

Seresta e reggae na Bahia do século XX: música, experiência e violência

Lucas de Jesus Santos

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)
Ilhéus - Bahia - Brasil
lucasjstos99@gmail.com

Maria Luísa dos Santos Gomes

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)
Ilhéus - Bahia - Brasil
lumasgomes1996@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar as relações entre música, experiência e violência na Bahia no século XX. Inicialmente, será discutida a trajetória dos seresteiros baianos durante o processo de urbanização e modernização de Salvador, destacando a repressão policial e os estigmas sociais que marcaram suas experiências. Em seguida, o artigo examina a obra do cantor e compositor de reggae Edson Gomes, como uma representação da violência urbana e institucional vivenciada pela população baiana e soteropolitana, no contexto da transformação da criminalidade violenta no estado.

Palavras-Chave: Música. Violência. Diáspora africana. Bahia.

Introdução

A música desempenhou um papel fundamental na construção das identidades culturais e na expressão das experiências sociais. Na Bahia, ao longo do século XX, a música se consolidou como um espaço de resistência, denúncia e reafirmação da identidade negra, refletindo as transformações urbanas, as desigualdades estruturais e os mecanismos de repressão institucional. Dentre essas manifestações, a seresta e o reggae se destacam como expressões artísticas que, em diferentes momentos e contextos, evidenciaram as tensões entre tradição, modernidade e violência.

Desta forma, este artigo propõe analisar as relações entre música, experiência e violência na Bahia no século XX a partir de duas perspectivas interligadas. A primeira parte aborda a trajetória dos seresteiros baianos, músicos que, em meio ao processo de urbanização e modernização de Salvador, foram marginalizados e perseguidos, enfrentando a repressão policial e os estigmas sociais que marcaram suas vivências. A

seresta, outrora símbolo da boemia e da tradição musical popular, passou a ser associada à desordem, tornando-se alvo do controle institucional e da violência estatal.

Na segunda parte, o artigo se debruça sobre a obra do cantor e compositor Edson Gomes, um dos principais expoentes do reggae brasileiro. Suas canções retratam as experiências da população afro-diaspórica diante da violência, do autoritarismo e das desigualdades raciais e sociais que persistiram ao longo do século XX. A partir de sua música, Gomes denuncia a vivência de pessoas que convivem cotidianamente com a violência urbana, policial, a precariedade das condições de vida nas periferias e a marginalização dos negros, reafirmando o reggae como um instrumento de luta e conscientização social.

Para pensarmos a diáspora africana, adotaremos a percepção proposta pelos autores Kim D. Butler e Petrônio Domingues no livro *Diásporas imaginadas: atlântico negro e histórias afro-brasileiras* (2020), que ao explorarem as conexões e as dinâmicas culturais, históricas e identitárias entre as experiências das populações africanas e afro-brasileiras auxiliam na compreensão da análise de como a diáspora é vista e construída historicamente ao longo do tempo, sendo precisa para o desenvolvimento de investigação sobre as interações e resistências culturais enfatizadas neste artigo.

A abordagem dos registros de violência policial contra músicos será direcionada pelo conceito de experiência, conforme proposto pelo historiador E. P. Thompson. Para o autor, as experiências constituem a conexão entre as relações sociais de produção e as situações vividas pelos sujeitos, sendo, portanto, históricas e culturais, pois:

Os homens e mulheres (...) retornam como sujeitos dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’; mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e com antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua consciência e sua cultura (...) da mais complexas maneiras (...) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre a situação determinada (Thompson, 1981, p. 182).

Ao adotarmos o conceito de experiência o mesmo baseia o propósito do artigo em dividir etapas ao discutir a relação de músicos com a violência e a música como reflexo dela, uma vez que como José d’Assunção Barros destaca em *História & Música* (2020), enfatiza a necessidade de analisar a história da música e seus autores históricos pois, a música é uma arte interpretativa dependendo essencialmente de seus intérpretes:

A música precisa de um artista intermediário para existir. Nesse sentido, é uma arte interpretativa, performatizada. Ela também precisa de um período

de tempo para se materializar através da execução da obra pelo intérprete (Barros, 2017, p. 12).

Ao utilizar as letras das músicas do artista Edson Gomes como fonte, adotou-se a metodologia proposta pelo historiador Marcos Napolitano. Segundo o autor: “mesmo que durante a análise, para efeito didático e comunicativo, tenhamos que separar estas duas instâncias, não podemos esquecer de pensá-las em conjunto e complemento” (Napolitano, 2002, p. 67). Dessa forma, salientamos a letra, ainda que dotada de valor poético, integra a música como um de seus elementos constitutivos, em diálogo com os demais aspectos sonoros, sem negligenciar sua estrutura. Assim, ao analisar o texto-canção, é essencial reconhecer o diálogo entre seus elementos, sem negligenciar sua dimensão interdisciplinar, conforme observa Napolitano (2002), mesmo quando separamos essas instâncias para fins analíticos, é necessário considerá-las de modo interdependente e articulado.

Seresteiros: experiências, marginalização e violência policial

O século XX foi um período de mudanças, principalmente no que se refere ao campo da cultura e da inovação tecnológica, visto que com a flexibilização do acesso à música, entretenimento e informação - tanto a partir da implementação do rádio em 1930, quanto da televisão e do disco em meados dos anos de 1970¹ -, impactaram o modo de consumo e as experiências dos indivíduos em sociedade. Logo, algo semelhante ocorreria também na forma como se interpretava a música e na trajetória de vida dos artistas independentes, que precisaram se adaptar às novas exigências de entretenimento cultural que se delineavam naquele contexto.

A necessidade de um olhar mais aprofundado das relações sociais e as formas culturais no universo do Atlântico Negro, (requer, impõe, demanda que nos ocupemos das experiências dos sujeitos afro-diaspóricos inseridos em um contexto de novas demandas da realidade projetada em meio a modernidade, pois, como alerta Gilroy tais formas “são modernas porque tem sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente” (Gilroy, 2012, p. 159). Pensando nisso, faz-se necessária a investigação na perspectiva de experiências de seresteiros no contexto de desenvolvimento no século

¹ Apesar da TV Tupi ser a primeira emissora brasileira e da América Latina e o surgimento de aparelho de televisão só chegar ao Brasil na década de 1950, a mesma só se popularizou a partir de 1970, quando cresceu o poder de compra da população.

