]

Seção: Artigos



SAMBA DA BAHIA: *RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E EPISTEMICÍDIO MUSICAL NO CAMPO SOTEROPOLITANO*

Welissa Carvalho – Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: welissa.carvalho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4024-6096> 

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9461605123679654> 

Disponibilidade de dados: Os dados podem ser obtidos mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

CARVALHO, Welissa. Samba da Bahia: resistência, memória e epistemicídio musical no campo soteropolitano. Revista Claves (Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PPGM/UFPB), João Pessoa, v. 14, e261402, p. 1-30, 2026.

Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

Samba da Bahia: resistência, memória e epistemicídio musical no campo soteropolitano

Resumo:

Este artigo analisa o samba urbano soteropolitano a partir das narrativas de mestres e mestras, com o objetivo de compreender de que modo saberes, práticas e memórias são articulados na constituição de formas situadas de afirmação cultural e na reconfiguração das representações sobre o samba no Brasil. Parte-se da hipótese de que tais articulações operam simultaneamente na preservação de repertórios musicais e na produção de estratégias de legitimação simbólica, em contextos marcados por assimetrias históricas e processos de epistemicídio musical. A pesquisa fundamenta-se em abordagem etnográfica, orientada pela escuta situada, pela observação participante e pela realização de entrevistas com mestres sambistas de distintas gerações e posições no campo musical de Salvador. O material empírico foi analisado por meio de categorização temática de caráter indutivo. Os resultados indicam que o samba soteropolitano se configura como um campo relacional permeado por disputas de legitimidade, evidenciadas na centralidade atribuída ao eixo Rio de Janeiro, na fragilidade de sua inserção institucional e nos efeitos da mercantilização do carnaval. Conclui-se que o samba urbano soteropolitano constitui um campo dinâmico de produção de conhecimento, contribuindo para a revisão crítica da historiografia da música brasileira.

Palavras-chave: Samba da Bahia; Etnomusicologia; Epistemicídio; Mestres do samba; Epistemologias negras.

Samba in Bahia: Resistance, Memory, and Musical Epistemicide in the musical field of Salvador

Abstract:

This article analyzes urban samba from Salvador through the narratives of master practitioners (mestres and mestras), aiming to understand how knowledge, practices, and memories are articulated in the constitution of situated forms of cultural affirmation and in the reconfiguration of representations surrounding samba in Brazil. It is hypothesized that such articulations operate simultaneously in the preservation of musical repertoires and in the production of symbolic legitimation strategies within contexts marked by historical asymmetries and processes of musical epistemicide. The research is grounded in an ethnographic approach, guided by situated listening, participant observation, and interviews conducted with samba masters from distinct generations and positions within Salvador's musical field. The empirical material was analyzed through inductive thematic categorization. The findings indicate that samba from Salvador constitutes a relational field permeated by disputes over legitimacy, which are evidenced by the centrality attributed to the Rio de Janeiro axis, the fragility of its institutional integration, and the effects of Carnival commercialization. The study concludes that urban samba from Salvador constitutes a dynamic field of knowledge production, thereby contributing to a critical revision of Brazilian music historiography.

Keywords: *Samba* from Bahia; Ethnomusicology; Epistemicide; *Samba* masters; Black epistemologies.

1. Introdução

Salvador, Bahia, final da década de 1970. No Teatro Senac-Pelourinho, um cartaz anuncia em letras enfáticas: *O samba nasceu na Bahia*. A frase enuncia uma tomada de posição. No palco, os sambistas Ederaldo Gentil, Edil Pacheco e Batatinha articulam repertórios, memórias e presenças que, reunidas, tensionam o eixo dominante de interpretação do samba no Brasil. Ao mesmo tempo, a imprensa registra a intenção dos compositores de levar o espetáculo ao Rio de Janeiro. Fora do palco, em circuitos menos visíveis, outras formas de produção sustentam esse mesmo gesto. Registros fonográficos independentes, espaços como o “Barraco” de Nelson Babalaô e encontros entre mestres e discípulos funcionam como núcleos de transmissão e recriação do samba soteropolitano. A relação entre essas cenas, que envolve o espetáculo institucionalizado e os circuitos comunitários, torna visível um campo no qual diferentes estratégias de afirmação coexistem: a ocupação de espaços formais e a enunciação pública de uma narrativa sobre a formação do samba contrastam com a persistência de práticas que asseguram sua circulação e transmissão em condições de visibilidade restrita.

O samba urbano soteropolitano constitui um campo musical marcado por dinâmicas próprias, nas quais saberes tradicionais, práticas performativas e memórias individuais e coletivas desempenham papel central. Todavia, sua presença nos discursos historiográficos e musicológicos mais difundidos tende a ser secundária quando comparada a outras tradições do samba no Brasil, especialmente aquelas associadas ao eixo carioca (Carvalho, 2023). Essa assimetria sinaliza regimes de valoração que estruturam os critérios de reconhecimento e historicização no interior do campo musical brasileiro. Em Salvador, mestres e mestras do samba ocupam posições fundamentais na manutenção e atualização dessas práticas. Suas atuações ultrapassam a dimensão estritamente performática, envolvendo processos de transmissão de conhecimento, construção de memórias e produção de sentidos atribuídos ao samba em diferentes situações sociais. Nesse movimento, emergem formas situadas de elaboração identitária e de negociação que contribuem, simultaneamente, para a continuidade e a reinvenção dessas práticas.

Esta pesquisa adota como princípio epistemológico a centralidade das falas de mestres e mestras, compreendidas simultaneamente como fontes de dados e como matrizes discursivo-musicais de produção de conhecimento. Seus depoimentos orais constituem o eixo a partir do qual se estruturam as análises desenvolvidas, sendo tratados como espaços de emergência de categorias nativas, experiências e interpretações sobre o próprio campo do samba. Nesse sentido, as falas assumem papel estruturante na construção analítica, orientando-a a partir de

recorrências e fricções identificadas. Diante disso, o objetivo é analisar de que modo mestres e mestras do samba urbano soteropolitano articulam saberes, práticas e memórias em suas performances e narrativas, buscando compreender como essas articulações participam da produção de formas situadas de afirmação cultural e de reconfiguração das representações sobre o samba.

No interior da convivência com mestres, a interação com Claudete Macêdo (falecida) assume caráter paradigmático no âmbito da experiência etnográfica. Em visita a sua residência no Pelourinho, em 2015, inicialmente a cantora demonstrava cansaço e silêncio. No entanto, a mestra alterou sua disposição ao ouvir a evocação de um ijexá associado ao compositor baiano Guiga de Ogum. À medida que a cantoria se desenvolvia, sua postura corporal se transformou: o corpo se ergueu, a expressão se intensificou e sua voz potente passou a acompanhar o canto, em um movimento de engajamento progressivo que deixou a todos emocionados. A música mobilizou dimensões afetivas, corporais e espirituais, funcionando como forma de ativação da memória e de inscrição do conhecimento no corpo.



Figura 1: Capa de compacto de Claudete Macêdo (selo *Madrigal*), 1965.
Fonte: Site Discogs.

A trajetória da sambista, registrada em materiais fonográficos vinculados a circuitos independentes que operam à margem das grandes gravadoras e de seus mecanismos de

consagração, como no caso do selo *Madrigal*, projeta determinadas imagens de baianidade¹, em consonância com a densidade da presença viva no encontro realizado (Fig. 1).

2. Dos epistemicídios musicais

O conceito de epistemicídio oferece uma chave interpretativa relevante para essa discussão, ao designar a desqualificação, a invisibilização e a supressão de saberes produzidos por grupos subalternizados (Santos, 2007). Essa premissa dialoga diretamente com a noção anterior de “violência epistêmica”, cunhada por Gayatri Spivak em ensaio publicado originalmente em 1985 e editado na versão brasileira em 2010. Ao criticar a tendência do intelectualismo ocidental de assumir a voz do sujeito subalterno, a autora argumenta que essa postura impõe uma estrutura discursiva que destitui o Outro de sua capacidade de agenciamento: “A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme” (Spivak, 2010, p. 85).

No cenário brasileiro, o debate ganhou projeção a partir das formulações de Sueli Carneiro (2005) em sua tese *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. A filósofa e ativista argumenta que o epistemicídio atua como engrenagem vital dos mecanismos de racialidade e biopoder — conceito esse cunhado por Michel Foucault para descrever o controle e a coerção exercidos sobre corpos e grupos marginalizados socialmente. Esse fenômeno não apenas destrói ou subjuga a racionalidade do oprimido, mas opera um sequestro cognitivo por meio da imposição assimilacionista, reduzindo povos inteiros a uma condição de suposta “indigência cultural”. Trata-se, portanto, de uma tecnologia de dominação psicológica e cultural voltada ao “controle de mentes e corações” (Carneiro, 2005, p. 97).

