Agnes Mariano

A invenção da baianidade

segundo as letras de canções

EDUFBA

A invenção da baianidade

segundo as letras de canções

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-reitor: Paulo Cesar Miguez de Oliveira
Assessor do Reitor: Paulo Costa Lima

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora: Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho editorial
Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria do Carmo Soares de Freitas
Maria Vidal de Negreiros Camargo

Agnes Mariano

A invenção da baianidade

segundo as letras de canções

2ª edição

Salvador
EDUFBA
2019

2019, Agnes Mariano.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.
Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Capa: Walter Mariano

Projeto gráfico e diagramação: Edson Nascimento Sales

Foto de Capa: Marcelo Reis

Revisão: Juliana Lopes Roeder

Normalização: Tawana Nobre

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Mariano, Agnes
A invenção da baianidade : segundo as letras de canções / Agnes Mariano.- 2. ed.- Salvador : EDUFBA, 2019.-
432 p.

ISBN: 978-85-232-1827-0

1. Música popular - Bahia - História e crítica. 2. Bahia - Canções e música. 3. Bahia - Usos e costumes. 4. Identidade social - Bahia. I. Título.

CDD - 782.42164098142

Elaborada por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora filiada à

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

CBaL Câmara Bahiana do Livro

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Dedico este livro a Zenite, minha mãe,
baiana, que me apresentou o melhor
da Bahia. E a Antonio, meu pai, paulista,
com quem aprendi a ver além dos hábitos.

Agradecimento

O livro *A invenção da baianidade* é fruto das muitas descobertas que inevitavelmente fazemos ao percorrer de olhos abertos as ruas de Salvador. É também um compartilhamento de inquietações nunca sanadas. Ao mesmo tempo acolhedora e injusta, criativa e ortodoxa, a cidade da Bahia resiste às tentativas de elucidação.

A preparação do livro contou com o apoio cuidadoso e paciente da equipe da Edufba (Flávia Rosa, Angela Rosa, Gabriela Nascimento, Suzane Suan, Tawana Nobre, Edson Sales e Juliana Roeder); com o talento do designer Walter Mariano e do fotógrafo Marcelo Reis, responsáveis pela capa. E com a gentileza dos professores José Carlos Sebe Bom Meihy e Antonio Albino Canelas Rubim, que escreveram os textos de apresentação deste livro.

Para a realização da minha pesquisa, orientada por Albino Rubim, tive o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através da concessão de uma bolsa de estudos. Na batalha de localização das letras de canções utilizadas como material de pesquisa foram de fundamental importância a contribuição generosa do professor Milton Moura, que me permitiu ter acesso a dados de sua própria pesquisa, e a consulta ao livro de Luiz Américo Lisboa Junior sobre a presença da Bahia na música popular. Agradeço ainda a Roberto Sant'Ana, Laura Dantas e a Andre Stangl pelas sugestões de canções. Antonio Guerreiro, Lina

Aras, Carlota Gottschal, Liv Sovik e Renato da Silveira deram contribuições valiosas, apresentando-me a textos e livros.

Um obrigado especial também para: Betinho Barreto e Paquito, pela ajuda na confirmação de trechos de versos, intérpretes e datas.

Os funcionários de bibliotecas como as da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA), Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao), Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades (CRH) e Central; Biblioteca Pública do Estado da Bahia; Fundação Clemente Mariani e biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em Salvador.

As centenas de pessoas que me concederam entrevistas ao longo dos dez anos em que trabalhei escrevendo textos jornalísticos, compartilhando comigo um pouco das suas vidas e dos seus conhecimentos.

Todos os artistas que, recriando a vida em palavras, sons e imagens, nos ajudam a entender quem somos, para onde vamos e tornam tudo mais leve.

Os meus irmãos – Walter, Alessandra e Vanessa –, os meus sogros, Eugênia e Hans, meu marido e filha, Andre e Julia, meu sobrinho João, meus cunhados Rosana e José, e tantos tios, primos, amigos, colegas e alunos queridos, da Bahia, de São Paulo, de Minas, que com o seu afeto dão sentido à minha vida.

Um obrigado especial também para o admirável povo da Bahia, razão de ser de todo este trabalho.

Põe estrelas em meus olhos
Músicas em meus ouvidos
Põe alegria em meu corpo

Jorge Ben Jor

Sumário

Prefácio *13*

Prefácio da primeira edição *17*

Introdução *19*

Capítulo 1
A boa terra *33*
Contexto histórico *35*
Temas *41*

Capítulo 2
Terra do Axé *89*
Contexto histórico *91*
Temas *98*

Capítulo 3
A retórica da baianidade *155*
Apresentação *157*
Tradição *159*
Prazer *188*
Estruturas textuais *212*

Conclusão *225*

Posfácio *239*

Referências *245*

Referências musicais *255*

Outras fontes *263*

Anexo A *267*

Anexo B *327*

Prefácio

Há livros que instruem. Há livros que divertem. Há livros que instruem e divertem e esses são os melhores. Fruto de complexa pesquisa, *A invenção da baianidade*, de autoria de Agnes Mariano, é uma dessas leituras que combinam oportunidade, espírito inventivo e capacidade investigativa. Sob a égide da música popular, a narrativa se orienta com diálogos de fontes plurais que vão de impressões de viagens, reportagens jornalísticas, revisão bibliográfica apurada, teses sobre comportamento e entrevistas. Tudo visando a construção do mito da baianidade, discurso espraiado na cultura brasileira desde a fundação da Cidade de São Salvador, Bahia. Mas, afinal, o que significa ser baiano, e, mais do que isso, o que expressa a baianidade no conjunto do corpo cultural brasileiro? E, somando tudo, ganha força uma questão central: baianidade para quem?

Centrando atenção no século XX, ainda que com remessas ao passado longínquo, flui a análise que visita questões alentadas em páginas de redação clara, provocante e encantadora. Distribuídos em três capítulos, os argumentos se juntam alimentando um corpo de exemplos que garante frutos à sutil mitificação da baianidade. As referenciações de fontes são costuradas aqui e ali por uma sequência de letras de músicas que, em anexos, divididas em duas partes – de 1918 a 1964, e de 1965 a 2000 – sugerem os temas principais que atravessaram a história dessa invenção. A solução musical é sedutora, pois partindo do suposto que o vínculo entre ser baiano e a musicalidade é condição, tudo fica apreensível. Reinam entre os argumentos, referências ao espaço como matriz geradora de comportamentos que se dividem entre a manutenção da tradição, produzida para garantir a continuidade de valores consagrados em Salvador, e o despojamento refletido no otimismo, na alegria e prazer que seriam correlatos de um lócus cultural diferente e original. No primeiro conjunto, situam-se, além do respeito ao passado, saudosismo, originalidade ou pioneirismo histórico e hereditariedade. No segundo, a "desrepressão", permissividade, sensualidade e espaço para o improviso. O curioso é que não há contradição, pois o presente, a ideia de que a baianidade é dado da realidade cultural aflora como resultado da própria

história. E a história – que perde a solenidade acadêmica – vira também argumento que delega personalidade aos baianos.

A estratégia de condução temática, de certa forma, faz com que as muitas indicações musicais funcionem como uma espécie de trilha sonora de inevitável efeito sobre qualquer leitor. Sem ser pedante, o texto é denso; sem ser popularesco, a escrita requebra com trejeitos e até se percebe sotaques; sem ser academicista, a narrativa incorpora teoria de maneira branda e pertinente. Mas que não se pense em algo pitoresco apenas. Não. Muito além dos elogios costumeiros ao povo baiano, o texto também fala de clientelismo e passividade, condições inscritas na percepção complexa do fenômeno. E habilmente debate-se a construção de identidade e comunidades culturais. Tomando a Bahia como foco, em nenhum momento se perde a brasilidade como grande cenário tal como árvore que se explica na floresta.

Há, contudo, outros espaços intrigantes no texto. Atuando pendularmente, a combinação de oposições – entre tradição e prazer; preguiça e festa; sagrado e profano – se combinam convertendo a vida cotidiana em uma espécie de cenário da história onde a consecução da baianidade se converte em modo de vida até certo ponto peremptório. A autora enfrenta o problema da continuidade ou ruptura dos padrões locais dimensionando o significado da "feminilização" do modelo mítico proposto para a Bahia, caracterizado pela figura da mulher, baiana. E o debate sobre como ser baiano se adensa sugerindo a um tempo a diferenciação da Bahia em vista do resto do Brasil e da cultura brasileira como chão que segura a particularidade daquela construção cultural.

O primeiro capítulo é montado de maneira a revelar os temas constitutivos da tal baianidade. Depois de situar geograficamente e dar indicações sobre o entorno de Salvador, o espaço urbano é explorado segundo alguns fatores escolhidos de maneira a combinar aspectos que são vulgarmente vistos como estereótipos ou caricatura. Não faltam, aliás, dizeres populares – como "baiano não nasce, estreia" – que convocam o riso, mas não dispensam a hesitação.

É surpreendente que o ângulo organizador da baianidade se inicie pela determinação religiosa. Desprezando jargões acadêmicos, as reverências divinas servem para propor a marca mais explicativa da

construção da baianidade: a negociação consubstanciada no sincretismo. Questões ligadas à alimentação e os quitutes da culinária e o resultado expresso pelo jeito de usar o corpo justificam o último item desta parte, "a personalidade baiana".

Diferentemente de tantas outras análises, em vez de avançar por temas novos que sucedem os anteriores, o segundo capítulo reforça em boa parte a estrutura do primeiro. A sagacidade está na forma de aprofundamento do tema sem que haja repetição. Ainda que antecedido pela inevitável referência às festas, o que se salienta é o espaço festivo não como inversão do cotidiano, mas sim como complemento. Então, as festas seriam produtos da soma de variadas manifestações, e lugar por excelência das negociações. Tudo emblemado pela religiosidade chancelada como axé. Nesta linhagem, o calendário sagrado/profano se junta desdobrando tudo da matriz que não perde o tom místico e nem deixa a festa sem explicações. Reside nessa estratégia a fixação do modelo da baianidade.

Logicamente, a projeção nacional do "ser baiano" se liga ao fomento do turismo que, por sua vez, foi implementado a partir da segunda metade do século XX, depois da definição das relações capitalistas modernas. A lista de referências aos atos administrativos que mostram a atenção política à criação da baianidade é notável. Sob este diapasão, fica costurado o saber popular que conduz o discurso da originalidade soteropolitana e a perspicácia governamental que justificaria o clientelismo. Mas, depurados os valores essenciais da cultura local, a religiosidade converte-se em fator vital para os processos de continuidade. Assim, ao lado do carnaval, o ciclo de festas aberto com as homenagens à Santa Bárbara torna-se naturalmente aceitável o processo de negociação que desemboca no sincretismo. Atributos aliados à mitificação baiana seriam: charme, disposição pacífica, otimismo, hospitalidade, despojamento, e, como contraponto a pobreza e seus correlatos: condicionamento e sujeição. Atuam como lugares da positividade as institucionalizações de terreiros, trios elétricos e grupos como Olodum e Ilê Ayiê. O contrário é exibido na adesão de figuras públicas manipuladoras e de uma cultura que ao engrandecer o baiano, evidencia a plasticidade da construção de um mito que elenca perversidades.

O epílogo, encerrado no terceiro capítulo, amarra questões gerais e trabalha com a responsabilidade ou mesmo com a dificuldade de manutenção do papel exigido pela construção da baianidade. Ser bom dançarino, bonito, vestir-se de acordo com o figurino desenhado para caracterizar a baianidade é condição. Assim, valida-se a respeito das regras indicadas como baianidade as palavras finais da autora que conclui haver uma espécie de "manual de instrução, já que é preciso conhecer razoavelmente história, antropologia e economia para enxergar herança africana onde o leigo vê 'macumba', despojamento onde o leigo vê miséria, herança escravocrata onde o leigo vê preguiça e atraso, comunitarismo onde o leigo vê bagunça". Vendo além do mito e da mitificação, o que se consagra como estratégia da baianidade é a arguta capacidade de conciliar e conviver. Amenizando as diferenças, pra lá de opostas, o que se tem como discurso construído é o desafio de levar a frente o mito da baianidade que, por mais elaborado que seja, é tido como verdade seja para baianos, brasileiros ou gringos.

José Carlos Sebe Bom Meihy

Professor Titular aposentado da Universidade de São Paulo (USP). Atuou como professor/pesquisador visitante em diversas universidades, como Standford, Miami, Columbia e Universidade Agostinho Neto. Pioneiro nos estudos de história oral no Brasil, foi um dos idealizadores da Associação Brasileira de História Oral (ABHO). Atualmente é coordenador do Núcleo de Estudos em História Oral da USP (NEHO/USP) e professor do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Letras e Ciências Humanas da UNIGRANRIO.

Prefácio da primeira edição

Musa em tantas canções, a Bahia talvez encante por sua identificação sempre feminina. Afinal, as baianas são sempre lembradas como a mais vital expressão simbólica da Bahia. A rigor, de determinada Bahia. Aquela do entorno da Cidade da Bahia; outro e tradicional modo de nomear a cidade de Salvador. Aquela Bahia do território que margeia e abraça carinhosamente a Baía de Todos os Santos. Enfim, da Bahia do Recôncavo. Cantada em canções, antigas e recentes, ela sempre habitou o imaginário da música brasileira. Nada mais perspicaz que revisitar a Bahia através da música: saber da Bahia e da baianidade nas canções.

A música é essencial para a cultura brasileira; para a nossa memória, individual e coletiva. Sempre companheira, ela acompanha nossa existência. Ela delimita e marca os episódios significativos da vida. Não por acaso, os brasileiros têm imensa e intensa memória musical. Eles vivem vidas demarcadas temporalmente por canções. O imbricamento – vida e música – faz da canção um lugar especial na produção do imaginário que os brasileiros constroem de si, do país e do mundo. A canção seduz e produz, no Brasil, imaginários e identidades. Nada mais perspicaz que revisitar canções para saber da Bahia e da baianidade.

Enfim, eis o trabalho do livro: a invenção da baianidade através da música que canta a Bahia. Boa terra; tranquila e hospitaleira; malemolente e maledicente; com jeitinho e dengo; fervorosa em seu catolicismo popular: a primeira Bahia é contraponto cantado e desejado à vertiginosa agitação e velocidade de um país que se industrializa, urbaniza e moderniza. Aprisionada pelo turbilhão que moderniza, urbaniza e industrializa, a segunda Bahia se agita, mas não perde seu jeito. Desviante, sintoniza sua velocidade ao ritmo inventado do trio-elétrico. A Bahia é festa: terra sincrética da alegria. Cristã e afro-baiana.

Mas, ao estilo baiano, não tem sentido pensar tão somente em uma ruptura radical entre as duas Bahias, como assinala Agnes Mariano. Persistências são detectadas, para além dos conteúdos, nas modalidades expressivas acionadas: diminutivos, estruturais textuais, interjeições, vocativos, modos de uso de verbos e pronomes etc. Persistências são anotadas

na dialética conservação e ruptura, na afirmação das tradições e no prazer, livre e sem culpa, que subverte alegremente tradições. Persistências, enfim, são observadas na conciliação e na decantada habilidade para o convívio e a integração.

O "novo" texto da baianidade também foi tecido na dominação político-ideológica do "carlismo" e na convergência, desconectada em 2007, entre: o recorrente discurso de "amor à Bahia" do grupo que dominou o estado desde a ditadura; as políticas governamentais que subordinavam a cultura ao turismo e a manipulação da Rede Bahia, retransmissora da Globo, que construiu uma baianidade, apesar da reduzida programação local.

A potência da cruel combinação forjou um texto recente da baianidade e, simultaneamente, uma polêmica discussão do estatuto identitário. Em posições antagônicas, os defensores da identidade baiana de raiz e de essência se contrapõem às denúncias da mera manipulação ideológica inscrita no recente texto da baianidade. A autora, que aprendeu, com delicadeza e sagacidade, a arte de ser baiana, propõe uma outra e sábia alternativa, que contempla a capacidade para o convívio: a baianidade é um projeto coletivo, uma utopia que deseja cordialidade, comunhão e democracia racial. Utopia nada modesta para os tempos em que vivemos.

Antonio Albino Canelas Rubim
Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Titular aposentado da UFBA. Docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PÓS-CULTURA). Ex-Secretário de Cultura do Estado da Bahia.

Introdução

Muitos autores já usaram a imagem de uma mulher ou o gênero feminino para tentar definir a Bahia. Uma mulher que consegue ser, simultaneamente, esposa e amante, fonte de virtudes e volúpia, mãe e prostituta, muitas vezes desejada, a preferida, mas também muitas vezes esquecida e decadente. Quem passa por Marrakesh, no Marrocos, pode visitar um antigo palácio que, coincidentemente, tem muito a ver com essa história. Seu nome é "Bahia, que quer dizer 'a bela' [...] a preferida entre as quatro mulheres e 24 concubinas de um vizir do século passado, e entrar nesse palácio é conhecer a intimidade de um harém". (REINO..., 1990, p. 75) Estando situado, então, num âmbito tão ambíguo, o conceito de baianidade – também chamado de identidade baiana, ideia de Bahia ou o que faz ser baiano – só poderia despertar reações variadas: críticos ferozes, defensores ardorosos, propagadores hesitantes ou involuntários. O fato é que, em pleno século XXI, o tema sobrevive com fôlego redobrado, motivo suficiente para que mereça, mais uma vez, um exame cuidadoso.

A discussão torna-se ainda mais instigante se é situada no momento presente, uma época em que o desenvolvimento e acesso aos meios de transporte e comunicação alcançaram um patamar nunca visto – trazendo assim a possibilidade de diluição das barreiras culturais e nacionais – e em que, ao mesmo tempo, reavivamentos de identidades, por vezes bem pouco pacíficos, explodem pelo mundo. Ou seja, um

período em que, dos contatos e trocas em cenários recheados de discursos identitários, há sempre o risco também de ser seduzido pelas diferenças: terreno fértil para os sincretismos. Com abordagens distintas, vários autores concordam em apontar as alterações nas noções de tempo e espaço, consequência dessa ampliação do acesso aos meios de comunicação e transporte, como instituintes de um novo tempo nas relações sociais. Para eles, a partir dessas alterações, se redimensionaria a possibilidade do viver à distância[1] que, cada vez mais difundida e praticada, apareceria como aspecto definidor da sociabilidade na contemporaneidade. Assim, alteram-se percepções, processos de aquisição de conhecimento e a própria noção do que significa estar no mundo, experienciar uma tradição, socializar-se, exigindo que se leve em conta os outros tipos de vivências inaugurados.

Um questionamento possível é o de onde surgiria então este refortalecimento da noção de identidade, já que, "embora sejam entidades abstratas, as identidades – enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais – precisam ser moldadas a partir de vivências cotidianas". (OLIVEN, 1992, p. 26) Em outros termos, se é preciso que existam pontos de contato, fundados na experiência, "[...] uma certa adequação entre as significações desse discurso e as representações dos sujeitos" (OLIVEN, 1992, p. 21), para que construções como as das identidades ganhem vida, não seria de se esperar que o tema estivesse cada vez mais esquecido? Uma das explicações possíveis para esta situação aparentemente paradoxal vem do fato de que a sociabilidade contemporânea é experimentada de variadas formas, em função do grau de acesso à tecnologia, e que dessa discrepância naturalmente resultam tensões:

> Com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam

1 A estas novas modalidades de sociabilidade, Rubim (1995) dá os nomes de televivência e cybervivência, que tenderiam a suprimir progressivamente o espaço para a nossa antiga concepção de vivência face a face ou (con)vivência.

> as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. [...] Nas grandes cidades, sobretudo no Terceiro Mundo, a precariedade da existência de uma parcela importante (às vezes a maioria) da população não exclui a produção de necessidades, calcadas no consumo das classes mais abastadas. (SANTOS, M., 1996, p. 258-259)

Portanto, tão desafiador quanto pensar as alterações na sociabilidade deflagradas com as possibilidades do viver à distância, é lidar com as questões referentes ao convívio, ainda inevitável, entre os rápidos e os lentos, os tecnológicos e os arcaicos, que se dá cotidianamente nas grandes cidades. Um convívio que reinventa a todo instante a ideia de interação, ou seja, de cooperação e conflito.

Sendo assim, torna-se compreensível que o tema das identidades desponte como extremamente vinculado às discussões sobre a globalização, expressando, por exemplo, as tentativas dos diversos "grupos de interesse", "etnias", "grupos micropolíticos com reivindicações culturais", como define Sovik (1996) ou "nacionalidades" e "regionalismos", como conserva Oliven (1992), de contestarem o local de poder que lhes tem sido delegado nos embates econômicos e políticos. Na luta cotidiana pela sobrevivência, pelo emprego, para existir socialmente, para inserir-se economicamente e desfrutar dos confortos e riquezas do mundo moderno, reafirma-se de formas variadas a tendência para a atuação enquanto grupo, de pertencimento simultâneo a vários grupos que expressem valores e interesses comuns. Muitas vezes, também são as elites decadentes que se apropriam e acionam o discurso identitário, em busca de uma oportuna aliança com as massas. A defesa de um espaço, de privilégios e, assim, da construção de barreiras para os estranhos também pode ser combustível para esse tipo de discurso. Além do que, lembra Maria Brandão, há um detalhe importante sobre a força dos discursos identitários:

> Isso não quer dizer que essas formas culturais, como linguagem, sejam necessariamente unívocas. Pelo contrário, a mineiridade como a baianidade, por exemplo, não são as mesmas para todos os mineiros e baianos. Esses códigos variam em conteúdo, conforme as categorias sociais em interação. Além do que há categorias que passam ao largo dessas representações. (BRANDÃO, 1994, p. 59)

É em meio a este cenário que se pretende aqui retomar o tema do modo de ser dos homens e mulheres naturais da Bahia: os hábitos, práticas e contextos definidos como tipicamente baianos. Pois, no imaginário nacional, os versos compostos por Ary Barroso na década de 1930 ainda continuam valendo: "Ô Bahia, ai, ai / Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai". (BARROSO, 1938) Seja nas poesias de Gregório de Matos, nos relatos dos viajantes estrangeiros, na produção dos intelectuais e artistas, em todo o aparato da indústria do turismo ou na produção mais recente da mídia, os exemplos de referência à baianidade são abundantes. Na produção midiática, o tema aparece de muitas formas: em novelas, minisséries ou programas de TV produzidos no eixo Rio-São Paulo ou localmente, com temas, cenários ou enredos baianos; no redobrado espaço para antigos e novos artistas baianos em jornais, rádios e TVs, destacando-se aí o espaço dado à música; nas produções do cinema nacional; nos embates políticos e econômicos, que recolocam a Bahia no cenário das discussões nacionais, na cobertura televisiva do carnaval baiano e em mais uma longa lista de ocasiões.[2]

Aqui está se considerando que produtos de fontes heterogêneas como produção jornalística ou publicitária, discurso literário, poesia, produção imagética, entre outros, podem ser tratados como fragmentos de um mesmo discurso, o da baianidade, portanto, como elementos que contribuem, cada qual a seu modo, na construção desse discurso.[3] O discurso

2 Está sendo mantida a equivocada, mas consagrada, referência à cultura de Salvador e do Recôncavo como "baiana". Ainda que se reconheça que a Bahia é plural, heterogênea, este uso do todo para designar a parte já é tão difundido que traria problemas metodológicos tentar fugir dele. Seriam poucas as referências a uma identidade soteropolitana. Mas registra-se, então, que a pesquisa, apesar de referir-se à Bahia, tem sua atenção voltada para Salvador e entorno.

3 Parte-se aqui de uma concepção da baianidade como um padrão difundido, uma tipificação consagrada, usada para explicar, definir, descrever uma série de aparências: procedimentos, comportamentos, ações. Coulon (1995) dá um exemplo desse tipo de abordagem referindo-se a uma pesquisa sobre os mecanismos de construção da ideia de delinquência juvenil, mostrando que as ações dos jovens são transformadas em relatórios, textos, documentos – portanto, num discurso – usados como evidência para caracterizar o rótulo. Uma vez rotulado o indivíduo ou o grupo, seus futuros comportamentos serão sempre interpretados em função desse rótulo.

é encarado, então, numa perspectiva polifônica, na qual a composição do conjunto se dá pela contribuição de muitos enunciadores.[4] O que torna viável um esforço de pesquisa que parta deste princípio é, em primeiro lugar, definir um certo viés para o que se está buscando. A opção escolhida foi investigar o discurso hegemônico, a partir de alguns dos elementos mais insistentemente recorrentes na caracterização da baianidade. Assim, tornou-se necessário buscar sempre enunciadores com certa legitimidade no trato da questão e que tivessem obtido repercussão com seus enunciados, para fugir de produções furtivas, que não traduziriam alguns dos elementos centrais desse discurso hegemônico que se almejava encontrar.

Dentro de um universo tão amplo, foi necessário delimitar ainda mais o material de pesquisa. O primeiro critério para esta seleção foi a opção por produções que circulassem amplamente na ambiência da mídia, porque isso seria uma garantia de grande repercussão e, assim, de participação expressiva na construção do discurso da baianidade. A referência à mídia não é involuntária. Contemporaneamente, ela participa de modo significativo da construção, dentro do imaginário nacional e local, deste "o que é" ou "o que faz ser" baiano, pelo simples fato de que, transformando-se hoje numa importante faceta da dimensão pública da sociedade, a comunicação midiática coloca a seguinte exigência: só exerce poder socioeconômico importante o que aparece na mídia ou "em outras palavras, na contemporaneidade não basta existir, torna-se necessário conjugar existência e publicização para que se tenha em verdade existência social". (RUBIM, 1995, p. 12)

Seguindo as referências à Bahia nas produções midiáticas, rapidamente se percebe a importância creditada à música e aos músicos na construção do discurso da baianidade, pois a estes é atribuído o papel

4 Como relembra Koch (1997), vários autores utilizam nomes distintos para indicar essa característica fundamental de qualquer texto: o fato de sempre trazer em si contribuições de outros textos. Além de autores como Barthes, que utilizam a expressão intertextualidade, Koch cita aqueles que trabalham com as noções de interdiscursividade e polifonia. Maingueneau chama de interdiscursividade o fato de que um discurso não existe sozinho, e sim, constrói-se através de um já-dito através do qual toma posição. Enquanto Bakhtin aciona a ideia de polifonia para tratar dos diversos pontos de vista que podem estar presentes em um enunciado.

de representantes oficiais, embaixadores, uma espécie de porta-vozes da baianidade. Enfim:

> A música e a dança são elementos fundamentais da cultura afro-baiana recorrentemente utilizados na imagem pública que se produz sobre a Bahia [...] em particular nas últimas décadas, músicos baianos, a música produzida na Bahia e, generalizadamente, o repertório de imagens associadas à música e à cultura afro-baiana têm tido um papel central na produção musical brasileira, na auto-imagem nacional promovida por diferentes agentes e até na imagem pública do Brasil no exterior. (SANSONE, [199-?])

Se a ligação entre o Brasil, a Bahia e a musicalidade é antiga, remontando aos batuques nas senzalas, o tema ganhou novo estímulo com o rádio e, em seguida, com outros meios de comunicação. Risério (1993a, p. 26-28) fornece dados interessantes quando recupera o momento em que a música popular, de raiz negra, inicia o percurso que a transformaria em música nacional, destacando a importância da cidade do Rio de Janeiro e do surgimento do rádio:

> Mas nesse mesmo Rio onde reinaram as cantoras líricas que encantavam Pedro II e José de Alencar, vingou a musa mestiça das classes populares, contraparte vigorosa da cidade trescalante dos salões empertigados. Os anjos melodiosos e as harpas celestes tiveram que abrir alas à síncope e ao requebrado.
> Ocorreram aí o desenvolvimento estético e a projeção social da linguagem da roda de samba de Rita Baiana, a mulata assanhada do romance de Aluísio Azevedo. Reinava então, depois de tantas travas, a mestiça envolvente, desinquieta, saracoteando pela noite o seu 'atrevido e rijo quadril baiano'. E foi desses pagodes povoados de malandros e de mulatas, dessas 'chinfrinadas ao relento' (Azevedo), que a nossa música popular levantou vôo. [...] Mas para que essa música popular se impusesse culturalmente foi preciso que houvesse uma articulação entre canção, o fonógrafo e o rádio. [...]
> Para que isso acontecesse, foi preciso não apenas que houvesse produção de discos (coisa que, no Brasil, se iniciou aí por volta de 1904), mas também que o rádio tivesse se tornado comercial. Que as vibrações elétricas escapassem das asas do Estado e, entregues à iniciativa privada, deixassem de lado os concertos de música erudita. A década de 30 foi decisiva. Surgiu ali o rádio comercial.

Nos últimos anos do século XX, possivelmente dois aspectos foram especialmente importantes para o revigoramento ou permanência da baianidade na mídia: a ampliação crescente da sua produção musical, viabilizada por um mercado consumidor próprio e uma estrutura de produção local, somada à adesão irrestrita das administrações públicas a um projeto turístico para a cidade. A lógica do turismo, que vigorou durante muitos anos na administração pública, estadual e municipal, ganhou força adicional nas gestões do Partido da Frente Liberal (PFL), atual Democratas (DEM). O que não significa que este projeto turístico seja uma novidade. Como tudo nas relações sociais, a vocação turística de Salvador também foi tecida, construída aos poucos, chegando nas últimas décadas do século XX a um acentuado grau de elaboração que se enriquece cotidianamente. Este aspecto assume contornos ainda mais especiais quando se lembra que, tratando-se de uma cidade voltada para o turismo, não é possível preterir da convivência face a face e da construção permanente de uma imagem social. É preciso sempre estimular a curiosidade sobre a Bahia, o interesse, a simpatia, a atribuição de importância, alimentar o desejo de conhecê-la.

Além da presença marcante da música na produção midiática, outro aspecto que garante a importância destes enunciados na construção do discurso da baianidade – seja reproduzindo estereótipos, reatualizando-os ou propondo novas direções – é a sua presença irrestrita no cotidiano da cidade, inclusive de forma independente da veiculação na mídia. Em Salvador, é importante não negligenciar a importância das redes alternativas de comunicação, principalmente entre a população pobre. Uma comunicação tão poderosa que é capaz de, em alguns casos, consagrar artistas, gêneros e canções antes que cheguem às rádios, numa completa inversão do padrão vigente. Novamente, um fruto da convivência face a face.

Por todos esses fatores, então, as letras de canções da música popular foram definidas como material da pesquisa. O passo seguinte foi realizar um levantamento para identificar alguns compositores que dedicaram certo número de canções ao tema da baianidade ou que, apesar de terem produzido pouca coisa sobre o assunto, alcançaram grande repercussão

com essas canções. O período foi restrito ao século XX, utilizando-se sempre como critério da seleção o interesse por um panorama abrangente do modo como o tema Bahia é retratado e não a preocupação com detalhes. Assim, ao invés de dedicar uma atenção minuciosa a cada fragmento do enunciado, procurou-se identificar alguns assuntos e ideias recorrentemente propostos, privilegiando o sentido captado na letra da canção em sua totalidade e no conjunto das letras.[5] Como material suplementar, foram selecionados alguns trabalhos literários, de ficção ou crônica, que tratassem do tema. Como os exemplos são abundantes, principalmente na primeira metade do século, foram selecionados os que alcançaram maior repercussão – Jorge Amado, Odorico Tavares, Hildegardes Vianna e Gilberto Freire –, seguindo uma tradição já presente em Manuel Querino e muitos outros cronistas e literatos que escreveram sobre os costumes baianos. E, a título de enriquecimento da abordagem, incorporou-se comentários de alguns teóricos que se debruçaram sobre o tema da baianidade, como Maria Brandão, Antonio Risério, Milton Moura, Albino Rubim e outros.

Com a "leitura flutuante"[6] do material reunido, identificou-se dois aspectos centrais nesse discurso, que guiaram o desmembramento dos capítulos: de um lado, os temas, que são os elementos mais visíveis - aquilo

5 Bakhtin (1986, p. 140) fornece apoio nesta opção pela observação menos detalhista e na busca por outras formas de abordar a linguagem, como neste trecho, em que trata da lingüística e seus seguidores: "A enunciação completa ocupa uma posição bem pobre na lingüística. [...] Nenhuma das categorias lingüísticas convém à determinação do todo. Para convencer-se da 'elementariedade' fundamental de todas as categorias lingüísticas, basta tomar a enunciação completa [...] constituída por uma única palavra. Se aplicarmos todas as categorias usadas pelos lingüistas a essa palavra, fica evidente que essas categorias definem a palavra exclusivamente em termos de um elemento potencial da fala e que nenhum engloba a enunciação completa. O elemento suplementar que faz dessa palavra uma enunciação completa permanece inacessível a todas as categorizações ou determinações lingüísticas, quaisquer que sejam".

6 Trata-se de um procedimento da análise preliminar do material de pesquisa, descrito assim por Minayo (1996, p. 209): "Consiste em tomar contato exaustivo com o material deixando-se impregnar pelo seu conteúdo. A dinâmica entre as hipóteses iniciais, as hipóteses emergentes, as teorias relacionadas ao tema tornarão a leitura progressivamente mais sugestiva e capaz de ultrapassar à sensação de caos inicial".

sobre o que se fala - e, de outro lado, os conceitos subjacentes, os valores que são defendidos e as estruturas formais acionadas na construção dos enunciados, ou seja, o que se fala sobre esses temas baianos e como se fala. O interesse foi o de perceber, além dos temas pautados – por exemplo, que tipo de costumes ou estados de espírito são citados – quais as características com que eles são definidos e que vantagens entram na argumentação para valorizá-los. Claro que foi preciso selecionar alguns temas que mereciam uma exploração mais cuidadosa, pela recorrência e elaboração com que aparecem nas letras de canções sobre o modo de viver baiano.

Foi possível identificar rapidamente a importância dos ritos coletivos na construção desse discurso, como as formas típicas de expressar religiosidade, de alimentar-se, de divertir-se, de celebrar. Esta referência especial aos rituais deriva possivelmente da força que a manifestação da adesão, a expressão palpável e muitas vezes pública dessa adesão possui para solidificar a cumplicidade grupal: ao mesmo tempo em que se demonstra a adesão – o fazer parte – subentende-se também o respeito, a confiança e a obediência a essa tradição, já que, seguir ou entregar-se a uma tradição é uma forma de manifestação de fé. Encontra-se também abundante referência a elementos mais idiossincráticos, que comporiam uma espécie de personalidade tipicamente baiana: estados de espírito, formas de agir, sentimentos, desenvoltura física.

Os dois primeiros capítulos foram dedicados ao detalhamento destes temas, dividindo-os por períodos históricos. É interessante notar que, ainda que exista um lastro comum entre os temas, existem também muitas diferenças entre os dois períodos. O primeiro capítulo foi dedicado à "boa terra", às canções que retratam a Bahia pré-capitalista da primeira metade do século. Na verdade, um período que foi esticado até mais ou menos o começo dos anos 1960, quando finalmente se instala uma emissora de televisão no estado, um divisor de águas em termos de novos referenciais simbólicos para os baianos. No segundo capítulo, encontra-se uma Bahia que, de repente, se descobre cada vez mais negra, herdeira da África. O que não significa que a primeira Bahia não fosse negra, mas que o tema não era tão explicitamente colocado. Tudo se tornava um resultado do sincretismo local, configurando-se em curiosos

costumes exóticos. Na segunda metade do século, em alguns momentos, parecia até que a Bahia ia pedir a sua independência do Brasil e anexação à África. Mas, ainda que obscurecido em alguns momentos, substituído pela noção de negritude, o discurso da baianidade nunca desapareceu.

Dessas práticas – de abrangência coletiva ou pessoal, mas sempre descritas como relacionadas a um aprendizado cultural –, chega-se, no terceiro capítulo, aos qualificativos. Associados a estas práticas, aos baianos ou à cidade, os qualificativos expressam valores. E, principalmente, no terceiro capítulo, aparecem as interseções, o que há de comum, de semelhante, o que se mantém como marca da retórica da baianidade, independente do período histórico. Na sua busca de solidificar a coesão grupal, o discurso da baianidade constrói uma explicação do mundo e define um código de conduta. É importante que se diga: o discurso hegemônico sobre o que é ser baiano é encarado como uma verdadeira cosmogonia e proposta ética, que indica valores, princípios, crenças, normas de conduta, postula vocações, habilidades, aponta problemas, arrisca justificativas, soluções, alimenta esperanças.

Em resumo, para compreender alguns dos elementos principais do modo de vida proposto por este discurso, a investigação se deteve nas formas apresentadas como tradicionalmente baianas de agir, ser, sentir e explorou as adjetivações relacionadas a elas – os argumentos, as vantagens creditadas a este modo de ser e viver –, seja como defesa de uma boa opção de vida ou como forma de solucionar os problemas apresentados. Como qualquer discurso regionalista ou identitário faria, o discurso da baianidade tenta construir uma cumplicidade entre os seus membros, solidificar relações, manter um modo de vida, defendendo que a fé – a entrega, a confiança – nos seus métodos, ou seja, em sua tradição, representa uma boa opção, a garantia de vantagens, incluindo-se aí a possibilidade de superação ou ao menos amparo para o enfrentamento dos problemas da vida. Entre esses valores defendidos, estão ideias que apontam em direções como: 1) a necessidade ou obrigação de repetir o passado; e 2) a prioridade dedicada ao prazer.

Ainda no terceiro capítulo, buscou-se explorar algumas estruturas textuais muito recorrentes, constituindo-se, por isso, em verdadeiros

cacoetes desse discurso. Não só os temas e ideias revelam a presença de outros autores num discurso, sugerindo o diálogo de um enunciado com outros, pois, como diz Bakhtin (1986, p. 144), também a forma, o estilo, as citações podem fazer isso: "o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, 'em pessoa', como uma unidade integral da construção". Aqui, não se trata de buscar autores, criadores dessas estruturas, mas em identificar formas consagradas pelo uso. Como se trata de um discurso que primordialmente saúda uma tradição e seus adeptos, isto significou observar, por exemplo, o uso de certas formas de invocação – quando se dirige a palavra a alguém – de louvação ou a influência de certas formas bem específicas de narrar ou dissertar, como os provérbios.

O que significa, então, no discurso da baianidade, sentir-se parte, estar integrado, identificar-se? O que define o quem eu sou ou o que eu sou? Onde buscar os fundamentos desta proposta de civilidade? A resposta encontrada foi a descrição de ritos, de práticas, através das quais se dá vida a valores, aos princípios que regem esta proposta de vida coletiva. A discussão sobre identidade cultural – definir a si próprio partindo de uma inserção cultural, coletiva, grupal – é um tema importante e polêmico no momento atual. Primeiro, porque pode conduzir a divergências, desencontros e até a guerras, mas também pode introduzir um elemento significativo, com um poderoso potencial de transformação: a união, a habilidade ou capacidade de convívio. Muitas vezes, as dificuldades provêm do quanto se privilegia a lealdade ao grupo em detrimento de valores e princípios universalistas. Na conclusão, a busca foi a de explorar um pouco das tensões que estavam latentes ao longo de todo o texto, retomando as nuances – o que se modificou – sem perder de vista as continuidades, o que se manteve no discurso da baianidade. Especialmente inspiradora é a noção de conciliação, integração, muitas vezes associadas ao modo de ser baiano e também ao brasileiro, através de ideias como a democracia racial e a miscigenação. Sem discutir aqui os limites concretos da realização dessa utopia, ela parece ser, de qualquer forma, um projeto ou sonho coletivo especialmente caro ao projeto brasileiro de civilização. Se, no plano das identidades regionais, possivelmente

são a Bahia – no campo das relações sociais – e Minas Gerais – no âmbito da política –, os dois locais emblemáticos desta capacidade de conciliação, quando o olhar externo se debruça sobre o Brasil, busca muitas vezes este aspecto como uma marca nacional. O que talvez seja um sinal de que esta pode ser uma das mais urgentes e fundamentais contribuições brasileiras a um mundo que já pode e precisa ser um, mas que não consegue superar um velho hábito: o de enxergar em diferenças sutis entre nações, tribos ou etnias, barreiras intransponíveis.

Capítulo 1

A boa terra

Contexto histórico

Na primeira metade do século XX, o ritmo da cidade de Salvador parecia ser regido pelo mar. Mas não pelas águas turbulentas e imprevisíveis do mar aberto, do furioso oceano Atlântico que banha a cidade a partir do Farol da Barra em direção ao litoral norte e, sim, pela lenta, tranqüila e acolhedora Baía de Todos os Santos. Assim, mudanças, alterações de procedimentos, novas condutas: só aos poucos, muito lentamente. A vida seguia, num certo sentido, tranquilamente, porque previsível: o dia de amanhã era necessariamente parecido com o de ontem. Autores que descreveram o período, como Oliveira (1987), Risério (1988) e outros usam as palavras letargia, estagnação ou a expressão "o enigma baiano" para descrever, neste período, este modo lento da vida fluir. Muitos anos antes, no século XVI, foi essa mesma combinação de lentidão, tranquilidade e, consequentemente, a sensação de acolhimento e segurança provocada pela natureza local, o principal motivo da escolha deste sítio como sede da capital colonial, como afirma Viana Neto (1996, p. 10-11):

> A geomorfologia da Baía de Todos os Santos é determinante na escolha portuguesa, que conseguiria, assim, um local adequado e seguro para implantar o seu núcleo político e administrativo, embora alguns pontos (Mairiquiqui, Vila do Pereira) da costa desta Baía já estivessem sendo 'palco' de fatos significantes, estes seriam descartados por não se adequarem às situações exigidas.

> [...] A respeito da fundação de Salvador, vale ressaltar o caráter imprescindível da região portuária, área de enorme valia e primeiramente ocupada pela população que veio edificar a cidade de Salvador.

Mas, voltando ao século XX, vê-se que alguns autores[1] caracterizam as bases dessa "Bahia" da primeira metade do século – como frequentemente era chamada Salvador nessa época – como ainda, em boa medida, afinadas com o século XIX: uma enorme massa pobre que sobrevive de biscates dos mais diversos tipos, dividindo espaço com uma pequena e conservadora oligarquia. Ou seja, uma situação que ainda preservava muitas semelhanças com o regime escravocrata. Nesse período, a cidade registra as taxas de crescimento populacional mais baixas entre as capitais brasileiras e intensifica-se a migração de sertanejos e pessoas do Recôncavo para outras regiões do país, principalmente para São Paulo. Oliveira (1987, p. 32) traça o seu retrato da economia baiana da época:

> Praticamente toda a primeira metade do século atual é o desenrolar desse drama. Uma cidade sede do capital bancário, que controla a circulação do excedente do cacau e do tabaco e uma indústria de pouca expressão, fundada na decadência do açúcar, nas poucas indústrias têxteis que restam, defendidas estas por 'barreiras' regionais que serão desmanteladas pós-30, e umas poucas indústrias primárias, de transformação do cacau em manteiga, e de fabricação de charutos – Danneman, Suerdieck. Uma fortíssima oligarquia, que vive faustosamente, letrada, cosmopolita, filhos estudando na Europa, dilapidadora e [...] investidora no Centro-Sul, Rio e São Paulo, principalmente. A estrutura social pára, como num retrato emarelecido, no nível que se instaura no princípio do século [...] Salvo as atividades diretamente ligadas ao setor capitalista, uma gota d'água no oceano, o resto da cidade vive de 'expedientes'. É a circulação do excedente nas mãos da oligarquia financeira, e seus gastos suntuários, que alimenta a vida de 'expedientes'. [...] Quem na oligarquia financeira e nos seus agregados, gente do poder, funcionários de mais que meia-tigela, burocracia do capital e dos serviços, das escolas de medicina, direito e engenharia, não terá entre cinco e dez empregados domésticos? Menos que isso é sinal de pobreza dos [...] ricos.

1 A esse respeito, ver Francisco de Oliveira (1987) e Antonio Risério (1988).

As cidades são, por natureza, aglomerações não agrícolas, em geral voltadas para as áreas mercantil, financeira, cultural ou industrial. No caso da capital baiana, criada exatamente para ser o centro administrativo e comercial da nova colônia portuguesa, a relação entre Salvador e o comércio, as atividades de venda e transporte, sempre foi intensa, como define Viana Neto (1996, p. 11-12):

> No princípio a cidade era o Porto [...]. O porto era o abrigo, 'centro de vida' e portanto de troca, local de grandes festas e aglomerações, referenciado inclusive nas cartas que o Padre Manoel da Nóbrega mandava para Portugal

E, na década de 50 do século XX, Pinto (1998) afirmava que, mesmo não sendo mais a principal cidade da América do Sul, o papel que Salvador desempenhava na economia baiana ainda era o de porto, porta de passagem, local de troca, de efetivação de contatos e relações, ponto para onde convergia boa parte da produção regional, que daí escoava para outras cidades baianas, outros estados, outros países. Somando-se à importância econômica, a política: o desempenho do papel de centro da administração, garantindo-se assim a manutenção dos interesses das elites locais, o que significava por vezes até a obstrução do desenvolvimento de outras áreas do estado. Um exemplo clássico é o caso de Ilhéus – grande produtor do mais importante produto agrícola da época, o cacau – cujo porto teve sua construção retardada durante muito tempo pelos interesses de Salvador: "Parece até que existiam duas Bahias: a de Salvador e seu Recôncavo, de um lado, e as demais áreas, de outro. Essas últimas seriam tributárias da primeira [...]". (FREITAS, 2005, p. 43)

Se, nessa época, Salvador vivia um período de clara decadência, a situação no resto do estado, que não viveu o mesmo passado glorioso da capital, era ainda mais séria. Aragão (1999, p. 42-43) fornece uma boa descrição socioeconômica do período:

> Na década de 30, a Bahia possuía uma área territorial de 529.379 km2 e uma população de 4.327.301 habitantes. Era ainda um estado rural. A realidade baiana daquele momento aponta para a existência de 151

> municípios, cuja maior parte – 78 destes municípios – enquadrava-se na categoria de vila e 73 na de cidade. A população era rarefeita e 39 municipais tinham entre 1 a 15 hab/km2. Esse quadro havia permanecido praticamente desde as últimas décadas do século XIX, devido à quase completa ausência de um processo de urbanização.
> As condições de vida da população eram bastante precárias. Cinqüenta dos municípios baianos daquela época não contavam sequer com ruas pavimentadas, e 112 eram inóspitos e feios pela ausência de arborização e ajardinamento urbanos. A quase totalidade dos municípios não possuía esgotos sanitários. Somente 39 cidades tinham serviço de abastecimento de água.
> Mesmo a capital do estado era predominantemente rural. Os distritos de Brotas e Santo Antônio, por exemplo, compreendiam aprazíveis chácaras e grande quantidade de sítios, que se ligavam ao núcleo urbano por estradas praticamente intransitáveis nas estações chuvosas.

Na capital baiana, produção local, produção do Recôncavo e, em certa medida, produção do resto do estado ou de fora dele se encontravam então nas feiras, mercados, armazéns, quitandas, rampas, portos de desembarque e nos tabuleiros dos ambulantes: o mundo dos biscateiros. Um dos exemplos mais importantes é a feira de Água de Meninos, que passou de semanal a feira permanente. Ponto crucial para a manutenção e crescimento deste comércio estava nas vias de transporte, que iriam por vezes aproximar ou afastar Salvador do resto da Bahia, quando se tornava mais vantajoso o deslocamento de pessoas e produtos em outras direções, como as de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Para Freitas (1999, p. 18-19):

> As mesmas vias que construíram uma regionalidade - estrada de ferro e a navegação, por exemplo - terminariam por si transformarem em meios de mudança da sociedade regional, a partir de uma redefinição espacial. [...] A construção de estradas de rodagem acentuou o processo de desarticulação entre o centro político-administrativo (Salvador) e as diferentes regiões do Estado.

Nessa época, o transporte marítimo tinha uma estreita relação com o comércio e, é claro, com a pesca.[2] Segundo Pinto (1998), boa parte do

2 Próxima das atividades de transporte e comércio estava também a economia pesqueira. Com suas pesquisas, Pinto (1998) identificou três modalidades de divisão de

transporte de mercadorias e pessoas, principalmente entre Salvador e o Recôncavo, dependia dos saveiros, estimando em cerca de oito mil pessoas envolvidas nesta atividade em 1940, na área do Recôncavo. Alimentos, matérias-primas e produtos manufaturados, que, desembarcados, eram adquiridos pelos atravessadores e revendedores que abasteciam os ambulantes, as feiras e outros locais de revenda. Garantia-se assim o próprio comércio. Mas para não se perder de vista as condições rudimentares em que viviam essas pessoas, é interessante observar as formas de divisão do trabalho usadas na época, que podem ser encontradas até hoje. Em alguns casos, o saveirista podia ser dono do barco, trabalhando com familiares e algum ajudante assalariado; em outros, ele podia trabalhar como empregado do dono do barco, dividindo com este o lucro, ou, na maioria dos casos, o saveirista poderia ser apenas um empregado assalariado do proprietário da embarcação, geralmente um comerciante dono de vários barcos.

Mas, além de gêneros alimentícios, o que mais se produzia em Salvador e cidades próximas nessa época? Pinto (1998, p. 113) fornece uma boa pista com a lista dos produtos que os saveiristas transportavam: louça de barro, condimentos, cachaça, carne-seca, carvão, produtos artesanais, telha, tijolos, outros materiais de construção e:

> De retorno, vão de Salvador para o interior, cimento, sacaria, bebidas e refrigerantes, tecidos, quinquilharias, ferramentas, produtos manufaturados, medicamentos, porcelana, vidro, o jornal diário, recados, encomendas, correspondência - sem falar na montanha de matéria plástica que a Bahia, o Brasil e o mundo produzem e exportam para o Recôncavo.

A Bahia chegou a ser, no século XIX, o maior centro industrial têxtil do país. Foi perdendo força com o passar dos anos, mas no final do século

---

trabalho relativo à pesca. O pescador poderia ser assalariado, tendo a pesca como única atividade; em outros casos, sendo este o tipo mais difundido, ele somava a pesca à outra atividade, sendo assalariado em uma das duas ou em ambas. Os pescadores autônomos constituíam um terceiro caso: aqueles que pescam em alto mar, para onde vão, geralmente, em equipe, podendo lá demorar de alguns dias a algumas semanas. Essa modalidade só passou a vigorar com a acessibilidade do gelo.

XIX e início do XX, ainda contava com importantes fábricas, sendo sete em Salvador e três no Recôncavo, a maior delas situada no bairro da Boa Viagem, na Cidade Baixa. Boa parte da mão-de-obra era formada por mulheres e menores de idade.[3]

O que parece importante reter deste esboço é a caracterização de Salvador como um ponto de encontro, local que recebe mercadorias e as vende, que recebe pessoas e as hospeda, que viabiliza intermediações, contatos, negócios, troca de informação. Daí se presume que boa parte da população urbana – principalmente os que não possuíssem algum tipo de qualificação técnica ou grau de instrução suficiente para se aproximarem da elite – deveria tentar se engajar em atividades ligadas ao comércio e serviços em geral. Tentar conseguir o sustento onde houvesse gente e dinheiro circulando, mesmo que fosse pouco o dinheiro que circulasse aí. Vocação que parece ter sido mantida quando se olha para o que Salvador se tornou depois dos anos 1950, ainda que se modifiquem os produtos e as conjunturas.

Com esta última afirmação, não se pretende, entretanto, negar o forte impacto provocado na economia baiana, a partir dos anos 1950, com a instalação no estado da Petrobras e, posteriormente, com a criação do Centro Industrial de Aratu, anos 1960, e do Polo Petroquímico de Camaçari, anos 1970, todos próximos à capital. Nasce aí um operariado de classe média com maior poder de consumo e novas aspirações. A questão é que a proporção em que isto se deu não foi suficiente, até hoje, para mudar significativamente o modo de vida de um grande contingente da população que, em fins do século XX ainda permanece semi-analfabeta, desqualificada e sobrevivendo de biscates, como se verá no capítulo seguinte. Nas primeiras décadas do século XX, numa cidade que pouco crescia espacial, econômica e populacionalmente, tudo remetia ao século XIX: o ritmo da vida, a perpetuação das relações, a divisão de renda, a imobilidade social. Por isso, letargia é uma palavra tão usada para descrever esse período. De fato, o quadro parece ser mesmo o de um sono profundo, com direito a pesadelos e belos sonhos.

3 A esse respeito, ver Sampaio (1975).

Temas

Dentro do contexto descrito nas páginas anteriores, brotaram as canções da música popular que serão trabalhadas aqui. São canções que, cada qual ao seu modo, enunciam um modo baiano de ser e viver através de narrativas, dissertações e descrições de diferentes aspectos, ritos e qualificativos definidos como próprios dos baianos. No conjunto heterogêneo de compositores e canções encontrado, a meta foi centrar a atenção no trabalho dos artistas que, nesta época, com maior frequência se debruçaram sobre o tema da baianidade, ainda que não tivessem o objetivo prévio de discursar sobre esse tema. São exemplos de trabalhos produzidos ao longo de vários anos, com parceiros distintos, nos quais foram exploradas formas heterogêneas de referência à baianidade. Muitos desses compositores inclusive não são baianos ou sequer conheceram a Bahia, o que em nada diminui o papel que eles exerceram na constituição e manutenção do tema da baianidade no imaginário local e nacional.

Outro ponto importante é que, apesar de a pesquisa ter privilegiado como fonte central trabalhos de compositores que se debruçaram em várias ocasiões sobre o tema da baianidade – todos registrados no Anexo A – também são citadas ao longo do texto algumas poucas canções de compositores que produziram em raras ocasiões sobre o tema, mas de forma significativa. Como essas canções não foram fonte primária de trabalho, na delimitação dos temas e categorias principais, elas não estão transcritas no anexo, sendo referida apenas a fonte bibliográfica consultada para localizar a letra da canção. Algumas poucas canções foram citadas a partir de regravações recentes, por não ter sido possível localizar os dados da gravação original. Ainda como fonte de pesquisa, buscou-se também alguns trabalhos literários que obtiveram repercussão, pois neste período os cronistas foram numerosos e inspirados. Como forma de confirmar e enriquecer as discussões apontadas nas canções, foram consultados principalmente os trabalhos de Hildegardes Vianna, Odorico Tavares e Jorge Amado.

Selecionadas as canções, o passo seguinte foi, através delas, identificar alguns temas que mereceram uma atenção privilegiada dos compositores. A diversidade de aspectos da cultura baiana que são comentados

nas canções dificultou razoavelmente o trabalho, mas certamente os temas selecionados estão entre os elementos mais referidos pela esmagadora maioria dos compositores. A confirmação disto foi dada pela presença dos mesmos temas nos trabalhos dos literatos e cronistas. São eles os temas da religiosidade, alimentação, aptidão especial para a dança e alguns traços psicológicos que caracterizariam uma "personalidade baiana". Esses temas não são os únicos abordados nestas canções, mas, pela complexidade de relações em que aparecem envolvidos, através deles é possível dar conta de alguns dos aspectos centrais do discurso da baianidade dessa época.

A seguir, a lista dos compositores que integram a fonte central da nossa pesquisa, reproduzida no Anexo A e as abreviaturas utilizadas para identificá-los, recuperando apelidos, sobrenomes ou prenomes, em caso de sobrenomes coincidentes.