XX, no território baiano, inseridos nas conexões e atravessamentos culturais afro-brasileiros.

E. P. Thompson, ao pensar o conceito de experiência, a compreende como um fator determinante na construção das interações sociais, condições materiais e na forma como os indivíduos de classes ou grupos interpretam e constroem suas vidas. A forma como estes indivíduos estão inseridos dependem de fatores como a cultura, discursos, tradições e valores que se transformam ao longo do tempo. Em seu livro *A Miséria da Teoria* (1981) o autor argumenta:

(...) As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos (...) elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral (Thompson, 1981, p. 189).

Sendo assim, a partir da associação do conceito de experiência ao de diáspora, é possível compreender como grupos mantêm, transformam e recriam suas identidades, culturas e memórias coletivas em novos territórios e realidades, visto que a diáspora envolve não apenas deslocamentos físicos, mas processos como adaptação, resistência e reinvenção cultural. A partir da percepção de diáspora africana proposta por Kim D. Butler e Petrônio Domingues, os sujeitos na diáspora passam por um processo contínuo de reelaboração, se reinventando, mesclando e sobrepondo as articulações de novas redes de relações transnacionais ou transregionais. Segundo Butler e Domingues (2020, p. 12):

O conceito de diáspora oferece uma crítica aos discursos de origem fixa ao mesmo tempo que leva em conta diversas formas de mobilidade nacional e transnacional. Essa mobilidade entre lugares, regiões e culturas, escolhida ou imposta, está imbuída de ambivalências, adaptações e imprevisibilidades, no sentido de que a passagem entre a origem e a chegada parece, muitas vezes, não ter fim: entre a raiz da origem fragmentada e a da chegada desejada, surge a rota como estado contínuo de inscrição e reinscrição.

Apesar do avanço nas produções sobre a música popular, que só se intensificaram nos últimos anos da década de 1980 (Napolitano, 2002), ainda na década de 1970, José Ramos Tinhorão², empenhou-se a entender as origens do cenário cultural urbano no Brasil e suas manifestações culturais nos grandes centros, como Salvador e Rio de Janeiro, desde o período colonial até a virada do século XX. Entre os objetos de

² Jornalista e historiador brasileiro que se dedicou a investigar a "verdadeira" música popular brasileira.

discussão propostos pelo autor destacamos o grupo popularmente conhecido como “seresteiros”.³

Os seresteiros ocupam um lugar importante na formação do cenário cultural brasileiro, estando historicamente associados ao processo de urbanização. Com o declínio das serenatas⁴, houve uma transformação em sua forma e função, que daria origem, no início do século XX, à experiência conhecida como seresta. Podendo ser definida enquanto uma manifestação musical e festiva, a seresta se configura enquanto um encontro ou baile musical dançante, que pode acontecer tanto em espaços fechados como em clubes, restaurantes, ou na intimidade do lar (diferente das serenatas que geralmente ocorriam à noite e a céu aberto). Segundo o pesquisador, compositor e radialista Paulo Tapajós “a seresta é uma mistura do sarau com a serenata. Essa é que é a verdadeira definição de seresta”. (Magno, 2013, p.7).

Artistas baianos e populares como Xisto Bahia⁵ e Baiano⁶, que incorporaram o repertório seresteiro nas primeiras décadas do século XX, seriam figuras marcantes para a história da música nacional ao comporem, interpretarem e gravarem modinhas⁷ e lundus⁸. Um exemplo disso é a gravação do lundu “Isto é Bom” pela Casa Edison em 1902, que ocupou uma face do primeiro disco (nº 10001) da série menor, conforme aponta Severiano (2009). Modinha e Lundu são considerados os primeiros gêneros musicais brasileiros resultantes da experiência em diáspora, pois absorvem elementos de múltiplas origens como a moda portuguesa. Ao serem ressignificados, esses gêneros deram origem

³ Aos seresteiros eram atribuídas as autorias de serenatas ao ar livre, a noite e frequentemente na janela das pessoas amadas no final do século XIX, no início do XX passam a ser associados a prática da seresta.

⁴ Em seu livro “*Dicionário do Folclore Brasileiro*”, o historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo se refere a serenata como o ato de cantar e interpretar a música instrumental em meio ao sereno, diante da residência da pessoa amada; também a de situações a quem se preste o papel de uma homenagem por motivos diferentes.

⁵ Xisto de Paula Bahia, mais conhecido como Xisto Bahia, foi um ator, compositor e intérprete baiano de grande reconhecimento no século XIX.

⁶ Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, foi um dos pioneiros da gravação musical no Brasil, interpretando as primeiras faixas registradas pela Casa Edson em 1902. Destacou-se ao performar modinhas e lundus, incluindo composições de Xisto Bahia. Embora nem Baiano ou Xisto tenham sido seresteiros no sentido tradicional, suas atuações musicais foram substanciais para a consolidação de um repertório lírico e urbano que influenciaria diretamente no desenvolvimento da seresta ao longo do século XX.

⁷ Modinha é um gênero musical sentimental que tem origem a partir de Portugal. Recebe esse nome como diminutivo de moda, segundo o etnomusicólogo Mozart de Araújo, a modinha tem interpretações distintas tanto referida a todo tipo de canção como a moda portuguesa e a moda caipira, em duas vezes ou mais em conjunto (Araújo, 1963)

⁸ O lundu é um gênero musical brasileiro resultante das influências do batuque, canto e dança de origem africana, por via do maxixe, influenciaria a modinha e o próprio samba. O lundu do final do século XIX, já era caracterizado como um gênero musical cantado, diferente do lundu colonial, associado ao batuque.

ao maxixe e ao samba, que passaram a integrar o repertório dos seresteiros no início do século XX.