Como exemplo histórico dessa dinâmica, Carneiro (2005) aponta o modelo educativo dos jesuítas imposto pela Coroa portuguesa no Brasil colonial (1549-1759), que combinava a disciplina militar à severidade religiosa. A proliferação de Casas Jesuíticas pelo Brasil, equipadas com bibliotecas e voltadas ao ensino de música e das primeiras letras, deu início a uma política pedagógica colonizadora orientada pelo “processo de branquificação do colonizado” (Carneiro, 2005, p. 117). Conectando essa perspectiva histórica à musicologia, Marcos Holler (2007) ressalta que o ensino musical era peça-chave nas reduções e missões

¹ O termo *baianidade* refere-se à construção identitária e cultural que projeta a Bahia como um espaço singular de mistério, magia e festividade. Essa imagem é estruturada a partir de uma fusão particular entre o catolicismo e as tradições e religiosidades afro-brasileiras. Embora suas bases tenham se solidificado entre as décadas de 1930 e 1940, impulsionadas pela produção intelectual e artística de nomes como Jorge Amado, Edison Carneiro, Pierre Verger, Carybé e Dorival Caymmi, o conceito foi formalmente cunhado e transformado em objeto de estudos acadêmicos a partir da década de 1990 (Castillo, 2015, p. 2).

jesuíticas pela América Latina. Essa política de aculturação e etnocídio — definido como a destruturação deliberada dos modos de vida e pensamento de um grupo, sem necessariamente recorrer ao extermínio físico (Clastres, 2004) —, é ilustrada de forma contundente na imagem da "Banda de meninos Pareci". O registro fotográfico original de José Louro, modernizado pelo trabalho de colorização de Amanda Pinheiro (2020), captura a realidade da missão de Utiariti (MT), onde crianças indígenas eram isoladas em internatos e submetidas a uma rigorosa disciplina ocidentalizadora (Fig. 2).



Figura 2: Banda de meninos Pareci. Utiariti, Mato Grosso, 1912-1917.

Fonte: Página *Tempo em cor Brasil: história brasileira colorizada* no Instagram².

Esse histórico de exclusões reverbera diretamente na consolidação do ensino superior de música no Brasil contemporâneo. Ao analisar as estruturas curriculares de graduação em dez renomadas universidades públicas, Luiz Ricardo Silva Queiroz (2017) identificou a persistência de traços coloniais marcados pelo amplo predomínio do cânone erudito europeu. A partir disso, o autor formula o conceito de “epistemicídio musical”:

Os epistemicídios musicais são crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos

² Disponível em: <https://www.instagram.com/tempoemcorbrasil/>. Acesso em: 27 jun. 2026.

lugares de destaque na sociedade (Queiroz, 2017, p. 108). Tal exclusão se deu, e ainda hoje se dá, pela associação dessas músicas a outros sistemas de organização sonora e outras formas de expressão cultural, geralmente vinculadas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos do hemisfério sul, são consideradas como desprovidas de valor estético, simbólico e social (Queiroz, 2017, p. 137).

Desse modo, expressões culturais ligadas a minorias políticas são “empurradas” para as margens da legitimidade, desqualificando sua relevância estética e social (Queiroz, 2017). Sob este prisma analítico, o samba urbano soteropolitano pode ser compreendido como um campo periférico, permeado por processos de legitimação e deslegitimação no qual diferentes formas de conhecimento entram em disputa. A hipótese que orienta a investigação é que sua marginalização nos discursos historiográficos e institucionais da música decorre de um processo histórico estruturado de epistemicídio, que condiciona os critérios de reconhecimento e circulação do conhecimento musical.

Contudo, nesta abordagem, as práticas culturais são tomadas em sua dimensão processual e mutável, marcadas por uma estruturação hierárquica perpétua entre o dominante e o subordinado. Essa engrenagem opera de modo que a preferência ativa por certas formas culturais resulta, necessariamente, na destituição de outras. Configura-se, desse modo, um território delimitado por assimetrias de poder e conflitos cujo escopo principal reside em compreender como a cultura se articula com as estruturas de hegemonia (Hall, 2003, p. 257-258).

A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele (Hall, 2003, p. 339).

Desse modo, o samba urbano soteropolitano e seus circuitos comunitários emergem não apenas como alvos do epistemicídio, mas como agentes de contestação. Afinal, a cultura popular constitui-se como a arena do consentimento e da resistência, lugar onde a luta contra a cultura dos poderosos é engajada e o próprio prêmio a ser conquistado. Como já dizia Stuart Hall, ao lançar luz sobre esses tensionamentos, o que verdadeiramente importa interrogar são “as estratégias culturais capazes de fazer diferença — aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder” (2003, p. 339). São essas estratégias de sobrevivência e recriação que as próximas seções se propõem a discutir.

3. Percurso metodológico e vivências musicais com mestres do samba

Esta pesquisa se insere no campo da etnomusicologia de abordagem colaborativa e participativa (Cambria; Fonseca; Guazina, 2016), orientada por uma perspectiva etnográfica. O trabalho de campo foi estruturado a partir de minha inserção direta em contextos de performance do samba urbano soteropolitano ao longo de dez anos, combinando participação em rodas de samba, registros audiovisuais, convivência prolongada com mestres e mestras e realização de entrevistas semiestruturadas. Um dos principais redutos do samba em Salvador, o bar *Toalha da Saudade*³, localizado na Ladeira dos Aflitos, foi o principal eixo desta pesquisa, elo de sociabilidades, redes de afeto e ponto de encontro entre musicistas, mestres e a comunidade:

A movimentação é intensa nas noites de sexta-feira, e a música é o prato principal. A casa amarela no alto da Ladeira dos Aflitos situa-se numa região privilegiada. No coração da cidade, defronte ao mar da Baía de Todos os Santos, ao lado do Passeio Público, do Teatro Vila Velha e do Museu de Arte Moderna. A varanda de entrada estampa a caricatura do mestre Batatinha, sambista imortalizado, pintada por um de seus nove filhos. Duas grandes janelas de madeira se abrem para a sala onde acontece a música. Paredes de tijolos aparentes, antiguidades como objetos de decoração. Desta sala, avista-se um balcão dividido por um caixa e, logo atrás, um salão mais amplo com mesinhas espalhadas. A cozinha fica ao fundo. Frequentadores de todas as idades vão preenchendo os espaços: vizinhos, estudantes de música, mestres da Velha Guarda. No centro da sala, ao lado das grandes janelas que dão para a varanda de entrada, uma mesa forrada com toalha de renda, dois candelabros de ferro, uma garrafa de licor de gengibre, flores. Atrás da mesa mais uma imagem do velho Batata, “ministro do samba” tão adorado pelos baianos, como que observando e a tudo abençoando. Todos vestem branco. Duas mulheres integram a roda, e uma delas acende as velas: os músicos tomam seus lugares, para o samba começar. A primeira canção é sempre a mesma – Agolonã – de Batatinha e Ederaldo Gentil, um pedido de licença. O agogô puxa a clave em compasso 9/8. O salão iluminado pela luz das velas e o ostinato rítmico do agogô criam uma energia inebriante, meio samba, meio transe. O ritual segue até quase o dia raiar, revivendo os mestres da Bahia outrora esquecidos. A poesia escorre pelas frestas: “antes que a tristeza mais tardia Deus me dê por companhia, eu quero ter a ventura de muito sambagolá” (Carvalho, 2023, p. 18).

Integrei esse movimento como musicista da Sambagolá Orquestra Popular, coletivo formado nesse espaço cultural. O bar *Toalha da Saudade*, fundado em 1982 e administrado pelos filhos do compositor Oscar da Penha, o Batatinha (1924-1997), encontrava-se em precário estado de funcionamento. Resolvemos então implementar uma ocupação artística para sua revitalização, promovendo uma série de rodas de samba, shows, ensaios e encontros com mestres da Velha Guarda do samba baiano (Fig. 3).

³ Teaser das rodas de samba no bar *Toalha da Saudade*. Disponível em: <https://youtu.be/-XfxeoVqlK4>. Acesso em: 27 de jun. de 2026.



Figura 3 - Rodas de samba do *Toalha da Saudade*. Salvador, 2015.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesse percurso, minha atuação como musicista contribuiu para o estabelecimento de relações de confiança com os mestres, representando uma dimensão constitutiva do processo analítico. A experiência prática com o fazer musical permitiu uma escuta informada por referências corporais, rítmicas e performativas compartilhadas, favorecendo a compreensão de nuances técnicas, formas de interação e modos de transmissão de saberes que emergem nos contextos de performance. Portanto, esta investigação parte da perspectiva de uma “aprendiz e *performer*” (Seeger, 2008).