ARAÚJO, Manezinho
Parceiros: Augusto Calheiros e Fernando Lobo
(ARAÚJO), (ARAÚJO; CALHEIROS), (ARAÚJO; LOBO);

BARROSO, Ary
Parceiros:Luiz Peixoto e Meira Guimarães
(BARROSO), (BARROSO; PEIXOTO), (BARROSO; GUIMARÃES);

BREAN, Denis - Augusto Duarte Ribeiro
Parceiros: Raimundo Chaves
(BREAN), (BREAN; CHAVES);

CAETANO, Pedro
Parceiros: Joel Almeida, Wilson Batista, Claudionor Cruz, Alcyr Pires Vermelho, Carlos Renato e Alcino Guedes
(CAETANO; ALMEIDA), (CAETANO; W. BATISTA; CRUZ), (CAETANO; VERMELHO), (CAETANO; RENATO; GUEDES);

CAYMMI, Dorival (Caymmi);

GORDURINHA - Waldeck Arthur de Macedo
Parceiros: Alfredo Godinho, Carlos Diniz e Almira Castilho
(GORDURINHA), (GORDURINHA; GODINHO), (GORDURINHA; DINIZ), (GORDURINHA; CASTILHO);

HERIVELTO Martins
Parceiros: Humberto Porto, Grande Otelo, Chianca de Garcia e Ciro Monteiro
(HERIVELTO), (HERIVELTO; PORTO), (HERIVELTO; OTELO), (HERIVELTO; GARCIA), (HERIVELTO; C. MONTEIRO);

MARTINS, Roberto
Parceiros: José Batista, Wilson Batista e Waldemar Silva
(MARTINS; BATISTA, J.), (MARTINS; W. BATISTA), (MARTINS; W. SILVA);

PAIVA, Vicente
Parceiros: Augusto Mesquita, Derci de Oliveira, Chianca de Garcia, Chiquinho Sales, Jairo Argileu e Luiz Iglesias
(PAIVA), (PAIVA; MESQUITA), (PAIVA; OLIVEIRA), (PAIVA; GARCIA), (PAIVA; SALES), (PAIVA; ARGILEU), (PAIVA; IGLESIAS);

PEREIRA, Geraldo
Parceiros: Moreira da Silva e Ariel Nogueira
(PEREIRA), (PEREIRA; DA SILVA), (PEREIRA; NOGUEIRA);

PORTO, Humberto (Porto);

RIACHÃO – Clementino Rodrigues (Riachão);

SÁ PEREIRA, Pedro de
Parceiros: A. Carvalho, Marques Porto, Luiz Peixoto e Correa da Silva
(SÁ PEREIRA), (SÁ PEREIRA; CARVALHO), (SÁ PEREIRA; M. PORTO; PEIXOTO), (SÁ PEREIRA; C. SILVA);

SINHÔ - José Barbosa da Silva (Sinhô);

VIANA, Gastão
Parceiros: Benedito Lacerda e Pixinguinha
(VIANA; LACERDA), (VIANA; PIXINGUINHA).

Religiosidade

Na busca pelas formas de agir mais frequentemente referidas como típicas dos baianos, a escolha foi iniciar com as práticas religiosas. O motivo não é aleatório: a referência a este tipo de prática cultural é uma presença constante nas canções da primeira metade do século XX. Se a transmissão dos valores e conhecimentos antigos parece vir sempre acompanhada da repetição das práticas tradicionais, isso se aplica com intensidade especial quando a religiosidade é referida. Na verdade, no material de pesquisa coletado, as formas de saudar o sagrado – as diferentes formas de manifestar respeito, obediência e devoção ao sagrado, seja com palavras, ações ou pelo uso de objetos – possivelmente é o costume ou ritual de adesão mais recorrentemente citado. Se o fervor religioso – sugerido pelo nome da cidade, do Salvador, do seu maior acidente geográfico, Baía de Todos os Santos, e pela lenda das 365 igrejas – é verdadeiro ou não, é difícil avaliar, mas certamente o tema possui um significado especial no discurso da baianidade.

Nestas referências às práticas religiosas, são bem mais frequentes as saudações ou manifestações exteriores, visíveis, públicas – a peregrinação ao Bonfim, a entrega de presentes a Iemanjá, o uso de amuletos, a louvação do nome das divindades e outras liturgias – do que as manifestações vividas de forma individual ou interior. O que é inclusive previsível num discurso de apelo identitário. Aqui está se tratando como expressões de religiosidade os rituais católicos – "Eu tenho em casa à cabeceira da cama um Senhor do Bonfim / A quem me queixei e pedi que olhasse por mim" (PEREIRA, 1945) – as citações explícitas ou indiretas à religiosidade de origem africana – moamba, canjerê, macumba, feitiço, quebranto – e às práticas sincréticas, nas quais as duas tradições aparecem convivendo ou justapostas. O sincretismo é a grande marca desse período,

no que diz respeito à religiosidade. Para alguns, as misturas foram um resultado natural da convivência entre duas tradições muito ricas – a ibérica, católica e a africana, principalmente com a religião dos orixás nagôs – enquanto para outros, o sincretismo foi um recurso que os negros encontraram para salvaguardar suas tradições. Efetivamente, como a elite local ainda sonhava com um projeto civilizatório que "embranquecesse" a Bahia, que expurgasse as referências e até a presença dos negros, que se tornaram, de repente, imigrantes indesejáveis, as expressões culturais de origem africana, como os batuques, a capoeira, a forma de participação no carnaval e a religiosidade afro incomodavam. Essas expressões chegaram a ser proibidas e perseguidas policialmente em diversas épocas, sendo uma das mais importunadas justamente a prática religiosa.

Algumas das manifestações mais visíveis do sincretismo podem ser percebidas nas festas religiosas que combinam a tradição católica com danças, batuques e degustações, bem ao modo das liturgias africanas. Dentro do ciclo de festas religiosas tradicionais baianas, os cronistas da época, como Jorge Amado e Odorico Tavares, destacam como mais importantes as festas da Conceição da Praia (de 30 de novembro a 8 de dezembro), do Senhor Bom Jesus dos Navegantes (de 31 de dezembro a primeiro de janeiro), o Terno de Reis, no dia 5 de janeiro, a Lavagem do Bonfim, na terceira quinta-feira de janeiro e a Festa de Iemanjá, no dia 2 de fevereiro. A lista poderia incluir, ainda, outras celebrações, como a Festa do Divino Espírito Santo, no bairro do Santo Antônio, a Festa de São Lázaro ou a de São Roque, na Federação, o presente de Iemanjá do Humaitá, o caruru para São Cosme e São Damião, em setembro, e várias outras. Na década de 1950, Gordurinha e Alfredo Godinho homenagearam uma delas: "No dia oito do mês de dezembro / Ainda me lembro da festa de lá / Tem muito saveiro lá na rampa do mercado / Palanque todo enfeitado no estilo do lugá". (GORDURINHA; GODINHO, 1956)

Pela expressividade que possuem até hoje em dia, destacam-se como especialmente importantes as festas do Bonfim, do Senhor Bom Jesus dos Navegantes e de Iemanjá, no Rio Vermelho, três festas em que a água desempenha papel fundamental. Nas duas últimas, a dos Navegantes e a do Rio Vermelho, a água está presente por serem celebrações criadas

por pessoas que dependem do mar, como um pedido de proteção, ambas envolvendo uma procissão marítima. Quanto à Festa do Bonfim, segue à frente do enorme cortejo que caminha por oito quilômetros até a igreja, um grupo de baianas carregando jarros de água perfumada que usam para lavar as escadarias da igreja. Água que, para alguns, também seria capaz de lavar as mágoas dos corações dos homens.

Na Península de Itapagipe, no bairro da Boa Viagem, fica a igrejinha onde estão a imagem do Senhor Bom Jesus dos Navegantes e, ao lado da igreja, a galeota, o barquinho em que a imagem é transportada anualmente na procissão marítima. Sendo difícil precisar com exatidão quando surgiu na Bahia a tradição da Festa de Bom Jesus dos Navegantes, Teixeira (1992, p. 13) pondera:

> Inferências cautelosas permitiriam recuar a existência do cortejo religioso a, pelo menos, a segunda metade do século XVIII. [...] era a procissão do Senhor dos Navegantes, como tantas outras ao tempo em que Igreja e Estado se uniam num só corpo de interesses, uma procissão oficial.

O grande marco da procissão, que define, inclusive, o aumento da participação popular neste cortejo, ocorreu com a Proclamação da República, que alterou as relações entre Estado e a Igreja. As relações mudaram tanto que, na procissão de primeiro de janeiro de 1891, o arsenal da Marinha se negou a ceder o barco que tradicionalmente sempre fazia o transporte da imagem na procissão marítima. Nem a intervenção do governador conseguiu demover a Marinha, então:

> Um negociante da cidade – Agostinho Dias Lima – cedeu escaler da sua propriedade que foi rebocado no percurso de sempre por lancha do Serviço de Saúde do Porto. Estava preservada a procissão e estimulados os brios dos seus promotores. (TEIXEIRA, 1992, p. 19)

A partir desse episódio, carpinteiros e trabalhadores do porto se reuniram e iniciaram a construção de uma galeota que transportasse a imagem durante a procissão:

> Foi um ano de intensa atividade para os devotos do Senhor dos Navegantes. Em estaleiro situado numa das transversais que demandam a praia de Bogari. Movidos pelo orgulho agredido, pela fé e pelo desafio profissional todos trabalhavam para nova galeota. O dinheiro pouco daqueles operários obrigava-os a pedir apoio a todos. Em dinheiro e em serviços. O que não faltou. (TEIXEIRA, 1992, p. 20)

Em 27 de dezembro, finalmente, depois de ser benzida, a galeota foi levada ao mar. O roteiro da procissão, que acontece até hoje, levando uma multidão de pessoas às praias da Cidade Baixa, é o seguinte:

> Às vésperas do ano novo, à tarde, a imagem do santo é trazida da igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Monteserrate. É um pequeno templo onde estão excelentes azulejos representando cenas de salvamento em naufrágios: são autênticos ex-votos, talvez os únicos do Brasil neste gênero. A igrejinha tem uma bela fachada e é do século XVII. Dali vem o santo e é trazido (de barco) até a Rampa do Mercado e levado em pequena procissão para a igreja da Conceição da Praia. A bela imagem da Conceição vem receber o Senhor dos Navegantes que pernoita na suntuosa igreja da cidade baixa. [...] Recolhida a imagem, no dia seguinte tem lugar então a procissão. Rezada a missa solene na Conceição da Praia, demanda a imagem até o cais da Alfândega, com acompanhamento, inclusive das autoridades. [...] Chegando a imagem, é conduzida para a galeota e esta puxada por uma lancha a motor. Começa a mover-se a procissão, velas brancas, azuis, vermelhas se levantam para o céu e aos poucos o cortejo toma forma e se conduz para os lados da Barra [...] São quase onze horas e a procissão já chegou à entrada da Barra, lá fazendo a volta e retornando ao porto para seguir direta, serena e devagar para a praia da Boa Viagem. [...] quando a galeota vai se aproximando, a multidão avança pelas águas, disputa aos gritos o privilégio de tocar na embarcação do Senhor, de tocar na sua imagem, de participar da retirada do seu andor. É indescritível esse momento. São centenas de pessoas, ameaçando soçobrar o barco, os seus condutores tentando deter os que vêm nadando para disputar a honra excelsa. Bloco imenso de músculos retesos ... conduz a imagem sagrada à igreja da Boa Viagem a uns duzentos metros da praia. E do meio do caminho, vem recebê-la a imagem de N. S. da Boa Viagem. [...] Colocada a imagem na igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, fica o Senhor dos Navegantes no seu Santuário todo o ano, e volta o povo à disputa, pra tirar das águas e trazer até a sua garage, ao lado da igreja, a galeota. Como pesa, quantos esforços são feitos, cabos fortes são puxados por centenas até que a embarcação cede

> e é colocada nos trilhos! E tudo se faz com cânticos e tudo se faz com danças, com o samba forte e estuante [...]. (TAVARES, 1951, p. 29-35)

Sendo, portanto, uma das mais importantes celebrações do calendário religioso-festivo baiano,[4] a Festa do Senhor Bom Jesus dos Navegantes não poderia deixar de ser mencionada pelos compositores, merecendo até uma canção exclusivamente a seu respeito. Usando poucas palavras, mas com a sua invulgar habilidade de cronista, Caymmi constrói, na canção *Festa de rua*, uma sugestiva descrição desta procissão que acontece no dia primeiro de janeiro no litoral de Salvador:

Cem barquinhos brancos
Nas ondas do mar...
Uma galeota
A Jesus levar

Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê
Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê

A Conceição da Praia
Está embandeirada
De tudo quanto é canto
Muita gente vem
De toda parte vem um baticum de samba

Batuque, capoeira e também candomblé
O sol está queimando
Mas ninguém dá fé
(CAYMMI, 1949)

4 Segundo o presidente da Devoção ao Bom Jesus dos Navegantes, Expedito Sacramento, o mesmo trajeto é mantido até hoje. Os 70 membros da Devoção, com ajuda de mais 270 voluntários, organizam todos os anos a procissão. Voluntário também é o trabalho de conservação da imagem do santo, feito nos últimos 30 anos pela restauradora Selma Danemann. Informações fornecidas em entrevista realizada em maio de 2000.

A Lavagem do Bonfim e a Festa de Iemanjá serão comentadas no próximo capítulo, pois, com o passar dos anos, essas duas celebrações cresceram enormemente e também passaram a ser mais citadas pelos compositores. Na primeira metade do século, o que se encontra com frequência é a referência ao santo, caracterizando o Senhor do Bonfim, disparado, como uma unanimidade, a divindade mais referida, sendo muito frequentes também as citações ao Bonfim como local sagrado e à igreja de mesmo nome. Guimarães (1996) afirma que dois grandes milagres do século XIX foram de importância fundamental para a caracterização do Senhor do Bonfim como "protetor dos baianos". Ele se refere aos seguintes acontecimentos: em 11 de março de 1842, foi realizada uma procissão pela cidade com a imagem do Senhor do Bonfim, em função de uma prolongada seca que assolava Salvador e outras cidades. Segundo relatos da época, em meio à procissão iniciou-se uma chuva que durou horas. O outro milagre teria acontecido em 1855, quando uma epidemia de cólera–morbus afetava toda a província. No dia 3 de setembro, fez-se uma nova procissão pela cidade com a imagem do santo. Garantem alguns que quando a imagem retornou à igreja, a epidemia já estava extinta.

Na verdade, muitas vezes a alusão ao santo se confunde com uma referência à própria Bahia, delegando-se a ele o papel de embaixador do estado. A confiança e intimidade dos compositores é tanta, que muitos chegam a um tipo de humor que deve parecer, para algumas pessoas, próximo da profanação. Mas a intenção deve ter sido sempre a de fazer uma homenagem sem sisudez. Além de protetor dos baianos, o Senhor do Bonfim pode aparecer também como natural da Bahia, amante das coisas tipicamente baianas – "O samba foi comentado / Toda a Bahia falou / Senhor do Bonfim entusiasmado / Desceu do altar e me abraçou"[5] – e até incorporando atitudes baianas. Um bom exemplo aparece nesta canção de 1931, composta por J. Rui e Antonio Nassara, chamada *Para o samba entrar no céu*: [6]

5 Versos da canção *Fui à Bahia*, de J. Aimberê e Arthur Costa, gravada em 1934 por Augusto Calheiros. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 70)

6 Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 65).

Eu abaixo falecido
Há pouco tempo fugido da vida
Ao negro escarcéu venho com acatamento
Fazer um requerimento
Para o samba entrar no céu

Nosso Senhor do Bonfim quando escuta um tamborim
Fica louco de alegria
Ele é do samba rasgado
Tá no céu contrariado
Com saudades da Bahia

Segundo Jorge Amado, o santo "mais popular da cidade" estaria, inclusive, acima de divergências religiosas e políticas, para mais à frente pontuar que "[...] não é um santo muito popular entre o clero, já que o arcebispado faz de tudo que é possível para evitar os festejos com que a população celebra a festa do Bonfim". (AMADO, 1981, p. 116) O que incomodaria especialmente a igreja seria a forma de homenagear o santo, que é sincretizado com o orixá Oxalá. Daí, a multidão de pessoas com roupas brancas, a cor do orixá, e a caminhada com jarros de água para lavar o chão, como acontece na cerimônia do candomblé Águas de Oxalá. Além desse santo, são citados também, mas com frequência muito menor, Deus, a Virgem Maria ou Nossa Senhora, Cristo ou Nosso Senhor, alguns orixás – Iemanjá, Xangô, Ogum, Obá – e alguns santos: São João, Santo Antônio, Cosme e Damião e São José. A referência aos orixás ainda é, neste momento, muito parcimoniosa, principalmente quando comparada ao momento seguinte, no qual as divindades negras são tema constante quando se fala na Bahia. Na primeira metade do século, o candomblé ainda era uma religião proibida, sendo inclusive perseguido pela polícia. A liberação oficial definitiva só veio em 1976, com um decreto do governador Roberto Santos, eliminando a necessidade de registro, pagamento de taxa e licença da polícia para o funcionamento dos terreiros.

Além das festas religiosas, as manifestações de religiosidade mais referidas pelos compositores são o uso de objetos e o envolvimento em liturgias. Sobre os objetos de uso religioso é possível apenas possuí-los, citá-los ou usá-los sobre o corpo: breves, figas, figas de guiné, rosários,

caixas de marfim, medalhas, patuás, balangandãs, imagens de santos. Outros objetos aparecem inseridos em rituais ou são comentados pelos seus poderes: "Meu anjo da guarda / Com seu *manto* me ensina / Tudo quanto eu sei dizer" (SINHÔ, 1929); guiné; "Feitiço tem *tostão*" (PORTO, 1942); azeite de dendê; "O *pé de manjericão*, quando nasce / Nasce pra tirar quebranto" (PORTO, 1942); farofa; "[...] e iaiá que vai jogar no mar / Seu *amalá* para Iemanjá / *Anel, um pente, uma flor*, quem dá presente pede amor / E lá no altar da velha igreja do Bonfim / Quero deixar uma *vela* pra fazer meu amor voltar". (BARROSO; GUIMARÃES, 1961)

Além do uso visível do objeto – "Com uma figa no pescoço feita de guiné" (PEREIRA; DA SILVA, 1942) –, um dado que parece importante é a sua proveniência, tal o número de referências a este detalhe: "Tanto que ganhei *lá da Bahia* / Uma caixa de marfim / Vinda só pra mim". (SINHÔ, 1929) Numa sugestão de que o poder atribuído ao lugar, a Bahia, estaria presente através do objeto: "Eu tenho um breve / Que me deram *na Bahia*". (SINHÔ, 1929) Entre os rituais nos quais, por vezes, aparecem estes objetos, mas que em geral não são definidos com muitos detalhes, estão: fazer canjerê, fazer moamba, tirar quebranto, benzer, batizar, crismar, plantar guiné, ir ao candomblé, dar presentes, deixar uma vela, deixar um *amalá*.[7] São basicamente ritos de adesão e oferendas, que envolvem um agradecimento ou pedido. Num texto interessante sobre o tema, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima (1998, p. 58-60, grifo do autor) estabelece uma distinção entre algumas das formas do homem cumprir a sua adoração, como a oferenda, a dádiva ou presente e o sacrifício:

> Uma oferenda é uma espécie de presente. Isto quer dizer que: 1º) a coisa, o bem oferecido é pessoal, do doador, sua propriedade pessoal, ou alguma coisa sobre a qual ele tem o direito de alienar, de dar, de se desfazer; 2º) que a coisa transferida deve ter algum *valor* para a pessoa que o dá, que a oferece; 3º) que isto é feito com um certo grau de *iniciativa voluntária* – não é dado por compulsão nem ocorre como uma parte técnica de uma série de atos ditados por algum fim planejado. [...]

7 Receita africana feita com quiabos oferecida principalmente ao orixá Xangô.

> O que distingue uma *oferenda* de uma *dádiva*, embora os dois termos sejam freqüentemente usados como sinônimos, como equivalentes, é que [...] uma oferenda implica uma *relação de status* assimétrica, uma certa inferioridade da parte da pessoa que faz a oferenda e uma clara superioridade da parte de quem a recebe.
> O presente, a dádiva, pode envolver também uma relação de status, mas esta relação tende a ser criada pelo ato de dar e receber – não reconhecida ou parcialmente resolvida por tal ato. Firth dá como exemplo dessa sutil distinção: 'Um súdito no reino pode fazer uma oferenda ao seu soberano, ao seu rei, ou, se quiserem, ao seu Obá; mas o soberano não faz uma oferenda ao súdito, ele faz um presente'. O efeito do presente e da oferenda pode ser diretamente oposto em termos sociais. Assim, o presente pode colocar quem o recebe num estado de inferioridade social e pode, mesmo, enfatizar essa inferioridade. Uma oferenda enfatiza que é o doador quem é o inferior e que o recebedor está num estado de superioridade social. [...]
> E aí já podemos utilizar a teoria para analisar a observação. Todos sabem aqui o que é dar 'um agrado ao santo', ou um 'presente a Oxum' ou à 'mãe d'água' – expressões que certamente envolvem num só ato ritual, todas as 'qualidades' de Oxum e de Iemanjá, mas que também mostram que *oferenda e presente* têm, para o povo de santo, o mesmo significado. [...]
> Sacrifício é uma espécie de oferenda ou oblação (palavra que significa, precisamente, oferenda a Deus ou aos santos), mas implica uma relação entre o que é *oferecido e a disponibilidade dos recursos*. [...] O sacrifício implica que o grau e a qualidade do que é oferecido têm muito a ver – que os recursos são limitados, que há alternativos para esses recursos – e que as pessoas se abstêm de substituí-lo ao sacrifício prescrito – por uma simples oferenda. [...] A oferenda indica a transferência ou a alocação de recursos, mas nada tem a ver com o grau ou qualidade da alocação em relação com o total de recursos à disposição do doador. [...] O sacrifício é dar algo valioso para quem se dá.

Um outro tipo de contato com as divindades, mais discreto, é a prece, referida em expressões como: fazer uma oração, pedir ao Senhor do Bonfim, rezar, queixar-se, dar preces, implorar, fazer pedido. Preces que, às vezes, podem conter elementos visíveis do diálogo com o sagrado, na postura – "Meu Senhor do Bonfim, eu nasci para o amor / *De joelho lhe peço* / Arranje um ioiô bem bonito pra mim" (BREAN; CHAVES, 1945) – ou no olhar: "Eu vou fazer uma oração / Ao Senhor do Bonfim, ô, ô / E ele por certo ouvirá / Minha prece de fé */ Com os olhos voltados pro céu* / Deposito a minha

devoção / Ó Senhor do Bonfim / Esperança do meu coração". (PAIVA; SALES, 1944) Há uma curiosa canção relacionando a Bahia com orações famosas: "Bahia / Tu és a *Ave Maria* / Que eu rezo todo dia / [...] / Bahia meu *Padre Nosso* / Que eu não posso esquecer / [...] / Tu és, ó linda Bahia / A nossa *Salve Rainha*". (PAIVA; GARCIA, 1948) Vale também falar nos templos –"Bahia que tem tanta *igreja* / E tem tanto *candomblé*" (HERIVELTO; GARCIA, 1950) – e nos sacerdotes do candomblé, pois não foram encontradas referências a sacerdotes de outras filiações religiosas: "Já chamei um *pai-de-santo* / Pra benzê essa mulhé" (CAYMMI, 1944) ou "As *mães de santo* a invocar, Ogum guerreiro a trabalhar". (BARROSO; GUIMARÃES, 1961)

Tudo isso traduz então a forma baiana, pouco ortodoxa, é verdade, de manifestar um vínculo, um diálogo, uma atenção ao sagrado. Tão distantes da intensidade da religiosidade africana, plena de obrigações, sacrifícios e esforço físico, quanto do rigor do catolicismo português – que até mandou o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição para a Bahia em duas ocasiões, no período colonial –, os baianos tiveram que encontrar formas muito próprias de expressar a sua religiosidade. Nasceram daí essas adaptações, recriações, que incorporam símbolos e ritos de muitas fontes.

Alimentação

Um outro grupo de práticas constantemente citadas pelos compositores são os hábitos alimentares. Condimentos, alimentos em estado natural ou preparados, salgados ou doces são descritos, elogiados e avaliados. Assim como o envolvimento em práticas religiosas, seguir tradições alimentares pode ser um modo poderoso de construir coesão grupal, de expressar adesão a um projeto de civilização. DaMatta (1997, p. 53) garante:

> [...] a comida (com suas possibilidades simbólicas) permite realizar uma importante mediação entre cabeça e barriga, entre corpo e alma, permitindo operar simultaneamente com uma série de códigos culturais que normalmente estão separados.

Inclusive porque, no caso baiano, essa forma de adesão à baianidade frequentemente envolve a publicização – o preparo, venda e consumo dos alimentos em locais públicos – e é comum a congregação de pessoas, conhecidas e desconhecidas, para confraternizações gastronômicas. Um modo poderoso porque implica em compactuar com uma certa seleção e hierarquização de alimentos, com uma forma específica de preparação, e, assim, com tudo o que isso implica: dispêndio monetário, de tempo, escolha de sabores e suas conseqüências, vantajosas ou não, digestivas e nutricionais, que terminam por influir em muitos aspectos da vida.[8]

As próprias letras já explicitam algumas das questões envolvidas no assunto, falando dos problemas digestivos – "Azia é moléstia da Bahia"[9] –, dos poderes misteriosos – "Esta é a farofa misturada / Muita força à gente dá / Faz ficar endiabrado / E é comida com vatapá";[10] das vantagens nutricionais e afrodisíacas – "Agora que é sabido / Que vatapá fortalece / Até na sociedade / A gente bem esclarece / que vatapá da sustança / Por força da vitamina / Provocando rebolado / A mulher mais bizantina"; (ARAÚJO, 1956) ou do reinado e aprisionamento feminino ao fogão e ao tabuleiro: "Quem quiser vatapá – ô / Que procure fazê / Primeiro o fubá / Depois o dendê / Procure uma nega baiana – ô / Que saiba mexê" (CAYMMI, 1942) e em "Dez horas da noite, na rua deserta / A preta mercando parece um lamento / Iê abará". (CAYMMI, 1939)

A estreita vinculação entre alimentação e religiosidade africana certamente desempenhou um papel fundamental na manutenção dessas tradições, que, de tão repetidas, acabaram por impregnar-se no cotidiano do

8 Sobre a importância da alimentação para a cultura, é possível visitar a literatura clássica da antropologia, como *O cru e o cozido,* de Lévi-Strauss, os comentários de Roberto DaMatta (1997) sobre a feijoada como expressão da cultura brasileira, livros como *História da alimentação no Brasil,* de Câmara Cascudo, e pesquisas na área de antropologia da alimentação.

9 Este verso está numa canção chamada *A baiana e o capadócio*, de autor anônimo, interpretada pelos Geraldos, ainda na primeira década do século XX. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 32-34)

10 Estes versos fazem parte da canção *A farofa*, de autoria anônima, gravada por Baiano, na primeira década do século XX. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 27)

resto da cidade. Muitos dos rituais do candomblé envolvem a elaboração e o oferecimento de alimentos aos orixás: para cada divindade, um tipo de comida. E, assim, alimentos votivos, pratos que os devotos oferecem aos seus orixás, por obrigação, muitas vezes implicando em grande esforço, pouco a pouco se difundiram pelas mesas dos demais baianos, o que confirma a importância da alimentação como um traço cultural. Na medida em que as tarefas culinárias foram delegadas às escravas, estas mulheres receberam, ao mesmo tempo, um infortúnio e um poder: o trabalho árduo de preparar todo o alimento para famílias numerosas com os recursos limitados da época – ralando grãos manualmente na pedra, cozinhando em fogões de lenha, panelas e tachos de barro, como narrou Vianna (1979) –, mas também o poder de influir sobre o paladar e difundir, através da culinária, uma estética e uma ética próprias. Cascudo (1964, p. 19) enxergou aí uma dimensão muito peculiar da colonização sul-americana:

> A cozinha entregue aos pretos foi uma solução sul-americana, ou ainda, onde a escravaria ficara associada à família do colonizador. Na Europa, não há exemplo e nas colónias inglesas de outrora, bem raramente. Domingos Rodrigues, o quinto-evangelho na culinária portuguesa do século XVII, condenava formalmente a colaboração negra, mesmo para as funções mais humildes na cozinha.

Em suas crônicas sobre a Bahia, Odorico Tavares (1951, p. 132) faz alguns comentários sobre o assunto:

> Quanto à sua origem, não é segredo nem novidade que foi o negro quem nos trouxe os elementos mais fortemente integrantes da cozinha baiana. Artur Ramos ensina que 'foi o negro sudanês, principalmente, quem introduziu no Brasil o azeite de côco de dendê (elais guineensis), o camarão seco, a pimenta malagueta, o inhame, as várias folhas para preparo de molhos, condimentos e pratos. E ainda modificou com seus processos a cozinha indígena ou portuguesa'. E se houve certa resistência do elemento branco para incorporar à sua cultura tais elementos africanos, essas barreiras cederam 'até que no século XIX o caruru, o vatapá, o acarajé já se podiam considerar pratos nacionais. Já várias comidas portuguesas ou indígenas foram no Brasil modificadas pela condimentação ou pela técnica culinária do negro; alguns dos pratos mais caracteristicamente brasileiros são de origem

> africana: a farofa, o quibebê, o vatapá', diz mestre Freyre. E assim, se muitos pratos vieram integrando práticas religiosas africanas, como ainda hoje constituem nos candomblés, passaram eles para todas as cozinhas; são orgulho de muita dona de casa, de muita mãe-de-santo, de muita senhora rica ciosa de suas tradições, das tradições culinárias de sua terra.

Uma característica muito presente nas canções que falam sobre alimentação é a adjetivação dos pratos e vendedores: comenta-se desde as suas qualidades até o modo correto de preparar os quitutes, de servi-los ou vendê-los, nos quais as características da vendedora são tão importantes quanto as do produto. Demonstra-se, assim, todo um conjunto de procedimentos relacionados à culinária tradicional, como a ordem em que os ingredientes são acrescentados – "Primeiro o fubá / Depois o dendê" (CAYMMI, 1942) –,a temperatura em que devem ser servidos – "Canjiquinha bem quente" (MARTINS; W. SILVA, 1935) ou "Tá quentinho, tá gostoso" (BREAN, 1944) –, os acompanhamentos corretos – "Comer fruta-pão com café de manhã"[11] – e a forma adequada de agir e até vestir-se para vendê-los: "Com a minha saia rendada / Com meu sorriso brejeiro / Quando vendo cocada / Junto a negrada no tabuleiro"[12] ou "É o retrato fiel da Bahia / Baiana vendendo com alegria / Coisinha gostosa de dendê". (RIACHÃO, 1963)

A referência aos alimentos preparados supera a citação de alimentos que podem ser consumidos crus. Mas o esforço envolvido e o consumo de tempo, o fato de que são receitas, em geral, bastante trabalhosas, não foi um tema muito explorado pelos compositores. Uma das raras exceções fica por conta da canção *A preta do acarajé*, de Caymmi (1939), que trata do esforço despendido no preparo desse famoso quitute baiano: "Todo mundo gosta de acarajé / Mas o trabalho que dá pra fazê é que é / Todo mundo gosta de acarajé / Todo mundo gosta de abará / Mas ninguém qué sabê o trabalho que dá". Além do esforço, um outro aspecto da confecção desses alimentos é o tempo necessário para o preparo, principalmente quando se busca seguir os conselhos da tradição,

---

11 Verso da canção *Você conhece a Bahia*, de Oscar Belandi e Nelson Trigueiro, gravada em 1951 pelo Quarteto Copacabana. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 147)

12 Versos da canção *Baianinha*, de Henrique Vogeler e Freire Júnior, gravada em 1931 por Jesy Barbosa. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 63)

como utilizar ingredientes não industrializados, que comprometeriam o resultado final. Uma concepção que sobrevive até o momento presente em certos ambientes, como alguns terreiros de candomblé e em cozinhas de donas-de-casa muito ortodoxas. O modo tradicional de preparar um alimento como a canjica, por exemplo, envolve tantos e tão trabalhosos procedimentos, que pode significar muitas horas ou até um dia inteiro de trabalho, com uma boa dose de esforço físico.[13] Como ensina Caymmi na sua receita de vatapá: "Não pára de mexê – ô / Que é pra não embolar / Panela no fogo; não deixa queimar". (CAYMMI, 1942)

Nas fontes literárias, há boas referências ao tema em Jorge Amado (1983a, p. 41) e Hildegardes Vianna, sendo que os dois caminham em direções opostas. O primeiro, enfatizando principalmente a riqueza da culinária baiana, como neste exemplo, do livro *Dona Flor e seus dois maridos*, quando a protagonista dá a receita da moqueca de siri mole: "Aí está esse prato fino, requintado, da melhor cozinha, quem o fizer pode gabar-se com razão de ser cozinheira de mão cheia". Enquanto Vianna (1979, p. 30, grifo do autor) mostra o outro lado, o esforço e o estigma que envolvia este trabalho doméstico na Bahia antiga:

> [...] cozinha já foi o *fim*, se quisermos explicar em palavreado atual. Fim em tudo e por tudo! Fim em localização, fim em asseio, fim em trabalheira, fim em tudo por tudo. Ir para a cozinha era desdouro. O bom aspecto das mãos de uma moça casadoura era resguardado da mesma forma que o seu bom nome. As matronas porfiavam também em ficar longe da cozinha. Cozinha significava cinza, fumaça e cheiro de tempero.

Ainda que citados de forma bem menos expressiva que os alimentos preparados, há muitas referências aos vegetais, principalmente àqueles utilizados como condimentos e às frutas. A utilização gastronômica algumas vezes se confunde com uma referência à paisagem, na

13 Para fazer uma canjica tradicional, por exemplo, é necessário: abrir o coco, retirar a polpa da casca, ralar a polpa, extrair o leite; retirar a palha e cabelos do milho, debulhá-lo, moer os grãos, separar massa e líquido; levar ao fogo – com açúcar, um pouco de sal, cravo e canela – a massa do milho e o leite de coco; aguardar o cozimento mexendo frequentemente o espesso mingau que insistirá em respingar nos braços da cozinheira.

qual a flora local entra como um elemento, entre outros, que caracteriza a Bahia, portanto, como também definidor da sua identidade. Ou seja, a Bahia é caracterizada como a terra onde se praticam certos costumes, cujo povo exercita certo modo de agir e também como um lugar que fisicamente possui certas características. Contudo, o modo mais frequente de se referir aos vegetais, nestas letras de canções, é associá-los às práticas que os utilizam: à alimentação e aos rituais religiosos, principalmente dendê, guiné, manjericão e arruda. Referências que se detêm sobre a planta em si mesma, em geral, só se encontram nos relatos dos viajantes estrangeiros, sempre deslumbrados com a exuberância da vegetação local. Um dos viajantes estrangeiros que deixou um empolgado relato da sua visita a Salvador e cidades próximas, principalmente a respeito das plantas, foi o príncipe Maximiliano de Habsburgo (1982, p. 105), irmão do imperador Francisco José da Áustria. O comentário do príncipe ao entrar numa área de mata próxima ao Dique do Tororó dá um bom exemplo:

> [...] tudo cresce, floresce e morre sem que se dê atenção, onde cada planta, cada árvore cresce para si mesma, em paz e intocada, sem ter que servir ao homem, através do seu tronco ou fruto. As matas brasileiras são a república livre das plantas, na qual o déspota humano só aparece como hóspede, sem empunhar ainda o cetro férreo do governo. São a verdadeira imagem do paraíso [...].

As frutas são sempre citadas, ainda que, curiosamente, não se fale muito dos seus sabores. A exceção fica por conta do coco, cantado de todas as formas e em suas várias modalidades de utilização culinária: água de coco, leite de coco, coco ralado, doce de coco, cocada, coquinho, além do fato de que ele participa como ingrediente de uma boa parte dos pratos citados como tipicamente baianos. Existem algumas referências também ao coco babaçu, utilizado na alimentação através do seu óleo, mas principalmente na confecção de esteiras, cestos, chapéus e como combustível. Depois do coco, o umbu é o fruto mais citado, um fato surpreendente para quem conhece Salvador contemporaneamente, onde frutas como a banana e a manga participam muito mais intensamente do cotidiano da cidade. Além de a manga ser um fruto bastante comum,

é possível encontrar mangueiras imensas por toda a cidade. O mesmo pode ser dito das bananeiras, além do fato de ser uma planta que produz frutos o ano inteiro.[14]

Outras frutas citadas são a laranja, o caju, inclusive por conta da sua castanha, que é um ingrediente importante da culinária baiana, o limão, a mangaba, o jenipapo, a cana e o cacau. Estas duas últimas aparecem citadas, inusitadamente, com bastante parcimônia, principalmente em função do importante papel que desempenharam na economia baiana. A cana-de-açúcar é, na verdade, um caule espesso com um suco açucarado de onde se pode obter açúcar, aguardente e álcool. Uma letra de canção dessa época, do pernambucano Manezinho Araújo, se refere à utilização não culinária da cana, a produção de álcool, mas remetendo-a a outro estado nordestino:

Faz mais de verão estava a
Minha namorada partir do Ceará,
Chegou o tempo da cana,
Ó minha baiana, você onde está?
[...]
Baiana se vai para usina,
Repara a turbina que tá muito quente,
Cuidado com essa turbina,
Que o ano passado morreu muita gente [15]

Chama a atenção a quase inexistência de referências às verduras, já que o tema culinário é tão amplamente discutido.[16] Há uma

14 O umbu, um pequeno fruto agridoce, cuja safra vai de dezembro a março ou abril, é, curiosamente, um fruto da caatinga. Chamada por Euclides da Cunha de "a árvore sagrada do sertão", o umbuzeiro é uma planta extremamente resistente, capaz de sobreviver em solo muito pobre e de suportar a seca, pois suas "raízes são verdadeiros reservatórios de água que mantêm a árvore durante os períodos secos, e servem para matar a sede dos homens e animais". (MARQUES, 1995, p. 111) É possível, então, que essa constante citação ao umbu seja um somatório da popularidade da fruta, muito apreciada e acessível no verão, com a mística em torno da árvore.

15 Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 100-101).

16 O que, apesar de não caracterizar a ausência delas na mesa baiana, pode estar sugerindo um desprestígio desses alimentos na estrutura alimentar tradicional. E, efetivamente, ao contrário da abundante utilização de hortaliças e verduras em outras

tímida referência aos grãos, raízes e sementes de leguminosas. No primeiro grupo estão o arroz – "Na Bahia tem, arroz de alçá" (HERIVELTO; PORTO, 1938) –, ou como acompanhamento – "Com as peixadas com arroz e caruru" (PEREIRA; DA SILVA, 1942) –, e o milho, que é citado através do fubá, sua versão em farinha, e indiretamente, pelo cuscuz e angu. A raiz mais citada é a mandioca; aparece o aipim, mas principalmente a tapioca, sua versão em fécula, ingrediente de mingaus, cuscuz, bolinhos e outros pratos. Entre as sementes, o feijão é pouquíssimo citado, sendo mais numerosos os comentários sobre o amendoim, que quase sempre é torradinho, sendo vendido, na época, nos tabuleiros das baianas. O amendoim participa também como um importante tempero de alguns pratos, como o vatapá.

Condimentar ou temperar é um tema sempre presente quando se fala de culinária baiana, chegando-se ao ponto de, algumas vezes, ocorrer uma transposição disso para o modo de ser baiano, como uma capacidade de realçar o sabor da vida: "Com sua chinela / E saia bordada / Vem botar tempero, ô iaiá / Nessa batucada".[17] A associação entre tempero, sabor e sedução é frequente e, às vezes, bem explícita, como nestes versos de Brean (1944): "Com quitutes e a arte do fogão / É que sinhá se serve pra pegar um coração". A pimenta é um dos condimentos mais explorados nesse sentido, provavelmente numa associação com o ardor que ela provoca, como dizem Pedro Caetano e Alcyr Pires Vermelho, quando explicam porque querem vir à Bahia: "[...] poder ver de verdade / A baiana quando se esquenta / Num batuque que tem pimenta". (CAETANO; VERMELHO, 1944) Com maior ou menor clareza, já são frequentes nessa época as associações entre o ardor e excitação provocados pela comida com o ardor sexual de quem a prepara. Na verdade, as associações entre o ato de comer e o sexo, garante DaMatta (1997, p. 60-61), estão presentes em várias sociedades. Sobre o caso brasileiro, ele aponta:

---

tradições alimentares, como a asiática, a culinária baiana privilegia bastante os grãos, as proteínas e os frutos oleaginosos, como o amendoim, a castanha de caju e o coco, que fornecem uma perigosa dose de gordura saturada a essa culinária.

17 Versos da canção *Olha a baiana*, de Kid Pepe e Germano Augusto, gravada em 1935 por Orlando Silva. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 71)

> A relação sexual e o ato de comer, portanto, aproximam-se num sentido tal que indica de que modo nós, brasileiros, concebemos a sexualidade e a vemos, não como um encontro de opostos e iguais (o homem e a mulher que seriam indivíduos donos de si mesmos), mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro. Assim, a relação sexual, na concepção brasileira, coloca a diferença e a radical heterogeneidade, para logo em seguida hierarquizá-las no englobamento de um comedor e um comido. [...] Não é, pois, por acaso que muitas figuras de nosso panteão mitológico são mulheres cozinheiras ou que sabiam usar as artes da culinária para conseguir uma posição social importante. Gabriela e Dona Flor são cozinheiras de rara capacidade e estilo; também Xica da Silva.

Pimenta, dendê, camarão, gengibre, castanha de caju, amendoim e cebola são os condimentos mais lembrados. Pimenta e dendê, muito mais recorrentemente que os outros. A pimenta funciona como um adjetivo, um advérbio, um modo de ser, acrescentando um dado ao que já existe: o *peixe apimentado* (MARTINS; W. SILVA, 1935), o xinxim apimentado (PEREIRA; DA SILVA, 1942) e até um mungunzá apimentado. E seus tipos são discriminados, fala-se em pimenta de cheiro (PORTO, 1938), pimenta malagueta (CAYMMI, 1942), pimenta da Costa. (CAYMMI, 1939)

O dendê, fruto da palmeira dendezeiro, de onde se extrai um óleo, aparece como um verdadeiro símbolo baiano, um fruto comum, um óleo muito usado no preparo dos alimentos e, principalmente, em rituais religiosos: feitiço, canjerê, candomblé. Alguns exemplos: de Herivelto Martins e Humberto Porto (1938) – "Santo e comidas, tem canjerê / Na Bahia tudo tem, molho de azeite de dendê (ê)"; de Humberto Porto (1942) – "Na Bahia tem / Ôi, sinhô / Negro nagô / Ôi, sinhô / Azeite de dendê / Ôi, sinhô / Feitiço pra você / [...] / Quebranto mata a gente / Quebranto é canjerê / Quebranto é maldade / Ôi, seu moço / Trabalho de dendê e Na Bahia, ôi, tem / Feitiço pra fazê você me querê / Na Bahia, ôi, tem / Galo preto com dendê / Pra você não me esquecê".[18] São alimentos originários

18 Versos da canção *Melodia africana*, de de J. B. de Carvalho, Ilka Airosa e Durval Fernandes, gravada em 1938 por J. B. de Carvalho e Odete Amaral. (LISBOA JÚNIOR,

da África, o dendê, o quiabo, o inhame e a melancia. Sobre a importância do uso desses ingredientes, Lody (1995, p. 63) faz alguns comentários interessantes, destacando o azeite de dendê:

> O dendê é, sem dúvida, uma das mais imediatas e eficazes marcas da África na mesa afro-brasileira. Funciona como uma espécie de síntese de todos os sabores africanos aqui preservados e relembrados nos terreiros e também na ampla e diversa culinária nas casas, nas feiras, nos mercados, marcando ciclos festivos, entre outros eventos sociais. Se uma África geral é assumida no dendê, então comer dendê é comer um pouco da África, trazendo-a, assim, para a intimidade de um prato, de um ritual, de um gosto condicionado às civilizações e às histórias dos povos africanos. Reforçam-se laços e nutrem-se relações simbólicas a partir das gastronômicas.

Iguarias

Se nem os frutos, sementes e temperos são simples ofertas da natureza local aos baianos, pois inúmeros deles foram aclimatados por iniciativa humana, na preparação de alimentos, através da combinação dos ingredientes disponíveis, prevalece ainda mais explicitamente um intrincado código cultural, o que torna compreensível a estreita relação entre os pratos típicos baianos, a identidade grupal e a inserção desses alimentos em rituais religiosos. Entre salgados e doces, os mais citados são: o vatapá, o caruru, a moqueca, o acarajé e o mungunzá. Também são bastante lembrados o cuscuz e a cocada. Odorico Tavares (1951) acredita que, no caso dos doces e bolos que compõem a culinária baiana, trata-se de uma herança predominantemente portuguesa. No caso das canções, o vatapá foi, sem dúvida, a iguaria que recebeu maior atenção: é possível encontrar músicas inteiramente dedicadas a este creme salgado feito com muito tempero e dendê, em geral, ensinando o modo de fazê-lo. Segundo Cascudo (1964, p. 16), o vatapá é "o mais famoso e nacional dos pratos afro-brasileiros", ou mesmo "a glória da cozinha baiana":

1990, p. 83)

> O mistério da origem do vatapá não exclui a pátria africana ocidental, banto ou sudanesa. Há, por toda essa orla atlântica, muitos acepipes parecidos e aparentados com o admirado quitute da Bahia, diferenciados por denominação, e até hoje sem identificação como sendo a fonte do vatapá. Lógico é sugerir que o pitéu teve desenvolvimento e características na Bahia, vindo em forma mais simples da terra negra. O tipo, forma, apresentação, denunciam África e não América do Sul ou Europa.

O vatapá, um creme delicado, macio, elaborado e dourado, por causa do azeite de dendê, é uma comida dedicada em algumas casas de candomblé ao orixá Oxum, mas não oferecida diariamente, explica Sousa Júnior (1997). Na culinária baiana, ele é servido geralmente como acompanhamento de outros pratos, principalmente o caruru e o acarajé. O vatapá é uma combinação de uma base rica em carboidrato (farinha de mandioca ou farinha de trigo ou pão) com uma dose generosa de temperos triturados (cebola, gengibre, amendoim, castanha, camarão, sal) e mais dendê e leite de coco. Nas regras gastronômico-litúrgico africanas, o uso de cada ingrediente tem um sentido próprio. O camarão, por exemplo, está intimamente relacionado aos orixás femininos, às águas e à fecundidade, enquanto o dendê é sempre definido como fonte de força, de energia. Segundo Sousa Júnior, através dos ingredientes e forma de preparo das iguarias dedicadas a cada orixá, é possível inferir também muitas informações sobre os povos que iniciaram essas tradições. Assim, por exemplo, é que se explicaria por que alguns orixás, cujas histórias estão ligadas a rupturas, migrações e guerras, recebem como oferendas alimentos crus, assados ou torrados, comidas rápidas, feita às pressas, para guerreiros, para situações de instabilidade. O fato é que, em 1956, Manezinho Araújo cantava, informava, reclamava e alertava:

Vatapá, vatapá
A moda é comer vatapá
Ôi, me dá vatapá
A moda é comer vatapá
Me dá cá vatapá
A moda é comer vatapá [...]

Um velhote de oitenta
Completamente gagá
Ouviu a voz da ciência
Se meteu no vatapá
Pra provar o quanto vale um vatapá pra vocês
O velhote de oitenta
Vai ser papai este mês[19]

Outro prato muito associado à Bahia é o caruru, um ensopado feito com quiabos e temperos. De alimento sagrado dedicado a orixás como Xangô, Oyá e Ibeji (SOUSA JÚNIOR, 1997), o quiabo, e mais ainda o caruru, passaram a ser integrantes fundamentais da culinária baiana, sendo o caruru inclusive um prato indispensável nos restaurantes locais nas sextas-feiras. Com o quiabo são feitos pratos como o caruru, o ajebó e o amalá, alimento especialmente dedicado ao orixá Xangô. A não ser no caso do ajebó – uma mistura crua de quiabo cortado e batido com as mãos acrescido de água e azeite (dendê ou oliva), e, às vezes, mel ou açúcar – parece que o amalá e outros pratos que sequer levam quiabo podem também ser denominados como versões do caruru. Sousa Júnior (1997) encontrou essa definição num texto da famosa ialorixá Aninha, do Ilê Axé Opô Afonjá:

> A sete pratos, cada um de nome específico, ela atribui a designação de caruru. Inclue o amalá, preparo com quiabo, como primeiro da lista. Em seguida vem o agbe-ewê, caruru de folhas: éfó, caruru de verduras; alapá, caruru de cebolinha; efú, caruru de ervas africanas; ébé xiri, caruru de mostarda e por fim o ibê guiri, outro caruru preparado com quiabo.

Cascudo (1964, p. 13) afirma que a palavra "caruru" é indígena:

> Cararu, caroru, caruru, eram variantes gráficas do século XVII. Todos os vocábulos eram indígenas [...] Viaja o nome caruru para África Ocidental e Oriental onde dizem calulu em Moçambique, Angola, Congo, Cabinda, São Tome, ou funji de peixe em Luanda, obbé na Nigéria e Daomé.

19 Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 160-161).

O mais famoso e concorrido de todos os carurus, entretanto, é o sincrético caruru de São Cosme e São Damião, oferecido geralmente em setembro, o mês consagrado aos santos. Trata-se de uma associação entre os santos mártires católicos de origem árabe com os orixás gêmeos Ibeji, que recebem esse alimento como oferenda. Na verdade, a palavra "caruru" teve o seu sentido ampliado para designar todo o banquete servido pelos devotos dos santos: vatapá, xinxim de galinha, arroz, banana da terra frita, feijão fradinho, feijão preto, farofa de azeite, acarajé, abará, milho branco cozido e até pedaços de cana. Uma série de regras são adotadas, mas variam de pessoa para pessoa: quem oferece o caruru corta o primeiro quiabo e faz um pedido; toda a comida deve ser feita no mesmo dia; depois de tudo pronto, coloca-se um pouco do caruru em pequenas vasilhas de barro aos pés dos santos; os primeiros a comer são sete meninos e, só então, os demais convidados serão servidos.

O sincretismo entre os orixás e os santos foi tão completo que até se produzem imagens sincréticas com três figuras, os dois santos e Doú, que a Paróquia de São Cosme e São Damião se recusa a benzer. Segundo o antropólogo Vivaldo da Costa Lima,[20] *Doú* é uma simplificação de *Idou*, o nome dado pelos iorubás à primeira criança que nasce depois dos gêmeos. Ao contrário do que acontece em outras sociedades africanas, entre os iorubás, o nascimento de gêmeos é considerado uma benção. A Nigéria, país que possui o maior contigente de membros dessa etnia, registra os maiores índices de nascimento de gêmeos no mundo, o que tem motivado pesquisas médicas. Há a suspeita de que o abundante consumo do inhame pode ser um dos fatores para o estímulo à fertilidade.

A forma de proteína mais citada é o peixe: as moquecas e peixadas. Tratando-se de uma cidade litorânea, um dado até previsível. Sobre os pratos com peixe, a associação mais frequente é com a pimenta, o peixe apimentado. Mas falar em moqueca, que significa o acréscimo do dendê, não equivale necessariamente a falar em peixe, pois praticamente todos os frutos do mar baianos podem ser consumidos assim: siri catado, siri mole, sururu, lambreta, camarão e outros. O elemento que se repete

20 Informação fornecida em entrevista realizada em setembro de 2000.

é a abundância de temperos e o azeite de dendê. A pescaria, um tema próximo que poderia ser também bem referido, entretanto, é bem pouco citado. A exceção fica por conta de Caymmi, que possui um bom número de canções ligadas ao mar. Nessas canções, ele consegue situar de forma muito competente o esforço e perigo relacionados com esta profissão, que é, ao mesmo tempo, tão poética, pela beleza do cenário marítimo.

Ao contrário de outras tradições culinárias, as sobremesas não recebem muito destaque na culinária baiana ou, ao menos, não são tão elaboradas como os pratos salgados. O doce mais cantado é, sem dúvida, a cocada ou doce de coco, que pode aparecer em consistências distintas. A dificuldade maior no preparo fica por conta do coco, geralmente utilizado quando está seco e com a polpa bem dura, porque, como descreve Vianna (1979, p. 118), receitas com o coco envolvem um "fatigante roteiro de quebrar, tirar do casco, descascar a parte escura, lavar e ralar". São também citados o quindim, que além de coco e açúcar leva gema de ovo, e o pé-de-moleque, feito com amendoim e açúcar ou rapadura. Os doces, é claro, são também usados como uma referência à doçura das pessoas, em geral das mulheres: "Eu vi uma baiana / Sem tabuleiro, sem nada / Que doce é esse? Baiana! - cocada" (VIANA; LACERDA, 1933) ou "Minha baiana, meu pudim de coco"[21] e também como mais um motivo para se falar de sedução: "Baianinha, eu quero um bolinho / Um pé de moleque, uma cocadinha / Meu ioiô o que mais há de ser / Estou aqui pra servir a você / Pois então também quero um beijinho".[22]

A preparação dos alimentos está estreitamente vinculada à ideia de condimentar e de abundância. A opção é sempre pelo sabor marcante, pelo acentuamento, explicitação dos sabores e pela prodigalidade na confecção: a antieconomia. Um hábito impressionante em meio a uma população tão pobre. Uma outra ideia sempre presente é a da habilidade, de domínio dos segredos da feitura, que, portanto, não seria acessível

21 Versos da canção *Ô Baiana*, de Sá Roris e Braulio Carvalho, gravada em 1940 por Almirante. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 91)

22 Versos da canção *Baianinha*, de Castro Barbosa, gravada em 1938 por ele e Dircinha Batista. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 91)

a qualquer um. A seguir, algumas canções: de Brean (1944) – "No tabuleiro a gente / *Encontra o que quiser* / Pamonha, caruru / Vatapá e o acaçá / Azeite de dendê e acarajé / Pé-de-moleque, o bom efó e o mungunzá / Mas a arte de pinhar está num prato / E este prato é o cuscus de camarão"; de Pedro de Sá Pereira e A. Carvalho (1931) – "Baiana lhe encontram no caminho / E muita gente boa *faz fé no meu bolinho* – e: Ôi, *quem é que não gosta* de doce de coco / [...] / Coco da Bahia / *Quando é preparado por nega* Maria".[23]

Além da fartura imprescindível de ingredientes, já que o sabor marcante é uma marca registrada da culinária local, a prodigalidade no oferecimento do alimento também é considerada importante. Os comensais precisam sempre ser generosamente servidos, o que motiva a constante preparação de grandes quantidades de comida. A noção tradicional de hospitalidade mescla-se com a de comensalidade, e a prática de receber convidados à mesa tornou-se, para muitos, um hábito. Nestes versos, os compositores dão os seus testemunhos sobre o assunto: "E nessa terra de baianas e bons moços / Mil virtudes encontrei por lá. / *Tive convites para* bons almoços, / Comi efó, também comi vatapá". (PEREIRA; DA SILVA, 1942) As duas ideias, abundância e habilidade, são muito caras à tradição iorubá, de onde provém muitos elementos da culinária baiana, na qual, explica Lody (1995), comer é festejar, é vivenciar o mundo e todas as pessoas são convidadas a participar do banquete. A valorização do conhecimento sobre como preparar o alimento fica nítido através da figura da Iabassé, um cargo dentro do candomblé, assumido apenas por mulheres com mais de sete anos de iniciadas, preferencialmente após a menopausa – pois, em algumas casas religiosas, durante o período menstrual as mulheres não podem sequer entrar na cozinha –, dedicadas, responsáveis e detentoras do conhecimento sobre preparo dos pratos e rituais envolvidos na preparação.