Em seu livro *Música popular: os sons que vem da rua* (1976), Tinhorão foi pioneiro ao discutir o cenário das sonoridades urbanas em Salvador antes da existência de aparelhos reprodutores de música. Enfatizando a participação dos seresteiros que desempenhavam o papel da interpretação performática para o público diverso, o autor aponta:

No fundo, esses românticos cantores de modinhas, para os quais se criaram nomes como serenateiros, serenatistas, sereneiros ou seresteiros, vinham representar o papel de artistas aos quais a evolução urbana encarregava de dar voz à alma musical do povo, numa época em que – pela inexistência dos meios de reprodução sonora, só possíveis com o advento do disco – a profissão de cantor ainda não existia e, portanto, a divulgação das canções dependia, como em tempos medievais, da iniciativa e do talento de humildes e anônimos menestréis (Tinhorão, 1976, p. 14).

Embora tenha sido pioneiro nos estudos sobre os seresteiros e, por consequência, sobre as serestas, Tinhorão não foi o primeiro a abordar essa realidade no contexto baiano. Já na primeira metade do século XX, o historiador e memorialista Afonso Rui de Souza, em seu livro *Boêmios e Seresteiros do Passado* (1954) também se dedicou sobre a temática. Ele redirecionou seu olhar sobre a sociedade baiana e o seu contexto sociocultural, entre o final do século XIX e início do século XX, expondo a vivência dos seresteiros, que integravam a vida boêmia em Salvador e como se tornaram figuras centrais na música e na poesia da Bahia.

Ao interpretarem as serenatas, os seresteiros expressavam um profundo sentimentalismo. Caracterizados como figuras altamente românticas e emotivas, o que por outro lado, contribuiu para estigmatizá-los de forma pejorativa, esses artistas eram frequentemente percebidos como homens pouco sérios, irresponsáveis, mulherengos e até mesmo como uma ameaça à moralidade, especialmente em um contexto em que a música e a sociedade reproduziam alto teor de valores cristãos específicos e um senso de pudor exacerbado. Rui destaca:

A pacata Cidade do Salvador, desde os tempos coloniais, não obstante a intransigência beata de seus costumes e a placidez patriarcal de sua vida, guarda, nos seus anais, episódios que, na época, repontaram como pedra de escândalo, atribuídos a influências diabólicas (Souza, 1954, p.5).

Em razão do senso ético e moral de base religiosa que permeava a sociedade baiana no final do século XIX, indivíduos ligados à vida boêmia foram, por muito tempo, associados a uma ameaça à moral, à ordem e aos bons costumes. Nesse contexto, os

seresteiros tornaram-se alvo de repressão por parte das autoridades, sendo estigmatizados como símbolos do descontrole social, da subversão dos valores tradicionais e de uma possível má influência para as famílias. A vida noturna era vista com certa desconfiança: seus frequentadores eram imaginados como figuras sombrias na escuridão, propensas à criminalidade e a comportamentos ousados e inaceitáveis, praticados sob a luz do luar.

Afonso Rui ao apontar a circulação de seresteiros baianos, apresenta o indício de que estes faziam parte do núcleo menos abastado da vida noturna, pontuando inicialmente a relação dos indivíduos com a violência policial:

Seresteiros haviam dos mais diversos níveis. Uns anônimos cantadores, cigarras da vida, cantando pelo fado de seu destino, de fama pouco lisonjeira e cuja serenata terminava em conflito, com cabeças quebradas, recolhimento a estação policial, quando não acabava com um enterro nas Quintas dos Lázaros (Souza, 1954, p. 15).

O autor destaca o impacto da violência institucional na decadência das serenatas, ao apontar uma associação entre a intensificação da repressão policial e o processo de modernização de Salvador – associação que não apenas justificaria, mas aceleraria o apagamento dessa manifestação cultural. Segundo Rui, a partir de 1920 “já se não faziam serenatas na Bahia; os áulicos policiais as extinguiram em nome do progresso” (1954, p. 26).

A prática de prisões de seresteiros por quebra de decoro ou perturbação da ordem, persistiria através do tempo, sendo registrada entre as décadas de 1960 e 1970. Um exemplo, é o caso do seresteiro soteropolitano Renato Reis, preso no bairro São Caetano, que como descrito na notícia do Jornal da Bahia:

Renato Reis, residente na rua da Formiga, 39, resolveu na madrugada de ontem fazer uma serenata no bairro de São Caetano. Com um violão debaixo do braço percorreu várias ruas do local, dando sempre uma ‘paradinha’ de ‘Pelé’ nos botecos situados nas esquinas. Horas depois bastante alto começou a cantar, ou melhor, a gritar palavras de baixo calão, fato que irritou aos moradores da rua da Formiga, tendo um deles se dirigido a Quarta Delegacia pedindo providências contra o ‘seresteiro indecente’ (Jornal da Bahia. 28 de fev. Biblioteca Central do Estado da Bahia. Sessão Pesquisa/Referência).

Devido aos estigmas negativos associados a utilização de “seresteiros” tornou-se progressivamente mais rara. A questão ficaria evidente no início do século XX, refletindo na literatura e no discurso da imprensa até a década de 1960. Em seu trabalho *Termo “seresta”: origem, contexto e significado* (2013), Marluce Reis Magno destaca a recriminação à seresta e aos seresteiros por meio da análise da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma*

(1911), chamando à atenção para um trecho em que a irmã do protagonista, o Major Policarpo Quaresma, o repreende por ter convidado seu professor de violão para jantar:

Triste Fim de Policarpo Quaresma se mostra bastante revelador, principalmente pelo fato de estar nele o segundo registro literário mais antigo (em 1911), identificado ao longo de toda esta pesquisa, referindo-se a *seresta*. Para repreender Quaresma por ter convidado o professor de violão para jantar, sua irmã diz: ‘– Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse *seresteiro*, um quase capadócio⁹, não é bonito!’ [grifos nossos] (...) (Magno, 2013, p.22).