Em 2021, iniciei o trabalho de campo como pesquisadora, deixando de ser apenas a *performer*. A transformação de meu campo de performance e aprendizado num campo de pesquisa acadêmica, a partir de meu ingresso no mestrado, abriu novas perspectivas de ação e a oportunidade de fundir minha vocação artística com um ativismo social e político. Voltei a reencontrar os mestres para o registro em áudio de suas histórias de vida, parte fundamental deste estudo. No total, foram realizadas 16 entrevistas, entre abril e agosto de 2021. Os critérios de seleção levaram em consideração as trajetórias de vida e envolvimento profissional dos interlocutores no universo do samba soteropolitano. Durante a realização das entrevistas, procurei iniciar com perguntas relacionadas à infância dos participantes, interferindo o mínimo possível na *gestalt* biográfica despertada. Além das interlocuções individuais, utilizei uma sessão de entrevista em grupo com três compositores baianos.

A interseccionalidade entre Geração, Raça/Etnia e Gênero constituiu importante elemento analítico. A maioria dos interlocutores que compõem este estudo são homens negros, com faixa etária acima de 70 anos na época das entrevistas. Na presente pesquisa, a categoria “Geração” se configura como fundamental índice de análise, uma vez que a maioria dos interlocutores é de um mesmo grupo geracional, a chamada Velha Guarda, expressão utilizada no mundo do samba para designar o conjunto dos sambistas veteranos mais antigos e

respeitados (Lopes; Simas, 2015). Entretanto, cabe pontuar que essa categoria não deve encerrar homogeneidade, uma vez que cada trajetória é perpassada pela interseccionalidade de outras diferenças (Felipe; Sousa, 2018).

As entrevistas foram transcritas com atenção à oralidade, aos regionalismos e às marcas expressivas das falas, preservando elementos enunciativos relevantes para a compreensão dos modos de expressão dos interlocutores, conforme perspectivas etnográficas (Geertz, 1973; Clifford; Marcus, 1986). A unidade de análise adotada consistiu em trechos das falas segmentados conforme mudanças temáticas identificáveis no discurso dos participantes, e a codificação foi realizada por meio de um procedimento de categorização orientado pela recorrência de conteúdos, em conformidade com os princípios da análise de conteúdo (Bardin, 2011).

Ao longo das entrevistas, as categorias foram definidas de forma indutiva a partir do próprio *corpus*. Nesse processo, a frequência dos temas funcionou como um recurso descritivo para demonstrar a recorrência de cada núcleo temático nas narrativas. Os quatro núcleos principais e sua distribuição relativa foram: (i) *a comparação entre Bahia e Rio de Janeiro nas práticas profissionais do samba* (32,9%); (ii) *a marginalização do samba nos espaços centrais do carnaval baiano contemporâneo* (31,5%); (iii) *os tensionamentos entre tradição e mercado* (13,7%); e (iv) *a centralidade da religiosidade no mundo do samba soteropolitano* (9,6%). Os percentuais refletem a proporção de menções dentro do *corpus*, orientando a organização analítica e a estruturação das seções do artigo.

Desse modo, considera-se que as falas dos interlocutores constituem enunciados nos quais se conjugam experiências, interpretações e formas de conhecimento situadas. Um exemplo elucidativo aparece em depoimento que expressa de forma recorrente a dissonância entre tradição e exigências institucionais, ilustrando os núcleos relacionados aos “tensionamentos entre tradição e mercado” e à “exclusão do samba dos espaços centrais do carnaval”:

Você tem aqui essa coisa do carnaval. Para o Riachão cantar no carnaval, ele tem que fazer um release para dizer que ele era Riachão. Firmino de Itapuã tem que fazer um release, eu tenho que contar história, inventar, porque você tem que inventar, não ficar todo ano contando uma coisa que aconteceu no passado (Firmino de Itapuã, 2021).

Neste exemplo, o participante denuncia a exigência de mediação e reconfiguração discursiva como condição de inserção profissional em circuitos de visibilidade. Demonstra-se, desse modo, como os depoimentos contribuem tanto para a delimitação dos núcleos temáticos, quanto para a compreensão do campo.

4. “O sambista aqui é realmente relegado”: experiências locais e a invisibilização do samba em Salvador

O contraste entre o samba da Bahia e “o samba carioca urbano e industrializado” (Lima, 2013, p. 123) aponta para as tensões históricas que perpassam esse campo, e a frequência da temática no *corpus* analisado indica sua relevância nas experiências compartilhadas. Em Salvador, os mestres denunciam a ausência de reconhecimento institucional e a precariedade de espaços culturais dedicados ao samba, em contraponto à infraestrutura existente no Rio de Janeiro. Almir do Apaches exemplifica esse sentimento ao afirmar: *“Você traz um turista aqui porque ‘o samba nasceu na Bahia’, mas onde é a grande casa de samba de Salvador? Não tem! Isso é um problema sério!”* A comparação com a capital fluminense também aparece no relato de Firmino de Itapuã: *“Vem amigo meu do Rio de Janeiro e fala: ‘Firmino, como é que tá a Bahia’? Olha, eu só falto rezar para ele não vir, porque não tenho onde levar”*. Essas falas sugerem que a ausência de espaços institucionalizados compromete não apenas a visibilidade do samba baiano, mas também suas condições de continuidade.

A influência do samba carioca no fazer musical também emerge de forma recorrente. Almir do Apaches reconhece que o grupo PSBB, por ele fundado, incorporou elementos do samba do Rio, especialmente a partir da escuta do grupo Fundo de Quintal. *“Quando criamos o grupo PSBB, a gente harmonizou, melhorou o samba da gente aqui, com a influência do que eu vi com o grupo Fundo de Quintal.”* No mesmo sentido, Guiga de Ogum destaca a sofisticação de referências cariocas, como Paulinho da Viola, Arlindo Cruz e Neguinho da Beija-Flor, reforçando a centralidade atribuída ao modelo do Rio de Janeiro no imaginário musical dos interlocutores.

Rose Belo também observa que o samba produzido na Bahia frequentemente se aproxima da reprodução de modelos cariocas, o que, para ela, dificulta a consolidação de uma estética própria: *“A gente acaba também fazendo mais do mesmo, e isso aí faz com que a gente não tenha uma identidade ligada a esse samba. Eu vejo que em outros estados conseguiram superar essa coisa de que esse samba é só do Rio de Janeiro, e a gente aqui na Bahia não conseguiu.”* Sua fala expõe um dilema recorrente: a dificuldade de afirmar uma identidade musical em um contexto no qual os critérios de legitimidade são historicamente associados a um centro hegemônico.

Esse conjunto de enunciados aponta para uma valorização do repertório carioca que, no plano das representações, pode ser vista como uma interferência nos modos de construção de uma identidade sonora própria na Bahia. Sob a ótica do epistemicídio, essa dinâmica sugere a

imposição de um "quadro de legibilidade" externo. Quando os agentes locais sentem a necessidade de introjetar as referências cariocas para legitimarem ou "melhorarem" sua própria produção, opera-se uma subalternização cognitiva: a matriz soteropolitana é destituída de sua autonomia epistemológica, sendo empurrada para a condição de satélite do centro hegemônico.

Em contraste, Iuri Passos destaca que o samba baiano desenvolveu características próprias, especialmente a partir de transformações rítmicas e estéticas associadas a grupos como a *Timbalada*⁴. Segundo o entrevistado, essas experiências contribuíram para a incorporação de novos elementos performativos, incluindo alterações no timbre e no modo de execução percussiva, apontando para uma atualização do gênero, que não se reduz à simples reprodução de modelos externos. Nesse sentido, sua fala sugere a existência de dinâmicas locais de inovação que participam da constituição de uma identidade musical em constante reconfiguração.

Na ausência de políticas públicas consistentes e de maior articulação interna, a continuidade do samba depende, em grande medida, da atuação direta dos próprios agentes e da adesão do público. Neste sentido, Firmino de Itapuã critica a falta de união entre os artistas: *“Os culpados são os próprios sambistas, porque falta união do sambista. O pessoal do Axé se reuniu como esse pessoal aí do Rio de Janeiro. Estão todos milionários, porque eles são unidos uns com os outros”*. Ao estabelecer a comparação com a *axé music*⁵, o entrevistado sugere que a articulação coletiva e as estratégias organizativas desempenham papel relevante na projeção e sustentabilidade de um gênero musical. Nesse contexto, Rose Belo também aponta para a ausência de apoio institucional: *“A Bahia não cuida de músico nenhum num sentido geral. Aqui o músico se dá bem por causa do público, mas se depender de apoio político para o que quer que seja, não tem”*.