Além da quantidade expressiva de temperos, uma outra característica comum a boa parte dos pratos mais citados é a consistência: massas preparadas em forma pastosa ou como bolinhos, fritos ou cozidos,

23 Versos da canção *Quem não gosta de doce de coco*, de Antonio Almeida, gravada em 1944 pelos Anjos do Inferno. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 119)

sempre com seus ingredientes triturados. O caruru, o vatapá, os mingaus, angus e a canjica são pastas espessas nas quais os ingredientes se apresentam bastante amalgamados, sendo que a canjica chega ao ponto de corte. O mungunzá também é uma pasta espessa, mas menos uniforme: os grãos de milho branco permanecem distinguíveis. As massas podem também ser transformadas em bolos cozidos – o abará, a pamonha, o acaçá, o aberém e o cuscuz – ou fritos: o acarajé e o bolinho de tapioca. A opção é por uma fusão poderosa dos ingredientes, eliminando quase completamente os indícios dos componentes iniciais, que desaparecem para dar vida a um novo produto. Daí que, como vimos, quase não se fala em milho, feijão, quiabo ou mandioca, base desses pratos, mas em seus derivados: vatapá, caruru, mungunzá.

Crus ou cozidos, esses alimentos são um tema constante dos compositores quando tratam da Bahia e dos baianos. Confirmam, assim, a importância dos hábitos alimentares como símbolos de pertencimento a um lugar e a uma tradição. Compactuar com uma forma de alimentação que utiliza produtos locais parece ser também um modo de dialogar com o ambiente circundante. Como diz DaMatta (1997, p. 62): "Na mesa, realmente, e através da comida comum, comungamos uns com os outros num ato festivo e certamente sagrado. Ato que celebra as nossas relações mais que nossas individualidades".

Corporeidade

O tema em questão agora, apesar de constantemente referido, não é facilmente definível numa única palavra: uma peculiar inteligência física atribuída aos baianos, uma destreza particular, graça nos movimentos, desempenho notável, habilidade corporal, que envolveria campos como a dança e o sexo, passando pela simples forma de andar. Constituindo-se num evidente fator de atração e sedução, o tema aparece como uma marca registrada e mais um dos motivos para se conhecer e amar a Bahia e os baianos. Desinibição, improviso, desenvoltura e ritmo marcam a forma como este desempenho físico é descrito, sendo primordialmente

creditado às mulheres, assim como, em décadas subsequentes, as mesmas habilidades serão atribuídas aos homens baianos que se dedicam aos instrumentos percussivos. Um conceito que pode indicar um caminho para a compreensão do que esta habilidade representa é a noção de talento artístico. Na verdade, essa ideia, que alimenta bordões como "Baiano não nasce, estreia", provém da crença de que a criatividade e a expressividade estariam presentes no próprio cotidiano das pessoas: no ato de cozinhar, na forma de vestir-se, no jeito de falar e até no modo de trabalhar, já que várias profissões foram poeticamente retratadas nas canções e literatura, como os pescadores, as cozinheiras, as vendedoras de rua, os estivadores, as prostitutas, os fazendeiros e os escravos. Aqui, o âmbito observado especialmente será o aspecto físico, tema muito citado pelos compositores como exemplo dessa capacidade criativa, expressiva e de sedução.

O samba – como tipo de música, forma de dançar ou evento social – é a ambiência típica em que se expressaria essa aptidão peculiar. Muitos autores já se dedicaram a estudar o tema sob vários pontos de vista, como Sodré (1979) e Hermano Vianna (1995), inclusive explorando a ideia do samba como a música nacional por excelência. Sobre o assunto, Milton Moura (1999a, p. 3) comenta:

> A presença dos ícones baianos foi fundamental na montagem de uma imagem de Brasil veiculada pela mídia a partir dos anos 20, o que se acentuou durante a ditadura Vargas. O samba foi erigido como 'a música nacional' e a referência à Bahia é freqüente como uma espécie de mãe preta da pátria.

Além da associação com a Bahia e o Brasil como um todo, o samba sempre esteve muito vinculado ao Rio de Janeiro e às suas escolas de samba. Uma canção de Noel Rosa e Vadico, de 1934, dá conta da importância creditada a esta dança e música, mesmo fora da Bahia: "Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba / Que faz dançar os galhos / Do arvoredo / E faz a lua nascer mais cedo / Lá em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba / São Paulo dá café / Minas dá leite / E a Vila Isabel dá samba".

Sodré (1979, p. 18) explica que o termo *samba* vem da palavra angolana *semba* (kimbundo), que define uma dança cuja marca é um "encontrão" geralmente dado com o umbigo. Para ele, no Novo Mundo o samba passa a desempenhar o importante papel de "inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano". Buscando ser preciso, ele acrescenta que, assim como a modinha, o maxixe e o lundu, o samba é uma música urbana mestiça, que incorpora influências europeias, mas que permaneceu sempre eminentemente negra.

Como o interesse aqui está mais centrado na direção apontada pelas letras das canções, isto é, no aspecto da destreza física, vale relembrar especialmente a explicação proposta por Andrade (1980, p. 17) a respeito do particular desenvolvimento desta habilidade entre os membros das tradições de origem africana. Para ele, o corpo seria vivido

> como uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade. Nada mais natural, pois [...] que o treino freqüente dessa primeira consciência, desse corpo intuicionante, e a ativação, o reavivamento das suas faculdades

Nas letras das canções, faz-se uma transposição deste e outros predicativos associados aos negros para os baianos. Mantêm-se assim, em boa medida, a equivalência entre ser negro e ser baiano, que tanto magoa alguns baianos não descendentes de africanos, por se considerarem ignorados nessa proposta de identidade baiana.

Ao lado da destreza, está sempre presente a ideia de exibição desse domínio corporal, como é possível perceber na descrição da coreografia do samba-de-roda feita por Nina Rodrigues:

> Aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. (RODRIGUES, 1935 apud SODRÉ, 1979, p. 17-18)

Seja no momento do solo ou não, cada um busca exibir o melhor de si. Possivelmente porque, como qualquer habilidade valorizada e recompensada socialmente, a destreza confere alguma forma de poder, a capacidade de seduzir, o pertencimento. Participar do jogo ou brincadeira e exibir essa destreza é uma convocação constante: "Vem cá mulata baiana / Mostra aqui teu requebrado". (VIANA; PIXINGUINHA, 1938) O divertimento e a aprovação grupal então se estabelecem: "Baiana é aquela / Que entra no samba / De qualquer maneira / Que mexe, remexe / Dá nó nas cadeiras / E deixa a moçada com água na boca". (PEREIRA, 1944) Mas, quem não corresponde às expectativas não será poupado: "A falsa baiana quando entra no samba / Ninguém se incomoda / Ninguém bate palma / Ninguém abre a roda / Ninguém grita, 'Ôba / Salve a Bahia, sinhô!'". (PEREIRA, 1944)

Agora, um ligeiro parêntese para tratar a questão na segunda metade do século XX. Se, no Rio de Janeiro, o tema da mulher que sabe mostrar o seu "samba no pé", continuou atual ao longo de todo o século XX, por causa das escolas de samba, enquanto na Bahia, com os trios elétricos, isso diminuiu em importância, nos últimos anos da década de 1990, o assunto voltou à pauta, com as dançarinas dos grupos "baianos" de pagode, que, seminuas, fazem coreografias provocantes. No início, tendo Carla Perez[24] como rainha e modelo, as baianas dominavam a cena, mas aos poucos, garotas mais "fotogênicas" de outros estados foram ocupando esses espaços. O mais interessante é que ocorre uma inversão dos padrões normais: as dançarinas sempre parecem ser garotas "bem nascidas", brancas, de classe média, mas que agem e dançam como "mulheres da rua", sem "eira nem beira", portanto, dialogando com fantasias masculinas. É como se a "sinhá" da casa grande se tornasse uma negra da senzala, isto é, como se estivesse tão acessível como a maioria das negras sempre estiveram, pela condição social subalterna – acessibilidade, inclusive, com o uso da violência. Existem, inclusive, relatos de estrangeiros sobre o Brasil e a Bahia colonial, comentando que, trabalhando

24 Dançarina loira do grupo de pagode Gera Samba, depois rebatizado de *É* o Tchan, em meados da década de 90 do século XX.

ou apenas vivendo, as negras e mulatas sempre estiveram nas ruas, enquanto as mulheres brancas viviam trancafiadas nas próprias casas, colégios internos ou conventos, longe dos olhares curiosos, quando não tinham destino pior:

> Quase não se vêem mulheres brancas nas ruas; apenas, em raríssimos casos, elas separam-se das sacadas ou da cadeira de palha de suas varandas. A brasileira, nas cidades, é um objeto indolente e sem graça. O que o estrangeiro observa, portanto, é só o comportamento dos negros e das negras. (HABSBURGO, 1982, p. 86)

No final das feiras, nas lavagens, no Carnaval, ou mesmo em festejos improvisados, o samba invadia as ruas. Exibição, sedução, mas também sociabilidade, divertimento, local de encontro. Claro que os sambas ou batuques, como eram indistintamente chamadas, no século passado, todas as práticas que envolvessem percussão no estilo africano – candomblé, samba de roda, organizações carnavalescas – não poderiam agradar a todos. Jocélio Teles dos Santos narra algumas das características das rodas de samba nas ruas situando o papel das mulheres nesses folguedos, mostrando o quanto e porque elas desagradavam aos moralistas e o importante papel de sociabilidade que desempenhavam:

> Além de serem qualificados como lugares de desordens diárias, os sambas eram ditos escandalosos, depravados e obscenos. [...] Acrescente-se ainda a alegação de que os sambas eram verdadeiras orgias com a presença até de mulheres nuas, como registrado em nota de O Alabama de 19 de janeiro de 1865. [...]
>
> A nudez atribuída às sambistas deve ter sido o modo como elas estavam vestidas. Os escritos dos viajantes na Bahia oitocentista são claros em demonstrar a quase nudez das africanas, em especial das negras Minas, por estarem usando camisa branca folgada e muito larga, fazendo com que os ombros e o seio estivessem quase nus. Para uma Bahia que buscava, principalmente para as mulheres, uma padronização do vestir com base no decoro e no comportamento europeu, não era de se estranhar a alusão a uma nudez absoluta entre as sambistas. [...]
>
> A presença de mulheres nos sambas era constante nas ruas e casas de Salvador. Contudo, não se tratava de uma simples participação. Em vários sambas elas eram a maioria dos sambistas. Em outros sambas,

> a presença feminina era exclusiva e diversificada se notarmos a condição social de quem deles participava. [...]
> Os sambas formados por mulheres ilustram um tipo de sociabilidade que ocorria pelas ruas de Salvador. Os encontros nos sambas provocavam relações sociais além do prazer momentâneo da dança e do cantar que acompanhavam todo o ritual. [...]
> É provável que tanto as mulheres quanto os homens que se reuniam para formar grupos de sambistas tivessem como ponto de partida as relações de vizinhança. A proximidade, a amizade e as relações que se estabeleciam em espaços contíguos, ou no mesmo bairro, teriam sido um fator aglutinador para existência desses grupos de sambistas. (SANTOS, J., 1998, p. 24-26)

O poder de seduzir e enfeitiçar através da beleza dos movimentos é um tema exaustivamente explorado pelos compositores. As formas de lidar com ele é que variam: motivo de afeto ou de temor, razão para se perder o juízo e até para se pensar em casamento. Alguns se rendem: "A baiana sambou / Remexeu tanto / Que eu tive que ir ao Bonfim / Rezei uma prece, pedi que me desse / Aquela baiana todinha pra mim". (HERIVELTO; C. MONTEIRO, 1954) Outros resistem: "Pode invocar o seu santo que eu não vou / Pode esperar sentada, baiana, que eu não vou / Não vou porque não posso resistir à tentação / Se ela sambar eu vou sofrer / Esse diabo sambando é mais mulher / E se eu deixar ela faz o que bem quer / Não vou, não vou, não vou / Nem amarrado, porque bem sei". (CAYMMI, 1947) E há quem deseje seguir o exemplo dos baianos: "Vou casar com uma baiana / Só pra aprender a sambar / Vocês vão ver para o ano / 'Virge', vamos rebolar".[25]

Na avaliação de alguns, a dança é frequentemente uma forma de convite ao sexo, principalmente quando combinada a figurinos sensuais. Na obra de Jorge Amado, as personagens mais sedutoras geralmente possuem um dos dois atributos: habilidade para a culinária ou para a dança. Sobre a relação entre o sexo e o ato de comer, Roberto da DaMatta já teceu considerações esclarecedoras, como visto anteriormente, enquanto Amado (1983b, p. 98) faz abundantes comentários sobre o sexo e a dança,

25 Versos da canção *Vamos dar valor*, de Sátiro de Melo, gravada em 1930 por Sílvio Caldas. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 55)

acentuando muitas vezes que a coreografia da dançarina quase sempre tem um alvo certo:

> Rosa chega, travessa e alegre, sua presença basta, que importa o resto? Conversa, ri e dança; canta e a voz é grave, de noturno acento. Rosa envolta em sombras na pobre luz da Tenda onde a flauta de Lídio chora e suplica. Para quem dança? Para quem os volteios de seu corpo, os requebros dos quadris, os olhos de manimolência? [...] em sua frente Rosa dança e canta, se oferece e se recusa.

A sensualidade pode estar também, como registrou Habsburgo (1982, p. 129), na combinação destes e outros elementos com posturas corporais e olhares:

> Em longa fila, estavam sentadas, junto a uma das paredes, moças negras, alegres – sua graça bronzeada não estava escondida, mas envolta em gazes transparentes e lenços de cores berrantes – em meio a um falatório estridente, nas posições mais confortáveis, sensuais e desleixadas, vendendo [...] a multidão negra comprimia-se, rindo curiosa e tagarelando, ao redor das vendedoras. Essas gracejavam e, com seus encantos, mostravam-se muito concretamente coquetes e namoricavam os jovens negros que se empurravam, à volta delas, procurando abertamente o contato.

Em muitos casos, parece que se trata de um verdadeiro pré-requisito da identidade baiana este modo misterioso e inexplicável de dançar e movimentar-se, já que, na maioria dessas canções, ele aparece como acessível quase que exclusivamente aos baianos: "Depois de ouvir um samba / Que lá da Bahia vem / Na voz da baiana bamba / *Que ginga como ninguém*" (PAIVA; MESQUITA, 1940) e como motivo para se qualificar a Bahia como "terra do jongo" e "do batuque". Mas, apesar da constante relação entre essa música e dança com a Bahia e os baianos, alguns compositores, inclusive baianos, exploraram o fato de que esta habilidade não seria uma exclusividade local: "Acontece que eu sou baiano / Acontece que ela não é / Mas... tem um requebrado pro lado / Minha Nossa Senhora! / Meu Senhor São José!". (CAYMMI, 1944) Quando abordam o tema, os não baianos são irônicos –"Ioiô enciumado / Ficou triste a pensar / Por ver um carioca /

Muito bem sapatear"[26] – e enfatizam que o samba desempenha o papel de um dos mais importantes símbolos nacionais, assumindo uma importância que transcende os limites regionais: "Onde as baianas com sandália e balangandã / Vão mostrar ao mundo inteiro / Nosso samba brasileiro / E da auri-verde / Bahia, ôh! / Alegria, ôi, do Brasil". (PAIVA; GARCIA, 1943)

Na verdade, trata-se, acima de tudo, de uma grande brincadeira coletiva, em que "Quem não sabe também bole / Quem não gosta também bole / Quem é velho também bole / Quem é moço também bole / Quem é rico também bole / Quem é pobre também bole". (CAYMMI, 1940) Já nomeada por alguns como uma verdadeira terapia para todas as idades, sexos e classes, os seus efeitos são descritos, ora enfatizando-se o aspecto relaxante – "O samba da minha terra / deixa a gente mole / quando se canta / todo mundo bole (idem)" –, ora o estimulante – "Fui me animando / Isquindim, isquindim / Fui me esquentando / Quando me queimei voltei para o terreiro / Abafei, fui a primeira cantando e sambando",[27] – ou de outros tipos: "Meu coração bate tanto / Bate sem parar / Por causa de uma baiana / que eu vi se requebrar".[28]

Novamente, é importante citar o candomblé, fonte inesgotável de inspiração para a religiosidade baiana, a culinária baiana e também para a dança popular, porque, na sua liturgia, três aspectos são de fundamental importância para o estabelecimento do contato com as divindades: os alimentos votivos, a música e a dança. Dançar para o orixá é uma honra reservada apenas aos iniciados e a comprovação de um conhecimento. Comenta-se e espera-se com expectativa o momento em que as filhas-de-santo ou sacerdotisas famosas irão receber o orixá e brindar o público com a sua dança, principalmente quando são mulheres muito idosas, mas que não perderam a graça e precisão na dança com o avançar

26 Versos da canção *Fui à Bahia*, de J. Aimberê e Arthur Costa, gravada em 1934 por Augusto Calheiros. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 70)

27 Versos da canção *Cabrocha baiano*, de Constantino Silva e Gesta de Andrade, gravada em 1945 por Odete Amaral. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 121)

28 Versos da canção *Minha homenagem*, de Ciro Monteiro e Ari Monteiro, gravada em 1943 por Ciro Monteiro. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 112)

da idade. A importância sacra e o aspecto lúdico se misturam aí, portanto, como tão bem descreveu Jorge Amado (1983b, p. 210-211) nesta passagem:

> Reúne-se a roda das mulheres, as velhas tias, as senhoras de densa beleza cultivada na experiência, e as iaôs novatas no santo e na vadiação. [...]
> Ergue-se Majé Bassã e todos se põem de pé. Para reverenciá-la espalmam as mãos na altura do peito. Filha dileta de Iemanjá, dona das águas, em sua honra todos repetem a saudação destinada à Mãe dos encantados. [...]
> Ressoam os atabaques, Majé Bassã inicia a dança e o canto de homenagem. A voz de louvação, os incansáveis pés. [...]
> Velha sem idade, doce e temível mãe Majé Bassã, tão precisa no domínio do passo elegante e difícil, tão rápida e leve, tão moça na dança, iaô recente. Uma dança do começo do mundo: o medo, o desconhecido, o perigo, o combate, o triunfo, a intimidade dos deuses. Uma dança de encantamento e coragem, o homem contra as ignotas forças, em luta e vitória. Assim dançou Majé Bassã para Tadeu, na Tenda dos Milagres. Avó torta dançando para o neto, doutor formado em engenharia. [...]
> Depois vieram todos e, um a um, dançaram, mulheres e homens revezando-se.

A personalidade baiana

Ainda no campo das descrições idiossincráticas, de habilidades e comportamentos individuais aos quais se atribuem raízes culturais, foram encontradas várias alusões a aspectos que podem ser definidos genericamente como um "modo baiano de ser". Estão sendo reunidas aí referências a aspectos físicos – como aparência e forma de vestir – e psicológicos, que configurariam os contornos de uma personalidade tipicamente baiana: o jeito, enquanto uma disposição de espírito, coragem, virilidade. Em geral, os comentários são elogiosos, mas é possível identificar também um certo leque de qualificativos que apontam para noções como as de provincianismo e grosseria. A vinculação desses atributos com a cultura local se dá através de vários recursos, como as figuras de linguagem, quando se atribui um certo sabor, jeito ou estado de espírito

à cidade e ao estado, por exemplo. Nesta canção, na qual se descreve uma "baiana", Vicente Paiva, em 1950, exemplifica bem essa combinação de movimentos, formas, cores, sabores e jeito que é usada para caracterizar o modo baiano de ser, em que coqueiros, mar e mulheres podem ser partes de um mesmo princípio:

Vem de uma remota batucada,
Uma cadência bem marcada,
Que uma baiana tem no andar,
E nos seus requebrados e maneiras,
Na graça toda das palmeiras,
Esguias, altaneiras,
A balançar,
São da cor do mar, da cor da mata,
Os olhos verdes da mulata,
São cismadores e fatais, são fatais,
E no beijo ardente, perfumado,
Conserva o cravo do pecado,
De saborosos cambucais[29]

Em geral, a argumentação está construída sobre um somatório de qualidades. Os pontos mais enfatizados em relação ao aspecto físico são a forma de vestir e o feitio do corpo, mas o "jeito de ser" aparece também como um ingrediente importante: "Iaiá baianinha, pimenta de cheiro / *Cheirando a leite de coco, arruda, manjericão* / Machuca, machuca um coração / *Sacode* mulata a *saia engomada* / E ver assim *toda rendada* / Êta, *baiana bonita*!". (PORTO, 1938) Mesmo quando se faz menção exclusivamente à beleza física, quase sempre das mulheres, a associação com outros predicativos é imediata, como neste exemplo: "Ô que baiana bonita ela é / Baiana bonita do corpo delgado / Que vive zombando fazendo pecado / Tu tens um corpinho *que samba, que ginga*" (VIANA; LACERDA, 1943),ou neste outro, de uma elegância discutível*:* "Baiana, minha baiana / Sobrancelha de veludo / Se teu pai não tem dinheiro*/ Teu corpinho vale tudo*".[30] A "baiana

29 Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 142).

30 Versos da canção *Baiana, eu bem te dizia*, de Raul Torres, gravada em 1938 por ele mesmo. Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 81-82).

bela e sedutora" é quase sempre sinônimo de mestiça, mulata, e não de uma mulher negra. É bom lembrar que, nessa época, ainda se estava longe dos movimentos em defesa do *black is beautiful* e de experiências como "A noite da beleza negra", do bloco afro Ilê Aiyê, que buscaram e buscam difundir uma concepção estética na qual as características físicas negras não precisem ser atenuadas pela miscigenação para serem aceitas. É fácil inferir nessa concepção de "baiana" o diálogo com o tipo físico feminino definido como brasileiro e considerado belo: a morena.

Para se ter a noção de como os padrões estéticos podem ser significativos e marcados pela época, é interessante observar os comentários do príncipe austríaco Maximiliano de Habsburgo, que, no século XIX, ao descrever cenas soteropolitanas, registrou várias de suas impressões sobre a aparência física e os trajes dos homens e mulheres negros. Alguns lhe causaram admiração, enquanto outros, nojo. Uma das que teve melhor sorte foi uma vendedora de rua, pela beleza do seu corpo e elegância dos trajes. O lamentável na descrição de Habsburgo, certamente influenciado pelo preconceito da época contra os negros, ainda mais forte do que hoje, é a alternância de tom, porque o príncipe em alguns momentos parece estar se referindo a pessoas e, por vezes, a animais:

> Uma mulher, em especial, despertou-nos a atenção, por sua figura incomum. Vestia o traje pitoresco e admirável das negras brasileiras, o qual ainda possui reminiscências da longínqua pátria oriental. [...] As cores vivas e claras assentam muito bem com o tom bronzeado do corpo, se ele ainda é jovem e roliço e, também nesse sentido e nesse nível, o coquetismo é possível. A mulher de quem acabei de falar e que reinava, vaidosamente, no meio do grupo, tinha um pescoço e umas costas que honrariam o imperador Vitélio. O busto bem desnudo encontrava-se em perfeita harmonia com todo o conjunto exuberante. Toda a figura exótica era, contudo, sob certo aspecto, esplêndida, devido ao brilho aveludado e à cor bronzeada da pele. [...]
> Ingenuamente, o que mais me chamou a atenção em tal grupo, foi o fato de que as mulheres negras podem ter cabelos alvíssimos, um aspecto indescritivelmente repelente, o cabelo delas é também apenas uma lanugem rala. Em nosso país, estamos tão acostumados a ver uma das diferenças básicas do sexo no comprimento dos cabelos que, a princípio, nos assustamos demais com as cabeças femininas de carapinha curta e crespa. [...] Encontramos no negro, quase sem exceção,

> o mesmo tipo facial, que se diferencia apenas pela idade e proporção. Os negros, geralmente, são belos e esguios e a natureza não produz aleijões. Entre os homens, encontramos, às vezes, magníficos atletas, principalmente entre os famosos carregadores, que lembram as figuras de bronze da Antiguidade. A nuca e as omoplatas despertam a atenção, também, por sua beleza, em compensação, as pernas são, geralmente, magras, faltando, por completo, como nos macacos, a pantorrilha. As mulheres, em geral, são esbeltas como pinheiros, têm um andar muito gracioso, mãos muito pequenas e bonitas, um busto lindo e muito bem moldado. Os seios muito caídos, na maioria das vezes achatados como uma tábua, é uma característica horrível da raça. [...] os filhos dos negros são como um brinquedo gracioso. Lembram muito, porém, em seus movimentos, a mata virgem e os cocos, repelentes são, ao contrário, os velhos: faltam-lhes a dignidade e a beleza da velhice. Fazem-me lembrar, sem querer, aquele macaco grisalho que vi, melancólico, no *Jardin des plantes* e que se tornou alvo como a neve. Infância e velhice nos negros lembram o animal. Apenas na juventude e na plenitude da força, eles parecem elevar-se, temporariamente, à condição de ser humano. (Habsburgo, 1982, p. 82-83)

Se o tema da beleza física apresenta, portanto, certas "sutilezas", alguns autores, como Jorge Amado, foram vozes destoantes, pioneiros em conseguir enxergar beleza em baianas e baianos brancos, mestiços e negros. Nesses casos, entretanto, um componente nunca deixa de estar colado a esta "beleza" feminina: o apelo sexual. Portanto, não se trata de uma simples contemplação da beleza, da harmonia das formas, como nos moldes em que muitas vezes se descreve a beleza de mulheres de outras etnias: o contorno de um nariz, a graça do olhar ou a delicadeza dos braços. Ou seja, quando uma mulher é qualificada como uma "baiana" bela, o que está em questão, também, é que se trata de uma mulher que desperta o apetite sexual, que convida ao sexo. A fruição, mesmo da beleza, precisa envolver outros sentidos, solicita a experiência corporal. O importante aqui não é encarar este dado como exclusividade ou tentar verificar a ocorrência ou não deste tipo de abordagem da beleza feminina em outras culturas, mas, sim, apenas destacar que nos exemplos de enunciações sobre a Bahia estudados há uma nítida sugestão de que não basta olhar para comprovar as "qualidades": é preciso provar. Com o seu notório despudor, Jorge Amado (1983b, p. 96-97) resume bem estas ideias,

muito associadas às mulheres baianas, ao descrever a personagem Rosa de Oxalá:

> Dizer como era Rosa, Rosa de Oxalá, a negra Rosa, descrevê-la com as chinelas de veludo, seu olor noturno, esse cheiro de fêmea, esse perfume, a pele negro-azul em seda e pétala, seu poderio inteiro, da cabeça aos pés, a profunda bizarria, a prosopopéia, os balangandãs de prata, o langor dos olhos iorubas; ah, meu amor, pra fazê-lo, só um poeta de provada fama. [...]
> Uma vez ia Rosa pela rua, em trajes de festa [...]. Numa janela do sobrado rico, dois senhores opulentos, um bem idoso, o outro moderninho, viram-na passar com seu presente e sua realeza, toda nos trinques, deixando as chinelas, ao caminhar, um rastro bom de música, a rosa nos cabelos – os cabelos eram um musgo matinal -, a bunda em navegação de maré alta e um pedaço de seio iluminando o sol.
> Suspiram os dois, e o jovem, mimoso filho de família, rebento de primas e primos em casamento e fornicação de sangue puro, alfenim raquítico e gabola, a voz tatibitate, disse: 'que coisa, coronel, essa crioula, ai quem me dera, ai se a tivesse por debaixo e eu por cima!' Ao que o velho fazendeiro [...] tirando os olhos da visão da negra e pondo-os no lindo bacharel, pobre sangue decadente, débil, debilóide, respondeu: 'Ah, seu doutor, isso é mulher para muita competência, não é xibiu para qualquer binguinha de fazer pipi, de verter água, nem para pau já pururuca. Para mim não serve mais e para vosmicê não servirá jamais'.

Provando que não exercita um racismo às avessas, contra os brancos, Amado (1983b, p. 164) descreve uma senhora branca, que "um dia fora riquíssima Princesa do Recôncavo em pompa e luxo. Dona de plantações de cana, de engenhos de açúcar, de escravos, de sobrados nas cidades de Santo Amaro, Cachoeira e Salvador", com o mesmo cuidado e carinho que dispensa às ialorixás:

> Nessa hora exata saiu das sombras, desceu talvez do Moulin Rouge, a condessa da Água Brusca, a avó Zabela, veio para o centro da roda dançar para Tadeu. Não as danças rituais, não eram as suas.
> Levantando a barra da saia, exibindo sapatos, anáguas, calçolas de babados, dança na Tenda dos Milagres o cancã parisiense e era tão jovem a velha sem idade quanto Dé, menina apenas púbere. O quadro

> de Lautrec faz-se realidade, mulatas francesas invadem o Tabuão: as mulheres na roda logo imitam o passo divertido, a dança das estranjas, estréiam o inusitado ritmo. De pé, os homens erguem as palmas das mãos e saúdam a condessa Isabel Tereza com os gestos, as reverências e as palavras iorubas reservadas às mães-de-santo, gritam Ora Yeyêo pois logo se percebe no dengue e na faceirice ser Zabela filha de Oxum, a sedutora. (AMADO, 1983b, p. 211-212)

A beleza da cidade, do mar, das igrejas e sobrados aparece aqui e ali, mas com frequência e em dimensões extremamente menores àquelas encontradas na segunda metade do século, quando Salvador se torna um produto turístico vendido sobre o seguinte tripé: o povo, com seus costumes e festas; belezas naturais e patrimônio histórico. Na época anterior à ocupação maciça da orla marítima e à difusão de hábitos como o banho de mar, a beleza da "boa terra" (SINHÔ, 1918), da "terra da felicidade" (BARROSO, 1938) ou da "cidade da tentação" (HERIVELTO; GARCIA, 1950), que é também "a terra do Nosso Senhor" (CAYMMI, 1960), é vista principalmente em suas "igrejas todas de ouro / Onde valem as morenas um tesouro como nenhum" (PAIVA; GARCIA, 1943), nas "ruas de pedra que o tempo não venceu / Os degraus da igreja onde rezou a sinhá" (BARROSO; GUIMARÃES, 1961), na nostalgia de "cidade velha / Cheia de recordações / És Bahia um calendário do passado / Tradições, tanto samba". (HERIVELTO; OTELO, 1942) A beleza física da cidade também é citada, mas aparece de forma mais vaga, em segundo plano, porque o principal é o que acontece neste cenário: "Bahia que *canta / Nas noites estreladas*" (BARROSO, 1946), ou "Estava na praia brava de Amaralina / Olhando a *esmeralda das águas verdes do mar / Quando* [...]". (BARROSO, 1951)

Se, portanto, o poder de atração da cidade e do povo é atribuído a um conjunto de qualidades, os dois aspectos que recebem uma atenção privilegiada dos compositores são o jeito baiano – dengoso, desinibido, simpático – e a indumentária das mulheres. Jeito que é das pessoas – "[...] no dorso da onda me chegou / E na areia se espreguiçou iaiá da Bahia / E me conquistou / Quando iaiá me abraçou eu me estremeci / Chi! Que *abracinho bom* que ela tem, tem / Que *cheirinho bom* que ela tem, tem / Iaiá

é um pedaço de mau caminho na minha vida" (BARROSO, 1951) – e da cidade: "Tudo, tudo na Bahia / Faz a gente querer bem / A *Bahia tem um jeito* / Que nenhuma terra tem". (CAYMMI, 1941) Em geral, a argumentação centrada no modo de ser das pessoas, suas habilidades e qualidades, é também explorada nas alusões à cidade de Salvador. De forma muito simplificada, pode-se dizer que, na literatura e canções, os baianos típicos mais marcantes são essencialmente simpáticos, afáveis, sedutores, volúveis, espertos, muitas vezes inteligentes e desinibidos. Nas relações afetivas: o carinho, uma certa passionalidade e inconstância. Nas relações econômicas e profissionais: o despojamento, a esperteza, a inteligência, apesar da condição sempre subalterna. Nas relações sociais, a desinibição e simpatia.

Na literatura, há dois bons exemplos desse jeito baiano típico em Pedro Archanjo, protagonista do livro *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado e na lavadeira Rita Baiana, personagem do livro *O cortiço*, de Aloísio Azevedo. Como acontece com as pessoas que tiveram uma vida marcante, no enterro de Archanjo, cada um recorda um episódio do seu passado, uma faceta da sua personalidade, um motivo para homenageá-lo e, assim, apresenta-se o protagonista:

> De cedo se acostumara a não pagar certas despesas, ou melhor, a pagá-las com a moeda de seu riso, de sua prosa, diversão e ensinamento. Não por avarícia – mão aberta, esbanjador – e, sim, porque não lhe cobravam ou porque o mais das vezes não tinha com que satisfazer; dinheiro não esquentava em seus bolsos e para que serve dinheiro senão para gastar, meu bom? [...]
> Archanjo sabia de cor uma quantidade de versos, e sabia dizê-los, um ator. [...]
> Um automóvel a gasogênio acompanha o cortejo, levando o professor Azevedo e o poeta Simões, os dois únicos que ali vieram porque o finado escrevera quatro livros, debatera teorias, polemizara com os sábios da época, negara a pseudociência oficial, contra ela levando para destruí-la. Os demais tinham vindo para despedir um velho tio de muita sabedoria e esperteza, de bom conselho e experiência, conversador de fama, bebedor de marca, mulherengo até o fim, pródigo fazedor de filhos, preferido dos orixás, confidente dos segredos, um velho tio do maior respeito, quase um feiticeiro, Ojuobá. (AMADO, 1983b, p. 49-51)

Quanto à Rita Baiana, de Aloísio Azevedo, que, como Pedro Archanjo, foi até para as telas de cinema, a sensualidade, simpatia e amor pelas festas são as características mais marcantes da sua personalidade. O trecho a seguir é o momento da história, ambientada no Rio de Janeiro, em que, depois de passar três meses desaparecida, envolvida com o entrudo – o Carnaval da época – ela reaparece, para alegria de amigos e vizinhos:

> Rita havia parado em meio do pátio.
> Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. [...] No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjericão e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador.
> Acudiu quase todo o cortiço para recebê-la. Choveram abraços e as chufas do bom acolhimento. [...]
> - Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Livra! Para quê? Para arranjar cativeiro? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu! [...]
> Rita carregou para dentro do seu cômodo as provisões que trouxera; abriu logo a janela e pôs-se a cantar. Sua presença enchia de alegria a estalagem toda. [...]
> Ele tinha 'paixa' pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez. [...]
> Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (AZEVEDO, 1975, p. 45-57)

Sem esforço, as alusões ao modo de vestir das baianas, tão numerosas e detalhadas, poderiam ser o material de uma outra dissertação. Sem parar nos pormenores, o significativo aqui é o modo como esse tema ingressa na argumentação e o papel que desempenha. A ideia da sedução, como já dito, é muito presente: "Uma baiana vestida assim com *bata de renda* e *saia de morim* / Um amor no peito, um *colar* no pescoço / Foi tudo que um dia implorei ao Bonfim". (CAETANO; W. BATISTA; CRUZ, 1940) Um dos elementos mais citados, além da saia, é a sandália, às vezes "cor de ouro" ou de veludo e marroquim, de prata ou de cetim, assumindo uma importância similar à da sapatilha para a bailarina: "Mas a mulata baiana, você conhece quem é / Ela usa *sandália bordada na pontinha do pé*/ Quando ela passa com seu tabuleiro / Que vem mercando ioiô, que quer comprar" (VIANA; PIXINGUINHA, 1938), mesmo que essa "bailarina" seja também uma vendedora ambulante.

Além de todas as características das peças do traje típico da baiana, um elemento citado como muito importante neste modo baiano de vestir é o cuidado com os detalhes. Não basta usar a bata, a saia, a sandália, é preciso acrescentar elementos a essas peças, engomá-las, enfeitá-las, bordá-las. Peças que devem ser, prioritariamente, de boa qualidade. Como visto no caso da alimentação, a ideia é não poupar esforços ou dinheiro, mesmo que o possível seja apenas produzir um "efeito", causar boa impressão: "Diz o povo que *tudo é falso* / *Seu ouro não tem valor*/ Mas não são falsas baiana / Suas juras de amor".[31] Em sua famosa canção *O que é que a baiana tem?*, Caymmi (1939) descreve minuciosamente como deve ser esta indumentária: "Tem *torço de seda*, tem! / Tem *brincos de ouro*, tem! / *Corrente de ouro*, tem! / Tem *pano da Costa*, tem! / Tem *bata rendada*, tem! / *Pulseira de ouro*, tem! / Tem *saia engomada*, tem! / *Sandália enfeitada*, tem! / Tem graça como ninguém...". Como o samba, o comentado traje da baiana assume ares de emblema.

O tema foi também bastante citado por literatos e antropólogos e tornou-se até uma fantasia clássica nas escolas de samba cariocas: as

31 Versos da canção *Colar de ouro*, de Jairo Simões e Renato Mendonça, gravada em 1962 por Roberto Santos. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 176)

baianas. Aliás, fala-se que, no Rio de Janeiro do século XIX, as baianas eram facilmente reconhecidas e admiradas por sua elegância. Novamente, é possível recorrer à observação cuidadosa de Habsburgo (1982, p. 82) para identificar os pormenores do traje, que já foi mais comum pelas ruas da cidade do que hoje, quando está basicamente restrito aos terreiros de candomblé, vendedoras de acarajé e jovens fantasiadas para receber os turistas, com menor ênfase na conotação sensual:

> Uma saia de chita estampada com flores vivas cai, folgada e descuidadamente, em volta das ancas, que balançam suavemente. Uma bata branca, sem manga, esvoaça, como peça casual, na parte superior do corpo. Ao andar pela cidade, um xale colorido, com bordado aberto e pregas graciosas, cobre-lhe os ombros. Contas de vidro com amuletos profanos pendem em longas voltas sobre o peito. Um torço de tecido leve, branco ou azul-claro envolve-lhe a cabeça.

Com frequência menor, encontram-se também como componentes do modo de ser baiano, atributos relacionados com coragem, virilidade, provincianismo e estabanamento. Coragem que aparece tanto entre os homens – "Eu sou católico, apostólico e baiano / Eu sou do norte, menina tome cuidado / Sou ciumento, sou cabra desconfiado / Na minha terra *quem tem medo não se aguenta* / Não durmo sem rezar e não como sem pimenta" (MARTINS; BATISTA, J., 1946) –, quanto entre as mulheres: "Sou nega, nega baiana / Revolucionária das caatingas do sertão / Sou bamba, no bamboleio / Ô minhas comidas é entre os soldados do batalhão / *De faca* pernambucana / *Não vejo home na minha frente* / Não vejo não". (BARROSO, 1931) No trabalho de Gordurinha (1959), aparecem com a mesma intensidade a preocupação em afirmar a virilidade e em negar a fama baiana de provincianismo, que às vezes confunde-se com burrice. Em *Baiano burro nasce morto*, além de garantir veementemente que todo baiano é inteligente e até agradecer "a Providência ter nascido lá", ele afirma: "Sou da Bahia, comigo não tem horário / Não sou otário e você pode zombar / Sou cabra *macho*, sou baiano toda hora". Em *Baiano não é palhaço*, novamente o tema da virilidade: "*Não falo fino nem ando me rebolando* / [...] / *Não faço ponto lá na Praça Tiradentes* mesmo assim / Tem muita gente que ainda

fala mal / *Não pinto a unha e nem falo como vedete* / Tão pintando o sete e isso é uma ursada". (GORDURINHA, 1962)

Muitas vezes, o tema da coragem e virilidade evoca o hábito, comum nas regiões sul e sudeste, de se designar os nordestinos e nortistas, genericamente, como baianos. Isto porque o tema da coragem e do espírito guerreiro sempre estiveram mais associados aos nordestinos ou baianos do interior, onde o cotidiano pobre e violento deixou como marca uma autoimagem em que o povo descreve o seu modo de relacionamento e de definição de papéis sociais como mais acentuadamente patriarcal que aquele descrito a respeito de Salvador e do Recôncavo, onde as mulheres desempenhariam um papel de importância incomum.[32] Apesar de, principalmente mais recentemente, historiadores destacarem as revoltas negras, como prova de resistência, de levantarem dados sobre quilombos[33] e sobre episódios de combate, como as lutas pela independência, não ocorreram em Salvador e no Recôncavo episódios com as mesmas proporções guerreiras do cangaço no interior do Nordeste, das guerras do coronelismo na Chapada Diamantina, da Guerra de Canudos, no sertão baiano ou até do quilombo alagoano dos Palmares.

Quanto à ideia dos baianos como estabanados, nada mais eloquente do que rever a expressão "rodar a baiana", que consta nos dicionários como uma gíria brasileira que significa reagir de modo intempestivo e com estardalhaço, dizer tudo o que vem à mente. Por aí, já é possível inferir que, se a simpatia baiana provêm da oralidade, o provincianismo também parece se manifestar da mesma forma. Por isso, há quem reclame: "Eu queria uma baiana / Que não fosse faladeira".[34] Claro que se trata de uma concepção mais difundida entre não baianos, a respeito dos baianos. O tema incomodava especialmente a Gordurinha, que viveu no Rio de Janeiro – "O Brasil foi descoberto na Bahia / O resto é interior" (GORDURINHA, 1962) e "Só porque sou da Bahia, tu zombava, tu dizia / Que sou pau-de-arara" (GORDURINHA, 1960) –, mas ele mesmo

32 A esse respeito ver: Landes (1967) e Pinto (1998).

33 A esse respeito, ver: Reis (1996).

34 Versos da canção *Baiana, eu bem te dizia*, de Raul Torres, gravada em 1938 por ele mesmo. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 81-82)

brinca com uma deselegância baiana muito referida: ser falastrão. Diz ele em *Baianada*: "Um baiano é uma boa pedida / Dois baianos é uma coisa divertida / Três baianos, uma conversa comprida / Quatro baianos, um comício na avenida / O baiano nasceu pra falar: Na Bahia tem muito doutor". (GORDURINHA; DINIZ, 1959)

A beleza e excessos da verborragia baiana são temas tratados também por outros autores, como Gilberto Freyre e Jorge Amado. Freyre (1990, p. 83-84), inclusive, se envolveu em uma polêmica, ao criticar duramente, em um poema, o estilo de oratória de Rui Barbosa e de Otavio Mangabeira, que tempos depois passou a elogiar:

> Continuo a detestar a oratória dos Ruis Barbosas e dos Otavios Mangabeiras. Dos Ruis Barbosas de sempre e dos Otavios Mangabeiras de 1925. Porque se há uma oratória que tenha sido sempre a mesma prolixa, monótona, irritante pelo abuso de sinônimos – é a oratória de Mestre Rui. Admiro em Rui o letrado, o lutador político, o homem de coragem [...]. Enquanto a oratória do Sr. Otavio Mangabeira não é a mesma agora que foi nos seus dias de discípulo ou imitador quase passivo de Rui. É outra. Por isso não hesito em afirmar que admiro hoje no sr. Otavio Mangabeira o orador sem igual na arte ou na técnica do debate, da réplica, do discurso político que ele foi na Constituinte de 46.

Diz Amado (1981, p. 20), sobre o amor baiano à oralidade:

> Eis uma cidade onde se conversa muito. Onde o tempo ainda não adquiriu a velocidade alucinante das cidades do Sul. Ninguém sabe conversar como o Baiano. Uma prosa calma, de frases redondas, de longas pausas esclarecedoras, de gestos comedidos e precisos, de sorrisos mansos e de gargalhadas largas. [...] Assim é o homem da cidade da Bahia, um pouco derramado e um pouco distraído. Um pouco poeta, poder-se-ia dizer, mas também astutamente político, o mais hábil político do Brasil.

Em outro momento acentua este último ponto, que permanece atual, importante e instigante: "A política é a vocação do Baiano". (AMADO, 1981, p. 19) Atual, porque os caciques da política baiana ainda desempenham papéis influentes no jogo político nacional. Importante, porque não é mesmo possível preterir do exercício da habilidade política, sob

o risco do mais completo obscurecimento dos próprios interesses. E, instigante, porque o ofício de lidar com discursos, o poder de controlar e o talento para manusear palavras pode facilmente resvalar para dois caminhos muito distintos: um jogo vazio, egoico, autoritário e perverso ou representar uma excelente oportunidade para a difusão de ideias, valores e informações com potencial transformador.

Com o passar dos anos, além da devoção ao Senhor do Bonfim, do gosto pelo vatapá, do talento para a dança, do dengo e verborragia, a boa terra e seus habitantes vão ganhando, aos poucos, novos adjetivos. Consequência das transformações, porque passam a cidade e o mundo. Na segunda metade do século XX, a contribuição lusófona será ainda mais obscurecida pela "herança afro", mas se mantém na construção do mito baiano o tripé: antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana, como define Risério. Neste segundo momento, como se verá a seguir, será "a vez dos negros idealizarem ao extremo o 'axé' da Bahia". (RISÉRIO, 1988, p. 112)

Capítulo 2

Terra do Axé

Contexto histórico

Ainda que de forma incompleta e desigual, na segunda metade do século XX, Salvador e uma parte da Bahia ingressam no capitalismo. Crescimento populacional, alterações urbanísticas, desenvolvimento industrial, ampliação dos meios de transporte, novos veículos de comunicação de massa: crescem os números, aumenta a velocidade, ampliam-se os contrastes. De 1940 para 1950, a população de Salvador quase duplica, passando de 290 mil habitantes para 417 mil, e daí não para de crescer, chegando no final do século a dois milhões e meio de habitantes. Para alguns autores, um dos agentes propulsores das mudanças que passam a ocorrer teria sido a descoberta de petróleo em solo baiano e a consequente exploração e refino do produto: "Nos princípios da década de 50 deste século, Salvador começa a ser sacudida de sua longa letargia pela instalação das atividades da Petrobras". (OLIVEIRA, 1987, p. 17) Acrescenta Oliveira em outro trecho:

> Na metade dos anos 50, ela já está explorando petróleo e instala uma pequena refinaria no município de Mataripe. Durante três décadas, o Recôncavo baiano será o único produtor nacional de petróleo, chegando a produzir um quarto das necessidades nacionais. [...] A massa de salários pagos pela PETROBRAS despejada na economia baiana crescerá à razão anual de 18% reais, entre 1958 e 1969, e no mesmo período se elevará de 7,64% a 38,7% do total da renda industrial do Estado, tendo atingido o nível de quase 50% no ano de 1967. Toda essa massa monetária, de investimentos e salários, concentrada num espaço reduzido, praticamente no Recôncavo e em Salvador, transformará a economia baiana radicalmente. (OLIVEIRA, 1987, p. 93)

Grandes construções, prédios altos e avenidas largas mudam aos poucos o contorno da cidade, tomando o lugar dos velhos casarões coloniais: Estádio da Fonte Nova (1949), avenida Oceânica (1950), Teatro Castro Alves (1959). Nos anos 1960, é a vez do Centro Industrial de Aratu (CIA),[1] cria-se a primeira rodoviária da cidade, na Sete Portas; o sistema ferryboat; a avenida Paralela. Nos anos 1970, surgem as avenidas de vale, o Polo Petroquímico de Camaçari,[2] o shopping Iguatemi e o Centro Administrativo da Bahia, que deslocam o centro comercial, político e econômico definitivamente em outras direções. No cotidiano da população, muitas coisas mudam:

---

1 "O estado se prepara, construindo o Centro Industrial de Aratu, onde todas as facilidades são concedidas: terrenos vendidos a preços simbólicos, infra-estrutura completa, compreendendo água (enquanto Salvador padecia de uma falta d'água imemorial), rede de esgotos e despejos industriais, farto suprimento de energia elétrica, sistemas viários interno e externo, e um porto próprio, fora do controle do porto de Salvador". (OLIVEIRA, 1987, p. 49-50) Uma situação similar aos favores concedidos pelo governo baiano à Ford, para a instalação do seu parque automotivo, no final do século.

2 Este polo petroquímico, o segundo mais importante do país, se instala no município de Camaçari funcionando em torno da Petrobras. Sobre o assunto, diz Oliveira: "A formação das empresas do pólo petroquímico de Camaçari, a partir dos anos 70, é também exemplar: para assegurar sua capacidade de concorrência com o grande pólo petroquímico de São Paulo, a PETROBRAS na verdade 'cria' toda uma burguesia, e a re-presentação desse novo grupo, que vai tomar a forma de uma *holding* – a Norquisa – necessitará do acesso ao mais alto nível: convoca-se o ex-Presidente Ernesto Geisel para sua presidência, que alia o fato de ser ele mesmo ex-Presidente da Petrobras, ex-Presidente da República, general de cinco estrelas". (OLIVEIRA, 1987, p. 78)

> Entre 1940 e 1970, a estrutura do emprego na AMS muda radicalmente. A Área Metropolitana se des-ruraliza completamente: de 23,6% da PEA na agricultura, ela passa a apenas 5,7% em 1970; o emprego industrial sobe de 16,5% a 26,1% no mesmo período, enquanto no amplo setor terciário o crescimento também é acentuado: de 59,9% em 1940 para 68,2% em 1970. (OLIVEIRA, 1987, p. 51)

Mas nem tanto assim:

> Singer aponta que apenas 50% da força de trabalho empregada em Salvador em 1971 estavam no setor propriamente capitalista. Os outros 50% achavam-se distribuídos entre o que ele chama de 'Modo de Produção Simples de Mercadorias' e 'Modo de Produção Doméstico'. (OLIVEIRA, 1987, p. 87)

Ou seja, os autônomos ou "conta-própria" trabalham na construção civil, fazem reparos (eletricidade, carpintaria, encanamento etc.), são vendedores ambulantes, estão no comércio estabelecido e trabalham com serviços de produção, serviços pessoais e serviços de consumo.

Culturalmente, a cidade também passa por grandes transformações durante esses anos. Com a Universidade da Bahia (UBA), fundada em 1946, reunindo faculdades que já existiam:

> a centenária Faculdade de Medicina; a Faculdade de Filosofia, as escolas, que então eram anexas, de Odontologia e Farmácia, a Faculdade de Direito, a Escola Politécnica da Bahia e a Faculdade de Ciências Econômicas. (ARAGÃO, 1999, p. 44)

As áreas científicas e artísticas ganham grande impulso. A colaboração de professores de outros estados e países, convênios com outras instituições, intercâmbios de estudantes e o investimento de recursos significativos em infraestrutura fizeram da Universidade baiana, principalmente durante o período em que Edgard Santos era reitor,[3] um local de efetivo desenvolvimento de pesquisa e conhecimento. Ainda que não seja fácil avaliar hoje o impacto que essas novidades possam ter causado

3 Depois de ser diretor da Faculdade de Medicina por dez anos, Edgard Santos assumiu a reitoria da UBA, de 1946 a 1961.

naquela época, acompanhando a descrição de Rubim desses produtivos primeiros anos da UBA, se vislumbra um pouco do que pode ter acontecido:

> Dentre outras iniciativas, foram construídas no período inúmeras novas instalações para unidades como: a Politécnica, Enfermagem, Odontologia, Direito, etc, além da própria Reitoria. Muito mais significativo que as obras são as novidades acadêmicas. Cabe lembrar, dentre outras: o curso de geologia, com o apoio da Petrobras, na época uma empresa com essencial presença na Bahia; o curso de administração, buscando atualizar as modalidades de gerenciamento; a pesquisa em lingüística, com o inovador grupo dirigido por Nelson Rossi, e em geografia, através do Laboratório da Geomorfologia e Urbanismo, comandado por Milton Santos; a extensão universitária, configurada no projeto inaugurador do Centro de Estudos Afro-Orientais, idealizado por George Agostinho; enfim as 'pupilas do senhor reitor', como eram conhecidas as escolas de Música, de Teatro e de Dança. Teatro e Dança que pela primeira vez no país adquiriram um status universitário. (RUBIM, 1999, p. 114)

Com a saída de Edgard Santos, o golpe de 64 e a reforma universitária de 1969, a Universidade vai aos poucos perdendo parte de sua força, mas novos acontecimentos continuam transformando o cotidiano de Salvador e dos baianos. A chegada das emissoras de televisão, Itapoan, em 1960, e Aratu, em 1969, com os seus programas e filmes americanos, trazem aos poucos novos referenciais culturais para um contingente maior da população que aquele alcançado pela universidade.[4] Estrutura-se a indústria turística no estado, que teve os seus melhores momentos nas décadas de 1970 e 1990. A atividade turística permanece sem impacto expressivo na economia local e sem ordenação até os anos

4 As agremiações carnavalescas são um bom exemplo da influência destes referenciais: "o ensaísta Antônio Risério foi o primeiro a perceber a importância da influência dos símbolos produzidos pela denominada 'cultura de massas' sobre as novas autonomizações afro-carnavalescas no ambiente soteropolitano. Tanto no que diz respeito aos citados blocos de índios, que receberam influências das narrativas dos *westerns* mediatizadas pelo cinema e televisão, quanto ao explosivo surgimento dos blocos afro, influenciados pela disseminação de novos comportamentos culturais com base na música negra americana, particularmente o *soul*". (GODI, 1998, p. 74-75)

50 do século XX, quando as primeiras medidas começam a ser tomadas: taxa do turismo (1951); Conselho do Turismo (1953); primeiro Plano Diretor do Turismo (1954) e criação da Bahiatursa (1968). O primeiro salto em rendimentos só vem nos anos 70, com a ampliação da oferta de leitos e um forte trabalho de *marketing*. No final dos anos 1980 e início dos 1990, o setor entra em crise, refletindo a recessão da economia nacional e um saturamento, para, em meados dessa década, iniciar nova fase. Na década de 1990, o turismo baiano encontrou grande impulso na união de esforços para o desenvolvimento do setor[5] em âmbito federal, estadual e, depois, municipal.

Mas quais são as formas de inserção da população nesta atividade econômica e qual o impacto disto no seu poder aquisitivo? Uma pesquisa da economista Carlota Gottschall esclarece alguns pontos, ao identificar os setores direta ou indiretamente ligados ao turismo, a capacidade empregatícia e rendimentos proporcionados. A conclusão é a de que o turismo baiano possui significativa capacidade de empregar, mas, absorvendo alta porcentagem de mão de obra menos qualificada, principalmente nas áreas de alimentação e hospedagem, mantém os salários em baixíssimos índices:

> O componente baixos salários, observado no segmento de alojamento e alimentação, assume maior dimensão quando comparado a outros setores da economia nacional, sobretudo aqueles que tradicionalmente remuneram seus empregados abaixo da média. Assim, a atividade turística no Brasil consegue pagar salários menores do que a construção civil e o comércio. (GOTTSCHALL, 1994, p. 129)

Estes rendimentos baixos seriam incapazes, portanto, de provocar uma expansão de renda da população. Para exemplificar, Gottschall (1994,

5 A lista de medidas tomadas é grande. No âmbito federal, enumera Carvalho (1997): abertura da costa brasileira a navios de turismo de qualquer procedência, dilatação do prazo dos vistos de permanência para estrangeiros, novo sistema de classificação de hotéis, elaboração da Política Nacional de Turismo e liberação de recursos do Fundo Geral do Turismo, para financiar ou reformar diversos empreendimentos turísticos ligados à hospedagem ou serviços. Os recursos vêm também da iniciativa privada, do BNDES, do BID e governos estaduais.

p. 130) compara a situação atual àquela dos anos 1980, com o impacto do setor petroquímico na economia baiana:

> [...] quando este gerou o maior número de empregos e pagou salários mais elevados foi capaz de transformar o perfil da demanda de uma parcela da população de Salvador. Esta, apesar de pequena quantitativamente, foi capaz de induzir o surgimento e expansão de diversas atividades na capital – a exemplo de shoppings centers, construção civil e rede hoteleira – dado sua elevada faixa de renda, modificando definitivamente a feição urbana da cidade da Bahia.