Já nos jornais no início do século XX, é possível encontrar registros sobre a seresta a partir do ano de 1910. Um exemplo aparece no periódico de notícias carioca *Gazeta Notícias* (RJ), que através da manchete “Até Quando” descreve o morro de Santo Antônio¹⁰ como uma das grandes vergonhas urbanas da capital – um local sem higiene, sem esgoto e frequentado por “vagabundos de serestas”:

Não há razão que o expliquem. A piedade pelos infelizes que lá moram, coitaditos etc. (...) os infelizes que lá moram são soldados expulsos dos batalhões, ou que, engajados no Norte, aqui não serviriam, são vagabundos de serestas, assassinos profissionais, são pequenos sem educação, em caminho da perdição, que deveriam estar num asilo profissional, e por ali em diante (Gazeta Notícias, 1910, p. 33).

Até meados dos anos de 1969/1970, tornaram-se cada vez menos recorrentes os registros populares do termo “seresta” ou “seresteiros”. Desta forma para este artigo, foram selecionados registros de jornais sobre prisões por perturbação da ordem e repressão policial violenta, principalmente entre os eixos com maior recorrência de serestas e de seresteiros: a Bahia e o Rio de Janeiro.

Nos registros há o exemplo de uma agressão ocorrida no dia 25 de janeiro de 1969, na cidade de Ilhéus, quando dois soldados espancaram brutalmente 5 seresteiros que voltavam de um programa de seresta de uma emissora regional e após decidirem

⁹ Existe uma certa distinção dos mestiços anônimos intérpretes de músicas populares que se aproximavam mais da população mais pobre e eram reconhecidos como *capadócios*. Uma fonte de descrição da figura de capadócio pode ser apontada na figura de Manduca da Praia – descrito no livro *O Rio de Janeiro do meu tempo* do memorialista Luís Edmundo. Em nota de rodapé Tinhorão traz a definição do termo de Cândido Figueiredo no Novo Dicionário da língua Portuguesa 4ª edição de 1925, apresentando o capadócio como trapaceiros ou charlatões, mas também ‘indivíduo que, de noite, vai tocar e cantar, em homenagem a pessoa amada’ (Tinhorão, 2005, p. 25).

¹⁰ O morro de Santo Antônio também é citado no livro de José Ramos Tinhorão *Os Sons que Vem da Rua* (1976), no capítulo 1 referente à parte 2 *os cantores de bares e os músicos de rua*, o autor usa o relato de Luís Edmundo (em *O Rio de Janeiro do meu Tempo* (vol.2, p. 69) um ‘doublé de seresteiro do desaparecido morro de Santo Antônio’ [hoje a avenida Chile, no Rio] (Tinhorão, 2005, p.33) em que descreve ‘armazém-botequim do Carrazães’ ao narrar os músicos de rua e os espaços de lazer em que buscavam exercer sua função de trabalho (Vale enfatizar que Luís Edmundo se refere ao início do século XIX e na notícia da *Gazeta Notícias* marca a primeira década do século XX).

parar nas imediações da Praça Cairú, no centro da cidade, para interpretarem uma serenata, foram agredidos.

Entre as vítimas da violência policial estava o funcionário estadual David Nascimento, que foi o mais severamente agredido, recebendo diversos golpes de cassetete na cabeça e por todo o corpo. Seus companheiros de seresta - os jovens Clóvis e Adalberto Farias, José Barbosa e Aloiso Costa Ribeiro - também foram atacados, contra Aloiso, foram disparados 3 tiros, que não o atingiram. Além das agressões físicas, os soldados destruíram os violões dos seresteiros, cujas identidades, no entanto, não foram divulgadas. (Diário da Tarde. 1969)

A violência não se restringia a indivíduos anônimos ou de baixa projeção social - atingindo também figuras de destaque do cenário seresteiro de outras partes do país. Em 8 de maio, durante a comemoração ao Dia das Mães, o cantor Nelson Gonçalves foi preso e agredido no Rio de Janeiro após ter sua casa invadida por policiais, que o autuaram sob a acusação de tráfico de drogas, motivada pelo seu vício em cocaína. Em sua biografia, escrita pelo Jornalista Marco Aurélio Barroso, o autor relata o momento anterior à agressão, quando celebrava a data ao lado da esposa e os filhos:

Agnaldo, tão rápido como chegou, saiu. E o almoço continuou. Não deram 5 minutos, e um barulho ensurdecedor de gente, como fera furiosa, quebrando porta, estilhaçando vidraça, dando grito, tocando sirene, faz com que Maria Luiza e Jaime, como dois desesperados, corressem para o armário do quarto do andar de cima e de lá para o banheiro, já segurando na mão, para serem sugados pela latrina, dois grandes sacos de cocaína. Era a polícia. Um grupo de invasores, fortemente armado, vai atrás, e, na escada, o delegado Celso de Castro alcança Nelson e, covarde e desnecessariamente, o esbofeteia, o algema e lhe dá voz de prisão. Ricardo e Jaime, atônitos, testemunham aquela desproporção de valentia (Barroso, 2001, p.261).

Após todo o episódio violento e desesperador, o cantor foi conduzido pelos policiais civis para a Casa de Detenção do Estado de São Paulo, tendo quase sido transferido para um presídio. De acordo com a biografia feita por Barroso, isso só não ocorreu devido à filha Marilene Gonçalves que, em um momento de desespero, recorreu ao Secretário de Segurança Pública Cantídio Sampaio que impediu a transferência perdurando então a reclusão do cantor por 12 dias. No livro consta o depoimento de Nelson acerca do fatídico dia 8:

- Já sofri demais, já chorei demais. Pra que tanta violência? Nunca mais vou esquecer aquele 8 de maio. Dia das mães, estava com a filharada toda (14 filhos, 2 legítimos e 12 adotivos), fazíamos um almoço ajantarado. De repente invasão policial. Homens armados até os dentes, proferindo palavras sem o menor respeito, pelo menos com minha esposa e as crianças, até os colchões e me algemaram. Os homens que me maltrataram e me humilharam já estão por mim perdoados. Eu fui apenas o instrumento de suplício para uma obra muito

humana e muito cristã. Minhas chagas foram mostradas ao mundo (...)
(Barroso, 2001, p. 267).