Embora o Rio de Janeiro tenha se consolidado historicamente como referência central do samba brasileiro, os depoimentos analisados indicam a persistência de um legado criativo na Bahia moldado por experiências de marginalização institucional e por estratégias locais de

⁴ *Timbalada* é um grupo musical criado em Salvador na década de 1990, associado ao movimento de valorização de sonoridades percussivas afro-baianas e à difusão do chamado *afro-pop* brasileiro. Vinculado à atuação de Carlinhos Brown, o grupo se destacou pela incorporação de blocos de percussão, estética ligada ao candomblé e forte presença em circuitos carnavalescos e midiáticos. Sua atuação contribuiu para a projeção internacional de elementos musicais da cultura afro-soteropolitana, ao mesmo tempo em que tensiona fronteiras entre tradição comunitária, indústria cultural e espetacularização da música popular.

⁵ *Axé music* é um gênero musical surgido na Bahia, especialmente em Salvador, ao longo da década de 1980, associado ao circuito carnavalesco e à indústria cultural local. Caracteriza-se pela fusão de elementos de diversos estilos, como samba, frevo, reggae, pop e ritmos afro-brasileiros, tendo forte presença de percussão e apelo dançante. O termo passou a designar tanto um conjunto de práticas musicais vinculadas ao carnaval baiano quanto um segmento específico do mercado musical brasileiro que alcançou ampla circulação nacional e internacional a partir dos anos 1990.

afirmação. Essa dinâmica traduz o que Stuart Hall (2003) define como um processo de disputa permanente, no qual

há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (Hall, 2003, p. 259-260).

A fala do mestre baiano Nelson Rufino sintetiza essa ambivalência ao afirmar: *“Eu sou Nelson Rufino, eu tenho que agradecer ao Rio de Janeiro, eu ganhei um título Cidadão Carioca do Samba”*. Ao mesmo tempo em que reconhece a importância do Rio em sua trajetória, sua declaração também manifesta o entrelaçamento de referências e pertencimentos que caracteriza o campo do samba no Brasil.

5. “A gente tá pelos cantos”: samba, carnaval e a indústria da exclusão

O samba soteropolitano, especialmente no interior das práticas carnavalescas, constitui uma expressão cultural profundamente enraizada nas comunidades negras da cidade, embora tenha sido, ao longo das últimas décadas, marcado por transformações estruturais de ordem econômica e política que impactaram diretamente sua visibilidade e seu lugar no circuito festivo. Historicamente situado entre as principais manifestações do carnaval de Salvador no período áureo das Escolas de Samba⁶, o samba passa a ocupar uma posição marcada por transformações e reconfigurações no cenário contemporâneo, em um ambiente progressivamente orientado por formas de entretenimento de massa, como os blocos comerciais e os trios elétricos (Soares, 2015). Nesse contexto, as falas de mestres como Almir do Apaches, Chocolate da Bahia, Cota Pagodeiro, Dú Marques, Edil Pacheco, Firmino de Itapuã, Walmir Lima e Roberto Mendes revelam fricções persistentes entre o legado do samba e as dinâmicas que reorganizam o carnaval da cidade.

Como observa Almir do Apaches, *“o samba da Bahia perdeu força a partir do momento que as escolas de samba acabaram. Mas porque as escolas de samba acabaram? Porque as*

⁶ O chamado período áureo das escolas de samba em Salvador situa-se, de modo geral, entre o final da década de 1950 e a década de 1970, momento em que essas agremiações alcançaram maior grau de organização, visibilidade e inserção no circuito carnavalesco da cidade. Estudos indicam que, nesse período, houve significativa expansão do número de escolas, com forte participação de comunidades negras e bairros populares, além da consolidação de desfiles estruturados nos moldes do carnaval carioca. A partir do final dos anos 1970 e, sobretudo, na década de 1980, observa-se seu declínio, associado à reconfiguração do carnaval soteropolitano, marcada pela ascensão dos trios elétricos e de outras formas de organização festiva (Soares, 2015).

escolas de samba eram feitas de forma muito artesanal, não tinha um banqueiro do ‘bicho’ aqui pra bancar a escola”. Na mesma direção, Chocolate da Bahia aponta a concorrência exercida por novos formatos de ocupação do carnaval, afirmando que “os blocos da juventude atropelaram” as escolas tradicionais, ao mesmo tempo em que se estabelecia uma lógica de consumo externo interessada no produto carnavalesco, mas pouco comprometida com a manutenção de suas estruturas locais: “não tinha os bicheiros, os magnatas, os cartolas pra meter o dinheiro de samba”.

Os depoimentos sugerem que a reconfiguração do carnaval envolve a reorganização das formas de financiamento e circulação das práticas musicais, com impactos diretos sobre a posição ocupada pelo samba no interior desse sistema. Nesse sentido, a centralidade atribuída a determinadas expressões musicais decorre de processos históricos de valorização vinculados a circuitos econômicos e institucionais. Como sinaliza Cota Pagodeiro: *“Aqui em Salvador, o carnaval, por seu papel único, principal, forte, fonte de riqueza que atrai milhões, sei lá, bilhões de pessoas de tudo que é lugar, acaba apagando essas resistências. Inclusive os blocos de rua, muitos blocos findaram, e pra você manter uma escola de samba, como no Rio, São Paulo, uma escola de samba com 2000, 3000 membros, é muito complicado. Então eu acho que o carnaval é culpado por derrubar esses projetos, por causa do trio elétrico. Deveriam ter mais cuidado com o samba, os projetos de pé no chão, samba, forró, marchinhas, entre outros”.*

Este "apagamento das resistências" pode ser lido como uma engrenagem do epistemicídio musical em ambiente de festa de massa. O protagonismo de blocos de trio comerciais, movidos pelo capital privado, promove uma desterritorialização do saber. Destroem-se as agremiações comunitárias, que funcionam como escolas de transmissão oral, rítmica e ancestral de conhecimentos pretos, para implantar uma lógica industrial extrativista que Stuart Hall (2003) chamou de *tecnologia dominante*:

como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas, às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (Hall, 2003, p. 341).

A mercantilização do carnaval aparece, assim, como um fator recorrente nas narrativas dos interlocutores, associada à concentração de recursos e à priorização de formatos que atendem à lógica do espetáculo. Dú Marques explicita essa condição ao afirmar: *“A gente tá*

perdendo muito segmento, muita questão cultural, muita gente ficando de fora do carnaval. A gente que é de samba sabe, a gente tá de fora do carnaval, a gente tá alijado. A gente tá pelos cantos. Pelos cantos". Essa fala sugere um deslocamento dos sambistas tradicionais em relação aos espaços de maior visibilidade e circulação econômica. O fato de os sambistas estarem "alijados" e "pelos cantos", como denuncia Dú Marques, evidencia a produção ativa da não existência dessas comunidades enquanto sujeitos produtores de cultura e pensamento, corroborando a perspectiva de Sueli Carneiro (2005).

De modo semelhante, Firmino de Itapuã aponta as dificuldades que os artistas de samba enfrentam no acesso a espaços para apresentações, muitas vezes bloqueados por questões financeiras e políticas: *"Só botam ali na Cruz Caída e tem mais, e eles colocam ali o pessoal de nome, nosso caso para entrar, é uma dificuldade"*. As limitações impostas pela burocracia e pela mercantilização do carnaval dificultam a inclusão de artistas que, como Firmino, carregam a tradição e a história do samba baiano. O mestre denuncia os mecanismos de seleção e exploração no acesso aos circuitos oficiais: *"tem um caixa dois, que eles botam um grupinho de samba ali, que não tem praticamente nome, pagam 30% e ficam com 70%"*.

A assimetria na distribuição de oportunidades e recursos afeta diretamente as condições de trabalho e reconhecimento dos sambistas baianos, num cenário em que grandes patrocinadores privilegiam artistas reconhecidos em detrimento dos músicos locais. Nas palavras de Firmino de Itapuã: *"Nós temos vários blocos de samba aqui na Bahia, mas eles trazem gente do Rio de Janeiro. Nelson Rufino mesmo, quando era dono do Alerta Geral, trazia Jorge Aragão, não sei o que. Quer dizer, os próprios colegas nossos contribuíram para trazer os nomes do Rio de Janeiro"*. Ainda sobre essa questão, mestre Almir do Apaches completa: *"Não é muito simples e fácil, arrumar patrocínio, alugar trio elétrico, trazer uma banda de fora e botar o que dá, porque é atração, é o que tá na mídia. E o pessoal engole isso. Não é bairrismo não, de jeito nenhum, mas eu não conheço nenhum bloco de Salvador dentro do carnaval de São Paulo ou do Rio. Agora, o pessoal fica nessa de trazer o pessoal de fora, o pessoal de fora vem, faz o carnaval e traz o grupo deles também pra tá desfilar. É meio complicado, é um tiro no pé. A influência do Sul invadiu o carnaval de Salvador, o pessoal se deixou levar"*.