Com o turismo, Salvador profissionaliza a venda de um novo produto: a própria cidade, seus atrativos naturais, histórico/culturais e humanos. Segundo os especialistas da área, são quatro os eixos básicos ou setores em que a população pode engajar-se economicamente para, do atendimento ao visitante, extrair o seu sustento: hospedagem, alimentação, transporte e entretenimento. (LAGE; MILONE, 1996) Mantendo uma lógica vigente no momento anterior, em que o movimento de mercadorias e pessoas nas feiras e vielas da cidade caracterizava prosperidade, o importante continuava sendo o estímulo à vinda de mais e mais pessoas, que, quanto mais tempo permanecem, mais gastam. Entretanto, parece que as semelhanças com a velha Salvador da primeira metade do século, chamada por alguns de "pré-moderna", não param por aí. Apesar de ser um tipo de atividade com razoável capacidade de empregabilidade, o turismo desenvolvido na Bahia não tem dado mostras de ser capaz de provocar uma expansão de renda da população, já que mantém os salários da esmagadora maioria dos que se envolvem nesta atividade, menos os proprietários, em baixíssimos índices. Feirantes ou camareiras, saveiristas ou motoristas de taxi: em termos de estratificação social, pouca coisa mudou.

Com tantos contatos e trocas com o mundo fora da Bahia, se complexificam os hábitos de consumo, os desejos e também a autoimagem dos baianos. Principalmente a partir dos anos 1970, dialogando com a busca pelo exótico dos turistas e também em consequência de um relativo aumento no poder aquisitivo de uma certa parcela da população negro-mestiça da cidade, Salvador vai assumindo progressivamente, ao menos

no discurso, a sua porção afro.[6] Em trabalhos acadêmicos, artísticos e nas canções, encontra-se com maior frequência e clareza não só a citação aos rituais religiosos de origem africana, seus adeptos e fundamentos, mas referência à filiação africana de várias práticas culturais baianas. No final do século XX, explica Milton Moura (1999b, p. 62):

> O discurso acadêmico sobre a baianidade tem como eixo a dinâmica étnica. Ou seja, o confronto e integração assimétrica dos eurodescendentes e afrodescendentes. E o que não falta é folclore nesta discussão. Por exemplo, quando se diz que na Bahia praticamente não há brancos porque quase todos têm algum ascendente africano; pela razão simétrica, poderia ser dito que existem poucos negros aqui, já que a grande maioria tem ascendente europeu.

Se a justa proposta de Moura será incorporada ao discurso da baianidade, só o futuro dirá, mas, de fato, na segunda metade do século XX, para muitas pessoas, a verdade preconizada pelas ruas de Salvador foi a seguinte: "De onde brota toda essa riqueza / Mística, sagrada e profana / Vem da selva africana / Mãe, vizinha e irmã". (MONTEIRO, 1987) Um dado importante é que muitos dos elementos, organizações e símbolos dessa Bahia que, agora, se declara negra, nada têm a ver com os interesses do turismo, a lógica folclorizante da mídia ou o desejo de rápida ascensão social. Muitas experiências que aconteceram nesses anos modificaram de fato e profundamente o modo de encarar a porção afro da herança cultural da cidade e dos seus habitantes. Uma afirmação que não pode se estender a todos, mas ainda assim envolve um contingente suficientemente expressivo para que se possa afirmar que, depois da segunda metade do século XX, a Bahia nunca mais poderia negar que é, também, negra. Não mais de uma forma velada, distraída, como acontecia antes, mas explícita e até orgulhosa.

---

6 Godi (1998, p. 73) é um dos autores que defende esta tese, afirmando que: "com a crescente metropolização da cidade de Salvador, e a abertura de um mercado de trabalho industrial na passagem dos anos 60-70, associadas à cristalização de novas variáveis tecnoculturais a determinarem uma sociabilidade caracteristicamente eletrônica, a cidade conviveria com novos sentidos de tempo e espaço apontando para o surgimento de novas autonomias culturais e, consequentemente, para a legitimação de inusitadas estéticas. Nessa linha, estão incluídos os blocos afro contemporâneos e sua estética musical e comportamental".

Temas

Salvador cresce, se complexifica e o discurso da baianidade também. Como seria esperado, já que se trata de um novo momento para a cidade, uma época de crescimento contínuo e de intensa produção musical, a diversidade de temas abordados nas canções é ainda maior do que no período anterior. Mas foi buscando manter sempre o foco nos aspectos mais recorrentes, que alguns temas foram selecionados para serem melhor explorados. Se, nas canções da primeira metade do século, é frequente a descrição de muitas práticas religiosas de filiação católica, agora a religiosidade tem normalmente relação com práticas de origem africana, como o candomblé. Os hábitos alimentares afro-baianos são substituídos por outros costumes, como o modo de celebrar. Um tema que, inclusive, já estava presente de certa forma nos comentários sobre a destreza física, a habilidade para a dança e sobre o samba. De qualquer forma, a referência constante agora será às pessoas, organizações e locais emblemáticos – principalmente a músicos, blocos de Carnaval, bairros. Mantém-se a referência à personalidade baiana, mas não através de aspectos como o modo de vestir, a coragem ou o dengo, e, sim, com formas de agir e estados de espírito como a alegria, o despojamento, a vaidade e o orgulho. Portanto, temas sutilmente distintos dos anteriores. Ou seja, os novos temas exibem outras influências, mas continuam similares aos do período anterior, num certo sentido: são principalmente relacionados com a ludicidade, os sentidos e as práticas grupais, os ritos que são vividos coletivamente.

Escolher alguns compositores também foi uma tarefa árdua, tal a impressionante quantidade de pessoas que compuseram e gravaram canções falando sobre a Bahia, sendo que, neste período, os baianos dominam completamente a autoria das canções. Foram selecionados, então alguns compositores identificados como especialmente significativos, por trabalharem frequentemente com o tema do "modo de ser baiano" ou por terem alcançado uma repercussão expressiva com os seus trabalhos, algumas vezes por conta do sucesso dos intérpretes das suas canções. Foi necessário incorporar vários casos de compositores com pouca produção sobre o tema, já que são trabalhos contemporâneos.

Como a quantidade de casos nessa situação foi expressiva, todas essas canções foram incluídas no anexo b. Os nomes de compositores e abreviaturas usadas para identificá-los são as seguintes:

AMARO CHAVES, Roberto (AMARO CHAVES);

ANDRÉ Macedo e LEVI, Pereira (ANDRÉ; LEVI);

BALA E MANOEL (BALA; MANOEL);

BETO Silva (BETO);

BOCA DE CANTOR, Paulinho e VASCO, Maria (BOCA DE CANTOR; VASCO);

BRITO, Ninha
Parceiros: Melodia Costa, Jaime Bahia, Guará e Dega
(BRITO; COSTA; J. BAHIA), (BRITO et al);

BROWN, Carlinhos
Parceiros: Boghan Costa, Gustavo de Dalva e Daniela Mercury
(BROWN), (BROWN et al);

CALDAS, Luiz
Parceiros: Antonio Telmo e Jotta Morbeck
(CALDAS), (CALDAS; TELMO), (CALDAS; MORBECK);

CAYMMI, Dorival (CAYMMI);

DITO (DITO);

EVANY (EVANY);

GENTIL, Ederaldo
Parceiros: Capinan e Batatinha
(GENTIL; CAPINAN), (GENTIL; BATATINHA);

GERÔNIMO
Parceiros: Saul Barbosa e Vevé Calasans
(GERÔNIMO), (GERÔNIMO; BARBOSA), (GERÔNIMO; CALASANS);

GIL, Gilberto
Parceiros: Rodolfo Stroeter, Kátia Falcão e João Donato
(GIL), (GIL; STROETER), (GIL; FALCÃO; DONATO);

GUANAES, Nizan (GUANAES);

GUIGUIO; POESIA, Adailton e FARIAS, Valter (GUIGUIO; POESIA; FARIAS);

GUIMARÃES, João e DIAS, George (GUIMARÃES; DIAS);

JAMAICA, Beto e POP, Moço (JAMAICA; POP);

LIMA, Carlos (LIMA);

LUCIANO Gomes (LUCIANO);

MACEDO, Osmar
Parceiros: Dodô e Moraes Moreira
(MACEDO), (MACEDO; DODÔ), (MACEDO; MOREIRA);

MARQUES, Bell (Banda Chiclete com Banana)
Parceiros: Chocolate da Bahia, Paulinho Camafeu, Tonho Matéria, Wadinho Marques, Pierre Onassis, Marquinhos e Germano Meneghel
(MARQUES), (MARQUES; BAHIA; CAMAFEU), (MARQUES; MATÉRIA), (MARQUES et al);

MERCURY, Daniela
Parceiros: Liminha,Beto, Cesário, David, Ramiro, Toni
(MERCURY; LIMINHA), (MERCURY et al);

MONTEIRO, Rudá (MONTEIRO);

MORAES, Vinícius de
Parceiros: Toquinho, Francis Hime, Carlos Lyra, Marília Medalha e Baden Powel;
(MORAES; TOQUINHO), (MORAES; HIME), (MORAES; LYRA), (MORAES; MEDALHA), (MORAES; POWELL);

MOREIRA, Moraes
Parceiros: Rogério Duarte, Armandinho, Aroldo Macedo, Ciça, Jorge Mautner, Capinam, Fausto Nilo, Zé Américo, Béu Machado, Zeca Barreto, Oswaldinho, Saul Barbosa, Pepeu Gomes
(MOREIRA), (MOREIRA; DUARTE), (MOREIRA; ARMANDINHO; AROLDO), (MOREIRA; ARMANDINHO), (MOREIRA; CIÇA), (MOREIRA; MAUTNER), (MOREIRA; CAPINAN; NILO), (MOREIRA; AMÉRICO), (MOREIRA; MACHADO), (MOREIRA; BARRETO), (MOREIRA; OSWALDINHO), (MOREIRA; BARBOSA), (MOREIRA; GOMES);

MOURA, Alfredo (MOURA);

O PENSADOR, Gabriel (O PENSADOR);

PITA, Carlos e DANTAS, Cardan (PITA; DANTAS);

PORTUGAL, Jorge
Parceiros: Lazzo, Roberto Mendes e Saul Barbosa
(PORTUGAL; LAZZO), (PORTUGAL; MENDES), (PORTUGAL; BARBOSA);

PROFETA, Carlito e BILÉ (PROFETA; BILÉ);

QUEIROZ, Walter; AROLDO Macedo e BETINHO Macedo (QUEIROZ; AROLDO; BETINHO);

RECO, Paulinho do (RECO);

RIACHÃO – Clementino Rodrigues (RIACHÃO);

SANTTANA, Lucas e RIBEIRO, Quito (SANTTANA; RIBEIRO);

SENNA (SENNA);

TAVARES, Alaim e BABILÔNIA, Gilson (TAVARES; BABILÔNIA);

VELOSO, Caetano
Parceiros: Gregório de Mattos, Bolão, Toni Costa, Gilberto Gil
(VELOSO), (VELOSO; MATTOS), (VELOSO; BOLÃO), (VELOSO; T. COSTA), (VELOSO; GIL);

XEXÉU e LUIZINHO SP (XEXÉU; LUIZINHO).

Festa

Quando se fala em Bahia e baianos, principalmente nas canções dos anos 1970, 1980 e 1990, a festa é um assunto quase onipresente, não só ao lado de outros temas, mas também merecendo canções voltadas exclusivamente para este aspecto da sociabilidade local.[7] Para os compositores, vale também explorar o tema sob os mais diversos aspectos: socioeconômico, cultural, político, entre outros. A festa como construtora de identidade, forma de convívio entre classes diferentes, rompimento de barreiras, criação. Efetivamente, as festas têm uma presença marcante na cidade, sempre conquistando uma participação popular expressiva, mesmo quando partem de uma motivação fundamentalmente religiosa. Elas desempenham um papel chave também como atrativo turístico, ao lado das belezas naturais e patrimônio histórico da cidade. O que é facilmente confirmado, por exemplo, nos materiais publicitários produzidos pela empresa governamental de turismo, Bahiatursa, que utiliza exaustivamente o tema da festa, entre outros costumes locais, como forma de atrativo. Aliás, seguindo um estilo já presente em autores como Odorico Tavares e Jorge Amado. O trecho a seguir, um bom exemplo dessa perspectiva, foi retirado de um folheto da Bahiatursa que circulou entre o final da década de 1970 e início de 1980.

> Depois de Santa Bárbara, vem festa que não acaba mais: N. Sra. da Conceição da Praia, Boa Viagem, Procissão Marítima de Bom Jesus dos Navegantes, Lapinha, Bonfim, Ribeira, Rio Vermelho, Itapuã, Pituba. E continua. Até que a cidade ouve o passo negro e seguro do afoxé, o ritmo contagiante do trio elétrico, essa incrível invenção baiana: É

7 Todas as sociedades realizam suas festas. Para DaMatta (1997, p. 81), são experiências coletivas que "permitem descobrir oscilações entre uma visão alegre e uma leitura soturna da vida. Permitem igualmente inverter temporalidades, pois promovem uma duração mais rápida [...] ou muito lenta e pesada [...]. Nelas, aquilo que passa despercebido, ou nem mesmo é visto como algo maravilhoso ou digno de reflexão, estudo ou desprezo no quotidiano, é ressaltado e realçado, alcançando um plano distinto. Assim, é na festa que tomamos consciência de coisas gratificantes e dolorosas". O autor faz também uma diferenciação entre festas da desordem, com quebra de regras – os "ritos de inversão" – como os carnavais e os "ritos de reforço", que celebram e estimulam as fronteiras, as barreiras sociais, como as festas cívicas e religiosas.

> CARNAVAL. A festa maior. A que encerra todo este longo período. Um carnaval que se solta nas ruas, livre, alegre e feliz. Algo muito difícil de explicar: todos – brancos, negros, mulatos, pobres, ricos, velhos, meninos – em completo delírio pelas praças, ruas e becos, atrás dos trios elétricos, dos blocos, cordões, afoxés. Uma festa de tudo e de todos. O maior carnaval do planeta.

Para atender à aglomeração de baianos e turistas que cada festa popular – seja semi-religiosa ou completamente profana – gera, forma-se temporariamente um batalhão de vendedores ambulantes, prestadores de serviços, pequenos, médios e grandes empresários que encontram as mais diversas formas de lucrar com a festa, sofisticando os serviços de transporte, alimentação, indumentária e principalmente as atrações musicais. A celebração que recebe atenção privilegiada é a maior e mais caótica de todas: o Carnaval. Caótica, por ser a festa em que, tradicionalmente, de forma mais intensa se abre espaço para a criatividade, a irreverência e para o rompimento com as normas sociais de comportamento. Esse aspecto, entretanto, muitas vezes é questionado em relação ao Carnaval mais recente, cercado por uma gigantesca estrutura: transmissão televisiva, camarotes e entidades carnavalescas que selecionam seus associados por etnia e padrão econômico. Neste trecho do seu texto, Serra (1998) realiza uma boa descrição do aparato em torno do Carnaval baiano:

> Uma festa anual com a duração de uma semana, mobilizando perto de dois milhões de pessoas que, em fluxos agitados, em diferentes períodos do dia e da noite, ao longo de muitas horas se comprimem – ou se espalham – por uma extensão de vinte e cinco quilômetros de avenidas, é, sem dúvida, por sua dimensão, intensidade, duração e recorrência, um fenômeno social digno de nota... Impossível desconhecer o alcance de um rito coletivo que gera, nos sete dias de seu transcurso básico, cinqüenta mil empregos em organizações diversas, então aciona o comércio em três mil pontos de venda de comidas e bebidas e põe em ação, também, dois mil vendedores ambulantes; que, no mesmo período, requer o empenho de mais de doze mil e quinhentos agentes de serviços públicos (dez mil policiais, dois mil trabalhadores da limpeza urbana, quinhentos fiscais de saúde pública..., sem contar o pessoal médico, os empregados em serviços de

> transportes etc.); que atrai investimentos em propaganda e merchandising de perto de seiscentas empresas; que exige da máquina estatal investimentos da ordem de doze milhões de reais; que, nesse curto período, produz um movimento de recursos financeiros da ordem de cem milhões de reais... Mas não é só isso: caso se limite o seu perfil a estas cifras, ainda se subdimensiona o carnaval de Salvador; ainda se subestima seu impacto – pois meses antes de seu início 'oficial', ele motiva a realização de numerosos espetáculos: ensaios, shows diversos que atraem multidões e trazem à capital baiana, para desfrutá-lo com antecedência, milhares de turistas... Sem falar que várias entidades carnavalescas permanecem ativas durante o ano inteiro, empregando muita gente e promovendo inúmeras atrações. Tem mais: caso se leve em conta todos esses fatores e se reconheça a força da indústria carnavalesca operante em Salvador... mas se fique só nisso, ainda não se terá feito justiça ao vulto dessa 'indústria'. O carnaval soteropolitano hoje repercute muito além do espaço da cidade onde nasceu e do tempo em que aí se desenrola: inspirou o surto de 'carnavais temporões' por todo o Estado da Bahia, e, finalmente, por todo o Brasil. Já ensaia expandir-se para fora do país.

O antropólogo Roberto DaMatta (1997, p. 78), um estudioso do Carnaval, resume alguns dos aspectos que, para ele, fazem dessa festa um momento extraordinário:

> Carnaval, pois, é inversão porque é competição numa sociedade marcada pela hierarquia. É movimento numa sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social. É exibição numa ordem social marcada pelo falso recato de 'quem conhece o seu lugar' – algo sempre usado para o mais forte controlar o mais fraco em todas as situações. É feminino num universo social e cosmológico marcado pelos homens, que controlam tudo o que é externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política. Por tudo isso, o carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. Pena que tudo isso só sirva para revelar o seu justo e exato oposto [...].

As práticas lúdicas já eram citadas pelos compositores mais antigos, principalmente as que envolviam o samba. A diferença no modo como o tema aparece nos dois períodos é que, neste segundo grupo de canções, a própria situação festiva é muito mais explicitamente o foco de interesse

e não apenas um cenário. Além de se destacar a música, a dança, os instrumentos, os músicos e outros detalhes, valoriza-se a própria habilidade e disposição para celebrar. A marca da cidade e de seus habitantes fica sendo então: "Eta, terra festeira / De gente bonita / Que dá nó em pingo d'água / Que agita, que agita". (TAVARES; BABILÔNIA, 1998) Um tipo de festa descrita como comunitária, com poucas regras, limites, hierarquias, em que tudo parece intenso e acessível a todos. E, assim, afirma-se que o baiano vive "Pra cantar, pra sambar, pra valer / Pra morrer de alegria / Na festa de rua, no samba de roda/ Na noite de lua, no canto do mar". (GIL, 1965)

A festa, o Carnaval e um estado de espírito comumente relacionado a ele assumem ares de elementos centrais na definição de uma "identidade baiana" e, agora, nomeia-se explicitamente essa tal "baianidade": "Eu vou atrás do trio elétrico, vou / Dançar ao negro toque do agogô / Curtindo minha baianidade nagô". (EVANY, 1991) "Carnaval" deixa de ser um simples substantivo, para tornar-se uma expressão com um sentido mais amplo, assumindo funções de adjetivo, advérbio e verbo, anunciando um modo de ser e agir: "*Somos muitos carnavais* / Nossos clarins / Sempre a soar / Na noite, no dia / Bahia / Vamos viver / Vamos ver / Vamos ter / Vamos ser / Vamos desentender / Do que não / *Carnavalizar a vida*, coração". (VELOSO, 1977). Mudam as décadas e o tema permanece, inclusive revisto em outras línguas: "We are Carnaval / We are, we are folia / We are, we are the world of Carnaval / We are Bahia". (GUANAES, 1996) Um recurso muito explorado no discurso da baianidade, quando se quer enfatizar a importância de um princípio ou de uma prática no cotidiano da cidade é a generalização. Com o tema da festa, acontece o mesmo: "*Todo* dia é de festa na Bahia / [...] / *Todo* dia é festa em Salvador / Suor, suingue maneiro / Pecado e amor". (GUIMARÃES; DIAS, 1996)

Tantas referências às celebrações não equivalem, contudo, a um distanciamento completo da dimensão religiosa. Uma ideia muito presente é a de que, na Bahia, aconteceria um convívio harmonioso entre as práticas sagradas e as profanas, inclusive porque, nas práticas religiosas de origem africana – agora citadas constantemente, como se verá a seguir – as celebrações reservam um espaço para os sentidos (música, dança,

roupas vistosas, alimentos) ainda maior que o praticado em liturgias de outras filiações. No Brasil colonial, como já visto, chegava-se a utilizar uma mesma palavra, batuque, para a designação de manifestações profanas e manifestações com um caráter religioso, sendo que, nessa época, o assunto não era bem visto como hoje. A questão central era que tanto as festas e danças de rua, quanto o candomblé, praticado em casas e "roças", incomodavam bastante à elite local,[8] que proibia e reprimia policialmente a execução de ambos ou de tudo onde houvesse a combinação de danças e tambores. Investigando registros de leis e resoluções do século passado, Jocélio Teles dos Santos (1997, p. 20-21) encontrou que:

> Da Resolução de 1831 à de 10 de julho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir 'ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos, sambas'.
> Se havia uma proibição legal constantemente atualizada era porque essas manifestações estavam cotidianamente em profusão. E, sendo assim, uma repressão armada teria que estar sempre em prontidão para combater os batuques ou suas variantes, como os sambas.

Como nem mesmo a perseguição policial conseguiu extinguir o hábito dos escravos e seus descendentes de cultuar festejando, a prática tornou-se marca registrada local: "Sagrado e profano / O baiano é Carnaval". (MOREIRA; ARMANDINHO, 1986) Talvez como herança do período em que religiosidade e celebração eram encaradas por alguns como dimensões diferentes e até opostas ou ainda como resquícios de associações clássicas na tradição judaico-cristã entre a sexualidade e os sentidos com o mal e o pecado, é comum encontrar canções que falam de ambiguidade, de uma capacidade baiana de operar um convívio entre opostos, através de expressões como bem e mal – "Nessa brincadeira / Do *bem e do mal* / Pela vida inteira / Um eterno Carnaval" (MOREIRA; ARMANDINHO; AROLDO, 1977) – ou Deus e Diabo: "Vai compreender que o baiano é / Um povo a mais

8 Um dado importante é a relação entre a perseguição a essas práticas e as revoltas escravas do século XIX. A cada revolta, mais perseguição, numa clara tentativa das elites de controlar a massa escrava, impedindo a sua organização, mas também uma manifestação do medo que sentiam desse enorme contingente de negros que a qualquer momento podia se rebelar contra uma minoria branca.

de mil / Ele tem *Deus no seu coração* / E o *diabo no quadril*" (GUANAES, 1996) e "O carnaval é invenção do diabo / Que Deus abençoou". (VELOSO, 1977) Dessa capacidade de ser sagrada e profana, configura-se uma situação peculiar, a impossibilidade de se entender ou julgar a Bahia seguindo critérios de apenas um dos dois âmbitos: "Um dia, a Bahia / Ao som do agogô / Tornou-se não por acidente / Celebrando o Carnaval / A Índia aqui do Ocidente / *Acima do bem e do mal*". (MOREIRA, 1993)

Em outros casos, a catarse é caracterizada como positiva, mesmo acionando expressões que evocam experiências marcadas pelo descontrole, quebra das regras vigentes, como loucura e explosão. Do carro improvisado dos primeiros tempos, a fobica, ao caminhão equipado com potentes alto-falantes, o trio elétrico, vai se configurando uma festa marcada pela desrepressão: "*Explosão* de alegria, multidão na folia / Por todo lado, de fio a pavio / O frevo eletrizado, a *loucura* do trio / No Carnaval da Bahia, vou trieletrizar". (MACEDO; DODÔ, 1975) Uma qualidade muito enfatizada é a capacidade de contagiar os seus participantes, portanto, de seduzir, cooptar: "Carnaval é na Bahia / E o som do trio *contagia* / Retumba em meu coração / Vem, meu amor / Me dê a mão". (MOREIRA; ARMANDINHO, 1983) A marca principal da participação nessa festa, como seria previsível, é a adesão a um certo estado de espírito: "E toda graça pinta em forma / De som no caminhão / Brilho e luz que *geram animação*". (ANDRÉ; LEVI, 1981) A festa precisa ter qualidade, mas o folião também é avaliado na sua capacidade de entrega à celebração coletiva ou, talvez, na sua coragem de "deixar-se contagiar". Assim como na argumentação dos compositores mais antigos, na qual os críticos do samba eram taxados de "ruim da cabeça ou doente do pé", quem não participa do Carnaval da segunda metade do século recebe qualificativos pouco elogiosos – "Atrás do trio elétrico / Só não vai quem já morreu" (VELOSO, 1969) – pois, entre os baianos, "Desde o tempo da velha fobica / Parado é que ninguém mais fica". (MOREIRA,1995)

Alguns elementos do Carnaval recebem por vezes uma atenção mais cuidadosa, convertendo-se em emblemas da festa, como o trio elétrico e o frevo: "É o frevo, é o trio, é o povo / É o povo, é o frevo, é o trio / Sempre juntos fazendo o mais novo / Carnaval do Brasil". (MOREIRA,

1995) Às vezes, as canções tratam de precisar até com cuidado a história dessa nova versão do Carnaval baiano, citando datas, nomes e detalhes operacionais. Em 1975, falava-se em 25 anos da junção frevo e eletrificação – "*Há vinte e cinco anos*, em Salvador surgiu / O frevo numa fobica e o famoso trio" (MACEDO; DODÔ, 1975) –, sem esquecer de pontuar a origem desse tipo de música: "E o frevo que é *pernambucano* / Sofreu ao chegar na Bahia / Um toque, um sotaque baiano". (MOREIRA, 1995) A descrição poetizada dos equipamentos empregados na produção da música também é um tema explorado: "Faz muito tempo que pintou lá na Bahia / Um trio frevo eletrizante / *Da percussão até a voz* / Com *guitarra, contrabaixo e emoção*". (CALDAS, 1981)

A participação da eletricidade na sonoridade produzida pelos trios, considerada por alguns autores como um dos grandes marcos dessa música, inclusive com a criação de um instrumento, a guitarra baiana, é explorada muitas vezes para sugerir uma característica singular: o "frevo eletrizado", o "frevo eletrizante", o "frevo quente", ou seja, no frevo da Bahia, "Pintou uma nova energia". (MOREIRA, 1995) Goli Guerreiro (1994, p. 102) conta com detalhes a história do surgimento do trio elétrico e as adaptações baianas ao frevo:

> A criação do trio elétrico foi motivada pela visita do clube carnavalesco Vassourinhas, de Recife, que animou as ruas de Salvador com o frevo – gênero musical pernambucano (de origem européia) que é também uma dança. Impactados com a euforia causada pelo clube nas ruas da cidade, os então anônimos Dodô e Osmar pensaram em eletrificar aquele ritmo e inventaram o frevo baiano, executado num instrumento construído por eles, chamado de 'pau elétrico' (um tipo de guitarra conhecida hoje como guitarra baiana), o qual tocavam em cima da 'velha fobica', desfilando ao lado das escolas de samba, cordões, blocos e afoxés que foram se organizando ao longo desses anos.

Aliás, o uso parece conferir o direito de posse, pois, de pernambucano, às vezes parece que o frevo já se transforma em autenticamente baiano, servindo inclusive para o tradicional recurso argumentativo dos compositores: a comparação de práticas baianas àquelas desenvolvidas em outras terras, com a consequente valorização da produção local:

O som do Havaí *já era*
Mexicano, *quimera*
O fado de cristal *nunca fez mal*
Também o passo doble *já passaram para trás*
E até o tango *não se ouve mais*
Som do trio, *guitarra baiana* no ar
Frevo quente da Bahia
Não preciso do roque, *só preciso* do toque
Envolvente, legal, para o meu Carnaval
Vamos cantar, vamos dançar
Nossa música popular
(MACEDO, 1980)

No início, apenas fonte de som, depois, também gerador de luz, o trio chega a ser definido por alguns compositores como sol, elemento central da festa, ao redor do qual tudo orbita: "Nem quero saber / Se o diabo nasceu foi na Bahi / Foi na Bahia / *O trio eletro-sol* rompeu no *meio-di* / No *meio-dia*". (VELOSO, 1969) Calor, meio-dia, luz – "Jubileu de prata, *luz em cascata* / Explosão de alegria, multidão na folia" (MACEDO; DODÔ, 1975) –, brilho, brasa – "Frevo, chuva de frevo e sombrinhas / Metais em *brasa, brasa, brasa* que ardia"(MOREIRA, 1995) são outras formas de remeter a esta mesma zona semântica. Assim como o sol é frequentemente simbolizado como um rei, o trio recebe um tratamento especial, a sua presença é reverenciada: "Varre, varre, vassourinhas / Varreu um dia as ruas da Bahia / *Abriu alas e caminhos pra depois passar / O trio* de Armandinho, Dodô e Osmar". (MOREIRA, 1995)

Como num cortejo ou procissão, o folião define a sua participação na festividade frequentemente em função do modo de relacionar-se com o trio. Seguir, correr ou dançar atrás dele é a opção preferida pelos seus fiéis adoradores – "Eu vou *atrás do trio* elétrico, vou / Dançar ao negro toque do agogô" (EVANY, 1991) – uma opção que, dizem alguns, é fundamental para se conhecer a cidade – "Vem, *você vai conhecer* / A cidade de luz e prazer / *Correndo atrás do trio*" (GUANAES, 1996), mesmo que, reconhecem os compositores, o local não seja dos mais pacíficos – "Quando atrás do trio passa / Você causa arruaça". (MACEDO, 1977)

Como nenhuma tradição é estática, na baiana também aparecem outras formas de experimentar a participação na festa e o contato com

o caminhão sonoro. O papel do trio como palco é lembrado, aqui e ali: "Toda a moçada curtiu / E agora quer todo ano / A figura do Zé Baiano / *Dançando em cima do trio* / Animando mais a festa / Com seus jeitos, trejeitos e gestos". (MOREIRA, 1977) E, é claro, não se deve esquecer que, como essas letras de canções são ouvidas por multidões durante o Carnaval, elas também retratam e ensinam, aos foliões, coreografias que são vividas coletivamente, como em: "Vamos dar a volta no trio / Vamos dar a volta no Brasil". (MARQUES, 1998) A convivência entre o trio e outros veículos de expressão musical carnavalesca com menos decibéis parece ser, ao menos na visão dos compositores, harmoniosa: "Na praça de bloco e cordões / No solo e na sola dos pés / Reunindo multidões / Trio elétrico e afoxés". (MOREIRA, 1983) Se os afoxés são lembrados com carinho, recebem uma atenção ainda mais especial os criadores, os pioneiros do trio e seus descendentes: "No Carnaval da Bahia, vou trieletrizar / É o lugar no mundo inteiro que se brinca sem dinheiro / Basta só existir e na vida passar *o trio elétrico de Dodô e Osmar*". (MACEDO; DODÔ, 1975)

Os compositores costumam definir como pioneiro, inventivo e de uma relevância perene o trabalho de Dodô e Osmar, indissociavelmente ligado ao Carnaval baiano. Para caracterizar a importância dos "pais do trio elétrico", alguns argumentam com simplicidade – "Não curto D, mas lembro Dodô / Pois ele nos marcou" (CALDAS; MORBECK, 1981) –, enquanto outros se deixam levar pela emoção: "Salvador se agita / Numa só alegria / Eternos Dodô e Osmar". (EVANY, 1991). As referências e homenagens aos dois atravessam décadas e, se qualquer trio merece reverência à sua passagem, o dessa família parece ser mais especial – "Abriu alas e caminhos pra depois passar / O trio de Armandinho, Dodô e Osmar" (MOREIRA, 1995) –, por um forte motivo: "E assim se tornaram a razão principal / De se dar na Bahia o maior Carnaval". (MACEDO; MOREIRA, 1978) Até no final dos anos 1990, ainda havia quem cantasse: "Quero ver, quero ver, quero ver / Quero ter, quero ter, quero ter / Quero ter, ô / O som do trio elétrico de Osmar e de Dodô". (MERCURY et al, 1998)

Como se verá num momento seguinte, alguns outros aspectos também estão intimamente relacionados ao tema da festa, como as organizações carnavalescas e o estado de espírito alegre. Mas esses dois pontos

são tão debatidos que receberão aqui uma atenção individualizada e mais profunda.

Religiosidade

Na segunda metade do século, a religiosidade continua sendo um tema pautado, mas um novo panteão de deuses desponta com vigor nas letras dos compositores: os orixás da tradição religiosa afro-baiana. Se, no começo do século, o candomblé ainda era mal visto e até perseguido, mais contemporaneamente, a familiaridade com os rituais, os fundamentos e adeptos da religião passa até a conferir *status*, torna-se signo de bom gosto e erudição.[9] A significativa substituição da referência aos deuses católicos pelas divindades africanas retrata a lenta e progressiva conquista de espaço e respeito pelas expressões culturais negras na Bahia, que, até as primeiras décadas do século, a elite local tentava insistentemente banir. Agora, especialmente os orixás nagô-iorubás tornam-se uma presença constante, com os quais os baianos parecem manter um intercâmbio permanente: "Os orixás *acenaram* com o não/sim / Afoxé, jeje, nagô / Viva a princesa menina, uma estrela / Riqueza primeira de Salvador / [...] / Os orixás nos saudaram com o sim/sim". (VELOSO; BOLÃO, 1981) Mais até, se transformam em elementos centrais na caracterização da identidade da cidade e do seu povo: "Nessa cidade *todo mundo é D'Oxum* / Homem, menino, menina, mulher / Toda essa gente iradia magia". (GERÔNIMO; CALASANS, 1986)

Um exemplo do grau de atenção que intelectuais e artistas passam a dedicar à religião afro-baiana é dado pela expressiva remissão, nas canções, aos nomes de casas religiosas, seus sacerdotes, palavras litúrgicas, etnias africanas e até definições de princípios básicos da religião. A língua iorubá vai, também, ganhando timidamente espaço além dos

9 Prandi (1993) fornece um bom exemplo disto com o caso dos nigerianos que davam aulas na USP e que, para conquistar espaço e respeito, forjavam uma falsa intimidade com a adivinhação através do Ifá. Ao mesmo tempo, são registradas com frequência ações e declarações desrespeitosas em relação ao candomblé e seus adeptos, protagonizadas por membros de igrejas pentecostais e evangélicas.

muros dos terreiros, em palavras como *Afonjá, Babalorixá, axé, Olorum, juntó*. Uma resumida definição da divindade Oxum, dada nesta canção, por exemplo, sugere um caminho para a compreensão dos orixás: "A *força que mora n'água* / Não faz distinção de cor e toda cidade é D'Oxum / É D'Oxum". (GERÔNIMO; CALASANS, 1986) Outro compositor expressa de forma ainda mais clara a relação que a religião afro-baiana estabelece entre seus deuses e os elementos naturais, de onde vem a sua alcunha de "religião da natureza": "Pra cada canto uma conta / Pra cada Santo uma mata / Uma estrela, um rio, um mar". (GIL, 1983) Em outro trecho desta mesma canção, aparece a proximidade sincrética que foi estabelecida entre a religião dos orixás e o cristianismo: "É assim *porque Deus quis* / *Olorum* se mexeu / Rompeu-se a *guia*" (GIL, 1983), já que, o Olorum dos africanos, para muitos, equivale ao Deus dos cristãos.

Duas sacerdotisas e casas religiosas especialmente referidas são Mãe Senhora, do Ilê Axé Opô Afonjá, no São Gonçalo do Retiro, e Mãe Menininha do Gantois, do terreiro do Gantois, na Federação. A primeira – considerada por muitos a mãe-de-santo mais influente e poderosa que a Bahia já teve – era procurada por chefes de Estado brasileiros e africanos, artistas e intelectuais que, sabiamente, buscou aproximar da sua casa religiosa, conferindo-lhes cargos e títulos. Se muito foi escrito sobre o Opô Afonjá, é provável que mais ainda tenha se cantado o Gantois e sua Mãe Menininha, retratada sempre como uma mulher muito doce e, possivelmente, a mãe-de-santo mais querida pelo povo. Se a casa já era importante e conhecida desde os tempos da mãe-de-santo Pulchéria, sob o comando de Menininha, o Gantois se tornou também uma casa religiosa especialmente próxima dos artistas, tanto que a sacerdotisa foi tema de uma canção-oração feita exclusivamente para ela por um de seus amigos e admiradores famosos:

Ai! Minha mãe
Minha "mãe menininha"
Ai! Minha mãe
Menininha do Gantois
A estrela mais linda, hein?
Tá no Gantois!

E o sol mais brilhante, hein?
Tá no Gantois!
A beleza do mundo, hein?
Tá no Gantois!
E a mão da doçura, hein?
Tá no Gantois!
O consolo da gente, ai?
Tá no Gantois!
A Oxum mais bonita, hein?
Tá no Gantois!
Olorum quem mandou
Essa filha de Oxum
Tomá conta da gente
E de tudo cuidá
Olorum quem mando – ê – ô
Ora – iê – iê – ô
(CAYMMI, 1972)

Mais do que expressar um começo de contato entre os artistas e intelectuais com os rituais religiosos e seus praticantes, essas canções demonstram o início de uma conquista de respeito em novos estratos sociais. Intelectuais baianos contam que, apesar do contato frequente e das visitas recorrentes aos terreiros, não lhes ocorria trazer o universo afro-baiano para os seus trabalhos, salvo algumas exceções, como Edison Carneiro e Vivaldo da Costa Lima. (UZEL, 1993) A citação a Mãe Senhora e a Mãe Menininha podem aparecer tanto como elementos de uma exaltação à Bahia –"Ê ô Bahia, fonte mítica encantada / Ê ô expande teu axé, não esconde nada / [...] / Te chamo de *Senhora, Opô Afonjá* / Eros, Dona Lina, Agostinho e Edgar / Te chamo *Menininha do Gantois*" (VELOSO, 1993) – ou dentro de uma crônica sobre a religião afro-baiana:

Olorô, Bahia
Nós viemos *pedir sua benção*, saravá
Hepa hê, meu guia
Nós viemos *dormir no colinho* de Iemanjá!
Nanã Boroko fazer um Bulandê
Efó, caruru e aluá
Pimenta bastante pra fazer sofrer
Bastante mulata para amar
Fazer juntó

Meu guia, hê
Seu guia, hê Bahia!
Saravá, *Senhora*
Nossa mãe foi-se embora pra sempre do *Afonjá*
A rainha agora
É *Oxum*, é a *Mãe Menininha do Gantois*
Pedir à *Mãe Olga do Alaketu*, hê
Chamar Iansã para dançar
Xangô, rei Xangô, Kabuecielê
Meu pai! Oxalá, hepa babá!
A benção, mãe
Senhora mãe
Menina mãe, Rainha!
(MORAES; TOQUINHO, 1971)

No contato com as divindades e a religião, os pedidos e agradecimentos são os mesmos que aparecem entre os fiéis de outras tradições: problemas de amor, solicitação de proteção, gratidão por alguma benção. Assim como o Senhor do Bonfim, os orixás parecem poder ser também eficientes protetores dos apaixonados – "O amor *Oxalá abençoa* / Tá combinado então" (MARQUES et al, 1997) – ou – "Em Salvador, só em Salvador / Eu conquistei prá sempre o seu amor / Em Salvador, com a ajuda de Xangô, ô ô" (MOREIRA; MAUTNER, 1979) – e também são invocados para solicitações mais incomuns: "Vou *pedir* pro meu Babalorixá / Pra fazer uma *oração pra Xangô* / Pra pôr pra trabalhar / Gente que nunca trabalhou". (MORAES; LYRA, 1964) Como deuses festivos que são, já que os rituais feitos para homenagear os orixás envolvem muitos dos elementos das festividades profanas – roupas vistosas, boa comida, dança e música –, alguns compositores associam sem constrangimentos os deuses e as festas: "No sol da Bahia a gente deita e rola / Sambaê, sambaê / Andar com fé só na *terra do axé* / Sambaê, sambaê / *Pai Oxalá tá protegendo você*, mãe". (MARQUES; BAHIA; CAMAFEU, 1997)

Ritos de adesão: peregrinar, objetos, festas religiosas

Mas nem só com preces, saudações e invocações se manifesta a adesão religiosa. Reaparecem aqui as festas, peregrinações e oferendas, por vezes citadas como "obrigações", onde a constância, a repetição dos

procedimentos, portanto, o cultivo da tradição, são caracterizadas como fundamentais. A importância do ato externo como tradutor de sentimentos torna-se ainda mais explícito, sendo um bom exemplo disto um bordão que há anos é utilizado com referência à Festa do Bonfim –"Quem tem fé vai a pé" (MOREIRA; MACHADO, 1990) –, aludindo à caminhada de oito quilômetros pelas ruas da Cidade Baixa que os fiéis, de todas as idades, enfrentam no dia da festa em louvação ao Senhor do Bonfim. A referência aos objetos com poderes místicos – figas, patuás, colares – decai bastante, ao menos nas letras das canções, enquanto cresce, em detalhe e quantidade, a menção às festas religiosas.

As oferendas não são mais nomeadas como "quebranto", "magia" ou "feitiço de dendê", agora, fala-se em "presente". Essa forma de nomear as oferendas é especialmente aplicada àquelas dedicadas aos orixás femininos Oxum e Iemanjá, da água doce e água salgada, respectivamente. Contam os pescadores do bairro do Rio Vermelho,[10] que a festa intensificou-se a partir de 1924, quando, no dia dois de fevereiro, um pequeno grupo de pescadores organizou uma festa em louvor a Iemanjá: Eustáquio, Pedro, José e Sibien, acompanhados de mais alguns colegas, seguiram para o mar levando presentes que cabiam numa caixa de sapatos. Hoje em dia, a celebração começa durante a madrugada, com um presente para Oxum no Dique do Tororó. Durante todo o dia, fiéis depositam os seus presentes em cestos de palha na colônia dos pescadores, que são levados para o mar por dezenas de embarcações no final da tarde. Com o passar do tempo, a singela homenagem de um grupo de 29 pescadores ampliou-se, transformando-se numa gigantesca festa que atraiu, em 2000, cerca de 200 mil pessoas – "Maria das graças de Deus, Maria / Se você for à Bahia / Ver a festa de Iemanjá / Vê se traz uma Maria / Igual aquelas que tem lá / Credo, Ave Maria" (MORAES; HIME, 1967) –, tornando-se mais um dos ícones da baianidade: "*Na festa de Iemanjá / Presente no dois de fevereiro* / Nós aqui e ele lá / Isso é a confirmação de que a Mangueira / É onde o Rio é mais baiano". (VELOSO, 1997)

10 Informações dadas pelo presidente da Colônia de Pesca Z1, Eulírio Menezes, em entrevista concedida em janeiro de 2000.

Essa festa e os presentes para os orixás já foram tema de várias canções e livros. Um dos elementos que pode indicar a importância simbólica da participação nestes rituais é o fato de serem expressões com menos disfarce: trata-se de uma explícita homenagem – porque pública, feita necessariamente ao ar livre, no meio da rua – a divindades da religião afro-baiana. Participar da festa de Iemanjá, provavelmente expressa, mais explicitamente ainda do que a do Bonfim, o respeito à liturgia de origem africana. Ou seja, é mais um elemento confirmando que o "ser baiano", nas canções da segunda metade do século, incorpora progressivamente cada vez mais elementos culturais negros. Elementos que, evidentemente, sempre estiveram presentes, mas que não eram tratados com tanto detalhe ou atribuídos ao legado cultural africano. A importância política deste dado não passa despercebida aos compositores, que afirmam: Presente na água doce / Presente na água salgada / E toda cidade brilha / *Seja tenente ou filho de pescador / Ou importante desembargador / Se der presente é tudo uma coisa só /* A força que mora n'água / Não faz distinção de cor e toda cidade é D'Oxum / É D'Oxum. (GERÔNIMO; CALASANS, 1986)

A herança católica, é claro, não desaparece. Principalmente o catolicismo popular, sincrético, que tem na festa do Bonfim um dos seus principais símbolos: "É de obrigação / De *obrigação de candomblé / Ir da Conceição da Praia / Ao Bonfim a pé*". (MOREIRA; BARBOSA, 1993) Curiosamente, apesar da flexibilização das normas, através do sincretismo, em que a visita a uma igreja pode ser associada ao candomblé, mantém-se uma rigidez tradicional: a "obrigação". Aliás, o respeito às "obrigações" é uma marca da religião dos orixás, repleta de procedimentos, interdições, segredos, normas e hierarquias. Trata-se de uma crença na necessidade de se fazer as coisas de uma "certa forma" para que elas sejam válidas:

Que há dez anos todo dia vêm cantar
As rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas vindas da Bahia com promessas pra pagar
Rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas elas com um bocado de promessas pra pagar
[...]
Mas todos sabem se a oração não principia
Com uma moça da Bahia, então chover, não chove, não

Algumas moças rezadeiras que *vieram*
De outros lugares sem ligar pra tradição
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão
Nesses três dias sem as moças da Bahia
Pra cantar a cantoria, todo mundo percebeu
Não adianta, pirulito é pirulito
Periquito é periquito, *mito é mito*, Deus é Deus.
(GIL; STROETER, 1998)

A dimensão religiosa e, principalmente, a religiosidade baiana fica sendo ainda uma espécie de reservatório nacional de recurso à espiritualidade. Quando nada mais funciona, apela-se para os santuários, para as divindades, para a fé que permanece viva na Bahia.

Reza
Chama pelo teu guia
Ganha fé, sai a pé, vai até a Bahia
Cai aos pés do Senhor do Bonfim
Dobra
Teus joelhos cem vezes
Faz as pazes com os deuses
Carrega contigo uma figa de puro marfim
Pede
Que te façam propícia
Que te retirem a cobiça, a preguiça, a malícia
A polícia de cima de ti
(GIL, 1984)

Sincretismos

A habilidade brasileira e baiana para fundir, misturar, sincretizar não é um tema novo para os compositores que cantam a Bahia. O que ocorre nas canções mais recentes é, possivelmente, um enriquecimento na forma de retratá-la, até porque, ao longo da primeira metade do século, o tema recebeu também a atenção de vários estudiosos e artistas. Comenta-se o convívio entre santos e liturgias católicas e negras –"Canto e danço / Pro meu orixá / Da Conceição ao Bonfim" (MOREIRA; MACHADO, 1990) – a busca dos descendentes de africanos de encontrar semelhanças entre

os seus deuses e os dos brancos, em nome da sobrevivência dos seus cultos – "Meu Senhor do Bonfim / Meu começo / Reconheço Senhor Oxalá" (MOREIRA; MACHADO, 1990) – e a importância da fé, tornando as diferenças entre tradições religiosas em meros detalhes: "Na Bahia é assim / *O que vale é a fé* / Nada mais / Vão subindo / A ladeira *se unindo* / *Terreiros e catedrais*". (MOREIRA; MACHADO, 1990)

O convívio de tradições pode significar também um vantajoso somatório de protetores espirituais, afinal, trata-se de uma terra consagrada a todos os santos: "É um porto, é um porto, Sete Portas / Bem abertas pra magia / De Todos os Santos que vêm baixar na Bahia". (MOREIRA; MACHADO, 1986) Alguns podem ser mais objetivos e nomear os santos e orixás que socorrem os aflitos: "A Bahia que vive pra dizer / Como é que faz pra viver / Onde a gente não tem pra comer / Mas de fome não morre / *Porque na Bahia tem mãe Yemanjá* / *De outro lado o Senhor do Bonfim* / Que ajuda o baiano a viver". (GIL, 1965) Há quem arrisque até associações com a religiosidade oriental, famosa pela sua força: "Um dia, a Bahia / Ao som do agogô / Tornou-se não por acidente / Celebrando o Carnaval / *A Índia aqui do Ocidente* / Acima do bem e do mal". (MOREIRA, 1993) Nessa e em outras canções, festa e religiosidade mesclam-se com naturalidade, reafirmando a proximidade entre os âmbitos do sagrado e profano, como foi visto a respeito do Carnaval. A canção a seguir fornece um exemplo bem explícito disto, ao descrever uma casa religiosa africana ou "casa de axé", explorando o elemento festivo da celebração religiosa: "Se é de rolar batucajé / Na ponta do pé / Na casa de Axé / Prato de najé / Folha de guiné / E se lambuzar de acarajé / Com muito Axé / Vem ver as meninas rodar a baiana / E sentir como é / Sambaê sambaê samba". (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) A intimidade encontrada no início do século entre os compositores e o Senhor do Bonfim reaparece aqui, com maior frequência, na relação com a religião africana – "É bom demais / Abraçar babalorixá" (AMARO CHAVES, 1995) –, que, inclusive, descrevem os orixás como muito humanos, possuidores de características e sentimentos bastante semelhantes aos dos mortais.

A devoção ao Senhor do Bonfim e a festa em sua homenagem prosseguem sendo um termômetro importante da força e tensões presentes nesse sincretismo. Todos os anos, em janeiro, uma multidão estimada nos últimos tempos em um milhão de pessoas parte da igreja da Conceição da Praia e vai até a "colina sagrada", no Bonfim, onde está situada a igreja do Bonfim. À frente do cortejo, seguem baianas vestidas com roupas típicas, que lavam com água perfumada as escadarias do templo dedicado ao santo. Mas a cada ano modifica-se o espaço cedido ao caráter profano que toda lavagem baiana possui – principalmente pelo grande consumo de álcool. Há tempos atrás, era possível entrar na igreja, que atualmente permanece fechada durante a celebração. Modifica-se também o estímulo à música e danças sensuais: atualmente a presença dos trios elétricos está proibida durante o cortejo. Ou seja, na Festa do Bonfim convivem, unem-se e digladiam-se fiéis do candomblé, católicos, baianos e turistas em busca de fé, prazer e diversão. Na canção *Lavagem do Bonfim*, Gilberto Gil produz uma bela descrição dessa caminhada emocionante pelas ruas da Cidade Baixa sob o sol do verão baiano:

Lavagem do Bonfim na quinta-feira
Sai da Conceição da Praia a primeira
Talagada de batida na Praça Cairu
Levanta a pista ao alto Lacerda
Mais parece um corredor que envereda
Uma pista de corrida, correr pro céu azul
Olha a vertigem, Virgem Maria
Te segura, criatura,
Que o dia inda tá menino, moço
O almoço inda tá cru
Segura bem na mão da menina
Poupa teu coração que é só na colina
Que o santo serve o caruru
Timbau, pandeiro, som de guitarra
Tanta roupa branca, tanta algazarra
Zona Franca de folia, de fé, de devoção
Foto de lambe-lambe alegria
Vai passar pelo Moinho da Bahia
Mais de trinta graus de calor, amor e emoção

Lembra bem dos degraus da igreja
Guarda um pouco de suor prá que seja
Misturado às águas e às mágoas de lavar o chão
Faz tempo que passou da Calçada
Segura os joelhos nessa chegada
Que o peito arde de paixão
(GIL, 1993)

Emblemas – músicos, bairros e organizações

Se a autorreferência ou autopromoção parece ter sido sempre uma prática constante entre os baianos, é natural que o mesmo ocorra com os compositores, que falam de si mesmos, seus bairros e locais de encontro, caracterizando-os como emblemáticos. Assim, mostram-se também afinados com o mundo contemporâneo – a sociedade de consumo –,no qual existir socialmente equivale a saber produzir-se e vender-se como uma marca, uma imagem social. Os artistas, então, cultivam o hábito de descrever com minúcia o mundo em que vivem, seus gostos e práticas, repetindo sempre o nome do próprio grupo, como numa espécie de grito de guerra ou propaganda. Segundo Rubim (1995, p. 11),

> [...] tal dimensão da vivência contemporânea nada tem de descartável ou de mera manipulação. Antes emerge como um essencial e fundante componente do que se nomeia como contemporaneidade. Todo e qualquer ser público, e quaisquer dos campos sociais, tem necessariamente que 'viver' também sob a forma de imagem social. [...] Se no capitalismo concorrencial a simples existência do mercado e de preços garantiam a transformação dos valores de uso em valores de troca e portanto a realização (do circuito) das mercadorias: no capitalismo tardio, preços e mercado já não bastam. Como observaram Swezzy e Baran, a concorrência agora realiza-se como prioritariamente concorrência de marcas.

Dependendo do artista em foco, a ênfase pode ser dada ao seu trabalho, ao contexto ou ao local ao qual ele se acha ligado. Esta última forma de abordagem é a que, aqui, interessa especialmente, pela frequência com

que aparece, principalmente nas canções das três últimas décadas. São as referências às organizações negras, misto de bandas musicais com grupos culturais: do Curuzu/Liberdade, Ilê Aiyê; do Pelourinho, Olodum, e do Candeal, Timbalada, entre outras. Nos anos 1970, o bloco afro do Curuzu defende um modo de participação no Carnaval com estímulo às posturas étnicas e políticas. Nos anos 1980, é a vez dos moradores e frequentadores de um Pelourinho ainda em ruínas, mas vivo, definirem os rumos da música feita na Bahia. Nos anos 1990, são os jovens do Candeal que prosseguem com a tradição de transformar quintais em oficinas musicais, atraindo a atenção de um público cada vez maior e mais heterogêneo para a batucada baiana. Principalmente nas décadas de 1970 e 1980, o apelo ao discurso étnico, à negritude, foi tão forte e encontrou tão boa acolhida que chegou a obscurecer, em boa medida, o da baianidade. A contraposição entre esses dois discursos é um tema que mereceria, inclusive, um estudo mais aprofundado. Relacionando a sensibilidade ao apelo do discurso da negritude à ascensão social de uma parte da população negra, nos anos 1960 e 1970, Sansone (1994, p. 72) dá pistas interessantes:

> Surgem novas figuras – o 'petroleiro' (funcionário da Petrobras) e mais tarde o 'poleiro' (funcionário do pólo petroquímico de Camaçari) – que correspondem a uma nova cultura operária e, em geral, a uma grande mudança nas relações sociais. Mais trabalhadores negros têm acesso a um emprego formal, com possibilidade de melhor moradia. Esse é um período de grande efervescência nas organizações negra e na cultura negra. Os novos trabalhadores negros são mais sensíveis a mensagens de orgulho e de identidade negra das organizações político-culturais que apelam para a negritude. (AGIER, 1990 e 1992) Formam-se blocos afros e movimentos negros. A cultura negra adquire mais status e reconhecimento oficial.