Obras como as de Afonso Rui de Souza e José Ramos Tinhorão contribuem para a análise de como a violência policial age ao longo do tempo, funcionando como um fator de forte influência na metamorfose das manifestações culturais, sendo muito efetivas no caso de experiências resultantes dos atravessamentos da diáspora africana, historicamente discriminadas e reduzidas ao entretenimento. A percepção de experiências vividas pelos indivíduos e comunidades afrodiaspóricas, expõem a luta dos sujeitos históricos como os seresteiros pela afirmação e consolidação de sua identidade, preservando tradições e enfrentando desafios como a violência e a marginalização.

Diáspora, reggae baiano e violência

A noção de diáspora deixou de significar apenas uma ideia geográfica e se tornou um conceito mais amplo, referindo-se à “rede de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas, cuja história é marcada por diversos contatos, comunicações, fluxos de pessoas, produtos, artefatos, ideias, imagens e mensagens” (Butler; Domingues, 2020, p.11).

Segundo Hall (2003), na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Assim, a diáspora africana nas Américas deve ser pensada como um universo de lugares e comunidades heterogêneas, mediadas pela experiência negra durante a escravidão e posteriormente na abolição. Como argumenta João Vargas (2010), a violência policial é parte de um conjunto de práticas institucionais e ideológicas, que ele classifica como uma multiplicidade de processos genocidas antinegros presentes nessa experiência, onde “é negado aos membros das comunidades negras, na diáspora, o direito de sobreviver plenamente como cidadãos ou seres humanos” (Vargas, 2010, p. 34).

Dessa forma, a relação entre os músicos, suas experiências, canções e a violência urbana/institucional nesse artigo, serão adotadas a partir da percepção proposta pelo historiador José d’Assunção Barros (2019), uma vez que enfatiza não somente a necessidade de analisar a história da música e de seus intérpretes, mas também de elaborar uma história através da música para a compreensão de temas como circunstâncias políticas, estruturas econômicas e a própria violência, seja ela urbana ou institucional. Assim, a análise nesta segunda seção, tem como base a musicalidade do cantor e compositor baiano de reggae Edson Gomes.

Nascido em 03 de julho de 1955 na cidade de Cachoeira, interior da Bahia, é considerado como o maior representante do reggae baiano. Iniciou sua carreira artística em uma banda de nome “Cão de Raça” e, após ser premiado como melhor intérprete no Festival de Música – Troféu Caymmi em Salvador no ano de 1987, realizou a gravação de seu primeiro álbum de título “Reggae Resistência”, pela gravadora da WR¹¹ na Bahia, em Salvador.

Segundo Carlos Albuquerque (1997) as “tais raízes” do gênero musical reggae chegaram de navio à Jamaica, em uma odisséia de medo, terror e sofrimento vivida por milhões de integrantes de diversas nações africanas na diáspora. Elas, se difundiram nos bairros jamaicanos, habitados pela população marginalizada e em conjunto com o movimento *Rastafári*, tornou-se um meio de resistência do povo negro jamaicano. “O reggae nasceu na rua, filiação direta dos guetos, adoção automática pelo povão. Seu berçário, o *sound-system*. Os caminhões e seus enormes speakers eram um meio. E o reggae queria ser a mensagem” (Albuquerque, 1997, p. 51).

Na Bahia, o reggae ganhou destaque ao longo dos anos 1980, carregando as características jamaicanas de resistência às mazelas da comunidade negra e se adaptando à realidade local, com mensagens políticas, religiosas e estéticas.

Edson Gomes com sua performance, estilo, ritmo, letras e mensagens, é exemplo da representação da paisagem de violência urbana e institucional, por parte das forças policiais baianas, ao final do séc. XX, experienciadas pela população baiana e soteropolitana em uma conjuntura de transformação da criminalidade violenta no estado. Com seus álbuns “Reggae Resistência” (1988), “Recôncavo” (1990) e “Campo de Batalha” (1991), lançados em um contexto de acirramento da violência urbana na capital baiana, onde residia, Gomes assumiu um papel de destaque na denúncia da desigualdade social e das diversas violências vivenciadas pela comunidade negra baiana.

Em “Sistema do Vampiro”, primeira faixa do seu primeiro álbum intitulado “Reggae Resistência”, lançado em 1988, o cantor culpabiliza o “sistema”, pelas mazelas, que a população pobre e marginalizada enfrenta diariamente: “Metidos nos buracos...jogados nas favelas da vida, / Pendurados lá no morro...largados nas calçadas, oh, oh/ Nós não temos nem morada, não temos nada” (Gomes, 1998). Essa abordagem

¹¹ Wesley Rangel, baiano da cidade de Iramaia, chegou em Salvador em 1967 para cursar administração de empresas e posteriormente direito. Em 1975 abriu um estúdio para gravar Spots, vindo a partir de 1983 a gravar algumas canções, como a música “nega do cabelo duro” de Luiz Caldas, aperfeiçoando-se em 1988, com a compra de uma mesa de 24 canais, passando a se chamar de gravadora WR.

marca uma temática transversal presente ao longo da vida artística do cantor, além de temas como racismo e religiosidade.

Nos versos de “Viu”, quarta música do mesmo álbum, Gomes aborda a precariedade habitacional dos anos 1990 e a violência urbana enquanto clama por paz: “Vamo acabar com tanta violência, ê a/Viu, vamo acabar com toda essa dor... / Todo mundo precisa de um lugar pra morar / Todo mundo precisa de viver em paz” (Gomes, 1998).