Sob outra perspectiva, a dimensão afetiva e comunitária do samba emerge de modo recorrente nas "memórias subterrâneas" dos interlocutores (Pollak, 1989, p. 4). Waldir Lima descreve o carnaval antigo como um espaço de sociabilidade espontânea e fortemente marcado por referências religiosas, no qual o samba era compreendido como *"religião"* e a valorização artística se dava na interação direta com o público, distante das mediações mercantis

contemporâneas. De forma complementar, Guiga de Ogum lamenta a perda do “*amor*” e da “*dedicação*” no carnaval atual, associando esse processo à crescente mercantilização e à liberalização das dinâmicas da festa, que, segundo sua perspectiva, contribuem para a reconfiguração dos modos de engajamento e para o enfraquecimento dos vínculos comunitários que historicamente sustentaram essas práticas.

Em linhas gerais, essas narrativas denotam que o samba no carnaval de Salvador persiste como prática ativa, ainda que em condições de menor centralidade, mantendo-se vivo em circuitos comunitários ou menos visíveis, num campo marcado por desigualdades estruturais.

6. “Ninguém tá pensando em poesia”: entre a inspiração e o lucro

As entrevistas revelam uma tensão entre a preservação de uma autenticidade e a imposição de modernizações e transformações no samba baiano. Nesse cenário, emergem temores quanto à perda de uma suposta “essência” do gênero, associada ao esvaziamento da poesia, da densidade simbólica e da experiência coletiva que historicamente sustentam a prática musical.

O mestre Roberto Mendes discute essa questão ao recusar a redução do samba a formatos fixos ou estritamente comerciais, compreendendo-o como prática enraizada no cotidiano e nas dinâmicas comunitárias, vinculada à oralidade e a ciclos culturais mais amplos. Sua crítica incide sobre os processos de padronização exigidos pelo mercado, que tendem a comprimir temporalidades e formas de expressão: “*Quando você coloca o cais no rio, que você coloca a forma no samba, você matou o samba.*” Nesse sentido, a “*forma*” aparece como mediação que, ao mesmo tempo em que viabiliza a circulação mercadológica, pode limitar dimensões expressivas constitutivas do gênero. A “*forma*” que Roberto Mendes denuncia como o elemento que “*matou o samba*” é, fundamentalmente, a moldura eurocêntrica e mercantil que asfixia a livre circulação de uma cosmovisão expressa na poética tradicional.

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

As falas dos interlocutores reforçam essa leitura ao explicitar distinções simbólicas entre diferentes categorias de pertencimento. Almir do Apaches, por exemplo, rejeita a associação entre sua identidade artística e o pagode comercial, afirmando: “*Almir Pagodeiro? Não, você errou, Almir Sambista*”. Essa recusa mostra que as denominações operam como marcadores de posição e reconhecimento dentro do campo, indicando disputas por validação cultural. No mesmo conjunto de críticas, Chocolate da Bahia aponta para o que percebe como um redirecionamento das preocupações estéticas do samba contemporâneo, sugerindo um predomínio de elementos performáticos e corporais em detrimento da elaboração poética: “*Ninguém tá parando pra pensar em poesia, tão pensando em mexer bunda*”. A crítica não se limita ao conteúdo das letras, mas alcança uma percepção mais ampla de reorientação das prioridades estéticas sob influência de lógicas de consumo e entretenimento. Essa transição estética imposta pelo mercado, criticada por Chocolate da Bahia ao contrapor a “*poesia*” ao ato de “*mexer a bunda*”, sinaliza mais um processo de esvaziamento cognitivo que caracteriza o epistemicídio.

Esse diagnóstico é reiterado por Cota Pagodeiro, ao observar a proliferação de rótulos e estilos que, embora se reivindicuem como samba, aproximam-se de outras matrizes rítmicas e estéticas, como o “*pancadão*” e a “*quebrança*”. Tal processo é interpretado como parte de uma dinâmica de reconfiguração impulsionada por demandas de mercado, que incidem sobre formas de classificação, produção e circulação musical. Ao hipersexualizar ou simplificar as manifestações afrodiaspóricas para fins de consumo rápido, o circuito industrial despoja o samba de sua densidade intelectual e filosófica. Nega-se ao sambista soteropolitano o estatuto de pensador, poeta e cronista social, reduzindo sua produção a um mero estímulo corporal comercializável. De modo complementar, Guiga de Ogum aponta para a pressão por adequação a modelos externos, especialmente em relação ao samba carioca e às exigências comerciais, o que, em sua leitura, compromete aspectos ligados à poesia e ao refinamento musical. Essas constatações ressoam com o pensamento de José Jorge de Carvalho (2005):

[...] o mercado de produtos culturais também fala sob o disfarce de um ventríloquo que às vezes é a mídia e às vezes é o próprio Estado. E como é possível, hão de perguntar alguns, que o mercado de produtos culturais “afro-brasileiros” (carnaval, axé music, trios elétricos, blocos, etc.) use o Estado como ventríloquo? Pelo mecanismo, cada vez mais frequente, de que muitos cargos importantes do Estado, e em particular na área da cultura, são ocupados por pessoas já não conectadas com a sociedade civil ou com as comunidades criadoras das artes afro-brasileiras tradicionais, mas com a indústria cultural, com a produção de eventos, marketing, turismo, promoção etc. (Carvalho, 2005, p. 2).

Na prática, a substituição da lógica comunitária pela engrenagem de eventos gera profundas rupturas na sensibilidade local. Não por acaso, a preocupação com o lugar da poesia emerge nas falas, funcionando como um contraponto à política de mercantilização. Guiga de Ogum enfatiza a necessidade de recuperar um lirismo capaz de “*eleva o nome do samba*”, sugerindo que a dimensão poética não é acessória, mas constitutiva da própria legitimidade dessa prática musical. Muniz do Garcia reforça essa crítica ao apontar o que percebe como um esvaziamento no carnaval contemporâneo: “*Hoje ficam as mulheres seminuas, os caras ficam fazendo zuada... falta poesia, entendeu?*”.

Ainda que predominem críticas às transformações recentes, alguns interlocutores reconhecem a necessidade de diálogo com a modernidade. Roberto Mendes distingue entre o samba como prática cultural enraizada e suas formas adaptadas ao mercado, sugerindo que a padronização voltada à circulação midiática não deve ser confundida com a totalidade do fenômeno: “*O samba da forma é uma variante da cultura, mas não vamos tomar isso como referência do samba, não. O samba já existia antes do samba.*” Essa perspectiva aponta para uma compreensão do samba como processo dinâmico, no qual mudanças formais podem coexistir com a preservação de referências simbólicas e práticas tradicionais. Portanto, o debate entre inspiração e lucro, tradição e modernidade, não se configura apenas como divergência estética, mas como uma disputa mais ampla em torno dos sentidos, valores e formas de reconhecimento cultural do samba.

7. “Sou católico apostólico baiano”: religiosidade e sincretismo entre os mestres

A religiosidade entre os sambistas de Salvador constitui uma dimensão complexa e multifacetada de suas vivências, afetando não apenas tradições culturais locais, mas também experiências individuais e redes de pertencimento. Ainda que o candomblé — religião afro-brasileira profundamente enraizada na configuração sociocultural baiana — apareça com frequência nas narrativas desses artistas, ele não opera como matriz exclusiva. Ao contrário, práticas católicas, referências messiânicas e outras formas de espiritualidade popular se relacionam em um campo plural. Nesse sentido, a religiosidade funciona como um elemento estruturante da identidade e da continuidade cultural no universo do samba.