Nos terreiros de candomblé, as mulheres negras criaram para si mesmas micro universos regidos por intrincadas normas e hierarquias, que privilegiam o gênero feminino. Com o aprendizado como membros do terreiro, especialmente como alabês – músicos que tocam os atabaques nas cerimônias religiosas do candomblé – e a prática cotidiana nas batucadas entre amigos e familiares, os homens negros e mestiços baianos

puderam inventar também as suas organizações, conservando a música e a dança como elementos centrais. O mote principal era a participação no Carnaval, mas o prazer e a necessidade de "estar junto" ampliou a atuação do Ilê Aiyê, Olodum, Timbalada e outros blocos, que passaram a atuar como difusores da cultura negra e fomentadores da aglutinação e organização dos moradores das comunidades onde surgiram, exercendo influência também sobre uma parte dos jovens de Salvador. É claro que a influência desse discurso não se dá de um modo homogêneo nem estático, o que é facilmente comprovável, por exemplo, pelas centenas de cores com que se autodefinem os baianos perante o Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em outro trecho do seu texto, partindo de uma pesquisa de campo feita na década de 1990 entre moradores da Região Metropolitana de Salvador, Sansone (1994, p. 75-76) comenta:

> A mesma pessoa negra pode se definir, ou ser definida, em contextos diferentes, preto para o IBGE, escuro quando se fala dele em sua ausência, moreno quando ele 'no pedaço tem moral' (é respeitado e tido como próximo), escurinho quando outros querem ofender um pouquinho, neguinho na paquera. Pode ser negro durante o carnaval ou no batuque. O termo negro, associado com cultura, religião e música, não é conflituoso, todo mundo aceita. Neste sentido, à pergunta sobre a própria cor, muitos respondem: depende. [...] o termo com o qual as pessoas indicam a própria cor indica também uma particular posição social e postura cultural. A diferença entre quem se autodefine negro e preto, pardo e escuro é substancialmente em termos etários e depois de escolaridade. 'Pretos' e 'negros' correspondem em boa parte a duas gerações e a duas maneiras de encarar o preconceito e de assumir a negritude – escondida para os 'pretos' ou explicitada e gritada para os 'negros'. [...] Generalizando, os negros auto-declarados são jovens, escolarizados e desempregados.

No Ilê, o estilo de atuação é mais rígido e separatista, ecos da militância política dos anos 70 e do discurso do movimento negro.[11] No Olodum,

11 "A principal característica do Ilê Aiyê, que de imediato demarca sua diferença, é ser um bloco de negros onde é rigorosamente vetada a entrada de brancos. Segundo Vovô, como é conhecido o fundador do bloco, essa é uma postura política. Sem dúvida o Ilê Aiyê celebra a África em seus múltiplos aspectos, apropriando-se de elementos culturais reinventados, ao mesmo tempo em que, lançando mão do

o ecletismo e o cosmopolitismo já são realidade, inclusive na música, que soma o reggae ao samba, ritmos irmãos na negritude, sem deixar de lado a preocupação com o combate ao racismo. Com a Timbalada, nos anos 1990, ampliam-se o escracho, a ludicidade e as discussões étnicas e sociais ganham contornos mais suaves.[12] Menos militante e histórica que o Ilê e o Olodum, a Timbalada fala principalmente do cotidiano do seu bairro, onde a cultura negra tem uma importância preponderante.

As mulheres participam, mas, nestas organizações, o centro de tudo é a música, assim, quem manda é quem toca: os homens. Os rapazes tocadores criam escolas ou bandas para profissionalizar os futuros músicos e artistas – Banda Erê, Escola Criativa Olodum e Escola Pracatum –, percorrem o mundo e ajudam a trazer o mundo todo para a Bahia. A produção desses grupos está fortemente ligada aos bairros onde surgiram e à vida comunitária. Definidos pela Fundação Cultural Palmares – entidade pública autorizada pelo Governo Federal a reconhecer e conferir título de posse às áreas remanescentes de quilombos em todo território nacional – como territórios culturais negros, o Candeal e a Liberdade trilham um caminho um pouco distinto do Pelourinho, único dos três localizado numa área central da cidade e de onde a população pobre foi, em boa medida, retirada. A influência destes artistas sobre os seus bairros é distinta, mas o fundamental é que esses três bairros e os três grupos famosos são parte de uma mesma história, complementares e não excludentes. Mestre Neguinho do Samba, do Olodum, já foi mestre de bateria do Ilê Aiyê, de onde trouxe muitas influências. Assim como Carlinhos Brown, criador e mentor da Timbalada, credita parte de sua formação

exclusivismo étnico baseado na cor-da-pele, denuncia às avessas a intolerância dos brancos em relação aos pretos. Assim, busca demolir o mito da democracia racial, que encontra largos espaços na Bahia". (GUERREIRO, 1997, p. 101-102)

12 Para Ari Lima (1997, p. 166), diferentemente do Ilê Aiyê e Olodum, que têm um discurso de confronto em relação à discriminação racial, o primeiro, utilizando a tradição afro-baiana como ideologia e mito e o segundo, enfatizando a origem negra da Bahia, o discurso da Timbalada "[...] enfatiza a pessoa do indivíduo. Ou seja, aquele músico preso à totalidade social, submetido ao poder hierárquico, comprometido com a coletividade, mas com poder de decisão e escolha [...] Assim, na Timbalada se busca a sofisticação da produção musical, do músico e de seu exercício artístico".

musical às suas idas ao Pelô, onde sempre circularam artistas, capoeiristas e informação musical de várias procedências, como a música caribenha e o reggae, que marca o samba-reggae do Olodum. Ou seja, todos se alimentam de fontes comuns e dialogam entre si.

Curuzu / Ilê

O Curuzu, onde o Ilê Aiyê foi fundado, em 1974, é uma das microáreas do bairro da Liberdade, considerado um dos mais populosos da Região Metropolitana de Salvador. Uma região com cerca de 88.589 moradores, segundo dados do Censo Demográfico 2000 do IBGE, somando-se áreas de ponderação[13] que incluem a Liberdade, Guarani, Sieiro, Japão, Pero Vaz e Curuzu. Sozinho, o Curuzu tinha em 2000 aproximadamente 15.265 habitantes. Formado inicialmente por "roças" – com poucas casas, árvores frutíferas, pequenas plantações e criação de animais –, o primeiro nome do bairro foi Vista do Bonfim, pois era possível enxergar a famosa igreja no topo da colina. Por lá, passava também a famosa "Estrada das Boiadas", um caminho por onde se transportava gado para o matadouro de Salvador. Do período que antecede o acentuado crescimento da população e o aumento dos problemas urbanísticos, isto é, até a primeira metade do século, o bairro manteve um pouco da tradição das festas coletivas e vida comunitária. O Dia de Santo Antônio, o São João, o Carnaval, o Natal, a Lavagem da Fonte dos Frades e o Dia das Crianças eram e continuam sendo motivo para festividades que mobilizam muitos moradores e invadem as ruas do bairro. (ROCHA et al, 1997)

13 Segundo a Supervisão de Disseminação de Informações da Unidade Estadual do IBGE na Bahia: "O termo Área de Ponderação é definido como uma unidade geográfica constituída por um agrupamento de setores censitários, que pode abranger um ou mais 'bairros' – e no caso de Salvador, a existência dos bairros é apenas cultural, não havendo um limite determinado por lei". Informação recebida em uma entrevista com o chefe da Supervisão de Disseminação de Informações da Unidade Estadual do IBGE na Bahia, Joilson Rodrigues de Souza.

"*O bairro tem a cara do nome. Liberdade: todo mundo gosta, todo mundo quer*", afirma Mãe Hilda,[14] sobre o seu bairro, que é um dos trechos ao redor do centro de Salvador onde os ex-escravos e seus descendentes tentaram reconstruir suas vidas. Até hoje ocupado majoritariamente por negros e mulatos, o bairro sedia ou foi palco do nascimento de várias organizações culturais que assumem uma influência negra e africana: bloco afro Ori Obá, bloco Vulcão da Liberdade, bloco Alabê, grupo Birimbalada, sede do Movimento Negro Unificado e do bloco afro Muzenza. Neto de um fundador de afoxé, Arniseco Manuel Dias, e filho de uma ialorixá, Mãe Hilda, Antonio Carlos dos Santos, o "Vovô do Ilê", manteve a tradição familiar de participação na vida da comunidade e, com seu amigo Apolônio de Jesus, fundou o bloco afro Ilê Aiyê. Sobre a importância do bloco, definido como uma espécie de pai, modelo, fonte de inspiração e conhecimento para muitos blocos e artistas baianos, um compositor afirma: "Ilê, Ilê Aiyê / Tu és o senhor / Dessa grande nação / E hoje os negros clamam / A benção, a benção, a benção". (RECO, 1989) O Ilê Aiyê tornou-se também um referencial a respeito dos temas da identidade negra, luta contra o racismo, busca de igualdade social, em que a palavra liberdade é muitas vezes acionada num duplo sentido: referência ao bairro onde nasceu o bloco e à meta de libertação da pobreza e da exclusão a condições dignas de vida. Nesta canção, que se transformou num verdadeiro hino, Gerônimo sintetiza bem essas ideias, que transitam também por outras canções: "Eu sou negão! / Eu sou negão! / Meu coração é a liberdade / É a liberdade / Sou do Curuzu – Ilê / Sou do Curuzu – Ilê / Igualdade na cor / Essa é a minha verdade / Igualdade na cor / Essa é a nossa verdade". (GERÔNIMO, 1987)

Para alguns autores, como o historiador Walter Passos (1990), o Curuzu é uma área remanescente de quilombo, portanto, local onde escravos fugidos se escondiam, construindo comunidades autônomas.[15]

---

14 Entrevista concedida em março de 2000. Mãe Hilda é moradora do Curuzu desde 1930.

15 O historiador João Reis (1996, p. 347) relata uma definição de quilombo que vigorava na Bahia colonial: "havia uma definição oficial, quase técnica, de quilombo no período colonial, abarcando agrupamentos bem mais simples: 'toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham

Para outros, como o historiador João Reis, ainda não foram encontrados documentos que comprovem este fato.[16] Na dúvida, a Fundação Palmares reconhece o bairro como um território cultural negro. Entre os compositores populares, mantêm-se as mesmas associações: Liberdade e o Curuzu como quilombos e locais culturalmente marcados pela presença de negros, locais em que a liberdade é celebrada, mas também onde a pobreza e suas consequências estão muito presentes. Um exemplo otimista e esperançoso aparece nesta canção: "*No embalo do Ilê* / Meu elo, minha corrente / Meu nego belo, minha gente / *Meu mano da Liberdade* / Pele negra e claridade / Nesse novo continente / *Nossa voz não se cala* / É fé, firmeza e folia / *Abre alas senzalas* / Pelas ruas da Bahia". (MOREIRA; BARRETO; MACHADO, 1988) Outro bom exemplo está numa canção de Jorge Portugal e Lazzo, na qual o bairro é citado ao lado do mais importante quilombo brasileiro, Palmares, do famoso bairro negro de New York, Harlem, onde viveram e trabalharam artistas importantes, principalmente do *jazz* e *blues*, como Billie Holiday, e a cidade de Soweto, na África do Sul, local em que a discriminação dos negros era assumida e estimulada legalmente até recentemente, pelo regime do *apartheid*: "Eu sou o sol da Jamaica / Sou a cor da Bahia / Eu sou você / E você não sabia / Liberdade, Curuzu, Harlem, Palmares, Soweto / Nosso céu é todo blue / E o mundo é um grande gueto". (PORTUGAL; LAZZO, 1988)

Outro tema muito presente e possivelmente ainda mais polêmico quando se fala do Ilê Aiyê é a beleza. Polêmico porque, como afirma Damasceno (1997), no Brasil, a expressão "boa aparência" é frequentemente usada como métafora da cor, indicando que as marcas físicas da herança africana – cor negra, nariz largo, lábios grossos e cabelos crespos – são consideradas feias. Sintonizado com movimentos internacionais de valorização do negro, dos anos 1970, que inclusive tinham como um dos seus *slogans* "*black is beautiful*", o Ilê Aiyê sempre desafiou essa noção, estimulando seus integrantes a acentuarem e valorizarem

ranchos levantados nem achem pilões neles', segundo uma consulta do rei ao Conselho Ultramarino, em 1740".

16 Informação dada em entrevista concedida em março de 2000.

suas características físicas, ajudando – ao lado de outros movimentos, organizações e artistas – a difundir uma concepção de beleza negra que repercute em boa parte da população. Caetano Veloso, no final da década de 1970, gravou uma canção que tematiza a questão – *Beleza pura* – e, inclusive, cita o Ilê, o Curuzu, o Badauê e os Filhos de Gandhy, pois, de fato, as entidades carnavalescas negras têm muito a ver com a difusão dessa nova concepção de beleza.[17] Uma beleza que teve como uma de suas marcas os cabelos trançados e enfeitados com búzios, e também inclui a pele negra, o tônus muscular, a cultura, a elegância do porte e das indumentárias de inspiração africana como atrativos. Uma concepção que desvincula poder financeiro de formosura:

Não me amarra dinheiro não
Mas formosura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não
A carne dura
Dinheiro não

Moça preta do Curuzu
Beleza pura
Federação
Beleza pura
Boca do Rio
Beleza pura
Dinheiro não

Quando essa preta começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda a trama da trança
A transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar pra botar no cabelo
Toda minúcia
Toda delícia

17 No mesmo ano, 1979, *Beleza pura* foi gravada também pelo grupo *A Cor do Som*. No Carnaval de 1980, foi uma das canções de maior sucesso.

Não me amarra dinheiro não
Mas elegância
Não me amarra dinheiro não
Mas a cultura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não

A carne dura
Dinheiro não
Moço lindo do Badauê
Beleza pura
Do Ilê Aiyê
Beleza pura
Dinheiro yeah
Beleza pura
Dinheiro não

Dentro daquele turbante dos Filhos de Ghandi
É o que há
Tudo é chique demais
Tudo é muito elegante
Manda botar
Fina palha da costa e que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios

Não me amarra dinheiro não
Mas os mistérios.
(VELOSO, 1979)

Desafiador, o Ilê cria até um concurso anual para a escolha da mais bela mulher negra do bloco: a Noite da Beleza Negra. Beleza, felicidade e perfeição são palavras usadas muitas vezes para descrever também a performance do bloco em seu conjunto: seus integrantes e a música que produzem. Há quem afirme que nem o racismo consegue eliminar a admiração despertada pelos negros e pelo Ilê Aiyê: "Me diz que sou ridículo / Nos teus olhos sou mal visto / Diz até tenho má índole / Mas *no fundo* / *Tu me achas bonito, lindo*! / Ilê Aiyê". (LIMA, 1989) A ideia fica ainda mais nítida em "*O mais belo dos belos (A verdade do Ilê / O charme da Liberdade)*", uma

canção gravada por Daniela Mercury que alcançou grande repercussão e que já expressa em seu próprio título a defesa da beleza negra:

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
E a coisa mais linda de se ver
É o Ilê Ayê
O mais belo dos belos
Sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte
E diga: eu sou Ilê

Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade
Como é que é?
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade

Quem não curte não sabe, negão
O que está perdendo
É tanta felicidade
O Ilê Ayê vem trazendo
18 anos de glória, não
São 18 dias
Nessa linda trajetória
No carnaval da Bahia

E a galera a dizer:
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade
Como é que é?
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade

É tão hipnotizante, negão
O swingue dessa banda
A minha beleza negra
Aqui é você quem manda
Vai exalar seu charme, vai

Para o mundo ver
Vem mostrar que você é
A deusa negra do Ilê
E a galera a dizer:

Não me pegue não...
Deixe eu curtir o Ilê...

É sábado de carnaval, seu negão
Que tremendo zum, zum, zum
Ele está se preparando
Pra subir o Curuzu
Quem não aguenta chora
De tanta emoção
Deus teve o imenso prazer de criar essa perfeição
(GUIGUIO; POESIA; FARIAS, 1992)

Pelourinho / Olodum

O Olodum surge na virada da década seguinte, em 1979, num Pelourinho onde moradores pobres dividiam o espaço com "ladrões, traficantes, travestis, prostitutas". (SCHAEBER, 1998, p. 148) Como aconteceu em muitos lugares do mundo, com a expansão urbana e a ocupação de novas áreas da cidade, o antigo bairro central e rico foi deixado para trás pelas elites e os grandes sobrados passaram a ser ocupados por uma camada pobre e marginalizada da população, que transformou os casarões em cortiços.[18] Habitando, então, uma área ao mesmo tempo decadente e central – onde estão as maiores igrejas, Câmara Municipal, prefeitura, secretarias municipais e o centro comercial antigo – os jovens pobres, ousados e bem informados do Maciel/Pelourinho criam o bloco afro Olodum, inicialmente,

18 Um exemplo dessa mesma ocorrência é o caso do Harlem: "O Harlem no século XIX tinha sido uma comunidade próspera e bem cuidada da burguesia branca, mas como o transporte por trem tornou o extremo norte de Manhattan acessível aos distritos comerciais do centro da cidade, os especuladores construíram muitos prédios de apartamentos e, onde os lucros corriam perigo, o racismo não evitou que apartamentos vagos fossem alugados aos negros. Na década de 1920, o Harlem se tornara a maior cidade negra do mundo". (CLARKE, 1995, p. 55)

tendo como motivo central garantir a participação no Carnaval. O improviso era tamanho que, em 1983, o grupo não consegue ir para as ruas. Nesse mesmo ano, o bloco entra numa nova fase, "já com uma visão estratégica, o Olodum foi transformado no Grupo Cultural Olodum, com estatuto registrado, e logo reconhecido como de utilidade pública nos níveis municipal e estadual". (DANTAS, 1996, p. 35) A partir daí, são desenvolvidos projetos como o Rufar dos Tambores, a Escola Criativa Olodum, o grupo de dança, o Bando de Teatro e criadas empresas como a Fábrica de Carnaval, a Boutique Olodum e a estrutura Carnaval Olodum, "[...] que comanda as atividades culturais de mais significativos resultados econômicos, como os setores Banda Olodum, Disco Olodum e shows Olodum". (DANTAS, 1996, p. 36)

Depois do estouro da canção *Faraó, divindade do Egito*, em 1987, o grupo progressivamente se internacionaliza, viajando e tocando em vários países. O Pelourinho – um conjunto arquitetônico dos séculos XVII e XVIII, tombado como patrimônio da humanidade – passará também por profundas transformações, sendo realizada no início dos anos 1990 uma intervenção estatal no local, que o devolve à classe média e o torna acessível aos turistas. Grande parte dos antigos moradores são retirados de lá e os casarões são reformados: em lugar de cortiços em ruínas, surgem bares e restaurantes. Mas o bairro continua sendo ocupado diariamente pelos negros e mestiços trabalhadores, artistas, biscateiros e delinquentes que fizeram do Pelô "uma espécie de território central, real e simbólico, dos territórios negros da Cidade da Bahia" (RUBIM, 1998, p. 66) e que assumem, sem cerimônia, um personagem de si mesmos, que é vendido aos que vêm de fora em busca da famosa "baianidade". Sem deixar de citar todas as tensões presentes num local que, ao mesmo, sofreu um efetivo (re)investimento simbólico, pela população negra da cidade, e é alvo de ações dos poderes públicos que buscam "domesticar e cooptar, sem mais, essa sociabilidade afro-baiana", para Rubim (1998, p. 66), no Pelourinho, "tem-se uma reconquista humana das ruas: ele torna-se um lugar lento de doce caminhar e de festa, como a benção de todas as terças-feiras". Esse caminhar à vontade, ocupando as ruas do Pelô, também é descrito em canções como esta:

Todo menino do Pelô
Sabe tocar tambor
Todo menino do Pelô
Sabe tocar
Sabe tocar
Sabe tocar tambor

Eu quero ver
O menino subindo a ladeira
Sem violência
Com toda malemolência
Fazendo bumbá bumbá
Fazendo bumbá bumbá
(GERÔNIMO; BARBOSA, 1983)

No discurso dos compositores, pertencer ao Pelô, assim como no caso do Curuzu, equivale a ser negro, a assumir e orgulhar-se da ascendência africana: "Salve, Salvador / Me bato, me quebro tudo por amor / *Eu sou do Pelô* / *O negro é* raça, é fruto do amor". (BETO, 1990) Significa reverenciar todo um repertório composto por organizações, práticas, objetos, locais, personagens históricos definidos como representativos da negritude: os instrumentos percussivos, o afoxé Filhos de Gandhy, faraós egípcios, reis, rainhas, regiões, cidades e etnias africanas – "Mamãe eu quero amar / A ilha de Xangô e de Yemanjá / *Yorubá igual a Bahia*" (VELOSO, 1983) e também criações negras de outras paragens, como o reggae jamaicano. O instrumento percussivo (o tambor) é assumido como um emblema pelo Olodum, presente em *souvenires*, estampas e ícones associados à banda, como na logomarca da Edições Olodum. Se, como Gerônimo (1983) afirma, "todo menino do Pelô sabe tocar tambor", o instrumento não poderia deixar de estar presente na música do bloco afro do bairro: "Tem um pé no Pelô / O povo desse mundo grande / *Olodum tem tambor* / No Pelô tem o Axé do Ghandy". (MOREIRA, 1993) E, tanto nos tambores, roupas, bandeiras, quanto em outros adereços, as cores escolhidas são o vermelho, amarelo e verde da bandeira da Jamaica, a lembrar que, elementos do *reggae* jamaicano, somados ao samba, geraram o samba-reggae, marca registrada da música do Olodum: "Samba Salvador / A cidade reinventou o reggae / Com Neguinho do Samba / Que é o rei do Olodum". (MERCURY

et al, 1994) Cores que também remetem ao movimento pan-africanista, pela libertação dos países africanos do colonialismo.

Consciência, resistência, luta, igualdade, liberdade, comunitarismo, união. No vocabulário dos compositores que homenagearam o Olodum, também há lugar para palavras que evocam o sonho da transformação social. Em versos que, ao seu modo, remetem aos inúmeros projetos em que o grupo Olodum se envolveu nos últimos anos: música, teatro, dança, educação – seja na escola que criou ou em parceria com outras entidades –, combate ao racismo, defesa dos direitos humanos. Além de congregar e educar, o Olodum também conseguiu gerar renda para a população do Pelourinho, ao atrair uma grande quantidade de visitantes – pobres, membros da classe média e turistas –, que frequentavam os seus ensaios, as Terças da Benção (que o grupo colaborou para revitalizar) ou através do aproveitamento dessas pessoas em atividades do grupo. Mas quem melhor pode falar dessa história são aqueles que a viveram, como o jovem Luciano Gomes, que, munido da sua experiência cotidiana, somada ao que aprendeu nas brochuras que o Olodum produzia – para orientar os candidatos dos concursos para a escolha da canção tema do ano –, recontou a história egípcia através de uma canção (*Faraó, divindade do Egito*) – que marcou na década de 1980 a música popular feita na Bahia:

Pelourinho, uma pequena comunidade
Que, porém, Olodum unira
Em laços de confraternidade
Despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil
Em vez de cabelos trançados
Veremos turbantes de Tutancamon
E nas cabeças, enchem-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações
(GOMES, L., 1991)

Mas o sonho do Olodum e dos moradores do Pelourinho esbarrou num obstáculo bem concreto: os interesses e planos do resto de Salvador sobre a área do Pelourinho e Maciel, um valioso conjunto arquitetônico, principalmente como atrativo turístico. Nos anos 1990, depois de décadas

de planejamento e tentativas frustradas, finalmente foi iniciada a restauração dos imóveis, para os quais foi prevista a utilização comercial. Nesta canção, Moraes Moreira esboça o sonho, não concretizado, de participação da comunidade nessas mudanças. O que de fato aconteceu foi que alguns dos moradores conseguiram permanecer na área, espremidos nos casarões e ruelas ainda não contempladas pela reforma, uma parte deles instalou-se em novos cortiços, em bairros próximos e decadentes, enquanto um grande contingente foi deslocado para bairros distantes e pobres:

Tem um pé no Pelô
Amor e tem consciência
Quem por lá já passou
Simbolizou a resistência
Tem um pé no Pelô
O povo desse mundo grande
Olodum tem tambor
No Pelô tem o Axé do Ghandy
Pra não virar ruína
O povo de lá foi a luta
O menino e a menina
O malandro e a prostituta
Levou fé no Pelô
O povo de toda Bahia
Por isso ele não virou
Uma nova Alexandria
Além do Governador
No plano da reconstrução
A mãe do trabalhador
E a arte do artesão
(MOREIRA, 1993)

Espectadores sensíveis e atentos a tudo o que se passou no Pelô, Gilberto Gil e Caetano Veloso produziram suas crônicas. Ocupantes de uma senzala luxuosa, ainda que em ruínas, os moradores do Pelô – "pretos, pobres e mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres" (VELOSO; GIL, 1993) – podem até ser famosos, mas ainda não são cidadãos. A sensualidade – "Eu queria te encontrar em Salvador, ô, ô / Eu queria te falar desse calor, ô, ô / Minha preta gostosinha do Pelô" (GIL; FALCÃO; DONATO, 1998) –, a habilidade para a dança e música são admiradas e muitas vezes

recompensadas, mas não foram suficientes para transformar o povo do Pelô em interlocutores respeitados por quem gerencia a cidade. Inclusive porque, entre os moradores do Pelourinho, a pobreza, muitas vezes, é acrescida da marginalidade. Ou seja, em certo sentido, tudo permanece mais ou menos como sempre foi: reformado, o local assume sua vocação turística e mantém a boemia, encontrando novas formas de estabelecer o convívio entre a religiosidade, a prostituição, o consumo e venda de drogas, a produção artística e intelectual. Belo, injusto, contraditório e caótico é como Gil e Veloso descrevem o Pelourinho:

Quando você for convidado pra subir no adro
da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos
E outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres
são tratados
E não importa se olhos do mundo inteiro
possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque, um batuque com a pureza
de meninos uniformizados
De escola secundária em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
Nem o traço do sobrado, nem a lente do
Fantástico
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém
Ninguém é cidadão
Se você for ver a festa do Pelô
E se você não for
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti
(GIL; VELOSO, 1993)

Candeal / Timbalada

O Candeal de Baixo ou Candeal Pequeno, uma área com aproximadamente 16 mil m^2 e 6979 moradores, segundo dados do IBGE de 1996, é um bairro majoritariamente residencial, de classe média baixa e pobre. Marcado pelo intenso convívio entre seus moradores, que, como no caso do Curuzu, mantêm entre si, frequentemente, laços de parentesco, o Candeal está cercado por áreas valorizadas da cidade – Horto Florestal, Brotas, Rio Vermelho. O povoamento do local se deu com o progressivo desmembramento de antigas fazendas, divididas em lotes que foram vendidos a quem se interessasse em ir morar num lugar ainda deserto, cercado de mato, habitado por sucuris.[19] No Candeal, ao contrário do Curuzu, nunca houve uma explosão demográfica desastrosa ou problemas de violência em proporções descontroladas e, ao contrário do Pelourinho, os moradores conseguiram permanecer no local e solidificar os seus vínculos, apesar da valorização imobiliária dos últimos anos. Nesse ambiente comunitário e despojado, surgiu a Timbalada, no início dos anos 1990.

Primeiro, o filho mais famoso do Candeal, Carlinhos Brown, criou a banda Vai Quem Vem, que chegou a participar de cinco, das 12 faixas do disco *Brasileiro*, produzido por Sérgio Mendes, um trabalho vencedor do prêmio Grammy, mas que não foi suficiente para levar a banda ao sucesso. Sucesso que chegou, inesperadamente, para a improvisada banda Timbalada no verão de 1993, com o estouro de uma das suas canções durante o Carnaval. A partir daí, o grupo foi aos poucos se profissionalizando: "Criou-se a produtora Pracatum, encarregada de produzir a carreira da banda e organizar uma agenda de shows pelo Norte e Sul do Brasil. A Timbalada, que era uma banda de rua, teve que aprender a tocar no palco e desenvolver um trabalho em estúdio". (LIMA, A., 1998, p. 163) Veio então o sucesso nacional e internacional, com o consequente desenvolvimento de uma carreira solo de Carlinhos Brown, como compositor, instrumentista e cantor.

19 Informações fornecidas por Helena Maria Pereira, moradora do Candeal desde 1949, em entrevista realizada em março de 2000.

No Candeal, Pracatum é também o nome da associação sem fins lucrativos criada por Brown em 1994 e da escola profissionalizante de músicos, que funciona desde setembro de 1999 e pretende chegar a atender centenas de crianças e jovens. Na Escola Pracatum, os estudantes passam por um curso de três anos, contando com uma estrutura de boa qualidade: salas coletivas, salas individuais, biblioteca, auditório, estúdio de gravação, estúdio mid e instrumentos musicais. Ainda mais surpreendente é o Projeto Tá Rebocado, que, assim como a escola, é conduzido pela Associação Pracatum. Trata-se de um projeto de urbanização do bairro: abertura de novas ruas, saneamento, ampliação da iluminação pública, ampliação da rede de fornecimento e escoamento de água, construção e reforma de casas, construção de posto de saúde, centro social, praça e campo de futebol. Os recursos vêm da Caixa Econômica Federal, através do Projeto Viver Melhor, do Governo da Bahia. O diferencial do trabalho da Associação está na participação da comunidade do Candeal, que acompanha as etapas da obra, sugerindo, interferindo, manifestando suas demandas, através de encontros semanais com a diretoria da Pracatum.[20] Ou seja, no Candeal, por enquanto, parece que sucesso artístico e vida comunitária não são coisas incompatíveis: "os músicos que já fazem sucesso no mundo todo, ainda hoje podem ser vistos jogando dominó na esquina ou batendo um papo com Seu Vavá. Heis a força aglutinadora da música, heis a força e a chance do Candeal". (REITER, 1997, p. 437) Por isso, os timbaleiros e seus vizinhos parecem ter chegado perto da concretização de um "sonho: melhorar a qualidade de vida sem perder as características sociais e culturais típicas e vivas".

O universo do "timbaleiro" – substantivo cunhado para designar os integrantes da banda – é marcado pelos signos e práticas da cultura negra (candomblé, instrumentos percussivos, samba), mas esses elementos descritos são encontrados na experiência cotidiana dos compositores e não procurados numa África mítica. Sem vinculação explícita com organizações do movimento negro ou do combate ao racismo e sem levantar

20 As informações foram fornecidas pela coordenadora da Associação Pracatum, Selma Calabrich, em entrevista realizada em março de 2000.

bandeiras, o discurso da Timbalada expressa, acima de tudo, o desejo de inclusão, de participar, de ser cidadão, de consumir, de ser baiano. Não é incomum a referência a uma Bahia que, inclusive, tinha quase que desaparecido nas composições de blocos como o Ilê Aiyê e o Olodum, para dar lugar ao Curuzu, Pelourinho e África. Stuart Hall, defensor de uma concepção identitária aditiva e não opositiva, fornece elementos que podem auxiliar na compreensão do que caracteriza a proposta dos timbaleiros, artistas que produzem numa década em que "globalização" foi a palavra de ordem. Definindo as posturas essencialistas como uma etapa necessária, no passado, Hall defende que é possível e, principalmente, mais inteligente politicamente a aceitação do fato de que as identidades, hoje em dia, mesclam-se, fundem-se, convivem. Citando como exemplo o caso dos negros que vivem na Inglaterra, Hall (2003, p. 345, grifo do autor) afirma:

> [...] para resumir o que Paul Gilroy tão vividamente pautou na agenda política e cultural da política negra do Reino Unido: os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o 'ou'permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o 'ou'pela potencialidade e pela possibilidade de um 'e', o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. Você pode ser negro e britânico, negra e britânica não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção 'e', contrariamente à oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades.

Ou seja, esses rapazes sabem que Salvador é uma cidade majoritariamente negra – "Menina do Alto do Gantois / Menina da Ribeira / Menina do alto do Candeal / Menina desta *cidade negra*" (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) –, mas, para eles, isto não equivale a tentar construir um mundo separado, diferente, ou negar que os seus sonhos de consumo são os mesmos sonhos dos meninos brancos. Aliás, em seu próprio nome, Carlinhos Brown denuncia este desejo, assumindo um adjetivo muito popular na cidade no final dos anos 1980 – o "brau", uma simplificação de "Brown", que alude ao performático artista negro James Brown –, usado

para definir rapazes negros e pobres que, ao seu modo, de uma forma muitas vezes exagerada e espalhafatosa, tentavam agir e vestir-se como os jovens da classe média, com bermudas coloridas, óculos escuros e carteiras volumosas, mesmo que vazias. Se o desejo de participar do Carnaval com brilho exigiu dos jovens do Curuzu e Pelourinho a atitude de criar seus próprios blocos, já que o acesso aos blocos dos ricos lhes era negado, Brown e os timbaleiros também assumem o desejo de ser mais do que "pipoca" – "Ai, que calor ô, ô, ô / *Esse ano vou sair na social* / Pra timbaladas na avenida". (BROWN, 1997) Se a baiana pobre e vaidosa do início do século não dispensava seus balangandãs, suas sandálias de cetim e seu pano da Costa, como dizem Lucas Santtana e Quito Ribeiro nesta inspirada canção, os garotos do Candeal também querem os seus tênis Reebok, relógios modernos e o que mais conseguirem "arranjar". Para financiar estes sonhos e a própria sobrevivência, um dos biscates mais difundidos nos últimos anos é o de baleiro: ao invés dos quitutes artesanais, eles vendem pelas ruas os doces modernos, industrializados:

Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no beco
Olhe o baleiro
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no gueto
Olhe o baleiro
Quito, chokito de coco
No tabuleiro da baiana de torso
Que é que a baiana tem,
que é que a baiana tem, que o timbaleiro tem
Prestígio de vatapá, ploc-banana no cesto de iaiá
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no beco
Olhe o baleiro
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no gueto
Olhe o baleiro
Quito, chokito de coco
No tabuleiro da baiana de torso
Look de lupa e timbau
Tênis Reebok, de relógio Shock
Espelhando, espelhando, espalhando

A figura do brau
É domingo de tarde no Candeal.
(SANTTANA; RIBEIRO, 1999)

Um dos aspectos importantes nesta busca de conquistar a cidadania baiana é o trânsito efetivo pelos espaços, a ocupação das ruas, e também a recusa dos limites que lhes tentam impor. No cotidiano do Candeal, os moradores viveram essa experiência quando um loteamento de luxo foi construído nas imediações do bairro, em meados da década de 1990, e seus idealizadores, sem cerimônia, resolveram erguer um muro que evitaria o contato com os vizinhos pobres, ainda que lhes vedasse uma importante via de acesso a outros bairros da cidade, como Pituba e Itaigara. Mas, negando-se a aceitar essa situação, procurando a imprensa e a prefeitura, os pioneiros do Candeal conseguiram garantir o direito de transitar.[21] Um outro bom exemplo é dado todo os anos no Carnaval, no Arrastão da Timbalada. Em plena manhã de quarta-feira de cinzas, quando o Carnaval oficialmente já acabou, sob protestos da Igreja Católica, Carlinhos Brown e os timbaleiros, sem cordas e isolamentos, ocupam novamente as ruas da Barra, um bairro nobre da cidade. Ou seja, a Timbalada mantém o carinho e cuidado com o próprio quintal, o pequeno bairro de onde veio, a casa, mas esboça a compreensão de que, para ser um cidadão de fato, é preciso sentir-se em casa em toda a cidade. Assim, eles cantam o bairro da Barra – "*No farol da Barra* vem o sol e amarra"–, o centro da cidade – "É bom demais / Ir atrás desse meu preto / Ficar solto na avenida / *No relógio de São Pepo*" (AMARO CHAVES, 1995) –, mas garantem que:

É bom demais
Passar lá no Candeal
Sair quebrando na cintura
As levadas *de quintal*
É bom demais
Abraçar babalorixá
E o *toque do timbaleiro*

21 Informações fornecidas pela líder comunitária Graciete Batista, moradora do Candeal há 15 anos, em entrevista realizada em março de 2000.

Isso eu não vou deixar.
(AMARO CHAVES, 1995)

O caráter fortemente mestiço da proposta da Timbalada se expressa também nas semelhanças entre o seu discurso e os temas caros tanto aos blocos afros mais tradicionais, quanto aos blocos de trio da classe média. Valorização da beleza e sensualidade dos negros, de tradições herdadas da África, como a religião –"Se é de rolar batucajé / Na ponta do pé / Na casa de Axé / Prato de najé / Folha de guiné" (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) –; instrumentos musicais – "Passear onde estou / Uma noite de amor / Ao som dos timbaus" (BROWN, 1997) –; e também da festa, da alegria, da descompromissada "curtição" – "Vem dançar comigo na Timbalada / Vem comigo vem / Vem me namorar / É, em balanço gostoso / Um suingue que dá ê ô / Vem comigo vem / Venha vadiar". (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) Na performance no palco, homens e mulheres de peito nu, com tórax e rostos pintados, evocam um tribalismo difuso, misto de África com índios. Fala-se em negritude, mas o "negão" é assumidamente baiano, não um descendente de reis etíopes: "Oi, *timbaleiro* que me toque amor / Sou chegado a negão / Timbaleiro *que me faz amor*/ É um negão". (AMARO CHAVES, 1995) Mostrando sintonia com o discurso oficial – da Bahia turística –, o calor, a festa, o verão, a alegria e o consumo também fazem parte do mundo dos timbaleiros.

A personalidade baiana

Na segunda metade do século XX, a disposição de espírito e o modo de agir continuam sendo temas importantes para os compositores que falam da Bahia. Além das vagas e ambíguas referências ao "jeito baiano" – que tentam caracterizar um modo tipicamente baiano de agir, sentir e pensar – e de alguns comentários críticos, o tema mais presente aqui está bem claro: a alegria. Frequentemente em consonância com o tema da festa, mas não exclusivamente, o bom humor, disposição para celebrar, entusiasmo, vibração, uma forma positiva de pensar e encarar os problemas

da vida são, direta ou indiretamente, creditados à Bahia, aos baianos ou, no mínimo, definidos como um valor para eles. Além da alegria, outras características atribuídas aos baianos e à Bahia são o charme, a disposição pacífica, a hospitalidade, o despojamento, a altivez, a pobreza e seus derivados – como a ignorância e a sujeira – e o autoritarismo e seus correlatos: o clientelismo e a submissão.

Alegria

Ser alegre, ou seja, sentir-se bem, contente, satisfeito, expressar esse prazer de viver e também ser capaz de contagiar os outros com um estado de espírito animado, positivo, otimista é, possivelmente, reivindicado como a principal característica do "jeito baiano" nas composições da segunda metade do século XX. Nestes versos, cantados milhares de vezes nas ruas da cidade durante o Carnaval, Moreira e Armandinho sintetizaram com clareza a importância da alegria para a identidade baiana: "Ah, imagina só / Que loucura essa mistura / Alegria, alegria é um estado / Que chamamos Bahia". (MOREIRA; ARMANDINHO, 1986) O interessante dessa construção é que ela parece pretender mais do que afirmar que a Bahia ou os baianos são alegres e, sim, tecer uma associação mais forte entre o Estado, seu povo e este estado de espírito, como uma marca identitária. Mesmo que, para alguns, o motivo da alegria baiana possa até ser desconhecido ou confusamente esboçado, o assunto permanece sendo relevante: "De onde vem toda beleza / Da alegria de toda essa gente / É mistura da natureza / É feitiço de pura nobreza / [...] / Alegria é um estado irmão / Pará de coração / Que se une à Bahia / Em graça, beleza e tom [...]". (MONTEIRO, 1987) Enquanto outros compositores são capazes de citar, uma a uma, as fontes ou expressões dessa alegria:

A gente pode ser feliz
Pelas ruas da Bahia
A magia da alegria
Tá na ginga dos quadris
Tá na nossa poesia.

Tá no baba em Piatã
No sabor do acarajé
Tá no risco da manhã
Tá no dengo da menina
Na malícia da mulher.

Nossa vida é carnaval
É paz, é dança, é maravilha
Navegando em alto astral
É verão, é veraneio
Eu vou fazer amor na ilha.
A gente pode ser feliz!
(DITO, 1991)

Outros tipos de construções utilizadas que estabelecem vínculos fortes entre o tema da alegria e a Bahia acionam discussões como o sentido da vida, disposição inata ou a herança cultural, através da comparação entre diferentes tipificações regionais. Com a rapidez e ambiguidade própria da poesia, em que se passa de um assunto a outro, Gilberto Gil começa tratando da importância da fé para se conviver com a pobreza e segue esboçando um tratado da filosofia de vida baiana, onde, é claro, a alegria ocupa o ponto central: "Onde a gente não tem pra comer / Mas de fome não morre / Porque na Bahia tem mãe Iemanjá / De outro lado o Senhor do Bonfim / Que ajuda o baiano a viver / Pra cantar, pra sambar, pra valer / *Pra morrer de alegria* / Na festa de rua, no samba de roda / Na noite de lua, no canto do mar". (GIL, 1965) O estado de espírito alegre pode ser ainda uma tendência, vocação, aptidão – que, possivelmente, sequer precisaria ser cultivada e tampouco poderia ser aprendida: "Alegria é *Dom* / Que *herdei* do meu rei / Desde os tempos de outrora / Tristeza, no meu coração não mora". (BABILÔNIA; TAVARES, 1996) Bem ao estilo dos compositores mais antigos, que gostavam muito das comparações entre diferentes identidades regionais, a vibração, entra aqui como marca local: "A gaúcha tem a fibra / A mineira o encanto tem / *A baiana quando vibra* / Tem tudo isso e o céu também. (MORAES; POWELL, 1967) Mas alguns, generosamente, até que atribuem "o alto astral" ao país inteiro: "Menina linda

do cateretê / *Nosso Brasil tem um alto astral* / Cante comigo esse meu sambaê / Vou pra Bahia, vou levar você". (MARQUES; BAHIA; CAMAFEU, 1997)

Enfatizando a defesa da alegria como uma marca registrada da cidade e do seu povo, alguns compositores sugerem uma quase obrigação de ser alegre e festivo: "Tem que ter Bah / Tem que ter ia / *Tem que ter alegria ocidental* / Pode ser banal / Tem que ser Bahia / Tem que ter Carnaval". (MERCURY; LIMINHA, 1994) Afinal, se a alegria dos baianos é um "dom", precisa ser bem empregado. Neste caso, dividir, exibir, contagiar os outros com a alegria e o otimismo é uma das aplicações citadas. Expressões comuns são "fulano é uma festa" ou "fulano faz a festa", sugerindo essa saudável capacidade de contaminar: "Que o baiano é massa, o baiano é fera / O baiano trabalha, batalha, não joga a toalha e *sacode a galera* / O baiano é fera, o baiano é massa / O baiano tem fé, tem raça e *sempre faz a festa por onde ele passa*". (O PENSADOR, 1998) Mas participar desse estado de espírito sempre depende de uma abertura, da entrega voluntária a ele: "Vivo dizendo que é bom / Danço morrendo de rir / Canto pra você me seguir / Se quiser, se quiser, se quiser". (MERCURY; LIMINHA, 1994)

Em muitos momentos, o tema da alegria funde-se com o da festa, já tratado anteriormente. E, entenda-se festa como, quase sempre, sinônimo de Carnaval, pelo menos nas canções. O léxico empregado já fornece indicações do motivo para essa associação: loucura, explosão, multidão. O sentido que o Carnaval parece encarnar é da intensificação, do exagero e do compartilhamento, sendo assim uma espécie de festa ideal: "Jubileu de prata, luz em cascata / Explosão de alegria, multidão na folia / Por todo lado, de fio a pavio / O frevo eletrizado, a loucura do trio". (MACEDO; DODÔ, 1975) Falando de Carnaval, os compositores já anunciam e ordenam: "Ria / Todo dia é folia / Carnaval na Bahia é assim". (BRITO et al, 1997) Mas não há consenso sobre quem surgiu primeiro, quem é consequência de quem: o Carnaval ou a alegria baiana. Para alguns, a animação vem da música, da festa: "E toda graça pinta em forma / De som no caminhão / Brilho e luz que geram animação". (ANDRÉ; LEVI, 1981) Para outros, o Carnaval é que seria uma invenção da alegria: "Cantoria unindo as palmas / É canteiro de flor / A multidão sorrindo às claras / O carnaval inventou". (MERCURY; LIMINHA, 1994) O mais importante, entretanto, é o benefício

que a alegria, carnavalesca ou não, pode trazer. "Quero ver você / No trio elétrico rico / Rico, rico, rico, rico desendoidecer / De alegria, ria, ria, ria, ria / Que a luz se irradia dia, dia, dia, dia / Dia de sol na Bahia". (VELOSO, 1977) Mas a definição exata veio mesmo nestes versos famosos, simples e diretos: "É melhor ser alegre que ser triste / A alegria é a melhor coisa que existe / É assim como a luz no coração". (MORAES; POWELL, 1966)

Outros

Ainda no campo dos adjetivos que caracterizariam de forma elogiosa o jeito baiano de ser, aparecem qualidades como a hospitalidade, o pacifismo, o despojamento e uma espécie de charme, fruto de um conjunto de características sedutoras. Como já faziam os compositores mais antigos, a generalização parece ser uma técnica fundamental para dar força ao que é dito: "*Toda* menina baiana tem um santo, que Deus dá / Toda menina baiana tem encanto, que Deus dá / Toda menina baiana tem um jeito, que Deus dá / Toda menina baiana tem defeito também que Deus dá". (GIL, 1979) Seguindo o mesmo padrão, mas optando por descrições mais concretas, outros compositores retomam também o argumento da exclusividade: "O sorriso maneiro / O nó na cintura / O beijo de coco / Que *só* ela tem / Que *toda* morena baiana tem". (PITA; DANTAS, 1983)

Além das referências indefinidas a um certo "jeito", dengo e outros elementos que comporiam esse encanto baiano, uma característica passa a ser mais referida nesse período: a altivez. Como fontes que reforçam esse amor-próprio, além da importância histórica e econômica que a Bahia teve no passado, aparecem também as práticas culturais com influência africana que alcançaram maior autonomia, como o candomblé e os blocos afros. Sendo a população de Salvador majoritariamente pobre e composta por negros e mestiços descendentes de escravos, seria mesmo natural que expressões culturais como estas, que surgem no meio do povo e são bem sucedidas, desempenhassem um papel fundamental de reforço da autoestima. É só imaginar, nas festas populares baianas, multidões cantando estes versos, de um grande *hit* dos anos 1980, para se ter uma boa ideia da importância do tema da valorização da autoestima para

os baianos: "E o negão assume o microfone / E na beirada da multidão / Em cima do caminhão, ele fala: / [...] / Eu sou negão! / Eu sou negão! / Meu coração é a liberdade". (GERÔNIMO, 1987) Uma altivez que também pode aproximar-se do orgulho – "Frevo quente da Bahia / *Não preciso* do roque, *só preciso* do toque / Envolvente, legal, para o meu Carnaval" (MACEDO, 1980) – ou da coragem de denunciar:

A minha pele de ébano é a minha alma nua
Espalhando a luz do sol
Espelhando a luz da lua
Tem a plumagem da noite
E a liberdade da rua
Minha pele é linguagem
E a leitura é toda sua
Será que você não viu?
Não entendeu o meu toque?
No coração da América eu sou o jazz
Sou o rock
Eu sou parte de você
Mesmo que você me negue
Na beleza do afoxé
Ou no balanço do reggae
Eu sou o sol da Jamaica
Sou a cor da Bahia
Eu sou você
E você não sabia
(PORTUGAL; LAZZO, 1988)

Complementando o charme local, aparece a afabilidade, a disposição pacífica, em que a ludicidade e a arte seriam importantes agentes motivadores: "Salve o povo da Bahia / Ei, ei, ei, ê á ê á ô / Salve o povo de São Salvador / Que *canta, que dança, que brinca sem violência* / E logo que nasce aprende a cantar" (SENNA, 1992), estimulando utopias – "Eu queria que *essa fantasia fosse eterna* / Quem sabe *um dia a paz vence a guerra* / *E viver será só festejar*". (EVANY, 1991) Um outro aspecto intrinsecamente relacionado ao pacifismo e à cordialidade é a hospitalidade, já que a disposição amigável é um requisito básico para se chegar ao acolhimento afetuoso: "Ah! *Que bom você chegou* / *Bem-vindo* a Salvador / Coração do Brasil". (GUANAES, 1996)

Entre os literatos e cronistas, é possível encontrar trabalhos que tratam deste tema com discussões minuciosas. Alguns autores já se debruçaram, por exemplo, sobre o tema da cordialidade como algo constitutivo do caráter baiano e brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 106) foi um deles, defendendo em seu famoso livro *Raízes do Brasil*, de 1936, "que a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro". Jorge Amado (1981, p. 19) também arrisca algumas teses sobre o tema, em seu livro de 1944, citando João Mangabeira como exemplo perfeito desta característica local: "O baiano que faz da amabilidade uma verdadeira arte, que é arguto até não mais poder, que é cordial e compreensivo, descansado e confiante". Confirmando a tese de Holanda, de que a cordialidade seria uma característica difundida além das fronteiras baianas, Maria Arminda Arruda explica que, entre os mineiros, cultivam-se hábitos como a hospitalidade, segundo alguns autores, um procedimento denunciador de atraso ou da nossa aversão ao formalismo.[22] Arruda cita as ideias de um dos viajantes estrangeiros (Georg Wilhelm Friereyss) que visitaram Minas no século passado, para mostrar uma outra ótica sobre a questão:

> determinados atributos, tal como a hospitalidade reconhecida nos brasileiros em geral e nos mineiros em particular, são tidos como qualidades inerentes ao atraso, pois 'os povos civilizados são menos hospitaleiros do que os povos atrasados'. (ARRUDA, 1990, p. 82)

Vianna (1979, p. 15) também é menos otimista a respeito da cordialidade e dedica algumas páginas do seu livro a descrever detalhes dos complexos costumes cultivados pela família baiana como forma de se manter uma boa aparência na sociedade. A vaidade e o orgulho seriam, para ela, motivos mais fortes para esta cordialidade do que uma disposição natural do caráter. Com muito humor, ela cita o exemplo do quarto

22 Holanda (1979, p. 109) acredita que a cordialidade brasileira não deve ser confundida com civilidade, polidez, que implica em mímica, máscara, defesa do indivíduo ante a sociedade, através de uma padronização de formas exteriores. Para ele, no caso brasileiro trata-se mais de uma "ética de fundo emotivo".

da sala "[...] ou quarto de alcova, situado logo em seguida à sala de visitas, segundo ela, mais exposição que utilidade". Tanto que:

> [...] quem ia dormir em tais quartos da sala tinha, não raro, surpresas más. Tanto em casa de pobre como de rico, a bela aparência nem sempre era o reflexo da realidade. Não era exatamente o que devia ser. A limpeza não primava pelo rigor e zelo. [...] Se o hóspede tinha sono duro, agüentando impavidamente o ataque, de manhã constatava um mar de formigas sobre o lençol. Formigas, companheiras diletas de percevejos! (VIANNA, 1979, p. 17)

Possivelmente de forma ainda mais acentuada do que nas canções da primeira metade do século, aparecem aqui várias referências ao despojamento como uma qualidade baiana e, às vezes, brasileira, seja como capacidade de sobreviver e se divertir sem dinheiro, pela simplicidade cultivada nos costumes, modo de agir, vestir ou pela disponibilidade para prestar serviços, colaborar sem remuneração, o que, como a hospitalidade, é uma forma de ser prestativo, obsequioso. Talvez o despojamento seja tratado agora por mais compositores e de forma mais explícita – no período anterior, privilegiava-se mais a generosidade, relacionada principalmente à fartura alimentar –, justamente por se tratar de um período em que escasseia esse tipo de postura e mentalidade, em função do progressivo avanço da lógica capitalista nas relações econômicas, no Brasil e na Bahia. É bom lembrar também que o período em que os compositores destacam com nitidez o aspecto do despojamento é um momento influenciado pelos valores do movimento *hippie*, da contracultura que varreu o mundo. Assim, o "tocar de graça", por exemplo, era digno de destaque: "Dodô e Osmar / *Chegaram na praça e tocaram de graça* / Por simples prazer de fazer a folia". (MACEDO; MOREIRA, 1978) A independência do prazer em relação ao dinheiro é um exemplo constante – "De janeiro a janeiro, *você curte sem dinheiro* / Transando energia o ano inteiro (CALDAS; TELMO, 1981) –, ou "Passo o ano inteiro pelo Brasil / *Com ou sem dinheiro a mais de mil* / E no Rio de Janeiro, esperando fevereiro / Carnaval em Salvador / Vou curtir com meu amor". (MOREIRA; ARMANDINHO, 1983) A ausência de um cuidado meticuloso com a própria aparência física,

atribuída principalmente aos homens, é uma outra forma desse despojamento e também, provavelmente, um modo de assumir independência em relação a valores e julgamentos externos, uma forma de manifestar liberdade: "*Eu sou Bahia / Na aparência / Na displicência e na havaiana do pé* / Eu sou Bahia vindo da ilha / Me amarrando na baiana que quiser. (PROFETA; BILÉ, 1997)

O despojamento é um ponto que merece uma atenção especial, pois muitas vezes é abordado numa outra perspectiva, ou seja, um indício de pobreza. Arriscando um pequeno resumo de aspectos centrais da baianidade, Brandão (1994, p. 56), por exemplo, finaliza sua lista com "a atribuição ao povo da preguiça e da falta de ambição; e a naturalização da pobreza". Também numa linha de desmistificação, Roque Pinto (apud MOURA, 1999b, p. 71) chama a atenção para o fato de que:

> A singularidade cultural dessa 'Bahia mítica' – que, a rigor, compreende apenas a Região Metropolitana de Salvador e o Recôncavo – deve, necessariamente, contrastar com a contemporaneidade do Brasil de hoje, pois essa distinção é, precisamente, seu produto mais valioso no mercado de bens e serviços vinculado ao turismo nacional e internacional.