Sua sensibilidade artística reflete e repercute o que era vivenciado na cidade de Salvador no que se refere à violência urbana, cantada nos versos de “Viu” e diversas outras canções. Os dados do MS/SVS/CGIAE – Sistema de Informações sobre Mortalidade – SIM, compilados e disponibilizados pelo Instituto de pesquisa Econômica Aplicada – Ipea através do Atlas da Violência¹², apontam um crescimento dos números de homicídios na Bahia, ao longo da década de 1990, saindo de 1.086 casos registrados em 1889 para 1.981 homicídios em 1997. Os dados também indicam esse crescimento na capital baiana, de 336 homicídios registrados em 1989 para 827 casos em 1997.

“Campo de Batalha”, terceiro álbum do cantor, lançado em 1991, considerado um dos maiores fenômenos do artista, possui músicas de sucessos como “Campo de Batalha” (que dá nome ao disco) e “Criminalidade”, primeira faixa do álbum, que enfatizam esse cenário violento, destacando e repetindo os versos que sinalizam a relevância da busca por justiça social e mudanças na segurança pública.

Em “Criminalidade”, música de abertura do álbum, Gomes destacou o crescimento da violência urbana, ampliada pelo fortalecimento de grupos já existentes e pelo surgimento de novas gangues e facções criminosas locais e/ou vindas de fora, cantadas como “manobras organizadas” que como canta o cantor, atuavam ora com a passividade da polícia “pois nem mesmo a polícia pode destruir”, ora com sua conveniência pois “Às vezes a polícia entra no jogo”.

Criminalidade
 É tanta violência na cidade
 Brother, é tanta criminalidade
 É tanta violência na cidade
 Brother, é tanta criminalidade
 As pessoas se trancam em suas casas
 Às vezes a polícia entra no jogo
 A gente precisa de um super-homem
 Que faça mudança imediata

¹² Os dados consideram homicídios provocados intencionalmente, bem como Intervenções legais, resultados de ações policiais. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/328>. Acesso em 25/12/2024.

Pois nem mesmo a polícia pode destruir
 Certas manobras organizadas
 Ah! Ah! Ah!
 É tanta violência na cidade
 Brother, é tanta criminalidade
 É tanta violência na cidade
 Brother, é tanta criminalidade
 A lua não é mais dos namorados
 Os velhos já não curtem mais as praças
 E quem se aventura pode ser a última
 E quem se habilita pode ser o fim
 A gente precisa de um super-homem
 Que faça mudança imediata
 Pois nem mesmo a polícia pode destruir
 Certas manobras organizadas
 Ah! Ah! Ah!
 Não!
 Tudo um dia vai passar
 Sei que tudo um dia vai mudar
 Ah! Ah! Ah!
 É! (Gomes, 1991, [s.p.]).

Gomes também canta a perda dos espaços públicos, como “Os velhos já não curtem mais as praças” e “Os namorados que não curtem mais a lua”. Segundo Alba Zaluar (2004) a década de 1980, marcou o crescimento dos crimes violentos nas principais metrópoles do país, como os sequestros, assaltos, latrocínios e homicídios, que posteriormente viriam a atingir as cidades do interior, ligadas pelas rotas de distribuição do tráfico de drogas.

Ela argumentou que os homicídios se deslocaram dos crimes de sangue ou por motivos passionais, para crimes cometidos entre desconhecidos em locais públicos, principalmente associados às guerras pela divisão de territórios entre quadrilhas de traficantes. A repetição do verso “é tanta violência na cidade”, enfatiza esse cenário urbano violento, vivenciado em Salvador, nas últimas décadas do séc. XX

A busca por justiça e esperança são invocadas na figura de “um super-homem”, indicando a necessidade de políticas alternativas voltadas a suprir a ineficiência da segurança pública. Zaluar (1988) aponta, mudanças profundas no uso da força, onde segundo os dados do Núcleo de Violência da Universidade de São Paulo, no Brasil do começo dos anos 1990, existiam mais de mil empresas de vigilância privada, empregando mais de 400 mil homens armados, em um processo de perda do monopólio estatal da violência, para empresas privadas, grupos ou indivíduos armados e organizações ou redes transnacionais do crime.

A atuação policial, que “às vezes entra no jogo”, presente nas comunidades marginalizadas, somada às demais deficiências e mazelas cantadas por Gomes em outras

faixas e álbuns, representam as práticas ora negadas, ora impostas, que constituem os processos genocidas antinegros teorizados por Vargas (2010).

Amanda Lima (2010) analisando a relação entre a música “Criminalidade” e a violência policial argumenta:

Mediante a denúncia do artista, é possível pensar acerca da atuação policial nas áreas marginalizadas. A ‘segurança’ que tem sido corroborada pelo poder público na sociedade ao longo dos anos é a de criminalização e violência das populações vulneráveis (Lima, 2020, p. 29).

Outra canção de destaque na denúncia ao modelo de enfrentamento violento por parte das forças públicas no combate ao crescimento da violência urbana é a música “Campo de Batalha”, terceira música do álbum homônimo. Abordando o crescimento dos números de homicídios decorrentes dos casos violentos, Gomes canta sobre o “campo” que “cheira a morte”, onde “as pessoas matam umas às outras”, exemplificando a disputa pela divisão de territórios e controle dos pontos de comércio de drogas, que modificaram as dinâmicas e números dos classificados crimes contra a pessoa:

Campo de Batalha
 Oh oh oh oh oh oh
 No campo de batalha cheira morte
 No campo de batalha a morte é mais forte
 Oh oh oh oh oh oh
 No campo de batalha cheira morte
 No campo de batalha a morte é mais forte
 Alguém vencerá
 Alguém vencerá oh
 Alguém morrerá enfim
 Oh oh oh oh oh oh
 No campo de batalha cheira morte
 No campo de batalha a morte é mais forte
 Oh oh oh oh oh oh
 No campo de batalha cheira morte
 No campo de batalha a morte é mais forte
 Vais matar a quem nunca viu
 Vais matar a quem não te fez nada oh
 Vais morrer por nada
 Por nada yeah
 Derramar teu sangue uhuhuh
 Em favor de que? De que? (Nada)
 E a família te espera
 Toda família desespera oh oh oh oh
 Lágrimas nos olhos
 Tristeza na face
 O peito apertado
 Pois sabe (pois sabe)
 Que alguém vencerá
 Alguém vencerá oh
 Alguém morrerá enfim
 Oh oh oh oh oh oh
 Alguém vencerá
 Alguém vencerá oh

Alguém morrerá enfim
Oh oh oh oh oh oh (Gomes, 1991, [s.p.]).