Em muitos relatos, a presença do candomblé não depende necessariamente de filiação institucional, mas se manifesta como referência cultural e princípio organizador de experiências estéticas e sociais. Como afirma Edil Pacheco: “*É importante, se não fosse o candomblé a gente não tinha essas manifestações tão distintas, tão diferentes*”. A fala evidencia a percepção do candomblé como um dos fundamentos das práticas musicais, ainda que nem todos os sambistas

se reconheçam formalmente como adeptos. Chocolate da Bahia, por exemplo, relata um episódio envolvendo Camafeu de Oxóssi⁷: *“Um dia Camafeu disse a mim: ‘Olhe, quando eu morrer, você é meu herdeiro, você é um Oxossi. Eu sou um cavalo fraco pra receber um Oxossi. Aí fiquei, assim, achando que é muita responsabilidade.’* Ao interpretar essa declaração, o próprio sambista reconhece o peso simbólico do que lhe foi transmitido. Nesse caso, a experiência espiritual se configura como um vínculo de continuidade simbólica entre gerações, mediado por relações afetivas e reconhecimento social.

Por outro lado, o campo da espiritualidade entre os sambistas não se limita às matrizes afro-brasileiras. Há trajetórias que se constroem em diálogo com outras tradições religiosas, inclusive em chave de distanciamento em relação ao candomblé. Muniz do Garcia relata: *“Minha avó tinha um centro, era o Sultão das Matas, mas depois que minha vó morreu, as pessoas não cuidaram... Eu nunca levei fé nessas coisas.”* A fala demonstra tanto a existência de uma herança religiosa quanto a não continuidade dessa prática, evidenciando que a transmissão simbólica não implica necessariamente adesão. No cotidiano desses mestres, diferentes referências religiosas podem coexistir sem necessariamente se excluírem, compondo um repertório pessoal de crenças e práticas. Guiga de Ogum explicita uma filiação católica ao mesmo tempo em que reconhece a pluralidade do campo religioso: *“Eu sou católico, sou devoto de Santo Antônio de Pádua. Santo Antônio é quem intermedia sempre as minhas coisas pra chegar ao céu”*. Essa coexistência aparece também em formulações identitárias que sintetizam, com humor e densidade cultural, a lógica do sincretismo. Walmir Lima, ao afirmar *“Eu sou Católico Apostólico Baiano”*, condensa uma autoidentificação que ultrapassa os limites institucionais do catolicismo. A expressão sugere uma forma situada de vivência religiosa, característica de contextos nos quais práticas católicas e afro-brasileiras se entrelaçam.

Além disso, observa-se a presença, ainda que menos frequente, de outras formas de espiritualidade, como a messiânica. Firmino de Itapuã esclarece: *“Por incrível que pareça, eu sou messiânico. Mas Messiânica não tem nada a ver, é uma religião, é uma filosofia”*. Sua fala demonstra tanto a necessidade de distinção em relação a interpretações externas quanto a inserção de diferentes sistemas de crença no universo simbólico dos sambistas, ampliando o espectro de referências espirituais que atravessam suas trajetórias.

⁷ Ápio Patrocínio da Conceição (1915–1994), conhecido como Camafeu de Oxóssi, foi um importante agente da cultura afro-baiana em Salvador, atuando como capoeirista, músico e articulador cultural. Sua trajetória esteve vinculada ao circuito do Mercado Modelo e ao Afoxé Filhos de Gandhi, articulando práticas como capoeira, samba, religiosidade afro-brasileira e sociabilidade urbana. Participou do Festival Mundial de Artes Negras e foi retratado em produções da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, que o apresentaram como símbolo da cultura baiana. Sua trajetória evidencia a circulação de saberes e práticas no contexto das culturas populares urbanas do século XX. Disponível em: <https://capoeirahistory.com/pt-br/camafeu-de-oxossi/>. Acesso em: 27 de Mar. 2026.

Nessa dinâmica, o samba se configura como um espaço privilegiado de integração entre diferentes matrizes religiosas e filosóficas. As práticas musicais, as performances e os discursos dos mestres revelam que o fazer musical está profundamente imbricado com formas de experiência do sagrado, que podem se expressar de maneira explícita ou implícita, institucionalizada ou informal. No convívio e na prática musical compartilhada, observa-se que a religiosidade dos sambistas baianos não se organiza segundo categorias rígidas ou excludentes. Trata-se de uma configuração fluida e híbrida na qual diferentes tradições se cruzam e se transformam mutuamente. A fé emerge como uma linguagem vivida, incorporada nas experiências cotidianas e expressa nas práticas culturais desses mestres. Nesse sentido, a recusa dos sambistas em se enquadrarem em categorias religiosas rígidas ou excludentes (como o hibridismo "*Católico Apostólico Baiano*" de Walmir Lima) representa a manutenção de uma epistemologia própria, que sobrevive às margens das tentativas institucionais de regulação do sagrado.

8. Pela memória de Babalaô e Gentil: resistência e marginalização na indústria musical

Reconstruir as trajetórias de mestres já falecidos, como Nelson Babalaô (1922-1993) e Ederaldo Gentil (1947-2012), constitui um gesto simultaneamente político e epistemológico. Trata-se de problematizar regimes de visibilidade que marginalizaram compositores negros baianos, cujas contribuições foram frequentemente inscritas na oralidade, na dispersão documental e na sub-representação nos arquivos institucionais. Essas trajetórias chegam até nós predominantemente por vias não oficiais: relatos familiares, testemunhos de parceiros musicais, memórias compartilhadas em rodas de samba, além de registros fragmentários em entrevistas, reportagens e colunas da imprensa baiana.

No caso de Nelson Babalaô, essa reconstrução evidencia de forma particularmente clara os efeitos do que pode ser compreendido como epistemicídio musical. Autodidata, Babalaô iniciou sua trajetória em grupos de *jazz band* e consolidou-se como instrumentista versátil, atuando no violão, cavaquinho e banjo. Seu espaço de trabalho, a sapataria conhecida como *Barraco*, se constituía como território de sociabilidade, criação e circulação musical, frequentado por artistas como Clara Nunes, João Nogueira, Alcione e Gilberto Gil. Ainda assim, sua inserção nas narrativas oficiais permanece residual, restrita a registros independentes e poucas coletâneas.

Nesse sentido, vale destacar que o espaço conferido a Nelson Babalaô nesta pesquisa decorre de um imperativo do próprio campo: a recorrência espontânea de seu nome nas falas dos mestres soteropolitanos entrevistados convocou a necessidade de reconstruir sua trajetória. A presença viva de Babalaô no ecossistema musical de Salvador se revelou na saturação dessas narrativas orais, demonstrando que o apagamento institucional não logrou destruir sua linhagem na memória afetiva e musical da cidade. Os depoimentos a seguir atestam como o eco de sua sapataria reverbera, até hoje, como um ponto de inflexão fundamental para os sambistas de sua geração:

Eu ia trabalhar no pólo, e quando eu voltava à tarde, eu subia a ladeira do Pau Miúdo pra ir lá na oficinazinha de sapato pra assistir Nelson tocar cavaco e bater um pandeiro, e compor com ele. Ali aprendi muita coisa com Nelson Santana (Almir do Apaches, 2021).

Ele era meu melhor amigo e eu amigo dele. Viajamos pra Rio, pra São Paulo, pra tudo que é lugar, tocando cavaquinho, cantava, porra... amava uma roda de samba que o dia amanhecia. Cachaça e samba, tome-lhe cachaça! Um dia a gente chegou de São Paulo, ele 'o meu Barraco, a minha fê, o meu barraco está de pé' Ele cantava chorando essa música, ele era apaixonado pelo Barraco (Chocolate da Bahia, 2021).

O Nelson era um sapateiro, fazia as composições dele, não tinha aquele afã de querer ser um astro. Ele fazia para ele. Ele não parava, trabalhava de domingo a domingo, e sempre com a garrafinha de cachaça assim junto dele. Aí todo domingo, eu parava o carro e quando chegava lá, ele falava: 'Ô meu velho!' Aí dava uma cachacinha, ele pegava o cavaquinho e tome-lhe samba (Firmino de Itapuã, 2021).

Nelson era uma pessoa... lutadora, que chama! E eu fiquei feliz sempre que era o maior sonho dele ganhar o carnaval e ele ganhou. E eu fiquei muito feliz com ele e a família dele (Walmir Lima, 2021).

Esses testemunhos complementam a ausência documental, constituindo um regime de memória que reconfigura o lugar de Babalaô como articulador de práticas musicais e redes afetivas no samba afro-baiano. Sua obra, restrita a poucos registros fonográficos independentes, incluindo o álbum *Meu Barraco – Raízes Baianas*⁸, permanece como expressão de uma produção que circulou mais intensamente em espaços comunitários do que no mercado fonográfico formal. A capa do álbum *Meu Barraco – Raízes Baianas* apresenta o sambista diante de sua sapataria, o famoso *Barraco*, denotando a proximidade entre vida cotidiana e produção musical (Fig. 4).