E, na construção desse diferencial, a "informalidade" seria um aspecto fundamental. Entre os compositores, quando a pobreza é referida, em geral, o tema é suavizado pela "alegria", "fé" ou "otimismo" intrínsecos aos baianos, que sempre evitaria o pior, minimizando a situação: "Onde a gente *não tem pra comer / Mas de fome não morre*" (GIL, 1965) ou "Aqui *miséria é pirraça pra dançar*/ Aqui miséria é pirraça". (MERCURY et al, 1994) Nos anos 1980, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram vozes um pouco destoantes e abordaram, em algumas canções, alguns dos "calos" baianos. Gil novamente falou da pobreza: "Trava com o destino uma batalha cega / Pega da navalha e retalha a barriga / Fofa, tão inchada e cheia de lombriga / Da *monstra miséria da Bahia*" (GIL, 1987), enquanto Caetano mostrou algumas conseqüências da ignorância, principalmente quando acompanhada da teimosia: "*Baiano burro nasce, cresce / E nunca pára no sinal* / E quem pára e espera o verde / É que é chamado de boçal". (VELOSO; T. COSTA, 1987)

Efetivamente, desde o fim da escravidão, a maior parte da população de Salvador, que é pobre e composta por descendentes de escravos, ainda não encontrou meios de usufruir efetivamente da cidadania baiana, permanecendo com um acesso limitado e deficiente à educação, ao mercado formal de trabalho, a condições mínimas de moradia, saneamento e assistência em saúde. Exemplos de abordagem desse quadro podem ser encontrados em algumas canções, como na obra de Caetano Veloso, que além de citar problemas como a falta de educação no trânsito, deu algumas broncas referentes à sujeira de Salvador, que durante muito tempo foi considerada uma marca da cidade: "Estou de pé em cima do *monte de imundo lixo baiano*". (VELOSO, 1991) Ao mesmo tempo, ele encontrou numa negra baiana da Liberdade, sua ex-professora Neide Candolina, o exemplo antitético perfeito, que descreve como modelo a ser seguido:

Tem um Gol que ela mesma comprou
Com o dinheiro que juntou
Ensinando português no Central
Salvador, isso é só Salvador
Sua suja Salvador
E ela nunca furou um sinal
Isso é legal

E eu e eu e eu sem ela
Nobreza brau, nobreza brau

Preta sã, ela é filha de Iansã
Ela é muito cidadã
Ela tem trabalho e tem carnaval
Elegante ela é muito elegante
Ela é superelegante
Roupa Europa e pixaim Senegal

Transcendental
Liberdade, bairro da Liberdade
Palavra da liberdade
Ela é Neide Candolina total
E a cidade, a baía da cidade,

A porcaria da cidade
Tem que reverter o quadro atual
Pra lhe ser igual
(VELOSO, 1991)

Definido por muitos como um problema central da economia brasileira – especialmente grave nas regiões mais pobres, como o Nordeste –, o desequilíbrio na distribuição de renda, que permanece bastante concentrada nas mãos de uma pequena parcela da população, também é tratado pelos compositores populares. Aliás, mesmo na Bahia escravocrata, já havia quem criticasse a organização socioeconômica local, como o poeta mordaz Gregório de Mattos, que teve seus versos musicados por Caetano Veloso: "*Triste Bahia, oh, quão dessemelhante*... / Estás e estou do nosso antigo estado / Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado / Rico te vejo eu, já tu a mim abundante / Triste Bahia, oh, quão dessemelhante / A ti tocou-te a máquina mercante / Que em tua larga barra tem entrado / A mim foi-me trocando e tem trocado / Tanto negócio e tanto negociante". (VELOSO; MATTOS, 1972) Dessemelhante, diferente, desigual, injusta nas oportunidades que oferece aos seus "filhos", já que não se pode nomeá-los de "cidadãos", como descrevem, com humor, Lyra e Vinícius de Moraes: "O rico acorda tarde / Já começa a rezingar / O pobre acorda cedo / Já começa a trabalhar / Vou pedir pro meu Babalorixá / Pra fazer uma oração pra Xangô / Pra pôr pra trabalhar / Gente que nunca trabalhou". (MORAES; LYRA, 1964) Assim, na Bahia, é muito tênue a linha que separa o despojamento, a opção pela simplicidade, da pobreza, da experiência concreta da escassez.

O que não deve ser obscurecido pelo reconhecimento da efetiva pobreza e concentração de renda em Salvador, entretanto, é que o despojamento também é, de fato, defendido pelo discurso da baianidade. Um discurso que atinge pobres, ricos, baianos e não baianos. Despojamento que tanto pode ter suas bases na pobreza, quanto na simplicidade inerente à vida tropical, à beira mar, que tanto pode servir para aplacar a insatisfação dos pobres, dizem alguns, quanto para diminuir a ambição dos ricos, dirão outros. Despojamento que representa uma inversão da

lógica consumista do mundo moderno, no qual a aquisição do necessário e do desnecessário é o padrão vigente. Ou seja, é a opção por uma vida simples, pelo não possuir, doar o excesso, satisfazer-se com pouco e até dar o que não se tem: o desapego. Resumindo bem este aspecto da baianidade, Gilberto Gil (1992) definiu Dorival Caymmi numa canção como um "Buda Nagô".

Outro aspecto ambíguo na "personalidade baiana" é a relação com o poder, o autoritarismo. Num certo estilo baiano de exercício do poder, principalmente no gerenciamento do poder Executivo, tornam-se nítidos os detalhes do desequilíbrio: autoritarismo, truculência, hierarquia, nepotismo e clientelismo, demagogia, populismo e assistencialismo são procedimentos recorrentes. Mas, na verdade, a forma aristocrática de exercício de poder que governadores, prefeitos, deputados e vereadores cultivam está também impregnada no cotidiano da população, que aplica, em boa medida, os mesmos métodos. Alguém sempre exerce o papel do chefe, que precisa ser mandão, autoritário e até cruel para legitimar-se. E a relação com este tirano, evidentemente, não se dará de forma democrática, mas através da bajulação, solicitação de favores, privilégios, deferência. O enfrentamento dos problemas cotidianos não é, então, um assunto para a comunidade ou "sociedade civil organizada", mas para ser resolvido pela bondade de uma instância mais forte, que concentra o poder. Um exemplo voluntário ou não desta dependência pode ser dado por estes versos: "A mim me bastava que um prefeito desse um jeito / Na cidade da Bahia / Esse feito afetaria toda a gente da terra / E nós veríamos nascer uma paz quente". (VELOSO, 1982) Além desta sensação de incapacidade de resolver seus problemas e gerenciar suas vidas e do conformismo que contagia boa parte dos baianos, uma outra consequência direta deste quadro, segundo o cientista político Israel Pinheiro, está na histórica fragilidade da oposição local, que funciona por conflito e acomodação, ao invés da disputa de poder, que se encontra em outros lugares.[23]

23 Comentários feitos em entrevista concedida em outubro de 2000.

Se, no interior do Estado, a herança escravocrata e feudal ainda é uma realidade concreta – latifundiários despóticos, exploração de uma mão-de-obra desqualificada e miserável –, na capital, "Ninguém / Ninguém é cidadão" (VELOSO; GIL, 1993), como fica comprovado, por exemplo, nos métodos truculentos usados pelo poder público para a "manutenção da ordem" – para coibir a violência, movimentos sociais ou manifestações de oposição: "Quando você for convidado pra subir no adro / da Fundação Casa de Jorge Amado / Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos / E outros quase brancos / Tratados como pretos". (VELOSO; GIL, 1993) O elitismo, que garante a manutenção da desigualdade, pode também assumir a forma do velho bacharelismo baiano: "Prefeito ainda não pode porque é cargo de chefia / E na cidade da Bahia / Chefe!, chefe tem que ser dos tais / Senhores professores, magistrados / Abastados, ilustrados, delegados / Ou apenas senhores feudais". (GIL, 1988)

Em função dessa experiência perversa é que se justifica que os exemplos destoantes – de iniciativa, independência e autonomia – recebam uma atenção especial: "Tem um Gol que ela mesma comprou / Com o dinheiro que juntou / Ensinando português no Central / [...] / Ela é muito cidadã / Ela tem trabalho e tem carnaval / [...] / *E a cidade, a baía da cidade*, / *A porcaria da cidade*/ Tem que reverter o quadro atual / Pra lhe ser igual". (VELOSO, 1991) Bons exemplos, ainda que tímidos, são dados também de forma coletiva, por exemplo, em organizações ligadas a associações carnavalescas e aos terreiros de candomblé, que constroem escolas (Ilé Axé Opô Afonjá), dão cursos, promovem oficinas (Ilê Axé Oyá, Ilê Obá do Cobre, Terreiro Mokambo) e fornecem os mais diversos tipos de apoios e atendimentos às comunidades que os cercam (Ilê Axé Oxumarê). Entre os jovens, menos ligados à tradição, também há sinais positivos, como aponta Sansone (1994, p. 77), ao menos, no esboço de uma nova forma de encarar o mundo e de agir:

> Hoje uma boa parte dos jovens negros não quer e/ou não sabe utilizar estes canais individuais de ascensão social baseados no jogo de cintura, na deferência aos potentes (ou brancos) e na aceitação da cor

> preta como um limite congênito à ascensão social. Aquelas 'velhas' oportunidades são uma camisa estreita demais para as jovens gerações negras de hoje, enquanto outras oportunidades, mais democráticas e menos hierárquicas, não estão, ainda, à vista.

Portanto, quando se trata do discurso da baianidade, parece ser importante buscar sempre as várias facetas de uma mesma questão, pois a tensão e a ambiguidade são inevitáveis. Estão sempre presentes, ao mesmo tempo, uma ideia e o seu contrário, um aspecto e o seu oposto, o que não deixa de ser uma qualidade desse discurso, pois, de fato, é assim que a própria vida se apresenta.

Capítulo 3

A retórica da baianidade

Apresentação

Como se viu nas páginas precedentes, não parece ser nada fácil desempenhar bem o papel do baiano autêntico. Existem indicações precisas sobre quase tudo: como dançar, cantar, vestir-se, comer, orar, amar, sentir. Após observar a descrição dos costumes e as elaboradas justificativas históricas para que as coisas sejam do "modo que são", serão analisados aqui dois outros aspectos do discurso da baianidade: os valores, as ideias que sustentam esse discurso e as técnicas argumentativas acionadas para torná-lo persuasivo. O objetivo agora é tentar identificar interseções entre os dois períodos abordados, através das ideias e procedimentos enunciativos que se mantiveram mais presentes ao longo de todo esse tempo. Ou seja, se antes a atenção estava dirigida aos temas abordados, agora o foco estará sobre "aquilo que se diz sobre esses temas" e "como se diz". A pergunta que se tenta responder é: como se justifica, nesse discurso, porque vale a pena ser baiano?

Provavelmente, a eficácia e longevidade desse discurso provêm não só da sua riqueza descritiva, mas também do seu caráter prescritivo: convoca-se a adoção das atitudes descritas, seduz-se o interlocutor pelo humor e intimidade, enumeram-se as vantagens para quem partilha dessa "verdade". As descrições e comentários sobre os ritos e costumes "tipicamente baianos" estão repletos de opiniões, adjetivações, incorporando

conceitos de várias fontes, que permitem identificar alguns dos valores que sustentam esse discurso. Ao modo de Weber (1967), que trafega pela economia capitalista divisando elementos da ética protestante, serão buscados nos comentários e opiniões sobre os costumes baianos, valores e princípios caros à baianidade e que sustentam, guiam essas opiniões e comentários. Assim, ao mesmo tempo em que são mapeados os motivos apresentados para justificar a manutenção dessa tradição – como uma boa opção de vida ou como forma de se obter auxílio no trato dos problemas mundanos –, há uma aproximação também de valores da baianidade. O pressuposto aqui é o de que, se uma quantidade expressiva de enunciados de uma formação discursiva enfatizam, por exemplo, que um certo costume torna as pessoas alegres, é possível inferir, pela recorrência do tema, que a alegria funciona como uma justificativa para esse costume e que o sentimento de felicidade relacionado a esse estado de espírito é um valor nessa cultura, já que é usado frequentemente como argumento.

Os conceitos acionados na argumentação dos compositores foram divididos em dois blocos. O primeiro, reunindo um conjunto de ideias que remetem à conservação e respeito ao passado: hereditariedade, origem, pioneirismo, saudosismo, retorno, sabedoria, segurança. O valor identificado como amalgamador de todas essas noções foi a ideia de tradição. No segundo bloco, estão noções como despojamento, comunhão, otimismo, desrepressão, sensualidade, permissividade, celebração. Embasando o recurso a esses argumentos, aparece a defesa do prazer como um valor importante no discurso da baianidade. Percebe-se, então, ao mesmo tempo, a evocação da norma, da regra, do controle, da restrição, da repetição, que a tradição evoca e o "sair de si", a ludicidade, a emoção, o descontrole, o espaço para o imprevisto que a ênfase no prazer, nos sentidos, traz à tona. Convive-se então, num mesmo discurso e às vezes até num mesmo enunciado, com argumentos que convocam à obediência e à transgressão, configurando um quadro que pode ser encarado como de contradição ou, talvez, de saudável tensão.

Entre os recursos argumentativos em termos mais formais, referentes ao próprio uso da língua, destaca-se a busca de cooptar o interlocutor, através do uso da forma imperativa, da segunda pessoa do plural

e de formas de descrição e narração que evocam a oralidade e a circunstância da enunciação: formas de saudação e invocação que solicitam resposta dos interlocutores, o uso abundante de vocativos, entre outros. São exemplos de procedimentos enunciativos muito explorados também o recurso à forma proverbial, que confere legitimidade ao que está sendo dito e formas diferenciadas de usar certas palavras, pronomes de tratamento e verbos. Verificam-se, ainda, certos usos "típicos" da língua, confirmando a tese de alguns autores de que o ato de trazer à tona uma informação nova sempre exige a retomada de informações e repertórios já dados, incorporados pelos interlocutores: um requisito para a inteligibilidade do que é dito.[1] Perceber e explicitar estes elos (conceituais e formais) entre as canções é fundamental para a compreensão delas como elementos de um mesmo discurso, o da baianidade.

Tradição

Caracterizar certas práticas ou modos de perceber o mundo como tradicionais equivale a defender a sua manutenção, pois a ideia de tradição é inseparável da de transmissão: o conceito dicionarizado é o de conhecimentos, práticas e valores transmitidos de geração em geração, oralmente ou pelo hábito. Dentre as várias formas de se convocar a manutenção dessas práticas tradicionais, uma das mais importantes é a simples referência a elas, o que por si só já representa uma forma de mantê-las vivas, mesmo que apenas na memória, pois merecer ser tematizada já é um atestado claro de importância. Como foi mostrado nas páginas anteriores, essa opção sempre foi bastante explorada pelo discurso da baianidade: descrever práticas culturais e um modo de sentir e pensar tradicionais. Dissertar sobre essas práticas implica também numa forma mais complexa de caracterizá-las, em que os juízos de valor despontam com nitidez.

1 A esse respeito, ver Koch (1997).

Está se nomeando aqui como "tradição" tudo o que remete à continuidade, manutenção, sobrevivência, seja quando a tradição é citada como um motivo para se optar pelo modo baiano de viver, pelas vantagens que traria (proteção e primazia), seja quando ela aparece como um resultado da repetição de antigos costumes. Uma tensão presente nessas ideias associadas a uma "habilidade baiana de perpetuar" é que elas remetem ora a uma capacidade de adaptação – convívio/coexistência, mistura/fusão –, ora a uma dimensão conservadora – hereditariedade, pioneirismo, obrigatoriedade.

Na sua argumentação, os compositores transitam por ideias que vão desde o plano do imutável e sentimento de obrigatoriedade, até uma disposição natural para "fazer o que deve ser feito", uma forma de respeito às regras da tradição. São noções como pioneirismo, hereditariedade, proveniência e também justificativas como o valor da antiguidade ou a proteção e sabedoria que esta antiguidade conferiria. Portanto, justificativas que transitam por terrenos variados. A evocação da hereditariedade e proveniência, por exemplo, caminha numa direção perigosa, pelo determinismo envolvido neste tipo de perspectiva, trabalhando com dados imutáveis, que escapariam ao controle das pessoas, que são a filiação e local de origem. A tese defendida aí poderia ser resumida assim: "Quem quer se fazer não pode / Quem é bom *já nasce* feito". (SINHÔ, 1919) Sem meias palavras, trata-se do mesmo tipo de argumentação das teorias racistas e de muitas ideias que sustentam os conflitos étnicos e inúmeras formas de discriminação, nos quais apela-se para a genética, a hereditariedade e os laços culturais como fatores significativos para se entender as diferenças, e também para justificar as desigualdades e a exploração.[2] Quando a tradição é defendida de uma forma menos veemente, como uma recomendação ou disposição para repetir costumes, o tom já é ligeiramente diferente. Como disse Neguinho do Samba, nos

2 Sodré (1988, p. 34) afirma que o racismo doutrinário, uma criação do século XIX, sustenta-se "numa universalização do conceito de homem: universalizar significa reduzir as diferenças a um equivalente geral, um mesmo valor", no qual o europeu aparece como um "centro equivalente geral".

anos 1990, explicando a necessidade de atender com rapidez a um chamado de Dona Canô:[3] "Antiguidade é posto / Temos que respeitar".

Pioneirismo

Bahia: lugar onde as coisas aconteceram e acontecem primeiro, começam, nascem, surgem. Evidentemente, esse recurso argumentativo tenta retomar a história do Brasil: a Bahia como local onde os descobridores/invasores portugueses aportaram pela primeira vez,[4] e Salvador como primeira capital do país: "Mamãezinha que morreu / Muita vez me ensinou / Que *na Bahia* / De iaiá / E ioiô / *Foi que o Brasil nasceu*". (BARROSO, 1931) Gordurinha abordou o tema em duas canções, como uma verdadeira bandeira: "O Brasil foi *descoberto* na Bahia e o resto é interior". (GORDURINHA; DINIZ, 1959) A evocação do pioneirismo e, é claro, de um tempo em que os precursores desempenhavam um papel mais importante no cenário nacional não é uma ideia baiana. Autores que estudaram, por exemplo, o discurso regionalista nordestino indicam o quanto o tema é recorrente, sugerindo que se trata de recurso comum no discurso das elites decadentes, que buscam assim construir uma cumplicidade com as classes exploradas.[5]

Desse começo do Brasil, os compositores passam a várias derivações: local onde se aprende a fazer certas coisas, onde certos sentimentos e hábitos nascem. A relação entre pioneirismo e perenidade se estabelece, muitas vezes, por simples justaposição: num local precursor, as tradições "naturalmente" devem sobreviver – "Terra *tradicional* / Salve São Salvador /

3 Dona Canô é a forma como é conhecida a mãe do compositor Caetano Veloso e da cantora Maria Bethânia, tida como uma figura quase folclórica: idosa, gentil, simples e sábia. Essa canção, gravada em 1996 por Daniela Mercury, se chama *Dona Canô*.

4 Alguns autores, como Darcy Ribeiro, chamam a atenção para o equívoco em se nomear descobridores aqueles que chegaram a uma terra habitada e dizimaram a população local. Ver: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

5 Para autores como Rosa Silveira, o saudosista discurso regionalista seria, antes de tudo, uma expressão da crise. A esse respeito, ver: Silveira (1984).

O poeta Castro Alves / Pai da gente de cor / Bahia que *nasceu* / *Cresceu* forte e varonil / Terra que foi o *berço* do Brasil". (BARROSO, 1946) O mesmo tema também está presente no discurso regionalista, em que se busca definir a região Nordeste como guardiã ou expressão da verdadeira identidade nacional. Diz Amado (1981, p. 21): "Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira, da qual é célula máter". A referência à ideia do Nordeste, onde se iniciou a colonização, como mantenedor e precursor da "verdadeira" identidade brasileira, segundo Silveira (1984, p. 24), está presente em vários discursos, por exemplo, em Gilberto Freyre:

> Exprimia também uma consciência da diferença entre os espaços do Nordeste e do Rio-São Paulo, aquele eivado de valores tornados nacionais 'menos pela superioridade que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores'; o último, eivado de 'estrangeirices' e 'modernidades'.

Uma ideia que aparece aqui e ali nas letras, mesmo que em tom mais suave – "Eu fico contente da vida em saber / Que a Bahia é Brasil". (BREAN, 1947) Por isso,"Quem quiser *conhecer* / O Brasil brasileiro, meu bem / Tem que uma vez ir à Bahia". (BARROSO, 1931) Gordurinha também fala sobre o tema, construindo uma argumentação meio esdrúxula – ver íntegra da letra no anexo a – para afirmar que "Tudo é baiano meu filho / Tudo é baiano". (GORDURINHA, 1962)

Com o passar do tempo, o tema não perde a sua força, muito pelo contrário. Em pleno final do século XX, com as comemorações dos 500 anos do Brasil, o governo da Bahia relembra através de um *slogan* publicitário de circulação nacional: *Bahia. O Brasil nasceu aqui*. Gilberto Gil citou algumas vezes o tema, como nestes dois exemplos. O primeiro, usando um curioso jogo de palavras para referir-se ao Plano Inclinado Gonçalves, que está situado realmente no trecho onde a cidade começou a ser edificada, na área ao redor da Praça da Sé.

O que veio a ser você
Nasceu aqui
Neste lugar do plano
Inclinado a dar início

A um movimento regular
De descida e subida
Dos homens da cidade
Adormecida
Do Salvador
(GIL, 1977)

Em outra canção, Gil enumera os vários pioneirismos baianos, para o bem e para o mal, como ele mesmo diz: pioneira na colonização, no desbravamento e também na crueldade, pois toda a formação da nossa sociedade se deu através do trabalho forçado. Uma ideia que já aparece aqui e que será tratada adiante é a de primazia, que significa ocupar o primeiro lugar, ter prioridade, superioridade, deferência, o que pode ser entendido como uma consequência, um resultado advindo do pioneirismo ou do simples fato de ser melhor. No discurso da baianidade, então, o pioneirismo não é reivindicado aleatoriamente, porque ele frequentemente serve como um dos importantes argumentos para justificar uma primazia ou superioridade baiana:

Que Deus entendeu de dar *a primazia*
Pro bem, pro mal, *primeira mão* na Bahia
Primeira missa, primeiro índio abatido também
Que Deus deu
Que Deus entendeu de dar *toda magia*
Pro bem, pro mal, primeiro chão na Bahia
Primeiro carnaval, primeiro pelourinho também
Que Deus deu
(GIL, 1979)

Outro pioneirismo baiano muito lembrado diz respeito ao local onde surgiu o samba. Para alguns, teria sido na Bahia, enquanto outros juram que foi no Rio de Janeiro. Com muita elegância, Caetano Veloso brinca com essa velha disputa, creditando o papel de pioneira à Bahia, sem deixar de render homenagens ao Rio, como continuador da tradição. Se a escola de samba Mangueira é conhecida como Estação Primeira da Mangueira, a Bahia, defende Caetano, seria a "Estação Primeira do Brasil". Bahia e Rio aparecem como semelhantes – no samba, na arte –, inclusive

porque eram baianas as primeiras mulheres que, no Rio, promoveram em suas casas batuques de onde teria se propagado o samba:

A Bahia,
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira nela inteira se viu,
Exibiu-se sua face verdadeira.
Que alegria
Não ter sido em vão que *ela expediu*
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
(Pois *o mito surgiu dessa maneira*)
(VELOSO, 1997)

A mesma história ou "mito" também foi contada por Sodré (1979, p. 19-21):

> Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos às casas. Estas pertenciam majoritariamente a famílias baianas que, desde as últimas décadas do século XIX, habitavam o bairro da Saúde, espalhando-se mais tarde pela zona chamada Cidade Nova, com ramificações no Mata-Cavalos (Riachuelo) e Lapa. [...]
> Um destes era a residência na Praça Onze da *mulata* Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata (ou Aceata) – casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete de polícia no governo Wenceslau Brás. [...]
> Na casa da Tia Aceata, surgiu *Pelo Telefone*, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. E os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os seus frequentadores: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros.

Evocando uma história mais recente, mas também recuperando o pioneirismo baiano, alguns compositores lembram da criação do trio

elétrico – "Há vinte e cinco anos, em Salvador surgiu / O frevo numa fobica e o famoso trio" (MACEDO; DODÔ, 1975) – e da guitarra baiana, ainda como "pau elétrico", um instrumento eletrificado criado pela dupla Dodô e Osmar: "Dodô, Dodô / Antes do gringo / A guitarra ele inventou / [...] / Nasceu um dia a guitarra / Na Bahia, Bahia, Bahia". (MOREIRA; AMÉRICO, 1980) Um detalhe que não passa despercebido aos compositores, como argumento que ressalta a importância de mais este pioneirismo baiano, é a precedência aos "gringos" nesta invenção.[6] Na verdade, o pioneirismo científico e tecnológico baiano, quando acontece, é até pouco lembrado e explorado, como por exemplo a importância da indústria têxtil no Estado – que chegou a ser a mais desenvolvida do país – ou a descoberta e prospecção do petróleo em terras baianas. Uma canção curiosa e que fez muito sucesso na sua época é este samba-enredo de uma escola de samba chamado *Bahia de Todos os Deuses*. Aqui, além da velha ideia do pioneirismo baiano, fala-se em petróleo, riquezas minerais e outras riquezas locais que raramente são citadas nas canções da baianidade:

Bahia, os meus olhos estão brilhando
Meu coração palpitando, de tanta felicidade
És a rainha da beleza universal, minha querida Bahia
Muito antes do império, foi a primeira capital, Bahia, Bahia
Preto velho Benedito já dizia, felicidade também mora na Bahia
Sua história, sua glória, seu nome é tradição
Bahia do velho mercado, subida da Conceição
És tão rica em minerais
Tem cacau, tem carnaúba, famoso jacarandá
Terra abençoada pelos deuses *e o petróleo a jorrar*
Nega baiana, tabuleiro de quindim
Todo dia ela está, na igreja do Bonfim, ôi
Na ladeira tem, tem capoeira
Zum, zum, zum, zum, zum, zum
Capoeira mata um
(BALA; ROSA, 1969)

6 Adolfo Antônio Nascimento (Dodô) e Osmar Álvares Macedo eram, respectivamente, técnico em eletrônica e técnico em engenharia. Além de criarem o instrumento chamado "pau elétrico", um precursor da guitarra, depois transformado na guitarra baiana, durante anos eles foram fazendo adaptações no trio elétrico, que tornaram o veículo apto a ser um potente gerador de luz e som.

Proveniência / hereditariedade

Um outro argumento largamente utilizado para valorizar as coisas baianas, aparecendo às vezes de modo explícito e em outros momentos de uma forma mais indireta é a ideia de que ser oriundo da Bahia - uma pessoa, uma prática, um objeto - seria sempre um predicativo marcante e não um dado qualquer. Vale lembrar que tematizar a própria origem, através de um discurso autorreferente e elogioso, não é um hábito necessariamente tão difundido entre os grupos culturais, principalmente na proporção em que aparece no caso deste discurso. Nascer na Bahia criaria um vínculo eterno com este lugar e com esta tradição, portanto, trata-se de um fatalismo poderoso, tanto para traçar destinos – "Pau que nasce torto *não tem jeito* morre torto / Baiano burro garanto que nasce morto" (GORDURINHA, 1959) –, quanto para conferir poderes e habilidades: "Vem cá mulata baiana / Mostra aqui teu requebrado / *Se é filha da Bahia* / Nascida no Cais Dourado". (VIANA; PIXINGUINHA, 1938)

A defesa da proveniência como um valor traz em si, implícito, o tema da hereditariedade. Daí a utilização, muitas vezes, dos substantivos filho, filha, pai, mãe e também da evocação dos direitos dos filhos.[7] Dizer que alguém é filho da Bahia é um modo de reforçar um vínculo, de sugerir a perenidade da ligação, portanto, uma forma mais expressiva do que apenas dizer que alguém nasceu na Bahia. E mais do que ser "filha da Bahia", a associação pode ser feita com os próprios santos, que, afinal, para muitos compositores, são baianos: "Lá vem a baiana / Mostrando os encantos, falando nos santos / Dizendo que é *filha* do Senhor do Bonfim / Mas, pra cima de mim?!". (CAYMMI, 1947) O nome da cidade também

7 No candomblé, por exemplo, uma religião na qual o laço sanguíneo é considerado muito importante, os sacerdotes e noviços recebem os nomes de pai, mãe e filhos-de-santo, reforçando a ideia de comunidade e família. As três casas religiosas baianas que alcançaram maior notoriedade são o Afonjá, a Casa Branca e o Gantois. Nesta última, não há discussão: a sucessão da liderança só é feita entre parentes. Nas outras duas, faz-se uma consulta através do jogo de búzios, mas muitas vezes foram escolhidas líderes que estavam familiarmente ligadas à religião, por alguma avó, bisavó ou trisavó importante. O respeito à hereditariedade também estava muito presente pela herança europeia, portuguesa, com seu culto à fidalguia, que quer dizer justamente "filho de algo".

auxilia estas fusões: "Mas a gente gosta / Quando uma baiana / Requebra direitinho / De cima e embaixo / E vira os olhinhos / E diz: '*Eu sou filha* de São Salvador'". (PEREIRA, 1944) É claro, a filiação não é evocada à toa, deve-se manifestar orgulho dessa filiação – "Sou *filho* da Bahia *com muita alegria*". (GORDURINHA, 1962) E um filho tem os seus *direitos*: o de ser protegido – "E o senhor soberano e bondoso pra não ver o seu *filho* perdido / *Foi piedoso, atendeu meu pedido*" (PEREIRA, 1945) e de posse, naturalmente – "Pedaço de terra que é *meu*". (CAYMMI, 1960)

A procedência baiana é uma característica tão valorizada que se estende frequentemente aos santos. Não se sabe se para, assim, valorizar mais a Bahia e justificar a intimidade baiana com o sagrado ou se para conceder esta honra ao santo: "Bahia, minha Bahia / Terra de São Salvador / Foi na Bahia que um dia / *Nasceu* o Nosso Senhor". (SÁ PEREIRA; M. PORTO; PEIXOTO, 1930) Este tema está presente em muitas canções: o fato de que o Senhor do Bonfim ou Cristo teriam nascido na Bahia, uma associação com o próprio nome da cidade, Salvador, e o seu santo padroeiro (não oficial): "Bahia terra de luz e amor / Foi lá onde *nasceu* o nosso Senhor" (BARROSO, 1942), ou qualquer outro tipo de vínculo especial – "Bahia / Ôi, Bahia / Terra que Cristo *criou* / E o Senhor do Bonfim *adotou* / Baiano *nasceu* encantado / E aproveitou o ditado / Plantando aí, plantou". (PAIVA; MESQUITA, 1940)

Existe também a famosa teoria de que Deus e Cristo seriam brasileiros: "Além disso eu já sabia / Cristo *nasceu* na Bahia / E até Deus é brasileiro".[8] Alguns autores até ironizam o tema – "disse que até Cristo / *Nasceu* lá em Salvador e um baiano com pena levou pra casa e criou".[9] Sebastião Cirino e Antonio Lopes do Amorim Dinis (1926) fizeram uma música inteira sobre o assunto, explicando bem a questão:[10]

Dizem que Cristo *nasceu* em Belém

8 Versos da canção *Para o samba entrar no céu*, de J. Rui e Antonio Nassara, gravada em 1931 por Almirante e Bando de Tangarás. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 64-65)

9 Versos da canção *Brincando com os baianos*, de S. Ramos, gravada em 1960 por Paulo Tito. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 171)

10 Fonte: Lisboa Júnior (1990, p. 38).

A história se enganou
Cristo *nasceu* na Bahia, meu bem
E o baiano criou

A Bahia tem vatapá
A Bahia tem caruru
Muqueca e arroz de alçá
Laranja, manga e caju

Cristo *nasceu* na Bahia, meu bem
Isto sempre hei de crer
Bahia é terra santa também
Baiano santo há de ser

Apesar de transitar por este tipo perigoso de argumentação, ainda que com humor, o discurso da baianidade busca relativizá-lo quando, aqui e ali, aponta em outras direções, como a de que seria possível tornar-se baiano, definindo esta identidade mais como um compartilhamento de valores e práticas, indo além do compartilhamento de genes: "Baiano quer dizer quem nasce na Bahia, quem teve este alto privilégio, mas significa também um estado de espírito, certa concepção de vida, quase uma filosofia, determinada forma de humanismo". (AMADO, 1981, p. 26) E, ao que tudo indica, um dos motivos mais convincentes para atrair os candidatos a baianos, seriam as mulheres –"Arranjei uma baiana / Toalha limpa e chuveiro / Vou com ela pra Bahia / Vou ser baiano também"[11] – e o fascínio que a própria cidade exerce: "Eu sou amante da gostosa Bahia / Porém, prá saber seus segredos / Serei baiano também". (BREAN, 1947)

Os anos passam e os temas da hereditariedade e local de origem prosseguem em destaque, mesmo que por vezes apareçam outros contornos, como a herança africana: "*Bahia é terra, herança da África* / Dessa raça negra que só sabe amar / Ê á ê á ê á ô / Eu venho da África, ô ô ô / Eu só quero amor". (SENNA, 1992) Em alguns momentos, a africanidade chegou até a obscurecer a baianidade – "De onde brota *toda* essa riqueza / Mística, sagrada e profana / Vem da selva africana / Mãe, vizinha e irmã"

11 Versos da canção *Lavadeira*, de A. J. Alcântara, gravada em 1928 por Francisco Alves. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 45)

(MONTEIRO, 1987) –, num excesso transitório, já que as práticas culturais locais combinam influências de várias procedências e são sempre resultado de adaptações. De qualquer forma, é um momento importante quando, dentro dessa argumentação da hereditariedade, diminui o silêncio ou mascaramento da metade negra da herança baiana –"Mamãe eu quero amar / A ilha de Xangô e de Yemanjá / Yorubá igual a Bahia" (VELOSO, 1983) – e brasileira: "Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração". (MORAES; POWELL, 1966) Mas há também quem dialogue com este tema trazendo uma argumentação distinta:

Vai, vai, vai que eu vou também
Lá na rua dos Prazeres
Lá no Largo dos Aflitos
Onde os negros mais bonitos
Da Bahia vão dançar
Reunindo toda raça
Não tem cor no coração
(MOREIRA; GOMES, 1991)

A herança pode assumir muitas formas – *know how* festivo, estado de espírito – e veículos de transmissão: pelo sangue, coração, pelo destino e até como um presente "Que Deus dá / Que Deus deu". (GIL, 1979) Com uma convicção invejável, Alaim Tavares e Gilson Babilônia afirmam, sem falsa modéstia: "Alegria é Dom / Que herdei do meu rei / Desde os tempos de outrora / Tristeza, no meu coração não mora". (BABILÔNIA; TAVARES, 1996) Por um processo misterioso e possivelmente maravilhoso, nascer na Bahia conferiria heranças assombrosas: "E *a batucada que traz dentro do sangue* / Vem de lá da Bahia, terra do Carnaval". (ANDRÉ; LEVI, 1981) Aqui e ali, é possível vislumbrar, no entanto, que a ideia de herança pode implicar em ausência de livre arbítrio, através de expressões como destino – "Frevoxé / É a Bahia namorando com Guiné / Essa pisada eu aprendi menino / *Destino da raça* / Da graça de ser" (QUEIROZ; AROLDO; BETINHO, 1980), ainda que isso não seja tematizado como um problema. No máximo, como um desafio inevitável:

Lá vem o trio de geração em geração
Fazendo a liga, a ligação
Que é *do pai pro filho,*
De irmão pro irmão
É o desafio da continuação
Lá vem o trio na contramão
Um caminhão de alegria
Pelas ruas da Bahia
Da Bahia de São Salvador
Onde nasceu da magia
Do espírito de um inventor
(MACEDO; MOREIRA, 1978)

Obediência e apego à tradição

O dever de obedecer aos costumes e repetir a tradição é tão vigoroso que quase não é percebido como um dever, absorvido como uma forma de ser e pensar, algo natural. Pensar, sentir, agir, comer, dançar de um jeito "baiano" são partes de uma mesma coisa: "Eu vou pra Bahia / Eu vou me casar / Vou com alegria / Vou com vatapá". (BROWN et al., 1997) Afinal, quando se fala tanto em pioneirismo, hereditariedade e tradição, é difícil escapar de noções como autenticidade, pureza, forma correta, verdadeira, certa: "Rompeu-se a guia de todos os Santos / Foi Bahia / Pra todos os cantos / Foi Bahia / [...] / Daquela terra provinha / Tudo que esse povo tinha / De *mais puro, de mais seu*". (GIL, 1983)

Associada a esta antiguidade singular, porque pioneira, é creditada à Bahia uma característica poderosa: a intimidade com o sagrado. A religiosidade é um tema muito presente, configurando a Bahia como uma espécie de berço da fé: "Bahia, Bahia / *Onde o Brasil aprendeu a rezar*".[12] Mas, o importante aqui, além do iniciar, é a capacidade de manter, de fazer perdurar: "Terra de crença, lá *nasceu* a esperança / E a fé tão grande assim *fez morada* no Bonfim". (HERIVELTO; PORTO, 1938) Como práticas culturais que são, os ritos e crenças religiosas precisam ser cultivadas para

12 Versos da canção *Falaram tanto da Bahia*, de Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior, gravada em 1949 pelos Anjos do Inferno. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 136)

sobreviver. Como dizem os compositores, a questão envolvida aí é a disposição para repetir, para desempenhar um papel estabelecido coletivamente. Para alguns, não se trata de uma opção, mas de uma necessidade, porque as sanções seriam inevitáveis:

Mas todos *sabem se a oração não principia*
Com uma moça da Bahia, então chover, não chove, não

Algumas moças rezadeiras que vieram
De outros lugares *sem ligar pra tradição*
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão
(GIL; STROETER, 1994)

Geralmente, este tema é descrito sem se fazer referência ao esforço envolvido, ainda que ele seja considerável. Um dos elementos que mais chama a atenção é a temporalidade, na qual os homens, seus hábitos e seus sentimentos parecem imunes à passagem do tempo, como numa disputa paciente e silenciosa, em que, aparentemente, a baianidade sempre vence. Uma temporalidade que respeita acordos feitos no momento do nascimento – "Quando eu *nasci* na cidade baixa / Me enrolaram numa faixa / Cor de rosa de cetim / Quando eu *cresci*, *dei* a faixa de presente / Pra *pagar* uma promessa / Ao meu Senhor do Bonfim" (BARROSO, 1942), e repetem-se os rituais – "Na Bahia o nego macumba *noite e dia* / Fazendo moamba, tirando quebranto das Filhas de Santo" (HERIVELTO; PORTO, 1938) –, mesmo quando eles podem assustar com os seus resultados:

Trezentas e sessenta e cinco igrejas
Na Bahia tem.
Numa eu me *batizei*,
Na segunda eu me *crismei*,
Na terceira eu vou *casar*
Com a mulher que eu quero bem

Se depois que eu me casar,
Me nascer um bacuri,
Vou-me embora prá Bahia, vou,
Vou *batizar* no Bonfim.

Mas se for me parecendo,
Que *os meninos vão nascendo,*
Por cada uma igreja que tem lá,
Sou obrigado a comprar minha passagem
Pra voltar pra cá, não é?
(CAYMMI, 1946)

A mesma disposição para a repetição (obediência) que se encontra nos rituais religiosos pode ser aplicada também em relação a outras práticas sociais, ainda que nem sempre as consequências de tanto apego às soluções prontas sejam as melhores: "Mudança é arriscado, muda-se o palavreado / Mas o indicado / Isso ele não muda, não / O indicado deve ser do tipo moderado / Com um mofo do passado / Peça do status quo". (GIL, 1988) De qualquer forma, parece que da repetição vem a perenidade: "Bahia de *todos os dias* / De *todos os meses* com festa e alegria"(PAIVA; GARCIA, 1948) e "Eu *nasci* com o samba / No samba me *criei* / Do danado do samba / *Nunca me separei*".(CAYMMI, 1940) Quanto aos assuntos amorosos, ainda que existam baianas questionando a perenidade dos sentimentos dos seus pretendentes – "Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim / Quero você baianinha, inteirinha pra mim / – Sim, e depois o que será de nós dois? / Seu amor é tão *fugaz*, enganador" (BARROSO, 1936) –, a discussão em perspectiva inversa também ocorre, a fugacidade do amor baiano, uma questão que pode, geralmente, ser resolvida pela tradição: "A baiana que eu tanto adorava me desenganou / *Partiu* e não quis mais saber de sambar pra mim / E agora que eu já nem sonhava a baiana *voltou* / É mais um *milagre* do Nosso senhor do Bonfim". (PEREIRA, 1945)

A ideia de continuidade pode aparecer tanto como uma obrigação de repetir que deve ser cumprida, ou como uma opção escolhida voluntariamente. Além da obediência aos rituais religiosos, alguns dos exemplos mais referidos quando se trata de perenizar a tradição falam do retorno ao local de origem. Reencontrar este lugar ou pessoas inesquecíveis é um tema constante em muitas canções – "Você promete, mas não dá / O que ioiô me dá / Quero *voltar* pra Bahia / Quero *ir de novo* pra lá / Por favor não vá" (PAIVA; OLIVEIRA, 1941) – e uma promessa: "É tanta saudade, é demais, não vou morrer sem lá *voltar* / E quando eu me for

é pra ficar / Ôi, Bahia, minha terra tão querida / És um céu para mim no meu coração". (BARROSO; GUIMARÃES, 1961) Às vezes, o problema pode ganhar o tom trágico de um fado português – "Ai, quem me dera / *Voltar, quem me dera um dia* / Meu Deus, *não tenho alegria* / Bahia no coração / Ai, quem me dera o dia / *Voltar, quem me dera o dia* / De ter de novo a Bahia / Todinha no coração" (VELOSO, 1967) –, mas o drama mais famoso de todos ficou sendo o de Caymmi, com a sua confissão de saudades da Bahia:

Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia,
Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia,
Vem, não vá deixar a sua mãe aflita
A gente faz o que o coração dita
Mas esse mundo é feito de maldade e ilusão

Ai, se eu escutasse hoje eu não sofria
Ai, esta saudade dentro do meu peito
Ai se ter saudade é ter algum defeito
Eu pelo menos mereço o direito
De ter alguém com quem eu possa me confessar

Ponha-se no meu lugar
E veja como sofre um homem infeliz
Que teve que desabafar
Dizendo a todo mundo o que ninguém diz
Vejam que situação
E veja como sofre um pobre coração
Pobre de quem acredita
Na glória e no dinheiro para ser feliz
(CAYMMI, 1957)

Na década seguinte, Gilberto Gil retoma o problema, mas já inclui a solução: "Eu vim da Bahia, mas eu volto pra lá / Eu vim da Bahia, mas algum dia eu volto pra lá". (GIL, 1965) Afinal, nessa mesma canção, ele enumera os motivos, que não são poucos ou fortuitos, demonstrando a imprescindível necessidade de fidelidade à sua tradição, ao seu torrão natal: "Na Bahia que é meu lugar / Tem meu chão / Tem meu céu / Tem meu mar". (GIL, 1965) A mesma ideia, com maior ênfase no papel da tradição na constituição do sujeito, aparece aqui: "Acontece que a Bahia /

Fez você todinha assim". (MORAES; TOQUINHO, 1971) Nesta outra canção, com simplicidade, Riachão define essa concepção de vínculo com a terra natal muito cara ao discurso da baianidade: "Xô xuá / Cada macaco no seu galho / Xô xuá / Eu não me canso de falar / Xô xuá / *O meu galho é na Bahia* / Xô xuá / O seu é em outro lugar". (RIACHÃO, 1973) Mas o tema é tão sério que pode assumir até ares de questão psicanalítica:

A minha casa é a Bahia
Mas o mundo é meu lugar
Eu posso até mudar o mundo
Mas não posso me mudar, não
Lá no fundo de mim mesmo
Essa verdade me queima
E é o que me faz cantar
(PORTUGAL; MENDES, 1999)

Originalidade, superioridade e primazia

Entre os muitos argumentos possíveis para se definir a proveniência baiana como uma característica marcante, alguns letristas chegam a defender: ser baiano é sinônimo de ser melhor ou, no mínimo, diferente. Como diz Moura (1999b, p. 68): "Parece que um dos itens da baianidade é justamente sentirmo-nos diferentes. Claro, toda identidade é contrastiva, etc, etc. Mas a própria diferença, como módulo, é um valor para os baianos... não?". Um dos recursos mais utilizados aí é a comparação. Para enfatizar o diferencial baiano, o discurso da baianidade alude, algumas vezes, a uma alteridade difusa e, em alguns momentos, nomeia este "outro" com clareza: o resto do Brasil ou até o mundo todo. Mas nem sempre é necessário operar com a comparação e o enunciado apenas avisa que se refere a "quem nasce na Bahia", portanto, uma forma mais sutil de sugerir que o tal predicativo é uma peculiaridade dos baianos. Na verdade, o fundamental é a defesa da ideia de singularidade, recorrendo-se às noções de originalidade e superioridade, que se fundem muitas vezes em expressões como "fazer" ou "ser" como ninguém, uma expressão ambígua que pode ser interpretada tanto numa como noutra direção.

De qualquer forma, trata-se sempre de uma exclusividade baiana – "Só na Bahia é que tem / Tem gostoso, meu bem / O que, iaiá / Coquinho de vintém".[13]

Muitos exemplos de uma estrutura que não utiliza comparações podem ser encontrados no trabalho de Caymmi, que escreveu inúmeras canções sobre peculiaridades baianas. Ele fala sobre *o samba da minha terra*, sobre *o que é que a baiana tem*, ou o que acontece quando *lá vem a baiana*. Mas acrescenta também que: "A Bahia tem um jeito / Que nenhuma terra tem". (CAYMMI, 1941) Há exemplos também com contraposições, como este, em que Gordurinha retoma a oposição entre cariocas e baianos, defendendo uma semelhança entre eles –"o carioca já virou o baiano da Guanabara / - Escuta aqui, sou filho do interior / - E tu também / - Tô longe da capital / - E tu também / É o baiano pau-de-arara, baiano da Guanabara / Que *diferença* é que tem (*nenhuma*!)" – para logo em seguida sugerir uma singularidade baiana: "Vou te ensinar *o meu sotaque*, pois você não tem nenhum". (GORDURINHA, 1960)

A discussão sobre o que seria característico ou não da Bahia já gerou muitas polêmicas. Num poema em que pretendia homenagear a Bahia, Freyre (1990, p. 27-28) buscou reunir tudo que considerava "original" na Bahia – seus santos, comidas, lugares, o povo. Atacado na imprensa baiana por estar, assim, negando os melhores valores baianos, o sociólogo contra-argumentou assim:

> Seriam valores antes rotarianos do que baianos de elegância burguesa, de correção acadêmica, de civismo convencional, de cosmopolitismo inimigo das espontaneidades regionais: valores falsos e incaracterísticos com que a Bahia menos consciente de sua originalidade magnífica pretende aparecer 'moderna' e 'européia' aos olhos dos turistas.

O fato é que parece haver uma concepção de que o que é singular – tanto por ser diferente, quanto por ser melhor – merece atenção e, principalmente, desperta afeto. A canção de João Cândido Ferreira sintetiza

13 Versos da canção *Só na Bahia que tem*, de Américo Jabomino, gravada em 1927 por Francisco Alves. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 38-39)

bem esta ideia, definindo a baiana como melhor que as outras brasileiras, diferente das outras mulheres e, assim, admirada:

É baianinha faceira
Toda dengosa e gentil
Das mulheres a primeira
Nestas terras do Brasil
Tem um certo requebrado
E um quadril ondulante
Faz ficar apaixonado
Qualquer tipo elegante

E se candongas no calcanhar
As mucorongas a saltitar
Ela é bonitinha como ninguém é
Com as chinelinhas na ponta do pé

Um belo pano da costa
E a trunfa enroscada
Qual o moço que não gosta
De uma camisa bordada
A baiana tem certeza
Certeza que é estimada
Ela vale o quanto pesa
Sem precisar ser pesada[14]

No período mais recente, a originalidade baiana mais comentada diz respeito ao Carnaval: "Massa da Ribeira / Nesse Carnaval / Baiana maneira / *Como nunca vi igual*". (MOREIRA; ARMANDINHO; AROLDO, 1977) Sem pestanejar, os compositores descrevem aspectos do Carnaval baiano como exclusividade local: "É o *lugar no mundo inteiro* que se brinca sem dinheiro / Basta só existir e na vida passar o trio elétrico de Dodô e Osmar". (MACEDO; DODÔ, 1975) Outros aspectos da cultura também podem receber esse atributo e, efetivamente, a história local possui contornos muito específicos. O que dá segurança aos compositores para afirmar: "Tudo isso com certeza só se vê / *Só se vê na Bahia* / [...] / Tudo isso finalmente

14 Canção intitulada *Baianinha*, gravada em 1929 por Aracy Cortes, que fez grande sucesso. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 50)

só se vê / Só se vê na Bahia". (PORTUGAL; MENDES, 1999) A partir dos anos 1960, quando mais e mais pessoas começam a reconhecer a beleza natural da cidade como algo importante e singular, é possível também encontrar uma canção como esta:

E a Bahia só tem uma
Costa clara, litoral
Costa clara, litoral
É por isso que o azul
Cor de minha devoção
Não qualquer azul, azul
De qualquer céu, qualquer dia
O azul de qualquer poesia
De samba tirado em vão
É o azul que a gente fita
No azul do mar da Bahia
É a cor que lá principia
E que habita em meu coração
(VELOSO; GIL, 1967)

Graça, habilidade, afeto ou beleza, o que importa é a originalidade, o ser ou fazer de um modo diferente, como ninguém faz. E, como recompensa para tal habilidade em fazer as coisas de um modo especial: ser desejada – "Amor *diferente daqui* / É o de lá / Doce amor de iaiá / Nosso Senhor do Bonfim / *Guarde uma baiana para mim* / Canjiquinha quente sinhá!" (BARROSO, 1931) –; comentada – "Tem graça *como ninguém* (CAYMMI, 1939) –; admirada – "Depois de ouvir um samba / Que lá da Bahia vem / Na voz da baiana bamba / Que ginga *como ninguém* / E saber que a Bahia / Tem os encantos que tem / *Quem é que não gostaria* / *De ser baiano também*" (PAIVA; MESQUITA, 1940) – e copiada – "Mas a baiana nem sequer perdeu o jeito / Meteu os peito, sambou *como ninguém* / *O povo do Harlen abafado*, vendo o samba rasgado / *Entrou na farra também*". (BREAN, 1950) Um diferencial também associado à história, ao passado – "Nas sacadas dos sobrados / Da velha São Salvador / Há lembranças das donzelas / Do tempo do imperador / Tudo, tudo na Bahia Faz a gente querer bem / A Bahia tem um jeito / Que *nenhuma terra tem*. (CAYMMI, 1941)

A superioridade que caracterizaria as coisas e pessoas da Bahia, defendida por alguns autores mais afoitos, pode aparecer de forma explícita ou com alguma sutileza. A opção pode ser pelo uso de adjetivos ou substantivos que indicam celebridade – "Bahia, *rainha* da lenda" (CAETANO; VERMELHO, 1944) ou "Bahia dos homens *ilustres*" (PAIVA; ARGILEU, 1952) e "Não desmentindo a *fama*, nos trouxe lá da Bahia" (VIANA; LACERDA, 1933) –, e mesmo excelência – "Mas o que é que a baiana tem / Que todo mundo acha *sobrenatural*.[15] Ou com expressões sugestivas, como: "Não há mulata *que chegue* / À mulata da Bahia".[16] A superioridade pode ser também uma conseqüência da autenticidade – "Tanto que ganhei lá da Bahia / Uma caixa de marfim / Vinda só pra mim / A pura medida, bela e santa / Do Sagrado Coração / Do Senhor do Bonfim". (SINHÔ, 1929)

Em outros momentos, a superioridade aparece de forma explícita, com advérbios e adjetivos que exprimem grandeza e comparação – "Já disse um poeta / Que terra *mais* linda não há"(BREAN, 1947) –, uma ideia que se repete em: "Que terra *mais* linda no mundo / Franqueza, não há / [...] / Bahia, a natureza, mãe tua / Deu-te a mais linda das luas[17] ou ainda em "O estado que mais se agiganta / A paisagem mais linda do nosso país". (GENTIL; BATATINHA, 1976) Ocorre também a citação, em primeiro lugar, de um direito à primazia, para em seguida explicitar-se o motivo: "A *primeira* umbigada o baiano é que dá / Também sou baiano, também quero dá / [...] / A umbigada *da boa* o baiano é que dá / Também sou baiano, também quero dá". (ARAÚJO; LOBO, 1951) Como já citado em outros momentos do texto, existem também os casos em que os compositores ironizam ou negam essa singularidade ou superioridade baiana, frequentemente estabelecendo comparações com o Rio de Janeiro ou com os cariocas: "Eu quero que me digam o que a baiana tem / Ela pra mim não é *melhor*

15 Verso da canção *Só se fala na baiana*, de César Siqueira, gravada em 1952 por Marlene. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 151)

16 Versos da canção *Quem vem atrás fecha a porta*, de Caninha, gravada entre 1915 e 1921 por Baiano e Izaltina. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 36)

17 Versos da canção *Presépio do Brasil*, de Barbalho Filho e Jacob Dias, gravada em 1955 por Almir Távora. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 156)

que ninguém / Porque a carioca até vestida de chita / Andando pela rua é muito *mais* bonita". (CAETANO; ALMEIDA, 1939)

Nas últimas décadas do século XX, o *know how* festivo é um dos temas centrais da superioridade baiana, sendo o Carnaval o palco principal em que esse conhecimento é demonstrado. A certeza dos compositores é absoluta: "Dodô e Osmar / E assim se tornaram a razão principal / De se dar na Bahia o *maior* Carnaval" (MACEDO;MOREIRA, 1978) – às vezes ignorando completamente a velha rixa com o Carnaval carioca, que também se intitula o melhor do país: "Me perdoe, Brasil / Mas não há igual / É na Bahia o *melhor* carnaval". (BRITO et al., 1997) O hábito de comparar também motiva o estabelecimento de *rankings* internos: "Afoxé, jeje, nagô / Viva a princesa menina, uma estrela / *Riqueza primeira de Salvador* / No Ilê Ayê (Ilê Ayê) / Uma menina fugindo beleza amor em vão / No Ilê Ayê (Ilê Ayê)". (VELOSO; BOLÃO, 1981) Seguindo o antigo recurso de comparar as várias versões da identidade brasileira, Gil compôs a canção *Ninguém segura este país*, que mais apropriadamente poderia se chamar "Ninguém segura este baiano":

É moda dizer que baiano está por cima
Que está por cima, meu bem, eu também acho
Segurando a barra dessa rima
Deve haver algum pernambucano por baixo
Um sergipano por fora
Um maranhense de lado
Um rio-grandense de toca
Um carioca pirado
Um paulista ocupado
Um mineiro calado
Um catarinense tímido
Um amazonense úmido
Cada qual no seu perfeito estado natural
Entra baiano, sai ano
Mais um carnaval
De lascar o cano
(GIL, 1975)

Claro que, falando-se em superioridade, a reboque aparece a ideia de primazia, pois a noção de "ser melhor" evoca a de um tratamento "diferenciado". A prioridade ou primazia concedida ao que é baiano, ensina Gilberto Gil nos anos 1970, *Deus entendeu de dar.* (GIL, 1979) O sentido aqui expresso através da palavra primazia pode ser complementado pela noção dicionarizada de deferência: consideração, acatamento, respeito, reverência. Tal atenção e cuidado dedicados às coisas e pessoas da Bahia muitas vezes sequer merece maiores esclarecimentos: "Eu sou da Bahia / E *mereço* um sacrifício" (BARROSO, 1931), ou "Emilia, você não sabe como eu estou contente / Com o carinho dessa gente aqui da sua capital / Martinha, *você merece porque é lá da Bahia*". (CAETANO; RENATO; GUEDES, 1955) Em outros momentos, a justificativa é explícita, podendo assumir um tom de conselho – "*Presta atenção /* E *vai vendo como é/* Como é que a baiana dengosa bate o pé / E levanta o pó do chão" (BARROSO, 1946) –; ou de ordem –"*Abre alas, dá licença deixa a baiana passar* / Abre a roda, fecha a roda, deixa a baiana sambar" (VIANA; LACERDA, 1942), sugerindo uma primazia incontestável: "A primeira umbigada o baiano é que dá / Também sou baiano, também quero dá". (ARAÚJO; LOBO, 1951)

Essa prioridade, deferência, homenagem pode ser também convocada, de forma incisiva – "Você já foi à Bahia, nêga? / - Não? / Então vá!" (CAYMMI, 1941) –, ou quase como um apelo: "Compra ioiô / Mungunzá, aqui há, ôroe vatapá". (MARTINS; W. SILVA, 1935) Aliás, apela-se para os mais diversos tipos de argumentos nesta convocação: "*Vem, vem, vem* / Vem em busca da Bahia / Cidade da tentação" (HERIVELTO; GARCIA, 1950), ou "Ioiô, *venha já provar*, coisa igual / Coisa assim nunca vi". (SÁ PEREIRA, 1928) Em outros momentos, a atenção dedicada está absolutamente centrada na procedência baiana, seja dos objetos – "Eu tenho um breve / Que me deram na Bahia - Tanto que *ganhei lá da Bahia* / Uma caixa de marfim / Vinda só pra mim" (SINHÔ, 1929), ou das pessoas: "Gostosura nas bocas pequenas / E feitiço no modo de andar / Não é segredo / Nem é fantasia / *Só pode ser na Bahia*".[18] Mas a atenção dedicada aos baianos pode assumir

18 Versos da canção *Bahia da primeira missa*, de David Nasser e Armando Cavalcante, gravada em 1951 por Dircinha Batista. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 146)

às vezes outros contornos, como comentou Gordurinha em algumas músicas: "*Só porque sou da Bahia, tu zombava*, tu dizia / Que sou pau-de-arara". (GORDURINHA, 1960)

É possível inferir daí que se destacar, ou seja, receber um tratamento diferenciado é um valor para a baianidade. Na verdade, o princípio que sustenta a ideia de primazia é o de hierarquia, diferença e até aristocracia. Aqui, o foco está voltado para o espaço individual, a autoestima, indo às vezes até a vaidade e o orgulho. A notoriedade é tão admirada quando se fala dos ícones – a bela Martha Rocha, o empolgante Castro Alves ou o erudito Rui Barbosa: "O Castro Alves, poeta colosso, sujeito moço mas / Soube o que fez, e a Martha Rocha, violão baiano / Foi mostrar para o americano que a Bahia já tem vez / E Rui Barbosa cabra de sangue na guelra foi pra Inglaterra / Ensinar inglês" (GORDURINHA, 1959) –, quanto perseguida pelos anônimos.