Gomes reflete a transformação da criminalidade violenta registrada na Bahia e em Salvador, que segundo João Apolinário da Silva (2004) se deu em paralelo às transformações urbanas e socioeconômicas, no recorte temporal compreendido entre as duas últimas décadas do século passado. Dados da Coordenação de Documentação e Estatística Policial, referentes às ocorrências policiais registradas na Bahia, apontam um crescimento da violência urbana a partir da década de 1970, passando de 319.213 boletins de ocorrência para 490.777 na década de 1980 e 815.021 na década de 1990.

A experiência pessoal de Gomes também foi marcada por processos de criminalização promovidos pelas forças policiais baianas, como se pode exemplificar com a reportagem do jornal “A Tarde” publicada no dia 13 de maio de 1997. Com a manchete “Policiais vasculham apartamento de compositor à procura de drogas”, o jornal que era um dos maiores em circulação na Bahia e em Salvador, expôs ao público sobre uma visita de agentes da Delegacia de Tóxicos e entorpecentes - DTE, na casa de Gomes, em busca de drogas. Com um mandado de busca e apreensão, expedido pela então Juíza Dayse Lago Ribeiro, o então Delegado titular Itamir Casal¹³ argumentou que “foram muitas as denúncias contra o músico, indicando que o mesmo fazia uso de drogas, principalmente maconha”, justificando assim a ação policial.

Gomes, no comunicado, publicado junto com a reportagem do A Tarde, em resposta à ação policial, disse se sentir perseguido pelos policiais da polícia especializada e argumentou que essa perseguição se estende a outros cantores de reggae como ao cantor Sine Calmon, vocalista da banda “Morrão Fumegante”¹⁴, que segundo o Delegado Casal, difundia e incentivava ao consumo de entorpecentes, assim como Gomes. Segundo Albuquerque (1997) esse estereótipo também acontecia com os rastafáris na Jamaica, “tidos como preguiçosos, desleixados, irresponsáveis baderneiros e, claro, maconheiros” (1997, p. 21)

A criminalização do estilo musical e sua associação ao uso de entorpecentes revela o *modus operandi* repressivo baseado no preconceito e na discriminação, por parte das

¹³ Segundo delegado titular da DTE colocar a sigla DTE por extenso aqui na nota

¹⁴ Banda de reggae fundada em 1994. O seu líder da banda, o cantor Sine Calmon, chegou a ser condenado a três anos de prisão pela juíza Dayse Lago Ribeiro (mesma juíza do mandado de busca e apreensão contra o cantor Gomes) por apologia ao uso de maconha em 1997, vindo a ser absolvido pela turma de desembargadores da Primeira Câmara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado.

forças de segurança e da justiça criminal, performado no encarceramento em massa¹⁵, de jovens negros, sob o subterfúgio de combate às drogas, que assolou o sistema prisional brasileiro e baiano nos anos que se seguiram. Trabalhos como os de Odilza Almeida, Eduardo Paes-Machado e Luiz Lourenço (2013) abordam o momento de modificação na organização interna do sistema prisional baiano. Esta se deu nos anos finais da década de 1990, quando se iniciou a organização das “gangues prisionais” dedicadas ao tráfico de drogas, roubos e extorsões, favorecidas, posteriormente, pelo superencarceramento de presos, a partir da década de 2000, frutos das “novas leis de drogas” de 2002 (Lei nº 10.409, de 11 de janeiro de 2002) e 2006 (Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006).

Conclusão

Considerando a importância da música e das experiências dos músicos na Bahia, podemos compreender não apenas a história cultural do estado, mas também os processos de perseverança e transformação na diáspora e ao mesmo tempo a forma como as respostas modernas das opressões sistemáticas vão se adaptando às novas realidades.

A música se estabelece, assim, como meio de preservação da memória, contestação política e conexão transatlântica, pois a relação de experiências de sujeitos e a diáspora reside na importância de entender como as vivências dos sujeitos e grupos diaspóricos influenciam a formação das identidades, culturas e movimentos de resistências, destacando a capacidade humana de se adaptar e a dinâmica histórica desses processos.

A trajetória dos seresteiros e a obra de artistas como Edson Gomes evidenciam como a música foi e continua sendo, um elemento central na experiência da diáspora africana na Bahia e no Brasil ao longo do século XX. Seja por meio da seresta ou do reggae, a música não apenas refletiu as realidades sociais desses grupos, mas também se tornou um instrumento de resistência, contestação e preservação da memória coletiva.

Os seresteiros, protagonistas de uma manifestação musical urbana vinculada à diáspora africana, enfrentaram processos de marginalização e repressão institucional,

¹⁵ Segundo a pesquisadora Juliana Borges (2019) as engrenagens para o encarceramento em massa encontram-se nos sistemas de justiça e prisional, esses marcados por um viés punitivista e racista, acabam por encarcerar parte significativa de sua população, principalmente negros e negras. O principal exemplo utilizado pela autora é a narrativa de “guerra às drogas” empregada sob o verniz de enfrentamento ao “problema” das drogas, que tem como resultado a militarização e a vigilância ostensiva de territórios periféricos e o extermínio de jovens supostamente envolvidos no pequeno tráfico. Esse, o tráfico, que lidera as tipificações para o encarceramento no Brasil. Ainda segundo a autora o Brasil ocupa a terceira posição no mundo, em relação ao encarceramento em massa de sua população.

demonstrando como determinadas expressões culturais foram alvo de controle moral e estatal. De modo semelhante, o reggae emergiu como uma forma voz de denúncia contra a desigualdade social e a violência, expondo as falhas do sistema de segurança pública e a criminalização sistemática da juventude negra.