⁸ Registro fonográfico independente: MEU Barraco – Raízes Baianas. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=leU-4siEbiQ>. Acesso em: 4 abr. 2026.

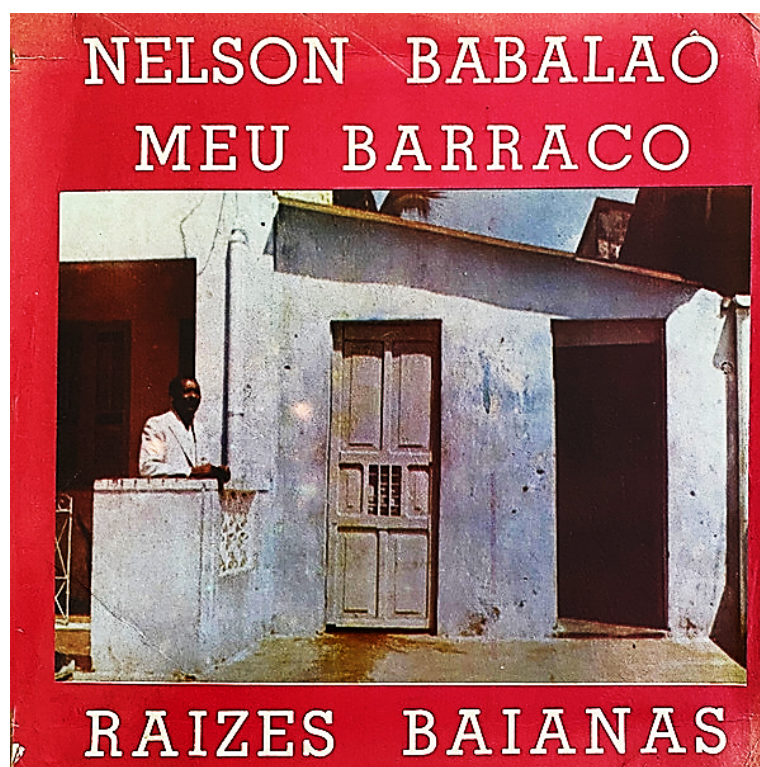


Figura 4: Capa do álbum *Meu Barraco – Raízes Baianas*, com o artista em frente ao *Barraco*. Salvador, 1976.
Fonte: Site Discogs.

O *Barraco*, já mencionado como ponto de encontro de músicos e frequentadores para além dos circuitos formais da cidade, aparece aqui não apenas como cenário, mas como lugar de produção e circulação de saberes. A capa adquire, assim, valor documental particular, na medida em que constitui um dos raros registros visuais desse espaço, contribuindo para a reconstituição de sua importância na história do samba soteropolitano.

Em chave complementar, a trajetória de Ederaldo Gentil explicita, em outra escala, indícios dos mecanismos estruturais que condicionam a marginalização de compositores negros baianos no circuito da música popular. A partir de um levantamento hemerográfico (1966–2009), torna-se possível identificar discursos e práticas que refletem a subalternização regional no interior da indústria cultural, historicamente concentrada no eixo Rio–São Paulo.

Nos anos 1960, Gentil se destaca no circuito dos concursos de samba-enredo em Salvador, afirmando-se como compositor de reconhecida inventividade melódica. Ao analisar as dificuldades de circulação da produção musical baiana, a reportagem *Jovem compositor ganha concurso com “Silêncio”* (*A Tarde*, 1966) aponta que o próprio compositor considerava a vida noturna de Salvador acanhada quando comparada à estrutura de boates e clubes do Sul do país. Nesse período, suas declarações revelam tanto a precariedade das condições materiais quanto estratégias de resistência, como a realização de espetáculos autorais e a circulação entre diferentes centros urbanos. Na década de 1970, o espetáculo *O samba nasceu na Bahia* constitui

um momento significativo de intervenção discursiva. Ao reivindicar uma origem afro-baiana para o samba, Gentil confronta narrativas consolidadas:

Recentemente, levamos no Teatro do Senac no Pelourinho um trabalho que teve grande aceitação e repercussão em nosso meio. Chamou-se *O Samba Nasceu na Bahia*. E agora estamos pretendendo levar este mesmo show para o carioca ver. Acima de tudo, queremos que o Brasil saiba que o samba realmente nasceu na Bahia, e não no Rio, como afirmam alguns teóricos (*Gente que é gente*, 1979).

Ao reinscrever a Bahia como lugar de origem do samba e reposicionar seus agentes no interior dessa narrativa, essa iniciativa pode ser compreendida como uma prática de reapropriação simbólica. Nessa perspectiva, a iniciativa se aproxima do que Stuart Hall (2003) define como processos de ressignificação cultural, nos quais significados são rearticulados por meio de práticas discursivas que reordenam posições e sentidos no campo cultural. A materialidade do cartaz do espetáculo *O samba nasceu na Bahia* expõe essa operação ao associar enunciado, autoria e território: o título afirma uma origem, enquanto os nomes de Ederaldo Gentil, Edil Pacheco e Batatinha ancoram essa afirmação em trajetórias específicas do samba soteropolitano. A indicação do Teatro Senac, no Pelourinho, reforça ainda a inscrição urbana dessa proposta, vinculando-a a um espaço historicamente marcado por práticas culturais afro-baianas. A imagem corrobora essa demarcação territorial ao apresentar, ao fundo, igrejas coloniais provavelmente situadas no próprio Pelourinho (Fig. 5).



Figura 5 - Cartaz do espetáculo *O samba nasceu na Bahia*, realizado no Pelourinho, Salvador, 1976.
Fonte: Acervo pessoal da autora, a partir de material cedido por Nelson Rocha.

A partir do final da década de 1980, observa-se uma inflexão no discurso de Ederaldo Gentil, diretamente relacionada às transformações do mercado musical. Nesse momento, o compositor reformula seu posicionamento no interior do campo, reconhecendo a necessidade de ajustes estéticos diante de novas dinâmicas de circulação e consumo. Em entrevista concedida em 1989 ao jornal *A Tarde*, Gentil explicita esse entendimento:

Ederaldo Gentil está com uma coletânea de seus maiores sucessos na praça – Vento Forte, *Phonodisc Continental* – e entende que “o samba-duro difere do samba-de-roda, é uma coisa de mais respeito”. Segundo ele, o samba, de uma maneira geral, precisa adotar uma postura mais contemporânea para ser inserido em todas as discotecas do mundo. “O samba ficou muito restrito ao pandeiro, violão e cavaquinho, por isso pretendo fazer num próximo disco uma série de alterações harmônicas, introduzindo instrumentos da moderna tecnologia, porque é preciso tirar o samba dos guetos, das favelas” (*Para superar...*, 1989).

A perspectiva enunciada revela um processo ambíguo: a tentativa de ampliação de alcance implica, simultaneamente, o risco de distanciamento em relação às matrizes culturais que sustentam sua produção. A oposição entre “*modernização*” e “*guetos*” evidencia a incorporação de valores hierarquizantes que associam prestígio artístico ao afastamento de referências afro-periféricas, tensionando os próprios fundamentos de sua estética. Em 2009, já no final da vida, Ederaldo Gentil explicita os efeitos desse movimento ao indicar que, apesar das tentativas de adequação às novas dinâmicas do mercado musical, permaneceu em condição de invisibilidade na mídia e na indústria fonográfica. O compositor viria a falecer três anos depois, em condições de progressivo afastamento do mundo do espetáculo, marcado por ostracismo e por quadros de depressão.

Apesar dos contratempos impostos pela vida, o sambista, 65 anos, voltou a compor. Embora afirme que não guarda mágoa, nas novas canções, não esconde o ressentimento por ter sido esquecido pela mídia e pela indústria fonográfica, após a ascensão da axé music nos anos 80.

A TARDE: Para você, qual o motivo de a indústria fonográfica não ter gravado mais discos seus?

EDERALDO GENTIL: Eu acho que foi na época da explosão do axé, quando a mídia toda estava em cima dos novos ídolos e a indústria fonográfica também tinha que correr atrás desse investimento (*Mestre do tempo*, 2009).

O esquecimento institucionalizado que marca as trajetórias de Babalaô e Gentil pode ser interpretado, à luz de Sueli Carneiro (2005), como expressão de um padrão mais amplo de violência epistêmica e estrutural, inserido em processos pelos quais sujeitos negros, ainda que

reconhecidos por seus pares, são progressivamente retirados dos regimes consagrados de visibilidade, memória e valor. Ainda assim, suas presenças persistem como formas de resistência, inscritas tanto na memória coletiva quanto nas práticas musicais que continuam a reverberar nas rodas de samba.