O outro lado disto é que, como advertem alguns compositores, o limite entre autoestima e empáfia não é muito rigoroso: "Todo baiano é sabido, metido a conquistador, canta samba / Dança bem, todos eles são doutor".[19] Assim como a ludicidade – "O que é que você faz meu amor / - Vivo na orgia / - E de que lugar você é minha flor / - Eu sou lá da Bahia"[20] – pode, quando mal dosada, ser acompanhada da leviandade: "No meu cangote meu amigo ninguém monta / Meia dúzia de baiano me deve uma conta".[21] E o estímulo coletivo pode também alimentar uma perigosa teimosia – "Sou da Bahia, comigo não tem horário" (GORDURINHA, 1959) – que dificulta o reconhecimento dos próprios limites e dificuldades:[22] "Eu

19 Versos da canção *Brincando com os baianos*, de S. Ramos, gravada em 1960 por Paulo Tito. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 171)

20 Versos da canção *Eu sou da Bahia*, de Waldemar Silva e Paulo Pinheiro, gravada em 1939 por Dircinha Batista e Nuno Roland. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 87-88)

21 Versos da canção *Brincando com os baianos*, de S. Ramos, gravada em 1960 por Paulo Tito. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 171)

22 Referindo-se ao *potlatch*, o sistema de trocas ou ofertas, das tribos norte-americanas, Mauss (1974, p. 46) comenta:"O que é notável nessas tribos, porém, é o princípio da rivalidade e do antagonismo que domina todas essas práticas. Vai-se até à batalha, até à morte de chefes e nobres que assim se enfrentam. Por outro lado, vai-se até

na qualidade de baiano vou acabar / Com essa conversa de andar falando que baiano / Depois do meio-dia faz suas baianada". (GORDURINHA, 1959) Como diz Amado (1981, p. 25): "Esse povo misturado é, por vezes, cabeçudo". Daí, tudo permanece como sempre foi: "O pescador que bota o peixe na cangaia, ô, ô / Que vende o peixe pro doutô e o coroné, é, é / Peixe xaréu tá fresquinho sinhô, ô, ô".[23]

Outro motivo para a primazia pode ser a sedução, um dos elos entre várias das características do "modo de agir" baiano, da cidade e das pessoas, que foram abordadas pelos compositores. Como já foi dito, as justificativas apresentadas para essa capacidade de atrair, encantar, fascinar são variadas: a destreza nos movimentos, no vestir, no desempenho de atividades como a criação musical ou o preparo de alimentos; a capacidade de estimular os sentidos – pela beleza, cheiro, cor, sabor, voz, toque; a capacidade de despertar afeto; pelo modo de ser – carinho, dengo, encanto e graça. Para completar o perfil dos super-baianos, aparecem ainda a coragem, o idealismo e a virilidade. É claro, as características menos elogiosas são raras, já que se trata de um discurso primordialmente autorreferente, mas é possível encontrar também umas poucas alusões ao provincianismo e a um certo jeito estabanado (falastrão e desajeitado). Uma característica citada de modo ambíguo é a magia ou poder de enfeitiçar, às vezes explorando a proximidade entre sedução e aprisionamento.

O mais comum é que numa mesma canção sejam enumerados motivos das mais diversas ordens para justificar esta habilidade ou poder de agradar, como a qualidade da comida e da música, a sensualidade das mulheres, o poder de enfeitiçamento dos rituais religiosos de origem africana, a particular habilidade do Senhor do Bonfim em resolver assuntos do coração, a afabilidade das pessoas e as peculiaridades de uma cidade

---

à destruição puramente suntuária de riquezas acumuladas para eclipsar o chefe rival, ao mesmo tempo associado (de ordinário avô, sogro ou genro)".

23 Versos da canção *Rio Vermelho*, de J. Batista e Guará, gravada em 1950 por Araci Costa. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 144)

histórica, tropical e litorânea. Assim, a capacidade de seduzir não é creditada exclusivamente ao indivíduo ou à cidade, mas a um conjunto de fatores nos quais se conjugam costumes, cenários e um modo de encarar a vida definido culturalmente.

Proteção

A solicitação de confiança na tradição é constante. Seja porque estes hábitos são antigos, pioneiros, originais da Bahia, melhores, diferentes ou porque conseguem congregar muitas pessoas. A convocação para a entrega ou integração a este modo de vida, precisa, entretanto, ir um pouco além e o discurso da baianidade arrisca as suas promessas, através de ideias como perenidade e sabedoria, que configurariam uma situação de acolhimento e proteção. A ideia de proteção, num sentido amplo, possivelmente é suficiente para clarificar essa linha de argumentação em que se fala de perenidade, duração, sobrevivência ao longo do tempo e em que, frequentemente, aparecem verbos como ensinar, aprender, saber. Os motivos são variáveis – fruto da repetição, capacidade inata, benção de Deus –, e o que importa é que, como *Adalgisa mandou dizê* através de Caymmi (1984), "A Bahia *tá viva ainda* lá / Com a graça de Deus ainda lá / Que *nada mudou ainda lá*". Uma perpetuação que não se restringiria apenas aos costumes – "Vou pra Bahia meu bem / Vou te levar também / Vamos rezar pro Senhor do Bonfim / *Pra que o nosso amornão tenha mais fim*". (SÁ PEREIRA; C. SILVA, 1930) Alguns autores são ainda mais explícitos e recorrem ao adjetivo "imortal" para expressar esta noção: "Bahia dos homens ilustres / Dos homens de puro ideal / Tiveste teu nome elevado à glória *imortal*, ô, ô, ô". (PAIVA; ARGILEU, 1952) De imortal a sagrada, é um pulo – "Salve a *santa* Bahia *imortal*". (BREAN, 1947) A ideia de imortalidade aparece também com a caracterização da Bahia como inesquecível: "De amores eu morro / Sem ter alegria / *Jamais eu esqueço* a minha Bahia" (ARAÚJO; CALHEIROS, 1937) e – "Bahia, meu Padre Nosso / Que eu não posso esquecer". (PAIVA; GARCIA, 1948)

Além da perenidade – uma garantia de proteção atemporal –, as divindades e a sabedoria que a experiência tradicional seria capaz de fornecer parecem ser capazes também de atender preces, desejos e necessidades. Afeto, felicidade e sorte são alguns dos elementos que compõem essa proteção explorada pelos letristas. Mas o interessante é que não se trata, em geral, de questões de ordem monetária: é possível arriscar dizer que a segurança almejada é muito mais emocional, afetiva, do que material.[24] Tanto que algumas associações recorrentes são a maternidade e as divindades – religiosidade e família – como fontes desta proteção quase intangível, mas sensível. Um dado não desprezível, em um contexto de tanta pobreza, em que a prosperidade econômica poderia ser um tema recorrente.

O Senhor do Bonfim prossegue sendo a divindade mais citada, ponto para onde converge muita esperança e a certeza de ser atendido – "Salve a Bahia imortal / Do Senhor do Bonfim / Que toma conta de mim". (BARROSO, 1946) Um poder tão intenso que espalha suas bênçãos mesmo à mais suave demonstração de fé, quase a sugerir que só não é atingido por esta graça quem não quer: "Quem vai ao Bonfim, minha nêga, nunca mais quer voltar / Muita sorte teve / Muita sorte tem / Muita sorte terá. (CAYMMI, 1941) Conceder o entusiasmo, a alegria ou felicidade também parecem ser especialidades deste santo: "Pedi que ele abrisse o caminho da felicidade / Pedi que ele desse o carinho pra minha mocidade / Sou feliz, e ninguém mais feliz que eu / Bahia / Senhor do Bonfim me atendeu". (BARROSO, 1942) Mas a capacidade de intervir e solucionar querelas de amor é o tipo de habilidade mais citada. Nesta letra de Geraldo Pereira (1945), há um testemunho exemplar do assunto:

A baiana que eu tanto adorava me desenganou
Partiu e não quis mais saber de sambar pra mim
E agora que eu já nem sonhava a baiana voltou
É mais um milagre do Nosso senhor do Bonfim

24 Já foi abordada anteriormente a ideia da Bahia como vocacionada para as coisas do coração e a sedução, um tema muito próximo desta busca de proteção emocional. E, efetivamente, a herança escravocrata, perpetuada neste século nos subempregos, não permite a ilusão de segurança material nem para os mais crédulos.

Eu tenho em casa à cabeceira da cama um Senhor do Bonfim
A quem me queixei e pedi que olhasse por mim
E o senhor soberano e bondoso pra não ver o seu filho perdido
Foi piedoso, atendeu meu pedido

Nos anos seguintes, surgem outras fontes baianas de proteção divina, a quem todos (inclusive os não baianos) podem pedir proteção: "Olorô, Bahia / Nós viemos pedir sua benção, saravá / Hepa hê, meu guia / Nós viemos dormir no colinho de Iemanjá!", (MORAES; TOQUINHO, 1971) sendo que o Senhor do Bonfim continua ocupando um posto importante. Aliás, em plena virada do milênio, a basílica que lhe é consagrada pode receber até dez mil visitantes num único dia, o que inclui devotos e turistas. É por isso que Gilberto Gil (1984) dá o seguinte conselho para os casos mais graves:

Reza
Chama pelo teu guia
Ganha fé, sai a pé, vai até a Bahia
Cai aos pés do Senhor do Bonfim
Dobra
Teus joelhos cem vezes
Faz as pazes com os deuses
Carrega contigo uma figa de puro marfim

A referência ao passado, através dos ritos, dos costumes e do pioneirismo baiano é muitas vezes lembrada como promotora desta segurança. De forma clara: frequentemente, a Bahia ocupa o papel, em relação ao Brasil, que uma mãe desempenha numa família (fonte de sabedoria) – "Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia / [...] / Ai, se eu escutasse hoje eu não sofria" (CAYMMI, 1957), – bons exemplos, conhecimentos – "Mamãezinha que morreu / Muita vez me *ensinou*" (BARROSO, 1931) –, experiências, acolhimento, afeto – "Bahia de iaiá e de ioiô / Da mãe preta carinhosa / Que no colo *me embalou*". (BARROSO, 1942) Esta segurança pode vir também do lado masculino, representado pelos poetas e orixás. Castro Alves, o defensor dos escravos, se torna "*Pai* da gente de cor" (BARROSO, 1946), assim como o orixá Xangô muitas vezes recebe a mesma alcunha: "Os Ogans de fé, Xangô, *meu pai*, beber o mar pra saravá seu orixá".

(BARROSO; GUIMARÃES, 1961) A proteção e a segurança podem também ser atributos da Bahia de uma forma difusa – "Depois da briga / Ela fez um canjerê pra mim / *Meu santo é forte* / E o feitiço não pegou / Até parece que eu sou da Bahia / Até parece que eu sou de São Salvador" (MARTINS; BATISTA, J., 1942), em que a proteção para feitiços é um tema constante – "Fui à Bahia pra fazer um canjerê / Mulher bonita comigo tem que ferver / Com meu feitiço vou fazer uma revolução / *Meu santo é forte e ninguém me mete medo não*".[25]

Seja quando são evocados temas como os laços familiares, religiosidade ou outros, a segurança parece vir sempre de um mesmo ponto: a tradição. Até quando defende a sua própria independência, o compositor reserva um verso para homenagear a sua herança cultural, como início de tudo, influência constante e fonte de conhecimento: "Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço / *A Bahia já me deu régua e compasso* / Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço! / Pra você que me esqueceu – aquele abraço!". (GIL, 1969) Para outros, sequer há espaço para idiossincrasias e a ideia é mesmo seguir a tradição, trilhar o caminho já percorrido, fazer da forma que outros já fizeram, repetir. Mas de onde viria esta proposta e como encará-la? Provincianismo ou sabedoria? Usando o tempo pretérito para descrever o provincianismo baiano, Espinheira toca em pontos sugestivos. Uma interpretação que se pode extrair do seu comentário é que a manutenção desse modo tradicional de ser e viver permanece sendo, pelo menos para alguns baianos, uma forma mais cômoda e proveitosa:

> Salvador provinciana não era apenas a cidade da intimidade de habitantes com seus lugares, a vivência particular desses lugares e pessoas que se conheciam pela proximidade da vizinhança, do bairrismo, o que levava à solidariedade e à intriga. O provincianismo estava, sobretudo, na legitimação institucionalizada da apropriação do público pelo privado, na dominação do campo político como negócio de família e de compadrio político; do exercer a vontade gerencial a partir de interesses particulares. (ESPINHEIRA, 1999, p. 64)

25 Versos da canção *Feitiço*, de André Filho, gravada em 1937 por Aurora Miranda. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 75)

Uma outra perspectiva sobre este "cuidado com a tradição" é trazida por autores como Freyre, para quem o civismo, a preocupação com os interesses coletivos seria uma marca da cultura baiana. Assim, a busca de segurança seria, freqüentemente, uma tentativa de avanço coletivo:

> O homem formado na Bahia nunca é apenas um médico ou um bacharel em direito, um engenheiro ou um padre, mas um brasileiro essencialmente civil e político no sentido de preocupar-se com os problemas de sua cidade, da cidade brasileira, da cidade humana. Um homem ativamente cívico e não apenas suavemente civil e maciamente urbano. [...] o baiano verdadeiramente baiano não se desfaz nunca do seu direito de ser civil e politicamente brasileiro. [...] Verifiquei na Bahia que as próprias senhoras, as próprias moças se mostram hoje interessadas pelos problemas do Brasil. Pelos problemas sociais. (FREYRE, 1990, p. 53)

Para muitas pessoas, uma das mais importantes lições da baianidade, o mais caro de todos os seus ensinamentos, é um certo estado de espírito, uma forma positiva de encarar a vida, a capacidade de não ter pressa, de não se aborrecer à toa: "Passa por nossa cabeça fazendo com que / A gente nunca se esqueça a arte de viver". (MOREIRA; ARMANDINHO; AROLDO, 1977) O assunto tem sido retomado muitas vezes, inclusive na famosa contraposição dor e alegria, pobreza e prazer, onde se defende que a grande "sabedoria" do baiano seria conseguir ser alegre apesar da pobreza, uma "gente que tira alegria da dor". (PORTUGAL; MENDES, 1999) A capacidade de manter-se sempre alegre, confiante e de contagiar os outros com este estado de espírito aparece como um dos principais ou talvez o principal "ensinamento" baiano: "A Bahia que vive pra dizer / Como é que faz pra viver". (GIL, 1965) Ingredientes fundamentais, que alimentam este modo de vida, seriam a música, a arte, a religiosidade e tudo o mais onde houvesse espaço para os sentidos e a celebração:

Essa cidade da Bahia
Hino de todas utopias
Tem no andar
Uma real sabedoria que não se apressa
Mas sempre chega
Vem de Caymmi, amado guia

A musical filosofia de cantar
E mesmo longe da folia
O passo é a batida do ijexá
Doce é meu caminhar
Ando por musicar por aí
(PORTUGAL; BARBOSA, 1999)

Prazer

Apesar de alguns senões, a Bahia descrita e cantada pelos compositores parece ser, no cômputo geral, um lugar onde se vive um estado de bem-estar generalizado, quase um nirvana. Isto é, mesmo com a pobreza, ignorância, sujeira, elitismo, autoritarismo e violência descritos aqui e ali, o charme, afabilidade, hospitalidade, despojamento, desrepressão, sensualidade e, principalmente, a alegria das pessoas tornaria possível afirmar que: "Quando a gente num segundo / Ouvindo Nana cantando, se fia / Muda de plano prum plano pleno de felicidade / Bahia". (GIL, 1977) Certamente, são indícios da importância creditada ao prazer, a impressionante freqüência com que são tematizadas as mais diversas fontes de estímulos que possam conduzir à satisfação, gozo, alegria, diversão ou excitação. Além da referência a esses estímulos – beleza, festas, danças, música, calor, sexo, natureza, entre outros –, também se encontram verbos e expressões que expressam com nitidez o tema em questão – curtir, curtição, vadiar, folia, vibração –, exibindo, no mínimo, a consciência da vinculação entre este aspecto e a imagem da Bahia.

Tentar definir os motivos de tanta valorização do prazer seria uma tarefa pretensiosa. No máximo, talvez seja possível apontar em direções que, em alguma medida, tangenciam a questão. A sugestão é a de que os possíveis agentes motivadores formam um conjunto heterogêneo que inclui desde a importância dos sentidos para as tradições culturais que participaram da formação da cultura local, passa pelo fato de se tratar de

um país naturalmente excitante – de clima quente, luz intensa e natureza exuberante –, e pode aproximar-se até de uma espécie de compensação encontrada pelos descendentes de escravos, que descobriram no lazer, na arte e na ludicidade uma forma de consolo e, em alguns casos, de superação dos maus tratos e pobreza que enfrentam até hoje. Autores como Armindo Bião e Muniz Sodré apontam em direções similares. Para Bião, que observa as bases linguísticas (1998), religiosas, geográficas e climáticas que teriam fundado a matriz estética local, as características centrais seriam: a forte influência da oralidade, através das línguas africanas e ameríndias – ainda que também houvesse influência da comunicação escrita através do português –, que solicitam um envolvimento multissensorial; influência dos sistemas religiosos católico – em que o trabalho seria sinônimo de penalidade –; e africano – principalmente jejes e nagôs –, que envolve a possessão; além de um ambiente marcadamente urbano e litorâneo. Enquanto Sodré (1979, p. 18) afirma:

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.

Esta lógica do prazer, do bem-estar em primeiro plano, mostra sua influência de várias formas. Para sistematizar o trabalho, foram agrupadas em quatro conjuntos as várias formas de manifestações do "império dos sentidos": num primeiro conjunto, as associações ligadas ao bem-estar físico ou conforto, que são referências ao clima, à natureza e a locais agradáveis e belos. Num segundo conjunto, as associações que remetem a um bem-estar mental: positividade, alegria, falta de pressa e, assim, de tensão. Em seguida, as associações que remetem à ideia de ausência de repressão dos desejos e sentimentos, através de noções como permissividade, muito associada às celebrações, e sensualidade. Por fim, serão abordadas as numerosas associações que falam da comunhão, do gregarismo, do prazer de estar junto.

Bem-estar físico

Expôr-se ao vento e ao sol, deitar-se comodamente numa rede e desfrutar da sombra de uma árvore, mergulhar nas águas mornas do mar da Bahia, percorrer sem pressa as suas suntuosas igrejas barrocas. A fonte de prazer escolhida varia de acordo com as preferências de cada um, o que se mantém é a importância creditada ao bem-estar que essas situações e estímulos provocam. Partindo do interior para o exterior, primeiro será analisado o interesse pelos espaços belos, pelos detalhes e adornos; depois, os quintais, terreiros e roças, que são uma espécie de lar com paredes e sem teto, onde se desenvolve toda uma vida própria e, em seguida, os estímulos somente acessíveis a quem vai para as ruas e se expõe integralmente à cidade.

Interiores

Brancos, mestiços ou negros, ricos e pobres não permanecem imunes à forma de beleza cultivada nos templos católicos. Hoje em dia, garantem os museólogos, esses templos são um pálida imagem do esplendor que viveram no passado, quando possuíam muito mais esculturas, quadros, prataria e todo tipo de objetos litúrgicos, feitos com metais e pedras preciosas:[26] "Foi na Bahia das igrejas todas de ouro". (PAIVA; GARCIA, 1943) Se a iniciativa para a produção dessas "belezas" certamente partiu de europeus e seus descendentes, o hábito definitivamente caiu no gosto popular, começando pela burguesia ascendente, que tratou de encomendar similares ou comprar – em antiquários, com ladrões de arte sacra ou até de padres – tudo o que pudesse adornar suas casas e oratórios. Entre o povo, ficou também o amor pelas pequenas imagens, pelos bibelôs e objetos brilhantes, expostos geralmente nas cristaleiras, que são armários envidraçados onde se guardam as preciosidades da casa: copos, taças e garrafas de vidro, cristal e porcelana. Em geral, coisas de pouco valor e muito

26 Informações fornecidas pela museóloga Lúcia Marques, responsável pelo primeiro inventário dos bens das igrejas da Arquidiocese, realizado nos anos 1970. Entrevista concedida em junho de 2000.

efeito, mas sem as quais as donas de casa mais tradicionais sentem-se paupérrimas. Aproximando ainda mais esses objetos da prataria litúrgica, o fato de que eles raramente são usados, servindo, efetivamente, muito mais como enfeites e demonstração de tradição e poder. Hildegardes Vianna (1979, p. 25) explica bem a função deste móvel:

> A cristaleira envidraçada com prateleiras de madeira custodiava copos, compoteiras, cálices, taças, garrafas, licoreiros, galeteiros, porta-copos, pratinhos e salvas tudo de cristal ou de vidro bom, muitos virgens e isentos de outra coisa que não fosse banho de água e sabão, tomado nos fins de ano ou em véspera de alguma festa. Os que possuíam etageres, pequenas prateleiras externas, ostentavam floreiras ou figurinhas mimosas.

Um outro exemplo do gosto popular pela beleza dos detalhes está no hábito dos fiéis confeccionarem e doarem às suas igrejas preferidas roupas para vestir os santos. Provavelmente a imagem que, em Salvador, possui o guarda-roupa mais variado – restam ainda cerca de 28 peças – é a do Menino Jesus que fica nos braços de Nossa Senhora da Guia, no altar da igreja do Bonfim. O motivo é que essa é a igreja mais visitada da cidade, por baianos e turistas e, em segundo lugar, porque o Menino Jesus originalmente estava nu, o que, em décadas passadas, constrangia os devotos mais pudicos. Para presentear alguém tão ilustre, não faltaram imaginação e esmero na produção das camisolinhas: rendas, bordados, lantejoulas, muito brilho e tecidos finos. Alguns até exageravam, usando cores berrantes como vermelho sangue ou prateado para vestir a imagem de um bebê. Segundo o responsável por receber as doações e trocar a roupa da imagem,[27] todas elas foram usadas, sempre combinando com a decoração da igreja. Recentemente, entretanto, a imagem voltou à sua condição original, seguindo uma recomendação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por considerar que o contato com o tecido poderia danificar a escultura.

27 Informações dadas por Catarino Florêncio, que trabalha na igreja do Bonfim há 35 anos, em dezembro de 2000.

Quintais e terreiros

Passando para o lado externo da casa, encontra-se uma outra fonte de prazer muito cara aos baianos: os terreiros e quintais. Aproveitando reflexões do geógrafo Augustin Berque, que produziu um estudo comparativo das sensibilidades francesa e japonesa – analisando os modelos de jardins desses locais –, Armindo Bião faz pontes esclarecedoras com o contexto baiano. Se, no caso dos jardins franceses e também ingleses, o objetivo primordial é o deleite da visão, a perspectiva visual, a contemplação, sendo eles, portanto, mais "racionalmente organizados", os jardins japoneses, as roças de candomblé e, porque não acrescentar, os quintais baianos

> apelariam para um espectro sensorial mais abrangente, com seus obstáculos à perspectiva visual de grande alcance, criando amplas possibilidades de zonas de sombra e de correntes de ar para o gozo cinestésico e térmico, em primazia. [...] mais organizados em função da imaginação, do simbólico e da vivência multisensorial. (BIÃO, 1998, p. 1)

Desfrutar de temperaturas agradáveis, silêncio, sombras e cheiros, seriam alguns dos objetivos principais.

A ideia do quintal é a de um lugar onde se pode desfrutar do conforto e privacidade típicos do ambiente doméstico, estando, ao mesmo tempo, ao ar livre. Uma situação que possibilita, então, um amplo leque de situações prazerosas e imprevistas. O quintal é um micro universo e pode ser uma pequena selva, pois, além de possibilitar o contato direto com a luz solar, o vento e a chuva, ele frequentemente reúne três importantes fontes de estímulos, com as quais os cidadãos urbanos pouco convivem: terra, vegetais vivos e animais. Por isso mesmo, o quintal é, muitas vezes, o território da máxima intimidade, local onde é possível despreocupar-se das aparências, dos olhares externos, ser menos urbano, mais instintivo, ficar à vontade, lavar roupa, guardar o lixo, usar roupas despojadas. Por isso mesmo, local onde só é permitida a presença dos íntimos. Referindo-se especificamente aos negros, Sodré (1979, p. 20,

grifo do autor) explicita com clareza como esta parte da casa pode conciliar prazer e intimidade:

> A casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.
> Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: 'responsabilidade' pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais 'respeitáveis'), os sambas (onde atuava a elite negra da *ginga* e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegido por seus 'biombos' culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver tais 'biombos': era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só se destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil.

O bem-estar que se sente num lugar assim, onde é possível se despojar das máscaras sociais, pode ser sugerido pelos frutos que ele gera. Para a Timbalada, assim como acontecia na casa de Tia Ciata, é num ambiente assim que nascem as boas canções e onde se dança sem constrangimentos: "É bom demais / Passar lá no Candeal / Sair quebrando na cintura / As *levadas de quintal*". (AMARO CHAVES, 1995) Para outras pessoas, o objetivo pode ser o de se revigorar, reconquistar um equilíbrio perdido, como sugere Mãe Stella, tentando explicar os misteriosos visitantes da "roça" do Ilê Axé Opô Afonjá, pessoas que procuraram o terreiro – uma grande área verde num bairro periférico, com chão de terra, pequenas casas, muitas árvores e alguns animais soltos – para apenas passar ali algumas horas, sem nada dizer ou pedir.[28] Em Salvador, hoje em dia, os

28 Informações fornecidas por Mãe Stella em entrevista concedida em dezembro de 2000.

terreiros de candomblé são bons exemplos desse tipo de ambiente em que o prazer se extrai do misto de despojamento e intimidade, em que é possível conversar sob uma árvore até alta madrugada, acompanhar sem pressa o crescimento de uma planta e também desfrutar da privacidade necessária para o que não pode ser feito sob olhares curiosos. Por desfrutar da confiança de Mãe Menininha do Gantois, a antropóloga norte-americana Ruth Landes (1967, p. 163) teve oportunidade de bisbilhotar um pouco da intimidade do terreiro e deixou este relato sobre o bem-estar que se desfrutava nesse lugar:

> Para os homens o templo é um lar, um lugar de calma e de afeição com muitas mães que dão e recebem amor, que entretêm, alimentam e aconselham. Nas horas da noite e nos feriados é quase como um clube, onde todos os homens passam de volta do trabalho, trazendo cachaça, fumo e alguma coisa para comer. Muitas vezes trazem produtos de granja de presente 'para o Deus'. Jogam uns com os outros e, embora se imagine que os templos ortodoxos não permitam que homens lá pernoitem, sempre podem sair pelo mato que cresce densamente à roda. No Gantois, o pai das filhas de Menininha e alguns outros ogãs de confiança tinham construído casinhas de um cômodo só onde se distraíam e dormiam, quando desejavam. No verão tive ocasião de vê-los chegar e trocar de roupa, vestindo pijamas leves, e descansar sentados em cadeiras debaixo das árvores e, mais tarde, passear com as crianças.

Ainda sobre os terreiros, que, ao modo das habitações indígenas e africanas, têm uma vida intensa na área externa da casa e que, por isso, não concebem seus palácios como locais gigantescos ou intimidadores, Bastide (1978, p. 65) deixou registrada uma lenda impressionante: "Encontrei num terreiro o mito simbólico de uma árvore cujas raízes atravessariam o oceano para unir os dois mundos; seria ao longo de tais raízes que viriam os Orixás, ao serem chamados". E o chamado, explica ele, aconteceria com o toque dos tambores e o sangue dos animais sacrificados.

Clima e natureza

Chegando finalmente à rua, o grande tema, o mais citado de todos, sem dúvida, é o mar. Vento, areia, coqueiros, luar ou sol compõem o cenário. Na primeira década do século, como dito anteriormente, talvez até porque tomar banho de mar não fosse um hábito muito difundido, a beleza natural da cidade não era tão citada como em anos mais recentes.[29] Mas a beleza não escapava a todos: "Estava na praia brava de Amaralina / Olhando a esmeralda das águas verdes do mar". (BARROSO, 1951) O mais frequente, entretanto, parecia ser a sedução pelas noites com lua e estrelas – "Bahia que canta / Nas noites estreladas / Das batucadas" (BARROSO, 1946) –, bem ao gosto romântico da época:

> Pela noitinha apreciando o luar,
> O luar do amor, o luar encantador,
> E uma canção rezando o verbo amar
> Entregando o coração para Deus abençoar.
>
> E assim de madrugada vendo as folhas orvalhadas,
> As violetas contemplar,
> Bebendo as seivas das mais ardentes paixões.
> Vemos o dia clarear
> (SÁ PEREIRA; C. SILVA, 1930)

A exceção ficava por conta de Dorival Caymmi, experiente veranista, que conhecia bem o prazer da vida à beira mar. Do seu contato com Itapoã nos anos 1930, quando a área era uma pequena vila de pescadores, Caymmi produziu muitas canções praieiras, falando das dificuldades da vida regida pelo mar, mas também contando quão bela e prazerosa essa vida podia ser. Em *Saudade de Itapoã*, ele tem a seguinte conversa com o vento: "Ô vento que faz cantiga / nas folhas, no alto do coqueiral / Ô vento que ondula as águas / eu nunca tive saudade igual / Me traga boas notícias / daquela terra / toda manhã / e jogue uma flor no colo / de

29 Há relatos de que, além dos negros, algumas das famílias precursoras no hábito de tomar banho de mar foram as dos imigrantes, como os judeus que vieram morar em Salvador nas primeiras décadas do século.

uma morena / em Itapoã". (CAYMMI, 1948) Mas é em *Quem vem pra beira do mar* que Caymmi (1954) consegue sintetizar em pouquíssimos versos toda a sedução do ambiente marítimo:

Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar, ai

Andei por andar, andei
E todo caminho deu no mar
Andei pelo mar, andei
Nas águas de dona Janaína

A onda do mar leva
A onda do mar traz
Quem vem pra beira da praia, meu bem
Não volta nunca mais

Situados numa geração intermediária, entre Caymmi e o *axé music*,[30] Gil e Caetano possuem semelhanças com ambos. De Caymmi, resgatam um pouco da tragicidade na relação com os prazeres baianos – "Do luar que tanta falta me fazia junto com o mar / Mar da Bahia / Cujo verde vez em quando me fazia bem relembrar" (GIL, 1972) –, mas já insinuando o hedonismo que marcaria o *axé music*: "Místico pôr-do-sol no mar da Bahia / E eu já não tenho medo de me afogar / Conheço um moço lindo que é salva-vida / Vida / Um da turma legal do Salva-mar / Que é fera / Na doçura, na força e na graça". (VELOSO, 1983) Para os rapazes e moças do *axé music*, a relação com a natureza baiana é completa, incluindo cheiros, sons, temperatura, sendo o verão o potencializador máximo desse prazer: "Vem viver o verão / Vem curtir Salvador / Eu sou camaleão / Deixa eu ser seu amor / [...] / Teu corpo é mar / Eu navego / No jeito do coração / As ondas percorrem teu vício / No brilho desse verão". (MARQUES et al., 1997) Com a objetividade típica de quem vive uma vida que não permite excessivas

30 Expressão cunhada para designar a música feita na Bahia a partir da década de 1980 vinculada ao Carnaval.

abstrações, o pagode do É o Tchan sintetiza: "*Se o verão chegou / É só alegria /* Estou no pega-pega amor / No compasso da Bahia". (JAMAICA; POP, 1998)

O hino do bem-estar proporcionado pela vida baiana, entretanto, é a canção *Tarde em Itapoã*, que atravessou décadas fazendo sucesso e alcançou uma repercussão impressionante, ampliando a mítica relacionada ao bairro litorâneo. Na Itapoã de Vinícius de Moraes e Toquinho, reaparecem o vento, a morena, o mar, o céu, a lua e os coqueirais que já visitavam as canções praieiras de Caymmi. A preguiça não é mais subentendida, é hedonista, explícita no "vadiar". Vem acompanhada da "cachaça", da "água de coco". A grande diferença é a ausência da nostalgia, pois tudo é vivido "sem ontem nem amanhã".

Um velho calção de banho
O dia pra vadiar
Um mar que não tem tamanho
E um arco-íris no ar
Depois na Praça Caymmi
Sentir preguiça no corpo
E numa esteira de vime
Beber uma água de côco

É bom!
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã

Enquanto o mar inaugura
Um verde novinho em folha
Argumentar com doçura
Com uma cachaça de rolha
E com o olhar esquecido
No encontro de céu e mar
Bem devagar ir sentindo
A terra toda a rodar

É bom!
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã

Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã

Depois sentir o arrepio
Do vento que a noite traz
E o diz-que-diz-que macio
Que brota dos coqueirais
E nos espaços serenos
Sem ontem nem amanhã
Dormir nos braços morenos
Da lua de Itapuã

É bom!
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã
(MORAES; TOQUINHO, 1977)

Equilíbrio mental

Mente sadia é corpo saudável, dizem os sábios. No discurso da baianidade, essa ideia também parece ser importante, pois as opções que conduzem à alegria, otimismo e ausência de tensões desfrutam de grande prestígio. Nessa direção, um dos temas mais referidos – mais até nas anedotas sobre os baianos do que nas canções – é a descrição de um ritmo de vida peculiar, que não se rende à pressa e às obrigações do mundo moderno, capitalista, em que *time is money*. Na rítmica baiana, a vida seguiria regida pela emoção e sentidos ou, como definem alguns, pelos desejos e coração,[31] o que não significa que não existam as normas convencionais, duras, rígidas, repressoras dos sentidos. O que parece ser defendido é uma flexibilização na relação com estes princípios, que podem frequentemente

31 A vida pessoal do compositor Dorival Caymmi, por exemplo, tornou-se, no anedotário nacional, uma espécie de símbolo dessa falta de pressa baiana, principalmente em função da limitada quantidade de canções que ele produzia anualmente, apesar do grande interesse que o seu trabalho desperta.

ser negligenciados, sem que isso signifique uma afronta permanente ou o desejo de contraposição de valores. Trata-se mais de uma forma de convivência entre lógicas distintas, em que, nas situações importantes, prevalece o princípio do prazer e da emoção. Nesta canção, o modo de caminhar, cadenciado, seguindo um ritmo ditado pela música, serve como exemplo da peculiar temporalidade baiana:

Toda cidade da Bahia
No vai e vem do dia-a-dia balança
Cotidiana ritmia
Entra no corpo, contagia
É dança
É que a cidade da Bahia
Povoada de poesia e amar
E na cadência da magia
Sempre essa cena da agonia
Caminha
Doce é seu caminhar
Anda por musicar por aí
(PORTUGAL; BARBOSA, 1999)

É claro que, em nome desse "Sou da Bahia, comigo não tem horário" (GORDURINHA, 1959), ou de um "Não, não vou me embora / *Sei que ainda é cedo* / *Vou perder a hora* / No Relógio de São Pedro" (MOREIRA; OSWALDINHO, 1988) – alguns abusos chegam a acontecer, principalmente nos campos que dizem respeito ao trabalho, prestação de serviços e estudo. Uma lentidão que poderia vir dos propalados 100 anos de letargia, como quer Francisco de Oliveira (1987), de heranças da temporalidade mítica africana, como se pode inferir de Sodré (1979) ou de um efeito compreensível da combinação de um calor que mina as forças, enquanto a brisa marítima embala – "Sentir preguiça no corpo / E numa esteira de vime / Beber uma água de coco". (MORAES; TOQUINHO, 1977) O que não significa que os baianos não trabalhem, e muito, mas que o hábito de sobreviver de biscates, sem horários, única opção para uma população desqualificada profissionalmente imersa num ambiente marcado pela cultura do favoritismo – que frequentemente premia os "eleitos", em detrimento da qualidade ou competência, cultivada pelas elites e aceita pela massa –, deixou

profundas marcas na cultura local. O tema não escapa à mordaz, irônica e muitas vezes excessiva crítica dos não baianos, principalmente da mídia da região sudeste, que há décadas brinca com o tema da "preguiça" e "lentidão" baiana, para, inclusive, justificar a manutenção das desigualdades regionais. Na década de 1990, por exemplo, quando o Governo Federal criou mecanismos tributários para estimular o desenvolvimento industrial no Nordeste, o que terminou privilegiando especialmente a Bahia, o tema chegou às páginas dos jornais paulistas, nos quais empresários criticavam duramente a medida alegando uma "vocação" nordestina para o turismo e extrativismo.

Otimismo

Ainda na linha de uma busca de harmonia psíquica, surge a positividade baiana, expressa pela constante busca da alegria, de uma perspectiva otimista para encarar as situações cotidianas e até os grandes problemas. Ainda em consonância com a sabedoria popular, para quem "as palavras têm força", o discurso da baianidade não reserva muito espaço para problemas e lamúrias. Um exemplo claro disso é tentar conversar com pessoas de candomblé sobre as perseguições e violências já infringidas aos seus templos. A maioria delas, principalmente as mais antigas, afirmarão que não é "bom" conversar sobre essas coisas. Elas preferem olhar para o futuro, sonhar com o progresso. Nesta canção, Moraes Moreira e Saul Barbosa disseram tudo isso e mais, sintetizando a importância e força creditada à alegria e ao otimismo:

Ser baiano
Me perguntaram o que é
É saber onde tem
O melhor acarajé
É subir e descer a ladeira
De um jeito bonito
Atestado de fé, ser baiano
É um estado de espírito

É de obrigação
De obrigação de candomblé

Ir da Conceição da Praia
Ao Bonfim a pé

Ser baiano é andar
Assim como se dança
Ser baiano é falar
Assim como se canta
É nobreza apesar da pobreza
É a cabeça erguida
Na certeza de tudo vencer
É bem viver a vida

Ser baiano é o ouro do sol
Ser baiano é a prata da lua
Preto velho *lá não fica velho*
Porque *continua*
Apesar da idade, dançando no meio da rua
(MOREIRA; BARBOSA, 1993)

Jogos permissivos

Liberdade é um ingrediente fundamental do que se considera prazeroso no discurso da baianidade, e muitas são as formas de dar vida a essa insubmissão às regras, restrições e autocensura, sendo o exagero a medida exata, ou seja, a comprovação efetiva da desmesura e desrepressão. Exagero na alimentação – a gula –, na sensualidade, na celebração, no afeto e onde mais for oportuno. Transgressões, criatividade e inovações também são expressões da permissividade, o "pode tudo": "É federal, mormaço de praia / Cara de Pau, é o rei da gandaia". (MARQUES; MATÉRIA, 1997) As festas, como momentos em que os exageros e transgressões aparecem como componentes bem aceitos e até estimulados, são associadas à baianidade de forma também exagerada. Um exagero em que se igualam baianos e não baianos, pois, se esses últimos falam na aptidão e disposição dos baianos para a festa – seja com simpatia ou ironia –, os próprios baianos também colaboram para difundir a mesma imagem, que não é, de fato, um dos piores estereótipos que se pode atribuir a uma

cidade – a não ser quando ele é usado como combustível para a tese da "preguiça tropical" –:

Todo dia é de festa na Bahia
O farol ilumina alegria
O farol ilumina Salvador
Todo dia é festa em Salvador
Suor, suingue maneiro
Pecado e amor
(GUIMARÃES; DIAS, 1996)

O verão, período quente, tempo de férias, pouca roupa e muito lazer, é a estação símbolo, enquanto o Carnaval – festa que coincide com o seu término –, é a celebração mais permissiva. Por isso, são utilizadas expressões como "demais", "ficar solto" – "É bom demais / Ir atrás desse meu preto / Ficar solto na avenida / No relógio de São Pedro" (AMARO CHAVES, 1995) –, arruaça, bagunça, gandaia e busca-se até longínquas inspirações em civilizações antigas: "Ouvi dizer que Babilônia é Salvador / É Salvador, é Salvador / Ouvi dizer que Babilônia é Salvador / Ouvi da boca de Nabucodonosor". (MOURA, 1995) Como momento pleno dessa primazia do prazer sobre todos os outros princípios, "festa da carne", justifica-se inclusive a transgressão ou supressão temporária das regras sociais: "Quando atrás do trio passa / Você causa arruaça / E no salão, pega, larga, tira a mão / *Pode tudo, não faz mal* / É Carnaval". (MACEDO, 1977)

Sem pretender chegar a uma conclusão definitiva sobre a importância e papel creditado às celebrações, situações festivas e especialmente ao Carnaval no discurso da baianidade, seria interessante observar uma proposta analítica como a de Huizinga, que tece considerações sobre a função do elemento lúdico para as culturas em geral. Assim, se percebe como aquilo que, em certo discurso, é reivindicado como idiossincrasia local, em outro contexto pode ser encarado como uma necessidade humana. Em seu livro *Homo ludens*, Huizinga centra o seu foco na ideia de jogo, cujas características seriam: o fato de ser uma atividade voluntária, livre, desinteressada; significar uma evasão da vida real, um intervalo da vida quotidiana; ocorrer dentro de limites definidos de tempo e espaço,

sendo, portanto, isolado, limitado; funcionar segundo uma ordem específica, criando e sendo ordem, com presença de ritmo e harmonia; havendo necessariamente um elemento de tensão, incerteza, acaso; funcionar segundo regras definidas, promover a formação de sentimento de comunidade entre seus participantes, de partilha. Ou melhor, nas palavras do próprio autor:

> Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como não-séria e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 1996, p. 16)

Ao longo do seu texto, Huizinga descreve várias manifestações culturais como formas de jogo, explorando seus conteúdos lúdicos, em alguns casos ainda presentes, em outros, em decadência. A sua conclusão geral é a de que "cada vez mais fortemente se nos impõe a triste conclusão de que o elemento lúdico da cultura se encontra em decadência desde o século XVIII, época em que florescia plenamente". (HUIZINGA, 1996, p. 229) Extraindo exemplos das práticas esportivas, da arte contemporânea, da ciência e da vida social moderna, ele detecta a sobrevivência de alguns elementos lúdicos, mas o predomínio do que chama de falso jogo, primazia do utilitarismo, da seriedade, sobre o caráter voluntário, desinteressado.

Há ainda uma dimensão do jogo a que Huizinga se refere por vezes sem desenvolvê-la com profundidade: o divertimento. Qualificando o divertimento como definidor da própria essência do jogo, ao mesmo tempo avisa que se trata de uma ideia irredutível a análises e interpretações lógicas. Uma categoria primária da vida, presente inclusive entre os animais. Aqui e ali, Huizinga dá pistas para mapearmos o percurso

desse divertimento, prazer, alegria. A ideia de representação, de exercício da imaginação inerente ao jogo parece ser um ponto que assegura o divertimento, o espírito de alegria a que ele se refere. Se o sentido do jogo está na sedução, se "a intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo" (HUIZINGA, 1996, p. 5), a sua forma de materialização é a representação ou, dito de outro modo, "o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa 'imaginação' da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)". (HUIZINGA, 1996, p. 7)

Sem pretender qualificar a relação entre o divertimento e essa dimensão que poderia ser chamada de "expressiva" como principal ou secundária em relação aos outros aspectos implicados no exercício da ludicidade, não é difícil perceber várias semelhanças entre as definições de Huizinga e os lúdicos e permissivos jogos praticados na Bahia: ritos nos quais, apesar de uma certa ordem, as inovações e transgressões são bem toleradas, quando servem ao divertimento coletivo. E não é só no Carnaval que todos estão sujeitos aos sentimentos e sensações imprevistas, arrebatadoras. É como se o ambiente fosse especialmente fértil para o excesso, seja de afeto – "A minha história de amor começou / Era carnaval, era Salvador / Amor à primeira vista eu sei / Ao olhar você me apaixonei" (XEXÉU; LUIZINHO, 1996) – ou para se deixar seduzir pelos estímulos sensoriais: "Água de coco mata a sede até de Deus / Parece que vem dos céus / Água de coco até parece bruxaria / No começo bebem pouco e depois em demasia". (SÁ PEREIRA, 1928) O arrebatamento pode vir também associado à religiosidade, em celebrações que combinam os elementos convencionais das festas com a fé:

Timbau, pandeiro, som de guitarra
Tanta roupa branca, tanta algazarra
Zona Franca de folia, de fé, de devoção
Foto de lambe-lambe alegria
Vai passar pelo Moinho da Bahia
Mais de trinta graus de calor, amor e emoção
(GIL, 1993)

Sensualidade

Como tema universal que é, quando se fala em sentidos, o sexo não poderia estar fora da pauta da baianidade. O assunto sempre esteve associado à Bahia e principalmente às mulheres baianas, tanto nas canções como na literatura, sendo o escritor Jorge Amado o representante principal desse tipo de abordagem no meio literário. E, como a cordialidade e a receptividade também são consideradas características baianas, somando-se isso à sensualidade, ocorre muitas vezes a caracterização da Bahia e baianos como sexualmente disponíveis, acessíveis, lascivos. Um tema que a propaganda turística soube incorporar rapidamente, chegando a ponto de exigir da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur) uma atitude enérgica, na década de 1990, proibindo as empresas afiliadas, principalmente as nordestinas, como a Bahiatursa, de veicular imagens de mulheres seminuas (em primeiro plano) nos produtos publicitários.[32]

Entre os compositores, a sensualidade aparece através de narrações ou convites, alguns velados, outros mais explícitos. A referência ao sexo muitas vezes é feita através de gírias, expressões comuns no linguajar popular das ruas, como o adjetivo gostosa – usado para designar uma mulher muito atraente e sensual: "Eu queria te encontrar em Salvador, ô, ô / Eu queria te falar desse calor, ô, ô / Minha preta gostosinha do Pelô" (GIL; FALCÃO; DONATO, 1998); "Fruta baiana o que é / Bonita, maluca, gostosa, mulher" (MOREIRA; CIÇA, 1978) ou de expressões de duplo sentido, como *suingue* – que pode significar um elemento rítmico ou um tipo de prática sexual –; transar – um verbo que nos anos 1970 podia significar quase tudo, inclusive praticar sexo: "Transa, menina, transa / Europa, França e Bahia / Só quem não dança se cansa / Só quem não transa é que chia" (MOREIRA; CAPINAN; NILO, 1980); ou vadiar, que tanto é sinônimo de vagabundear como pode significar copular – "Vem dançar comigo na Timbalada / Vem comigo vem / Vem me namorar / É, em balanço gostoso / Um swingue que dá ê ô / Vem comigo vem / Venha vadiar". (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) Uma curiosa canção de conotação sexual é esta a seguir, de

32 Informação dada por Rita Barreto, funcionária da Bahiatursa responsável pelo arquivo fotográfico.

Paulinho Boca de Cantor e Maria Vasco (1984), certamente influenciados pelos libertários anos 1970:

Eu sou
Um enviado baiano
Me amarro
No Gil
E adoro
Caetano
Transo
O que você
Quiser
Ando com homem
E com mulher
Mas se você
Quiser mais
Tome cuidado
Rapaz

Comunhão

O prazer também pode ser resultado da cumplicidade, em que o princípio é: compartilhar para se divertir. Ainda que o objetivo congregador nem sempre seja comentado claramente, a importância do caráter gregário fica visível de muitas formas. Gregarismo que dá bem-estar – o prazer de viver em grupo – e também segurança, a de pertencer a um grupo com o qual se compartilha crenças e hábitos. Que motivo poderia ser creditado a essa opção? Consciência da fragilidade humana e, por isso, busca de amparo numa dimensão superior, a coletividade? Costume africano que influenciou a cultura baiana ou um instinto humano? Alguns antropólogos e historiadores tendem para a segunda opção. Citando Freyre, Risério (1988, p. 161) afirma "[...] que foi no escravo preto que 'mais ostensivamente desabrochou no Brasil o sentido de solidariedade mais largo que o de família'". Espinheira garante: "A cultura afro-brasileira infiltrou-se na alma de todos, mesmo daqueles que a repudiam", enquanto

João Reis (1993, p. 13) conta uma história curiosa sobre o gregarismo africano:

> Me ocorre o caso relatado pelo administrador do cemitério de Bom Jesus da Massaranduba, em Salvador de 1856. Segundo ele, trabalhavam lá três 'africanos livres', dois dos quais, por alguma razão, haviam sido transferidos pelo subdelegado distrital para outro lugar. Sobre aquele que ficou, escreveu:'o preto recusava-se a prestar ao mesmo serviço pois encontra-se desgostoso por estar privado da companhia de seus parceiros e por pesar sobre ele os trabalhos superiores às suas forças, de maneira que no dia 24 fugira para a casa do indicado subdelegado'. Africano livre era aquele confiscado de contrabando depois de 1831, em geral empregado em obras públicas em troca de pequeno salário. Esse daí não fugira da escravidão, fugira da solidão. Não lhe passou pela cabeça pedir aumento de trabalho. Além de mais trabalho, que alegava não poder dar conta, talvez não quisesse ficar só em companhia dos mortos. Sob qualquer ângulo que se tome fica sugerida a personalidade gregária do africano no trabalho. Final da história: o presidente da província instruiu que o número de coveiros voltasse a ser três. (REIS, 1993, p. 13)

Uma antiga categoria da antropologia pode também ser recuperada aqui como recurso explicativo para a presença importante da ideia de cumplicidade, comunhão, compartilhamento, no discurso da baianidade, que deve ser entendida tanto no sentido de "participar de", como no de "partilhar com": é a ideia de "troca-dádiva", proposta por Marcel Mauss. Em seu texto clássico *Ensaio sobre a dádiva*, Mauss (1974, p. 41) busca a lógica de um "fato social total", noção considerada central em sua obra por alguns dos seus mais atentos leitores e definida por ele como um âmbito

> [...] onde exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais - estas políticas e familiais ao mesmo tempo; econômicas - supondo formas particulares de produção e consumo, ou antes, de prestação e de distribuição, sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições.

O fato social explorado nesse trabalho, que, para o autor, perpassa toda a vida social de sociedades arcaicas, são as trocas e contratos feitos sob a forma de presentes, dádivas, aparentemente voluntários, mas em verdade necessariamente dados e retribuídos.

Na primeira parte do texto, a que nos interessa especialmente, através da comparação de dados etnográficos de diferentes procedências, mas principalmente da Polinésia, Mauss expõe alguns dos aspectos centrais dessa troca-dádiva: 1. As trocas são feitas entre coletividades (clãs, famílias, tribos) envolvendo muitos tipos de dádivas: objetos úteis, alimentos, gentilezas, homenagens, entre outros; 2. O recebimento da dádiva confere honra, prestígio, poder a quem o recebe e também a obrigação absoluta de retribuir, sob pena de perder a autoridade ganha. Isto porque, segundo a explicação nativa, a coisa dada possui uma alma, uma força mágica, espiritual, que tende a retornar ao doador (seu clã, seu território). Aceitar alguma coisa de alguém seria, então, aceitar alguma coisa de sua essência espiritual, o que daria ao doador uma ascendência mágica sobre o donatário; 3. Além da obrigação de retribuir, existe a própria obrigação de dar. Porque a recusa em dar ou receber é recusar o estabelecimento de uma aliança, comunhão, a estabelecer um vínculo de propriedade e espiritual.

"É possível estender essas observações às nossas próprias sociedades", garante Mauss (1974, p. 183) no primeiro parágrafo da sua conclusão. Destacando com especial ênfase, nos âmbitos da economia, direito e moral, o papel da troca de dádivas como um princípio regulador da vida social, ele avalia: além de ser o mais antigo sistema de economia e direito e de ter deixado vestígios em costumes de muitas culturas, inclusive de povos europeus, este princípio deve também servir como meta para nossas sociedades. Trata-se, portanto, de um sistema de prestações e contra-prestações, de doações e aquisições, cujo alcance vai além do simples utilitarismo econômico: "é opondo a razão ao sentimento, opondo a vontade de paz contra bruscas loucuras desse gênero, que os povos conseguem substituir pela aliança, pela dádiva e pelo comércio a guerra, o isolamento e a estagnação".