Tais experiências musicais revelam um padrão histórico de perseguição às manifestações culturais negras, refletindo práticas coloniais e racistas que persistem na contemporaneidade. Nesse contexto, a música se configura como expressão de resistência, adaptação e inovação, reafirmando a relevância do estudo dessas manifestações para a construção de uma memória histórica que reconheça as contribuições dos artistas negros na luta contra a opressão e na formulação de novas experiências na diáspora.

SERESTA AND REGGAE IN 20TH CENTURY BAHIA: MUSIC, EXPERIENCE AND VIOLENCE

Abstract: This article aims to analyze the relationships between music, experience, and violence in Bahia in the 20th century. Initially, the trajectory of Bahian serenaders during the process of urbanization and modernization of Salvador will be discussed, highlighting the police repression and social stigmas that marked their experiences. The article then examines the work of reggae singer and composer Edson Gomes as a representation of the urban and institutional violence experienced by the population of Bahia and Salvador, in the context of the transformation of violent crime in the state.

Keywords: Music. Violence. African diaspora. Bahia.

SERESTA Y REGGAE EN LA BAHÍA DEL SIGLO XX: MÚSICA, EXPERIENCIA Y VIOLENCIA

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las relaciones entre música, experiencia y violencia en Bahía en el siglo XX. Inicialmente, se discutirá la trayectoria de los serenatas bahianos durante el proceso de urbanización y modernización de Salvador, destacando la represión policial y los estigmas sociales que marcaron sus experiencias. A continuación, el artículo examina la obra del cantante y compositor de reggae Edson Gomes, como representación de la violencia urbana e institucional vivida por la población de Bahía y Salvador, en el contexto de la transformación del crimen violento en el estado.

Palabras clave: Música. Violencia. Diáspora africana. Bahía.

Referências

ALMEIDA, Odilza Lines de; LOURENÇO, Luiz Cláudio. "Quem mantém a ordem, quem cria desordem": gangues prisionais na Bahia. **Tempo Social**, São Paulo, v. 25, n. 1, 2013, p. 37-59.

ALMEIDA, Odilza Lines de; PAES-MACHADO, Eduardo. Processos sociais de vitimização prisional. **Tempo social**, São Paulo, v. 25, n. 1, 2013, p. 257-286.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo, editora: Moderna, 2005.

BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **Revista História & Perspectivas**, [S. l.], v. 31, n. 58, 2019. DOI: [10.14393/HeP-v31n58-2018-2](https://doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/36121>. Acesso em: 02 jan. 2025.

Biblioteca Central do Estado da Bahia, Sessão Pesquisa/Referência. **Jornal da Bahia**. Providências contra o "seresteiro indecente". Salvador, 28 de fevereiro 1970.

Biblioteca Central do Estado da Bahia, Sessão Pesquisa/Referência. **A Tarde**. Policiais vasculham apartamento de compositor à procura de drogas. Salvador, 13 de mai. 1997.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

BUTLER, Kim D, DOMINGUES P. **Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras**. – 1ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2020.

CEDOC/UESC. **Diário da Tarde**. Pancadaria. Ilhéus, 25 de janeiro de 1969)

FRANÇA JUNIOR. **Folhetins**. 4ª ed. aumentada. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, editor. 1926.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência** / tradução de Cid Knipel Moreira - São Paulo, ed:34, 2001.

GOMES, Edson. Campo de Batalha. In: GOMES, Edson. **Campo de Batalha**. Salvador: Estúdios WR, 1992. Faixa 3. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/edson-gomes/764228/>. Acesso em: 02 jan. 2025

GOMES, Edson. Criminalidade. In: GOMES, Edson. **Campo de Batalha**. Salvador: Estúdios WR, 1992. Faixa 1. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/edson-gomes/45613/>. Acesso em: 02 jan. 2025

GOMES, Edson. Sistema Do Vampiro. In: GOMES, Edson. **Reggae Resistência**. Salvador: EMI Odeon, 1988. Faixa 1. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/edson-gomes/322654/>. Acesso em: 02 jan. 2025

GOMES, Edson. Viu. In: GOMES, Edson. **Reggae Resistência**. Salvador: EMI Odeon, 1988. Faixa 4. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/edson-gomes/864208/>. Acesso em: 02 jan. 2025

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte. Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

Hemeroteca Gazeta Notícias. Morro de Santo Antônio. Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 1910.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **Compositores e intérpretes baianos: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi**. – Itabuna; Ilhéus: Editus; Via Litterarum, 2006.

MAGNO, Marluce R. **Termo "seresta": origem, contexto e significado**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Escola de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2013.

MELO DE LIMA, A. M. Descaso social e (sub)missão do Estado frente ao capital em “criminalidade”, de Edson Gomes. **Revista Transgressões**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 26–35, 2020. DOI: 10.21680/2318-0277.2020v8n1ID20264. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/transgressoes/article/view/20264>. Acesso em: 3 jan. 2025

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte, ed: Autêntica, 2002.

SEVERIANO, JAIRO. **Uma história da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, João Apolinário da. **Transformações urbanas, socioeconômicas e da Criminalidade em Salvador (1980 –2000)**. Dissertação (Mestrado) - UNIFACS. 2004.

SOUZA, Afonso R. **Boêmios e seresteiros do passado**. Salvador: Livraria Progresso, 1954.

TINHORÃO, José Ramos, **Música popular – Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

THOMPSON, E. P. **A Miséria da teoria**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1981

VARGAS, J. C. “A diáspora negra como genocídio: Brasil, Estados Unidos ou uma geografia supranacional da morte e suas alternativas”. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 31–66, 2010. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/289>. Acesso em: 1 jul. 2024.

ZALUAR, Alba. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Editora Fgv, 2004. 440 p.

ZALUAR, Alba. “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrates da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Lucas de Jesus Santos é mestrando em História: Atlântico e Diáspora Africana pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

Maria Luísa dos Santos Gomes é mestranda em História: Atlântico e Diáspora Africana pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Recebido em 07/02/2025

Aceito em 29/05/2025