9. Reflexões finais

As narrativas dos mestres sambistas permitem compreender o samba soteropolitano como um conjunto de práticas musicais e socioculturais em que dimensões estéticas, políticas e cosmológicas se inter-relacionam de forma indissociável. A escuta dessas vozes viabilizou o acesso a epistemologias negras vivas, compreendidas, na perspectiva de José Jorge de Carvalho (2020), como constitutivas de um “cosmos vivo”, no qual música, espiritualidade e ancestralidade se conformam como dimensões de uma mesma experiência. À luz do problema investigado – analisar de que modo mestres e mestras do samba urbano soteropolitano articulam saberes, práticas e memórias na produção de formas situadas de afirmação cultural e reconfiguração das representações sobre o gênero –, os resultados indicam que o samba em Salvador se apresenta como um campo relacional em disputa, cuja configuração resulta da conexão entre práticas comunitárias, dinâmicas geracionais e distintos regimes de circulação e reconhecimento.

A hipótese de que o samba baiano se constitui a partir de epistemologias próprias, frequentemente invisibilizadas pelas narrativas hegemônicas, encontra respaldo nos dados analisados. Nesse contexto, observam-se tensões em sua inserção nos circuitos midiáticos, institucionais e mercadológicos, as quais implicam reconfigurações contínuas do fazer musical, expressas na crítica à perda de densidade poética e à padronização estética. A espiritualidade, por sua vez, emerge como dimensão constitutiva dessas práticas, organizando relações, performances e sentidos.

Trajetórias como as de Nelson Babalaô e Ederaldo Gentil apontam para formas de consagração sustentadas por redes comunitárias, nas quais espaços informais operam como lugares de transmissão de saber. Essas experiências reforçam a compreensão do samba como arquivo vivo, inscrito em corpos e práticas coletivas. Apesar de enfrentar o apagamento histórico e a exploração cultural, o samba se ramifica e se integra às diversas identidades musicais de Salvador, revelando sua força pulsante por meio de movimentos independentes que resistem à escassez de fomento público e de infraestrutura apropriada. Por outro lado, a pressão pelo consumo de massa e pelo lucro tem gerado uma progressiva homogeneização musical. Sob a influência das novas tecnologias e da busca por apelo comercial, o gênero frequentemente se

distancia de suas estruturas rítmicas e poéticas tradicionais, adotando uma roupagem *pop*. Além disso, mesmo após históricas mobilizações políticas pelos direitos das comunidades negro-periféricas, a grande mídia perpetua a marginalização do samba baiano, tratando criadores nordestinos como meros provedores de insumos culturais para outros mercados.

Por fim, ao evidenciar a coexistência de regimes geracionais e disputas por legitimidade, este estudo contribui para narrativas mais sensíveis às epistemes negras e às manifestações não institucionalizadas de produção de conhecimento. Observa-se nas rodas, quintais e terreiros uma pedagogia própria, fundamentada na oralidade, na circularidade e na experiência compartilhada. Reconhecer tais práticas implica revisar os parâmetros tradicionais de análise, reafirmando que a escuta, enquanto gesto metodológico e epistemológico, constitui uma via de acesso a outros saberes. Escutar o samba soteropolitano é, portanto, ampliar as fronteiras da historiografia musical, reinscrevendo a potência do pensamento negro na criação de novos modos de vida.

Referências

APACHES, Almir do. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 06 mai. 2021. Áudio/transcrição.

BABALAÔ, Nelson. **Meu Barraco – Raízes Baianas**. Salvador: Estúdios W.R., 1976. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=leU-4siEbiQ>. Acesso em: 4 abr. 2026.

BABALAÔ, Nelson. **Meu barraco – Raízes baianas**. Salvador: Estúdios W.R., 1976. 1 imagem de capa de disco. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/sell/release/17447773. Acesso em: 4 abr. 2026.

BAHIA, Chocolate da. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 30 mai. 2021. Áudio/transcrição.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 67-98.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. **As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza**. Brasília: Departamento de Antropologia - UnB, 2005. 20 p. (Série Antropologia, 381).

CARVALHO, José Jorge de. O encontro de saberes nas artes e as epistemologias do cosmos vivo. In: CARVALHO, José Jorge de. **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 475-508.

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

CASTILLO, Lisa Earl. O que é que a Bahia tem? **Revista de História**, São Paulo, n. 172, p. 1-28, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.100877>. Acesso em: 28 jun. 2026.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**: pesquisas de antropologia política. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (org.). **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

FELIPE, Thayza Wanessa Silva Souza; SOUZA, Sandra Maria Nascimento. Gênero e geração: os significados atribuídos à velhice e o que torna possível a distinção entre os sujeitos definidos como idosos. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**: Cadecs, v. 6, n. 2, p. 32-53, 2018.

GARCIA, Muniz do. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 26 mai. 2021. Áudio/transcrição.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1973.

GENTE que é gente: O sambista Ederaldo Gentil bota muita fé em valores da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 8 abr. 1979.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, p. 1-7, 2007.

ITAPUÃ, Firmino de. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 29 abr. 2021. Áudio/transcrição.

JOVEM compositor ganha concurso com “Silêncio”. **A Tarde**, Salvador, 19 de out. 1966.

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan./jun. 2013.

LIMA, Walmir. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 17 mai. 2021. Áudio/transcrição.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MENDES, Roberto. **Entrevista I.** [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 05 jun. 2021. Videoconferência gravada/transcrição.

MESTRE do tempo. **A Tarde**, Salvador, Caderno 2, 1 fev. 2009.

OGUM, Guiga de. **Entrevista I.** [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 28 mai. 2021. Áudio/transcrição.

PACHECO, Edil. **Entrevista I.** [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 29 mai. 2021. Áudio/transcrição.

PARA superar a discriminação. **A Tarde**, Salvador, 30 jan. 1989.

PASSOS, Iuri. **Entrevista I.** [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 09 abr. 2021. Áudio/transcrição.

PINHEIRO, Amanda. Banda de meninos Pareci. Utiariti, Mato Grosso, 1912-1917. In: @tempoemcorbrasil. **Tempo em cor Brasil: história brasileira colorizada.** Instagram, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tempoemcorbrasil/>. Acesso em: 27 jun. 2026.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

RUFINO, Nelson. **Entrevista I.** [Entrevista concedida a] Welissa Carvalho. Salvador, 30 mai. 2021. Áudio/transcrição.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>. Acesso em: 4 jul. 2026.

SCHULZ, Gabriel. **Camafeu de Oxóssi: o mestre de berimbau, obá de Xangô e senhor do Mercado Modelo pelas lentes da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa.** Contemporary Capoeira, 27 mar. 2026. Disponível em: <https://capoeirahistory.com/pt-br/camafeu-de-oxossi/>. Acesso em: 4 jul. 2026.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SOARES, Rafael Lima Silva. **As escolas de samba da cidade do Salvador (1957-1985).** 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Branca Ribeiro Amado e Fábio Marcos Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985].

ZÉ PRETINHO DA BAHIA; MACÊDO, Claudete. **O que será**. Madrigal, 1965. 1 imagem de capa de disco. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/15433527-Z%C3%A9-Pretinho-da-Bahia-E-Claudete-Mac%C3%AAdo-O-Que-Ser%C3%A1>. Acesso em: 4 jul. 2026.

Declaração

A autora utilizou o ChatGPT, da OpenAI, modelo GPT-5.5, para auxiliar na edição de linguagem, melhorias na estrutura textual e tradução do resumo e palavras-chave. A ferramenta foi utilizada exclusivamente para refinar a expressão das ideias. Todo o conteúdo, interpretações e conclusões foram desenvolvidos pela autora, que revisou criticamente e validou a versão final do manuscrito.

Agradecimentos

A autora agradece à FAPEMIG pelo apoio financeiro à pesquisa e aos mestres e mestras do samba urbano soteropolitano pela generosidade em compartilhar seus saberes e trajetórias.

SOBRE A AUTORA

**Welissa Carvalho**

Doutoranda e mestre em Música e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua na área de Artes, com ênfase em Música, desenvolvendo atividades como cantora lírica e popular. Na encruzilhada de sua práxis artística e acadêmica, atua nas interfaces da etnomusicologia em conexão com os saberes tradicionais, festas populares e cultura de matriz africana, na pesquisa em acervos musicais e na valorização da presença feminina na música. É membra ativa dos grupos de pesquisa NEMuB — Núcleo de Estudos em Música Brasileira (UFMG), NEMUS — Núcleo de Estudos Musicológicos (UFBA), CEAMM — Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros (UFMG) e Poéticas Ameríndias (UFSB).