Observando as letras das canções, os temas do compartilhamento e gregarismo podem ser detectados sem esforço. Os verbos escolhidos pelos letristas exemplificam bem: "Eu tenho um breve / Que me *deram* na Bahia" (SINHÔ, 1929), mesmo quando se trata de um uso incomum do verbo – "Cada conta é uma prece / Que eu *dou* / Pro meu Senhor do Bonfim". (SÁ PEREIRA; M. PORTO; PEIXOTO, 1930) Doação que vai do afeto ao alimento – "Baiana eu *dou* o meu carinho / Aqui no meu cantinho para quem quiser / Baiana assim tão desprezada / Eu *dou* cocada e tudo mais que aqui houver /Amendoim torrado". (SÁ PEREIRA; CARVALHO, 1931) Aliás, a comensalidade, um tema importante para muitas culturas e tradições religiosas, foi tratado com muita atenção por alguns autores da baianidade, Odorico Tavares entre eles. Sobre as celebrações envolvendo a festa do Bonfim, ele descreve:

> As residências das redondezas estão abertas para conhecidos e desconhecidos e já assistimos em casa do saudoso médico Deraldo Miranda, tão prematuramente desaparecido, almoçarem mais de cem pessoas na quinta-feira da lavagem e, no sábado, o jantar teve o mesmo comparecimento, sem que se perguntasse o nome dos convivas ou quem os havia convidado. A hospitalidade baiana assumindo seu velho e antigo esplendor. (TAVARES, 1951, p. 59)

Se os festejos do Bonfim terminam no domingo, na segunda-feira ainda tem a festa da Ribeira, onde "todos dançam comem e bebem, sem ter necessidade de se perguntar o nome do dono da casa. Estão todas abertas". (TAVARES, 1951, p. 63)

Um aspecto muito importante para a realização da comunhão é o compartilhamento de opiniões, de um mesmo filtro para a leitura do mundo e, assim, de atitudes. A generalização é um procedimento muito usado pelos letristas para expressar este aspecto, principalmente através dos pronomes e adjetivos: "Todo mundo me diz / Que é um berço feliz / Que se chama Bahia". (CAETANO; VERMELHO, 1944) Unanimidade no gostar – "*Todo* mundo gosta de acarajé / *Todo* mundo gosta de abará / Mas *ninguém* qué sabê o trabalho que dá" (CAYMMI, 1939), e nos resultados – "É bem feliz *todo* aquele / Que for ao Bonfim no seu dia de festa"

(HERIVELTO, 1947) e "Água de coco mata a sede até de Deus". (SÁ PEREIRA, 1928) A estrutura escolhida pode ser também a negação, para ameaçar – "Na minha terra *quem* tem medo *não se aguenta*" (MARTINS; BATISTA, J., 1946) ou prevenir – "E depois de comer *não há quem* não fique doente". (SÁ PEREIRA, 1928) Caymmi usou muitos exemplos de generalização para retratar a comunhão baiana, de valores, hábitos ou gostos – "*Quem* vai ao Bonfim, minha nêga, nunca mais quer voltar" (CAYMMI, 1941), mas o melhor exemplo está em sua música sobre o samba:

O samba da minha terra
Deixa a gente mole
Quando se canta
Todo mundo bole

Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça
Ou doente do pé

Eu nasci com o samba
No samba me criei
Do danado do samba
Nunca me separei

Quem não sabe também bole
Quem não gosta também bole
Quem é velho também bole
Quem é moço também bole
Quem é rico também bole
Quem é pobre também bole
O samba da minha terra... etc.
(CAYMMI, 1940)

Numa sociedade como a baiana, com forte herança hierárquica e com o seu passado escravocrata, em que até ex-escravos libertos sempre que podiam tinham também os seus próprios escravos, a comunhão irrestrita obviamente ainda é um projeto. Mas o tema efetivamente está em pauta, alimentado inclusive pela velha utopia da democracia racial como marca da cultura nacional. Enfatizando os exemplos que veem ou

sonhando com o que gostariam de ver, os compositores falam em rompimento das barreiras raciais e de classe – "Seja tenente ou filho de pescador / Ou importante desembargador / *Se der presente é tudo uma coisa só / A força que mora n'água / Não faz distinção de cor* e toda cidade é D'Oxum". (GERÔNIMO; CALAZANS, 1986) Novamente, como momento símbolo da comunhão, a festa. No tempo de Caymmi, a celebração congregadora e democrática era o samba. A partir dos anos 1960, ela é cada vez mais o Carnaval: "Venha / Tenha qual for a pele / *Aqui não se repele* / É mistura da cor / Venha espantar essa dor / Preconceito aqui não pegou, ô, ô". (BRITO et al., 1997) Mas, de vez em quando, é impossível negar as barreiras que existem até mesmo no Carnaval – "Por que que o bloco tem cordão de bloco? / Por que que bloco tem cordão?" (BROWN et al., 1997) –, mas basta um pouquinho do velho otimismo baiano para acreditar que durante os seis dias de festa a cidade realiza o sonho marxista:

A praça é um monte
De gente, de todas as classes
As avenidas, as caras
As máscaras e os disfarces
A praça é o povo e o poeta
Na mais completa harmonia
As ruas, os leitos dos rios
Que correm pro mar da Bahia
(MOREIRA, 1996)

De todo esse caldeirão de sonhos e hipóteses enunciadas pelas canções, ficam de pé um pressuposto e uma profecia. Primeiro, a noção de que, no discurso da baianidade, como diria o poeta: "É impossível ser feliz sozinho". E, em segundo lugar, a sugestão que foi bem resumida nestes versos pelo poeta baiano Raul Seixas: "Sonho que se sonha só / É só um sonho que se sonha só / Mas sonho que se sonha junto é realidade".

Estruturas textuais

Além da recorrência de alguns temas e de certos conceitos para articular a argumentação, um outro aspecto justifica que as canções que tematizam a Bahia sejam consideradas como parte de um mesmo conjunto, de um discurso comum, o da baianidade: a repetição de certas estratégias discursivas. Ou seja, o uso de certas estruturas, formas de descrever, de adjetivar, de situar a presença do enunciador, de cooptar o interlocutor, de fazer exortações, recorrendo muitas vezes à retórica popular e criando formas peculiares de usar certas palavras. Como outro fator aglutinador, o fato de que, de uma maneira geral, as canções são sempre formas de "saudação" à Bahia e aos baianos – variando o caráter mais narrativo, descritivo ou dissertativo – porque elas sempre acabam sendo, voluntariamente ou não, um modo de homenagear, manifestar respeito e adesão ou, no mínimo, de fazer referência à lógica da baianidade. Saudações que podem envolver uma herança típica da oralidade, o ato de "dirigir a palavra", o chamamento – com o uso abundante de vocativos, que produz o efeito de convocar o interlocutor para o diálogo –, ou a forma louvatória, que é o discorrer sobre um tema, em geral para valorizá-lo. O mais comum, entretanto, é que essas duas formas se combinem num mesmo enunciado.

O chamado

"Vamos chamar o vento / Vamos chamar o vento", diz Caymmi nos primeiros versos da canção chamada *O vento*, gravada em 1949, para depois acrescentar um assobio, que é o próprio chamado, dando assim um bom exemplo do gosto pela convocação, presente na construção do discurso da baianidade. Variam os motivos para o chamamento – desde a herança da invocação de cunho religioso – para pedir, agradecer ou fazer comentários, até a convocação da atenção de uma plateia para o chiste que será dito, mantendo-se sempre a explicitação da presença de um interlocutor. Se essa "presença" nem sempre é referida nos enunciados escritos, nas expressões orais trata-se de um recurso muito presente, para cooptar,

solicitar o engajamento do interlocutor e mantê-lo envolvido na enunciação. Trata-se também de uma forma muito hábil de personalizar o discurso e de construir uma intimidade com qualquer interlocutor, já que, muitas vezes, os vocativos[33] utilizados são verdadeiros "apelidos culturais". Claro que esta abrangência do vocativo é construída ao longo do tempo, em função do uso, num processo que pode envolver até alterações das palavras.

Alguns bons exemplos de vocativos frequentes nas canções são *sinhô*, *sinhá*, *ioiô* e *iaiá*. Formas que possivelmente suavizam – pela redução e pela incorreção na grafia – a dureza dos pronomes de tratamento "senhor" e "senhora", evocadores das relações patrão e empregado, senhor e escravo; talvez um recurso da cordialidade baiana: "Que é que eu tenho, *sinhá* / Mas o que foi que Deus me deu / Que dá tanto o que falar". (PAIVA; IGLESIAS, 1952) Outra possibilidade para explicar o "iaiá" seria a herança iorubá, já que a palavra *Iyá* significa mãe, vindo daí a expressão Iyalorixá, traduzida como mãe-de-santo, mas esta hipótese parece menos plausível que a primeira, principalmente porque não explicaria o "ioiô". O pretexto para "dirigir a palavra" pode ser o comentário: "*Iaiá*, teu cuscuz me mata / *Iaiá*, isso me maltrata (SÁ PEREIRA, 1928) ou a convocação para um ato - *Ioiô, toma* a cuia e *vem beber* / E vem beber aqui / *Ioiô*, *venha* já *provar*, coisa igual / Coisa assim nunca vi". (SÁ PEREIRA, 1928) Neste último caso, é interessante destacar a expressividade da estrutura utilizada, combinando um verbo que convoca a uma ação com um vocativo comumente usado para dirigir a palavra com informalidade.

Além do "ioiô" e "iaiá", mais comuns na primeira metade do século, outros vocativos também possuem o seu espaço, convertendo-se em apelidos baianos típicos. São palavras que remetem a familiaridade, coletividade, comunidade (como rapaz, moça); expressões que definem a própria identidade (baiana, baiano); relações de parentesco (minha tia, meu

33 Cunha e Cintra (1985, p. 156) definem o vocativo como palavras que "não estão subordinadas a nenhum outro termo da frase. Servem apenas para invocar, chamar ou nomear, com ênfase maior ou menor, uma pessoa ou coisa personificada".

primo, meu irmão, parente)[34]; formas de se referir à cor (moreno, galego, nego, neguinha, negão, minha preta): "Ó *baiana*, faz isso comigo não! (BARROSO, 1946) ou "*Morena* / Eu ando louco de saudade". (BARROSO, 1938) O carinho e a intimidade no trato com o interlocutor são perceptíveis nas escolhas das palavras – "Vou pra Bahia, *meu bem* / Vou te levar também" (SÁ PEREIRA; C. SILVA, 1930) – ou no uso do diminutivo – "Quero você, *baianinha*, *inteirinha* pra mim". (BARROSO, 1936) Dois vocativos no diminutivo muito relacionados aos baianos são "painho" e "mainha", usados tanto entre pais e filhos, quanto entre casais, podendo ainda aparecer em versões simplificadas, como "inho" e "inha". Quando trata das formas de construir coerência em um texto, através das várias maneiras de fazer remissão a um referente, Koch (1997) cita o exemplo dos diminutivos, caracterizando-os como um recurso capaz de exibir orientações argumentativas do autor. Também Holanda (1979, p. 108) faz comentários a respeito:

> No domínio da linguística, para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação 'inho', aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relêvo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração.

Neste verso, a opção pela intimidade é total: no pronome escolhido, no vocativo só usado para os íntimos, no diminutivo que suaviza a intensidade da expressão popular para evocar o sexo e, ainda, no diminutivo do nome do bairro – "*Minha preta gostosinha* do *Pelô*". (GIL; FALCÃO; DONATO, 1998) Há também vocativos que remetem não a pessoas, mas à própria Bahia, com a qual se estabelece o diálogo: "Ôi, *Bahia*, minha terra tão querida / És um céu para mim no meu coração". (BARROSO; GUIMARÃES, 1961)

Quando o motivo é mesmo a invocação, a súplica, o pedido, a maioria dos chamados são dirigidos ao Senhor do Bonfim e a alguns

34 Em outras culturas existem vocativos similares, como entre os negros americanos, que usam com frequência a expressão *brother*.

orixás, ainda que outras divindades também sejam lembradas. O famoso santo pode ser invocado com o auxílio de pronomes que sugerem intimidade – "Ai, *meu* Senhor do Bonfim / Tenha pena de mim" (BARROSO; GUIMARÃES, 1961) –, uma distância um pouco maior – "*Nosso* Senhor do Bonfim guarde uma baiana para mim" (BARROSO, 1931), – ou neutralidade: "É com lágrimas nos olhos / Que eu me despeço / Até um dia / Adeus, *Senhor* do Bonfim / Adeus, Bahia bonita". (HERIVELTO; OTELO, 1942) No caso dos orixás, o nome dos deuses frequentemente aparece acompanhado de um aposto explicativo da sua história ou tipo de poder atribuído – rainha dos raios, caçador, rei – e saudações tradicionais em iorubá. Alguns acrescentam também saudações a importantes sacerdotisas dessa religião: "Xangô, *rei* Xangô, Kabuecielê / Meu pai! Oxalá, *hepa babá*! / A benção, mãe / *Senhora mãe* / *Menina mãe* / Rainha!". (MORAES; TOQUINHO, 1971)

Outros indicativos da busca de estabelecer um diálogo com o interlocutor aparecem no uso de certos pronomes – como você, te e ti –, no flexionamento do verbo na segunda pessoa do singular e no uso das formas de exortação: "Baiana bonita, me *leva* contigo / Pra tua terra natal / Baiana bonita, *tu és* um perigo / Sem teu amor vivo mal". (VIANA; LACERDA, 1943) Assim como o "tu", os pronomes de tratamento também designam a pessoa a quem se fala, a segunda pessoa, mas, segundo o uso corrente, "eles levam o verbo para 3ª pessoa" (CUNHA, 1985, p. 282), assim: "Quebranto é feitiço, ôi, *seu moço* / E é bom que *você saiba* disso (PORTO, 1942) ou Ah! Que bom *você chegou* / Bem-vindo a Salvador" (GUANAES, 1996).[35] Mas a flexão do verbo na segunda pessoa acontece, ainda que com maior frequência nas canções antigas: "Eu juro que Deus te castiga / E nem com uma figa, tu *podes* escapar". (SÁ PEREIRA, 1928) Apesar de ser considerada uma forma muito erudita para a linguagem oral, a flexão

35 Cunha (1985, p. 284, grifo do autor) resume esta nuance da nossa língua: "No português do Brasil, o uso de *tu* restringe-se ao extremo Sul do País e a alguns pontos da região Norte, ainda não suficientemente delimitados (ressalte-se porém que o emprego das formas oblíquas *te, ti, contigo* apresenta uma difusão bastante maior). Em quase todo o território brasileiro, foi ele substituído por *você* como forma de intimidade. *Você* também se emprega, fora do campo da intimidade, como tratamento de igual para igual ou de superior para inferior".

do verbo na segunda pessoa aparece também em períodos mais recentes, conferindo uma certa sobriedade ao que está sendo dito – "Ilê, Ilê Aiyê / *Tu és o senhor* / Dessa grande nação". (RECO, 1989) Afinal, contemporaneamente, na Bahia, essa forma de flexionar o verbo praticamente só está presente nos textos litúrgicos. As formas oblíquas "te" e "ti" também ajudam a delimitar a interlocução: "*Bahia*, não morro / *Sem te* conhecer" (CAETANO; VERMELHO, 1944) – "Eu *queria te encontrar* em Salvador, ô, ô". (GIL; FALCÃO; DONATO, 1998) Nesta canção da Timbalada, depois de uma série de convocações – que certamente exercem um apelo especial entre aqueles que se sentem destinatários do recado – entra o pronome oblíquo, para criar a intimidade definitiva com as interlocutoras:

Menina do Alto do Gantois
Menina da Ribeira
Menina do alto do Candeal
Menina desta cidade negra
Tenho algo *a te falar* ê ô
Tenho algo *a te comunicar*
(BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994)

A exortação não significa necessariamente o uso do modo imperativo, porque, além dele, há outras formas de convocar, exortar, aconselhar. O interesse aqui incide mais sobre a produção de um "efeito" imperativo. Os exemplos mostram as variações de intensidade desta exortação, que pode ser branda – "*Presta* atenção / E vai vendo como é / Como é que a baiana dengosa bate o pé / E levanta o pó do chão" (BARROSO, 1946) –, incisiva – "*Vem cá* mulata baiana / *Mostra* aqui teu requebrado" (VIANA; PIXINGUINHA, 1938) –, ou até apelar para o poder persuasivo da repetição, como fez Caymmi nesta canção, em que repete o verso "Então vá" exaustivamente: – "Você já foi à Bahia, nêga? / – Não? / – Então *vá*!". (CAYMMI, 1941) Com o passar do tempo, a "exortação-convite" foi ficando ainda mais explícita: "*Vem dançar* comigo na Timbalada / *Vem comigo vem* / *Vem me namorar*". (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994) Nesta canção de Gilberto Gil, a exortação imperativa assume uma carga dramática, com uma sequência numerosa de verbos, de ordens:

Reza
Chama pelo teu guia
Ganha fé, sai a pé, vai até a Bahia
Cai aos pés do Senhor do Bonfim
Dobra
Teus joelhos cem vezes
Faz as pazes com os deuses
Carrega contigo uma figa de puro marfim
Pede
Que te façam propícia
Que te retirem a cobiça, a preguiça, a malícia
(GIL, 1984)

Louvação

Narrar, descrever ou dissertar sobre as proezas baianas são formas de atestar, no mínimo, interesse ou respeito pelo tema e, muitas vezes, adesão aos hábitos ou crenças comentadas. Narrações, em geral, de fatos bem prosaicos, descrições e dissertações que caracterizam a Bahia e os baianos. Dentro da composição poética popular, a louvação é uma forma muito usada para homenagear pessoas ou em comemoração de casamentos, nascimentos, batizados, apartações, vaquejadas e outras festas. Nas canções aqui estudadas, essa forma de saudação ocorre geralmente, mas não exclusivamente, em terceira pessoa: fala-se a respeito dela, a Bahia, ou deles, os baianos, que "são" de certo modo ou "possuem" certas características. Uma opção muito frequente é a reunião das três modalidades numa mesma canção: a atribuição de certas qualidades ao sujeito, com a utilização de breves descrições ou narrações como argumentos que sustentam essas definições. Em geral, a narração é um recurso entre outros, pois sendo o sentido dessas canções primordialmente qualitativo, as descrições e dissertações tornam-se mais apropriadas. Mas é possível encontrar algumas canções com boa dose de narração, sendo temas frequentes os encontros e desencontros amorosos – "Estava na praia brava de Amaralina / Olhando a esmeralda das águas verdes do mar / Quando no dorso da onda me chegou / E na areia se espreguiçou iaiá da Bahia / E me conquistou" (BARROSO, 1951) –, os incidentes de rua e os assuntos com os

santos e rituais religiosos – "Eu fui uma vez na Bahia / Ver nosso Sinhô do Bonfim / Pra ver se ele dava o jeitinho / Fazia um milagre pra mim / Mas uma iaiá me levou / Nos pés do Sinhô do Bonfim / E Nosso Sinhô quando ôiou / Ficou com ciúme de mim".[36] Um recurso constante nessas histórias narradas é o humor.

Entre as formas de descrever, que servem para enumerar elementos comuns da paisagem local e caracterizá-los, encontram-se algumas estruturas que se repetem com certa frequência, como o uso dos verbos "ter" e "ser" e o uso de apostos. As construções com o verbo ter são as mais frequentes, geralmente introduzindo a enumeração das coisas – "Lá na Bahia, mesmo em Salvador / *Tem um pratinho* bem saboroso, ioiô" (SÁ PEREIRA, 1928) – e práticas culturais ditas "tipicamente baianas" – "Bahia / Que *tem muqueca e umbu* / Baiana *tem mandinga* / Baiana *tem feitiço*". (BARROSO, 1931) Muitas vezes a enumeração termina com um – "*Tem tudo* que ioiô quiser" (HERIVELTO, 1943), ou "Na Bahia *tudo tem*, molho de azeite de dendê (ê)".[37] (HERIVELTO; PORTO, 1938)

O verbo "ter" aparece tanto no sentido de existir quanto de possuir e também serve muitas vezes como opção ao verbo ser. Nesta famosa canção de Ary Barroso, por exemplo, ao invés da estrutura mais previsível – a baiana é sedutora, feiticeira etc. –, o autor optou por manter o verbo "ter" e, assim, a estrutura com que havia iniciado a canção – "No coração da baiana tem / Sedução, oi, canjerê / Ilusão, oi, candomblé / Pra você". (BARROSO, 1936) Aliás, esta estrutura – "A Bahia tem..." ou "a baiana tem..." – tornou-se uma verdadeira marca, servindo como elo para o estabelecimento de um diálogo entre os compositores. Se Caymmi fala em "O que é que a baiana tem", Sátiro de Melo e Jararaca confirmam com "A baiana tem", Raul Torres e Serrinha rebatem com "A baiana diz que tem", assim como Joel e Pedro Caetano, com "O que é que tem a baiana", enquanto

36 Versos da canção *Sinhô do Bonfim*, de Joracy Camargo, gravada em 1929 por Elpídio Dias. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 49)

37 Sobre o verbo "ter", Cunha (1985, p. 127, grifo do autor) comenta: "Na linguagem coloquial do Brasil é corrente o emprego do verbo *ter* como impessoal, à semelhança de *haver*. Escritores modernos – e alguns dos maiores – não têm duvidado em alçar a construção à língua literária.

muito antes desses compositores já se falava em "Só na Bahia que tem" ou "O que tem iaiá".[38]

Quando a opção é pelo verbo ser, a presença dos adjetivos predomina: "A Bahia é *boa* terra – Baiana / Ô que baiana *bonita* ela é". (VIANA; LACERDA, 1943) Nesses casos, aparece também um tipo de construção muito importante no discurso da baianidade, a autorreferência: "Mas aviso para evitar engano / *Eu sou* católico, apostólico e baiano" (MARTINS; BATISTA, J., 1945) ou "*Eu sou* baiana falsificada". (HERIVELTO, 1943) Onde a autorreferência é frequentemente usada para caracterizar uma vantagem – "Até parece que eu sou da Bahia / Até parece que eu sou de São Salvador / Mas o feitiço / Virou contra o feiticeiro / Tenho dinheiro / Tenho sorte / Tenho amor" (MARTINS; BATISTA, J., 1942) –, ou realizar explicitamente o autoelogio: "Sou da Bahia, comigo não tem horário / Não sou otário e você pode zombar / Sou cabra macho, sou baiano toda hora". (GORDURINHA, 1959) Claro que a autorreferência não se limita à atribuição de predicativos, aparecendo, por exemplo, nos casos narrativos, nos quais o autor é também personagem central da história.

Entre as formas de utilizar os apostos, para explicar ou qualificar, também é possível identificar algumas estruturas preferidas, sendo a mais comum delas a expressão "terra de": "terra primeira" (MOREIRA, 1983), "terra do Carnaval" (ANDRÉ; LEVI, 1981), "terra do axé" (MARQUES; BAHIA; CAMAFEU, 1997), "terra festeira". (TAVARES; BABILÔNIA, 1998) Vale recorrer ao aposto tanto para as descrições de cunho mais informativo – "Bahia / Terra do coco babaçu" (BARROSO, 1931); "Terra que foi o berço do Brasil"; (BARROSO, 1946); "Bahia, minha Bahia / Terra de São Salvador" (SÁ PEREIRA; M. PORTO; PEIXOTO, 1930) –, mas principalmente para as emotivas: "Bahia, terra da felicidade" (BARROSO, 1938); "Bahia terra de luz e amor" (BARROSO, 1942); "Terra de crença, lá nasceu a esperança". (HERIVELTO; PORTO, 1938) Tanto cuidado com a explicação ou descrição minuciosa do valor da Bahia e dos baianos, no caso dos apostos ou não, fica mais compreensível quando aparecem acompanhadas da convocação explícita à saudação: "Salve a Bahia imortal / Do Senhor do Bonfim / Que

38 Títulos de canções encontradas em Lisboa Júnior (1990).

toma conta de mim / Terra tradicional / Salve São Salvador / [...] / Salve a morena brasileira". (BARROSO, 1946) Nesses casos, o aposto serve como uma justificativa para a exaltação, o elogio público.

A exortação reaparece aqui, também, só que com um invólucro mais sutil, a generalização, por indicar a legitimidade do que está sendo proposto e, assim, apontar para a unanimidade. Daí o gosto pelos pronomes indefinidos ou expressões que produzam o mesmo efeito: "todo mundo", "todo o povo" – "Todo povo pulando e brincando no meio da rua" (ANDRÉ; LEVI, 1981) –, "a cidade" – "Ê, cidade que canta / Ê, povo que dança" (TAVARES; BABILÔNIA, 1998) –, tudo, qualquer um, cada qual: "Cada qual no seu perfeito estado natural" (GIL, 1975), ninguém, entre outros. Pois, é claro que, se certas características ou hábitos são definidos como compartilhados por "todos", acessíveis a "todos" ou como tão atraentes que, a eles, "ninguém" escaparia, têm-se daí um conjunto de comportamentos necessários para a adesão a esta identidade.

Outras estruturas

Ainda sobre o modo como os compositores elaboram os seus enunciados, é interessante observar a influência de certas estruturas consagradas, como a forma proverbial de fazer afirmações e o pregão, uma recitação com melodia muito usada pelos vendedores ambulantes para vender suas mercadorias. Novamente, encontra-se aí a influência da língua falada na elaboração das canções e a busca de seduzir o interlocutor, partindo de uma estrutura clichê, já conhecida, que facilita a compreensão. Aliás, as expressões clichê também aparecem nas canções, como "nó em pingo d'água" ou "morrer de alegria". Falando sobre estratégias textuais e elementos que garantem a legibilidade do texto, Koch (1997, p. 31) explica a importância de se trabalhar com informações já conhecidas, afirmando que é com base na informação dada que se introduz a informação nova, que "deseja introduzir novas predicações a respeito de determinados referentes, para ampliar ou reformular os conhecimentos já estocados a respeito deles". Essas informações dadas, explica ela, podem ser tanto conhecimentos ou práticas culturalmente partilhadas, quanto estruturas formais.

O provérbio é um dito sentencioso, uma forma de fazer comentários dando-lhes um tom de verdade absoluta – "Quem quer se fazer não pode / Quem é bom já nasce feito" (SINHÔ, 1919) –, conhecimento notório, indiscutível – "Não adianta / O homem se esconder / Quando a hora é chegada / O burro camba sem querer". (SINHÔ, 1929) Muitas vezes situados como último verso da canção ou estrofe, o verso-provérbio parece almejar sintetizar o que está sendo dito e expressar claramente um juízo de valor, uma crença compartilhada: "No amor quem governa é o coração". (BARROSO, 1936) Assim, não é difícil perceber a intenção de indicar ou ensinar condutas adequadas: "Com quitutes e a arte do fogão / É que sinhá se serve pra pegar um coração" (BREAN, 1944) ou "É bem feliz todo aquele / Que for ao Bonfim no seu dia de festa". (HERIVELTO, 1947) O fundo moral despontando, às vezes, com muita clareza: "Pobre de quem acredita / Na glória e no dinheiro para ser feliz". (CAYMMI, 1957) Uma das características formais que se repete aqui é a escolha de sujeitos e objetos genéricos, que permitem a extensão do que é dito a um número bem amplo de pessoas. Também chamado de ditado ou exemplo, o provérbio ou o uso do tom proverbial busca conferir autoridade ao que é dito, pois uma marca dos provérbios, talvez a mais importante, é a capacidade de expressar sinteticamente uma ideia intimamente presente num dado grupo social.

"Toda poesia popular é cantada", afirmava Cascudo (1978, p. 357) e, provavelmente, de diversos tipos de cantos populares provém elementos que povoam as músicas que falam da Bahia. Será destacada aqui, em especial, a influência dos pregões e da poesia oral africana, que deixaram como marcas a repetição de pequenas palavras e o uso das interjeições. A versão baiana dos pregões provavelmente combina influências de muitas fontes, desde os pregões árabes, que deixaram sua marca na Península Ibérica e na África, principalmente através dos africanos islamizados – aqui chamados de malês, das etnias haussá, tapá, mandinga e fulani, mas também muitos nagô-iorubás – e também influência da musicalidade africana, presente nos orikis, nos cantos para os orixás ou nos contos narrados em público. Também nos cânticos indígenas, ainda preservados em muitos locais do Brasil através do ritual do toré, é perceptível o uso abundante de pequenas palavras repetidas, mas, no caso

de Salvador, pela forte presença negra, o mais provável é que a influência maior se deva mesmo à oralidade africana, inclusive porque a profissão de vendedor sempre foi muito comum entre a população negra da cidade. Vendedores que precisavam anunciar aos fregueses a sua presença e os seus produtos através dos pregões.

Se, no mundo árabe, além da antiga tradição do uso do pregão entre os vendedores, é através do canto dos muezins que os fiéis são convocados para as orações, na África subsaariana, a musicalidade também aparece de muitas formas, seja nas saudações e invocações às divindades – são várias canções para cada uma –, nos orikis e também nos recursos usados pelos contadores de histórias. Sobre os orikis, poesias iorubás relacionadas com vários aspectos da vida, explica Risério (1993b, p. 128): "É bom lembrar que o oriki pode ser recitado, cantado ou percutido". A respeito dos contadores de histórias, na África e no Brasil, comenta Cascudo (1978, p. 156):

> Os africanos, lembra Ellis, possuem os seus contistas. 'Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos'. Há o akpalô fazedor de alô ou conto; e há o arokin, que é o narrador das crônicas do passado. O akpalô é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos.

Na Bahia, o sentido principal do pregão é apregoar, proclamar, anunciar as qualidades para assim atrair os consumidores: "Quando eu tenho uma vontade / De comer qualquer quitute / Eu procuro o tabuleiro de sinhá / Seu ponto é lá na praça do mercado / Com o tabuleiro armado *fazendo seu* pregão". (BREAN, 1944) Atendendo ao objetivo de despertar a atenção e cativar os clientes, dois recursos se tornaram marca desses versos cantados nas ruas pelos vendedores até hoje em dia: a repetição de palavras e o uso de pequenas interjeições. Talvez porque, dessa forma, torne-se mais fácil a memorização da melodia, que fica sendo uma espécie de marca daquele que a canta e dos seus produtos. A abundância dessas curtíssimas e expressivas palavras nas canções baianas chega a ser motivo de piada em outros locais. O fato é que os "ê", "eô", "ai", "ui", "oi",

"ôe", "iê', se tornaram mesmo uma marca do discurso da baianidade, presentes tanto em canções antigas – "Ôe, ôa / Iaiá / Ioiô / Pra Bahia hei de voltar" (BARROSO, 1931), como entre as mais recentes: "Ê, cidade da Bahia / Ê, povo que dança / Faz festa pro mar, pro mar / Ê, cidade da Bahia". (TAVARES; BABILÔNIA, 1998) Nesta canção, Caymmi (1939) descreve e até imita uma baiana cantando o seu pregão noturno pelas ruas:

Dez horas da noite, na rua deserta
A preta mercando parece um lamento: *Iê* abará
Na sua gamela tem molho cheiroso
Pimenta da Costa, tem acarajé.
Ô acarajé *ecó olalaiô ô*
Vem benzê ê ê, tá quentinho

Parece que, com o passar do tempo e a progressiva africanização do discurso da baianidade, as aproximações com o iorubá foram ganhando posição de destaque, pelo menos no imaginário de quem produzia as canções, transformando o uso abundante das interjeições em uma espécie de iorubá inventado: "Ei, ei, ei, ê á ê á ô / Salve o povo da Bahia / Ei, ei, ei, ê á ê á ô / Salve o povo de São Salvador / [...] / Ê á ê á ê á ô / Eu venho da África, ô ô ô / Eu só quero amor". (SENNA, 1992) A semelhança com o iorubá de fato existe, bastando para isso comparar com versos como estes, transcritos por Mestre Didi, um baiano pioneiro no estudo da língua africana: "Enyin kekerê êê / Só fun mi ni / Orukó ré ni ô (Vocês, meninas, me digam o nome que vocês têm)". (DIDI, 1976, p. 26) Alguns compositores são mais ousados, insinuando um conhecimento da língua –"Oxumalá yê yê yê / Oxumalá alá axé babá". (CALDAS, 1981)

A repetição permanece sempre sendo um recurso importante, seja quando são usadas palavras com algum sentido – "Odé comorodé, odé[39] / Odé arêrê / Odé comorodé, odé / Odé arêrê" (RECO, 1989) –, ou quando a prioridade é a sonoridade: "Cara caramba, cara caraô / Cara caramba, cara caraô / [...] / É de cama cama / É de camaleão aiaiai / É de

39 Segundo o pesquisador Renato da Silveira, Odé é o nome de um orixá iorubá, uma qualidade de Oxossi, um oriki ou verso laudatório, cujo culto foi introduzido na Bahia através do pioneiro terreiro da Barroquinha. Entrevista realizada em 2000.

camaleão aiaiai / É de Camaleão". (MARQUES et al., 1997) Dois fonemas que merecem destaque, pela frequência com que aparecem são o "ê" e o "ô": "Aê, aê, aê, aê / Ei, ei, ei, ei / Ôo, ôo, ôo, ôo, ô". (BETO, 1990) Nos exemplos a seguir, são eles que, aparecendo regularmente, colaboram para produzir a unidade da canção: "Lá em Recife a gente deita e rola / Sambaê, sambaê / Lá tem Capiba no frevo da Frevioca / Sambaê, sambaê / Alceu Valença canta pra você, mãe / Sambaê, sambaê" (MARQUES; BAHIA; CAMAFEU, 1997) –, além da curiosa expressão "sambaê", uma provável transformação da expressão "sambe aí": "Tenho algo a te falar ê ô / [...] / Um swingue que dá ê ô / [...] / Sambaê sambaê samba / Sambaê sambaê samba". (BRITO; COSTA; J. BAHIA, 1994)

Na verdade, delimitar os contornos da influência de uma tradição sobre a outra é uma tarefa impossível, pois qualquer cultura é, necessariamente, uma colcha de retalhos, somatório de contribuições de milhares de anônimos, de indivíduos e povos que já nem existem mais, através de contatos e situações que ninguém mais lembra. Mas, quando são observadas as semelhanças que, por vezes, existem mesmo sem que haja uma explicação possível ou um contato real, o interessante é descobrir o quanto há em comum entre indivíduos de qualquer parte do mundo.

Conclusão

Mas, afinal, qual seria o elemento central, o ponto essencial que entrelaça todas as ideias associadas à baianidade, qual a chave para entender a sua argumentação? Mais do que a humildade, o bom senso impede de propor em tais termos os elementos que foram identificados e explorados ao longo do presente trabalho. Inclusive porque a ambiguidade, a incoerência e as tensões estão sempre presentes na argumentação. Analisando os temas abordados nas canções, foram identificadas muitas diferenças de um período para o outro, que podem também ser encaradas como variações dentro de um mesmo campo, reatualizações. No campo da religiosidade, despontaram expressões do catolicismo popular – que leva para as ruas suas procissões e veste os seus santos com camisolinhas coloridas – e também expressões de uma sincrética religiosidade afro-baiana. Sobre o modo de ser do povo, aparece primeiro uma ênfase no "jeitinho", no dengo, no modo de vestir e, depois, o reinado absoluto da alegria. No campo dos ritos de celebração, o destaque na primeira metade do século foi a corporeidade, a destreza física, a habilidade nos volteios e, na segunda metade, a atenção esteve centrada na festa, no momento, local e situação festiva. Entre os emblemas da cultura local, identificou-se, primeiro, uma impressionante referência à alimentação – condimentada, de matriz afro, ao mesmo tempo elaborada e selvagem – e depois, o foco nas organizações sociais – também fundadas numa sociabilidade afro, tendo como elo central a música.

Seguindo as pistas de sociólogos, antropólogos e historiadores, foram incluídos ao longo do texto elementos da história e cultura local, que podem ser encarados como possíveis justificativas para essas opções temáticas. Isto é, foram abordados aspectos como o isolamento de Salvador em relação ao resto do país, provocado por sua estagnação econômica, o que alguns autores consideram um momento rico de solidificação de traços culturais. O que poderia explicar tanto a manutenção da herança portuguesa, quanto da africana, ambas fortemente religiosas, sendo que, na primeira metade do século ainda se convivia mais de perto com o preconceito em relação às expressões afro. Arriscou-se ainda um ligeiro esboço da estruturação da indústria do turismo no Estado que, dialogando com os desejos externos de exotismo passa a estimular e produzir um discurso da baianidade inspirado numa antiga tradição de crônica de costumes sobre as práticas locais, que vem tanto dos viajantes estrangeiros quanto de literatos e jornalistas baianos. Outro aspecto relevante também é a pressão exercida, de fato, pela população negro-mestiça da cidade que, paulatinamente, começa a ascender socialmente, escolarizar-se e organizar-se em entidades civis. Mas, como sugerido no parágrafo anterior, ainda que as diferenças entre os dois períodos existam e sejam visíveis, há elos, uma base comum que justifica a manutenção e vigor do termo baianidade. Ou seja, as diferenças entre os temas abordados surgem mais como nuances, diferenças sutis.

No terceiro e último capítulo é que finalmente foram exibidas com clareza algumas das continuidades, das interseções, o que se mantém, o que é comum, alguns dos aspectos perenes no discurso da baianidade. O foco aí já não estava mais centrado nos aspectos mais descritivos das canções, mas no plano dos conceitos e estruturas textuais acionadas. Do ponto de vista da forma, ou seja, das estruturas textuais, as continuidades nos dois períodos estudados são impressionantes: as mesmas interjeições, abundância de diminutivos, certos vocativos, formas específicas de usar certos verbos ou pronomes, entre outros exemplos. Este aspecto, inclusive, merece, no futuro, um aprofundamento bem maior, buscando pontes com estudos sobre repertórios verbais locais e gramáticas das variações regionais da língua falada. O dado especialmente rico foi

confirmar a constante retomada de certas estruturas que sugerem uma auto-alimentação dentro do discurso da baianidade e, assim, confirmam a existência de um fluxo, um elo, um diálogo entre os compositores que tratam do tema.

Em relação ao plano conceitual, foi escolhido um aspecto da argumentação que pareceu singularmente rico: a alternância entre noções que reclamam a atenção para o passado, seus costumes, seus ritos e as que valorizam a quebra das regras em nome do prazer, dos sentidos. Observando mais detalhadamente, fica sugerido que essas duas direções – tradição e prazer –, apesar de serem, em certo sentido, opostas, exercem funções complementares: se por um lado a ligação com a tradição pode submeter excessivamente o indivíduo à coletividade, a hedonística atenção ao prazer minimiza o risco, já que, neste caso, são os interesses pessoais que exercem um papel definidor. Essa ideia é melhor compreendida revendo os próprios conceitos explorados nestes dois grandes grupos: pioneirismo, proveniência, hereditariedade, obediência à tradição, singularidade, primazia, proteção – como relacionados à tradição e bem-estar físico e mental, permissividade e gregarismo como relacionados ao prazer.

Subjacente a esta forma de argumentar que sempre inclui princípios opostos – e assim não consegue (ou não pretende) encerrar verdades definitivas –, desponta a ideia de conciliação, que pode ser entendida como habilidade para o convívio, para a integração. Esta noção se faz presente no discurso da baianidade tanto de modo subjacente à argumentação, só podendo ser inferida através de uma análise cuidadosa, como, em muitos momentos, é defendida claramente. Cordialidade, miscigenação, antropofagia, comunitarismo, hospitalidade são algumas das facetas que este princípio pode assumir, com tons mais ou menos fortes. Ou seja, o espírito de conciliação pode se expressar na defesa da cordialidade, permitindo a convivência entre opostos, da comunhão, isto é, o compartilhamento entre iguais e diferentes, dos direitos, deveres e experiências e da fusão de elementos distintos gerando algo novo, uma opção transformadora – o sincretismo, a miscigenação, a antropofagia. Trata-se, portanto, de uma vigorosa defesa da adaptabilidade.

Para citar apenas alguns exemplos deste espírito integrador, pode-se rever Gilberto Freyre e Jorge Amado. Para o primeiro: "Decididamente a Bahia continua a ser a mestra dos brasileiros da arte de conciliação, da ciência da contemporização". (FREYRE, 1990, p. 88) Já Amado comenta a referência constante a dois ícones baianos que representam posturas, valores e perspectivas de vida bem distintas – Rui Barbosa e Castro Alves – e explica a convivência entre essas duas mentalidades:

> De Ruy, toma a Bahia certo amor ao castiço, ao verbo eloqüente, mesmo à retórica, à frase sonora, ao liberalismo político. De Castro Alves recebe a vocação do futuro, o desejo de liberdade, a capacidade de romper com o passado, de marchar para a frente, a flama revolucionária. (AMADO, 1981, p. 19)

Uma característica que, segundo ele, exigiria atenção redobrada dos baianos, "uma constante vigilância para não cair num conservadorismo reaccionário ou num anarquismo inconstrutivo". (AMADO, 1981, p. 20)

Muitos compositores também colocam lado a lado o virtuosismo de um – "Rui Barbosa fogo triunfal / Voz da raça e do bem, o gênio da Bahia" (PAIVA; GARCIA, 1943) – e o engajamento do outro: "O poeta Castro Alves / Pai da gente de cor e Castro Alves nos faz relembrar / Tempos da abolição, poeta da Bahia". (PAIVA; GARCIA, 1943) A unir os dois, a habilidade discursiva: "Bahia que deu Rui Barbosa / Carneiro Ribeiro e outros mais / És berço da sabedoria, não temos rivais / Teu poeta foi Castro Alves / A voz dos homens de cor". (PAIVA; ARGILEU, 1952) Mas, apesar das utilizações distintas dessa habilidade, ambos são motivos de orgulho para os baianos: "O Castro Alves, poeta colosso, sujeito moço mas / Soube o que fez / [...] / E Rui Barbosa cabra de sangue na guelra foi pra Inglaterra / Ensinar inglês". (GORDURINHA, 1959)

Quando o tema é a religiosidade, a questão pode se expressar na coexistência entre as tradições de origem europeia e africana, numa relação que pode se dar de várias formas, indo da simples contiguidade – "Bahia que tem tanta igreja / E tem tanto candomblé" (HERIVELTO; GARCIA, 1950) – ao sincretismo profundo. Uma convivência que aumenta

as opções e cerca a cidade de uma aura de fé: "Na Bahia o nego macumba noite e dia / Fazendo moamba, tirando quebranto das Filhas de Santo / Terra de crença, lá nasceu a esperança / E a fé tão grande assim fez morada no Bonfim". (HERIVELTO; PORTO, 1938) Para os fiéis, então, desponta uma opção sedutora, a de conviver com as duas tradições e fazer os seus pedidos aos santos e aos orixás: "E lá no altar da velha igreja do Bonfim / Quero deixar uma vela pra fazer meu amor voltar / [...] / E num batuque de terreiro de Obá quero implorar o amor de iaiá / Ôi Bahia, ai, ai". (BARROSO; GUIMARÃES, 1961)

Outro aspecto da convivência entre tradições foi definido por alguns autores como o diálogo entre o sagrado e o profano, como nas relações entre a sedução, os sentidos e a religiosidade (ELIADE, 1996):[1] "A baiana sambou / Remexeu tanto / Que eu tive que ir ao Bonfim / Rezei uma prece, pedi que me desse / Aquela baiana todinha pra mim". (HERIVELTO; C. MONTEIRO, 1954) E na grande intimidade com as divindades, que permite fazer brincadeiras que as humanizam: "Nosso Senhor do Bonfim / Quando escuta um tamborim / Fica louco de alegria / Ele é do samba rasgado / Tá no céu contrariado / Com saudades da Bahia". (RUI, J.; NASSARA, A., 1931) (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 64-65)[2] O Senhor do Bonfim é o alvo preferido desse tipo de brincadeira: "O samba foi comentado / Toda a Bahia falou / Senhor do Bonfim entusiasmado / Desceu do altar e me abraçou". (AIMBERÊ J.; COSTA, Arthur, 1934)[3] Podem haver também, timidamente, aqui e ali, expressões de uma mistura maior: "Água de coco tem *feitiço* na Bahia / Ninguém a ti faça pouco na tua grande magia / Água de coco, vejam bem tão leve assim / Tão clarinha e branquinha é *milagre* do Bonfim". (SÁ PEREIRA, 1928)

---

1 Sagrado e profano dentro de uma perspectiva católica, já que na religião dos orixás a religiosidade é inseparável dos sentidos – nas roupas, comidas, danças, etc. Sobre o tema do sagrado e profano.

2 Versos da canção *Para o samba entrar no céu*, de J. Rui e Antonio Nassara, gravada em 1931 por Almirante e Bando de Tangarás. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 64-65)

3 Versos da canção *Fui à Bahia*, de J. Aimberê e Arthur Costa, gravada em 1934 por Augusto Calheiros. (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 70)

As referências, nas letras das canções, às possibilidades de convívio que esboçam misturas, fusões e troca de papéis também são numerosas. Caymmi (1960) afirma: "São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do *branco mulato* / A terra do *preto doutor*"; Capinan e Ederaldo Gentil (1984) retomam o tema: "Yê, eu vim de Luanda, yê / Eu vim de Luanda, yê / Meu Luandá / Lá na Bahia / Todo branco tem um nego / Na famia / Gegê, Bantu ou Nagô". Ou no relato sobre quando uma baiana foi aos Estados Unidos: "Harlen, Harlen, Harlen vais dançar na corda bamba / Harlen, Harlen, Harlen nós dançamos o teu boggie e / Tu cantas nosso samba". (BREAN, 1950) Sem tratar da Bahia, mas do samba, Gordurinha foi um dos que melhor sugeriu uma proposta de fusão:

Só ponho bipop no meu samba
Quando o Tio Sam pegar no tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele entender que o samba não é rumba
Aí, eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim
Tururururu
Bap – bipap – bipap
É o samba-rock, meu irmão
É mas em compensação
Eu quero ver o 'Boog-youg'
Com pandeiro e violão
Quero ver o tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira
(GORDURINHA; CASTILHO, 1960)

Veloso (1990) retoma até a antiga discussão sobre a "verdadeira" e a "falsa" baiana para definir um modo de ser que, segundo ele, seria "trans", "pós": "A verdadeira baiana sabe ser falsa / Salsa, valsa e samba quando quer / A verdadeira baiana é transafricana! / É pós-americana, Rum, Pi, drum-machine, Lé".

A democracia racial, que seria fruto da miscigenação dos povos que formaram a civilização brasileira, é também um tema tratado por vários autores:

> Aí alguns elementos salientes da baianidade: a negação da negação, isto é, a profissão de fé na harmonia das relações entre 'brancos' e 'pretos' – a negação do preconceito; a aceitação complacente da cultura negra e do negro, desde que em seu lugar. (BRANDÃO, 1994, p. 56)

Jorge Amado e Gilberto Freyre também enxergam, entre nós, um convívio entre negros e brancos mais harmônico, mesmo não sendo perfeito. Amado (1981, p. 21) relativiza, às vezes – "[...] cidade negra por excelência do Brasil, com uma grande população de cor, é aquela onde menos existe, em nosso país, o preconceito racial. O que não quer dizer que ele seja inteiramente inexistente" –, para mais à frente não resistir e afirmar, quando tenta explicar o encantamento de Pierre Verger com Salvador: "Viu realizado seu sonho antigo na civilização mestiça que aqui plantámos e construímos com a nossa democracia racial". (AMADO, 1981, p. 26) E Freyre (1990, p. 29) derrama-se quando fala do tema aplicando-o à Bahia:

> Mas sei que ela é também a mãe da própria democracia brasileira. Democracia que não é a que repousa simplesmente sobre o sufrágio universal, como a Suiça, ou sobre a forma republicana de governo, como a dos Estados Unidos, mas a de culturas que se interpenetram, a de antagonismos sociais que se harmonizam, a de raças que se aproximam umas das outras, com preconceitos cada vez menores a separá-las.

Para muitos autores, um aspecto importante dos estudos sobre os discursos identitários é avaliar o quanto de "construção" há nesses discursos. Para muitos autores, a ideia de construção remete à de falsificação, mas isto não é necessariamente verdadeiro. Segundo Coulon (1995), é interessante perceber que "a realidade de fato" e os discursos, os rótulos, as idealizações se alimentam e influenciam mutuamente e que, sendo assim, não é possível precisar de forma absoluta até onde uma dimensão influencia a outra. Quando fala especificamente da "ideia de Bahia", Osmundo Pinho (apud MOURA, 1999b, p. 88) define-a como:

> Uma concepção disseminada por diversos agentes sociais e onipresente nas afirmações de senso comum em Salvador, que se apresente como uma rede de sentido indefinida e abrangente, que é capaz de

> interpretar e constituir de determinada forma a auto-representação dos baianos. Argumento nesta seção que este *corpus* não emergiu 'organicamente' do povo mas foi construído e fixado também pela ação de artistas, intelectuais, assim como pela ação do Estado, em processo análogo ao descrito por alguns autores como o de formação de nacionalidades.

Mesmo sem discordar do seu ponto de vista, é possível afirmar que esta forma de abordar o assunto não é suficiente, entretanto, para explicar a atualidade, vigor, longevidade e sedução exercida por esta proposta identitária. Um ponto importante que talvez tenha passado despercebido é que, independente da sua realização plena e irrestrita na "vida real", este discurso que fala de cordialidade, comunhão e democracia racial mantém vivo um projeto coletivo, um sonho, uma utopia. E, principalmente, um sonho, um desejo que faz sentido para pessoas de muitos lugares, que continuam procurando Salvador e os baianos (sim) em busca de sinais que comprovem a materialização dessas promessas e (ao menos) de inspiração através desse discurso. A prova de que, num mundo onde cada vez mais se estimula o individualismo, o consumismo, a rapidez e a violência, também sobrevive o desejo de abrir espaço para o outro, de preocupar-se com o outro, de interessar-se pelo outro e também de ceder aos próprios impulsos, respeitando os sentidos, o prazer e, ainda, o passado.

Sob essa ótica, é possível arriscar dizer que a legitimação do discurso da baianidade vem do fato de que ele fala tanto sobre aquilo que os baianos consideram importante de ser preservado, retomado (ou até alcançado) na sua proposta de modo de vida, quanto sobre os recônditos desejos e utopias alheias. Portanto, o fundamental pode ser perceber que muitas pessoas, baianos ou não, estão em busca de reaprender ou aprender sobre alegria, celebração, comunitarismo, arte, alimentação, expressividade nos pequenos gestos, ludicidade, religiosidade, heranças arcaicas, respeito aos velhos hábitos e a uma temporalidade que já não se sabe mais experimentar. Para resumir bem as promessas desse discurso e como ele é capaz de atingir os seus interlocutores, a palavra será dada ao articulista e cineasta Arnaldo Jabor. No texto a seguir, escrito no verão

baiano de 2001 e publicado em jornal de circulação nacional, no qual conta suas impressões sobre Salvador, Jabor (2001) dialoga com antigos e novos atributos e ícones da cidade e seu povo, mesclando isso a confissões autobiográficas. Dessa forma, ele mostra que, em pleno século XXI, a utopia da baianidade prossegue sendo um farol para muito brasileiros, por motivos incompreensíveis para alguns e cristalinos para outros:

> Não consigo ir embora da Bahia. Acabaram minhas férias e continuo aqui. Mesmo que eu viaje depois do Carnaval, levarei a Bahia comigo. Não se trata de louvá-la; quero entendê-la, não com a cabeça, mas com o corpo, com as mãos, com o nariz, entender como um cego apalpa um objeto, entender por que esse lugar é tão fortemente estruturado em sua aparente dispersão.
>
> Aí, descubro que, ao contrário, a Bahia me ajuda a 'me' entender. Não sou eu quem olha; a Bahia é que me olha de fora, inteira, sólida, secular, a paisagem me olha e fica patente minha alienação de carioca-paulista, fica evidente meu isolamento diante da vida, eu, essa estranha coisa aflita que está sempre entre um instante e outro, sem nunca ser calmo, inconsciente e feliz como um animal.
>
> Na Bahia, vejo-me neurótico, obsessivo, sempre em dúvida, ansioso. Gostaria de estar na praia de Buraquinho, quieto, dentro do mar, como um peixe, como parte da geografia e não fora dela. Ninguém aqui se observa vivendo.
>
> Salvador não é uma 'cidade partida' como é o Rio, nem a cidade que expele seus escravos, como São Paulo, que um dia será castigada, estrangulada por sua periferia. Aqui, de alguma forma misteriosa, os pobres e negros, mesmo sem posses, são donos da cidade. A cultura africana que chegou nos navios negreiros, entre fezes e sangue, parece ter encontrado a região ideal nesse promontório boiando sobre o mar, batido de um vento geral, para fundar uma cidade erótica e religiosa, plantada nos cinco sentidos, fluindo do corpo e da terra. Os casarios subiram os montes, desceram em vales por necessidade dos colonos e escravos do passado, o espaço urbano foi desenhado pelo desejo dos homens. A Bahia foi o lugar perfeito para a África chegar.
>
> Tudo se sincretiza, natureza e cultura. Espírito e matéria se unem como um bloco só, amores e vinganças fluem no sangue dos galos e dos bodes, esperanças queimam nas velas de sete dias, todas as coisas se amontoam num grande procedimento barroco de não deixar vazio algum, nada que sobre, que fique fora, nada que isole matéria e gente. Os deuses não estão no Olimpo; são terrenos e florestais, estão na rua, no dendê, dentro da planta. Consciência e realidade não se dividem, o povo e o mundo são a mesma coisa, e isso aplaca as neuroses, as

alienações das megacidades, onde o homem é um pobre diabo perdido no meio dos viadutos.
Como nas fotos do Mario Cravo Neto, tudo se une em um só bloco: o alvo pato e a mão negra, a mulher nua e a pedra, o nadador, o sol e a água, as frutas, os cestos e as bocas, as plantas e os pés, os búzios e os segredos, os santos e os orixás, as mãos e o tambor, a fome e a carne, o sexo e a comida.
Tenho uma espécie de inveja e saudade dessa cultura integrada, dessa sociedade secreta que vejo nos olhares das pessoas falando entre si, uma língua muda que não entendo, tenho inveja da palpabilidade de suas vidas materiais, tenho inveja da grande tribo popular que adivinho nos becos e ladeiras, das pessoas que riem e dançam nas beiras de calçada, que se amam na beira-mar, tenho inveja dessa cultura calma que vive no 'presente', coisa que não temos mais nas 'cidades partidas', sem passado e com um futuro que não cessa de não-chegar.
Nesta época maníaca e americana, que se esvai sem repouso, aqui há o ritmo do prazer, a 'sábia preguiça solar' de que falou Oswald e que Caymmi professa.
A civilização que os escravos trouxeram criou essa 'grande suavidade', esse mistério sem transcendência, esse cotidiano sem ansiedade, essa alegria sem meta, essa felicidade sem pressa.
Aqui a cultura vem antes da lei. Aqui o soldado na guarita é um negro com passado e orixás, dentro da roupa de soldado.
O bombeiro, o vendedor, o pescador, o vagabundo se comunicam e existem antes das roupagens da sociedade. Até se travestem, se fantasiam de si mesmos nos horrendos 'resorts' caretas da burguesia, mas não perdem a alma para o diabo, defendidos pela vigilância de seus exus.
A sinistra modernidade tenta adquirir a Bahia, possuí-la, apropriar-se das praias, das ilhas, dos panoramas.
Mas mesmo o progresso urbano e tecnológico aqui fica domado de certo modo pela cultura, que resiste a esses embates. Os balneários turísticos aqui me parecem meio patéticos, meio Miami, na vivência luxuosa dos acarajés, camarões e uísques trazidos por serviçais iaôs e mordomos de cabeça feita.
Aqui não se vêem os rostos torturados dos miseráveis do Rio e São Paulo; a pobreza tem uma religião terrena costurando tudo. As festas do ano inteiro não são diversionistas, orgiásticas, para 'divertir' - são para integrar.
As festas têm uma religiosidade pagã, sem sacrifícios, sem asceses torturadas de olhos virados para o céu. Nada sobrou do barroco europeu sofrido; só prosperou o barroco gordo, pansexual, com as frutas, os anjinhos nus, os refolhos e ouropéis invadindo o convulsivo barroco

> da contra-reforma, com as curvas carnavalescas nas igrejas cheias de cariátides peitudas, sexies, gostosas, como as mulatas do Pelourinho. Não é uma sociedade, mas um grande ritual em funcionamento. O Brasil aflito, injusto, imundo, inóspito devia aspirar a ser Bahia. Aqui dá para esquecer o jogo sujo do Congresso em Brasília, revelando a face oculta dos bandidos com imunidade, emporcalhando a democracia, aqui você não morre afogado na enchente da marginal Tietê, nem o Ronaldinho é assaltado com revólver na cabeça. Não conheço lugar mais naturalmente democrático. E, por isso, não consigo ir embora. Vou comprar uma camiseta 'No Stress' e ficar bebendo 'frappé' de coco para sempre. (JABOR, 2001, p. 8)

Interessante e polêmico, esse texto de Jabor produziu muitas reações. Entre os baianos, o orgulho e concordância com as afirmações ou a completa indignação pela mitificação que obscurece os problemas, muito reais, da cidade. Entre os não baianos, o sarcasmo, a dúvida, mas também a renovação da curiosidade e dos contornos do filtro que todos são estimulados a usar para "compreender" a Bahia. Ou seja, uma espécie de manual de instrução, já que é preciso conhecer razoavelmente história, antropologia e economia para enxergar herança africana onde o leigo vê "macumba", ver despojamento ao invés de miséria, perceber herança escravocrata ao invés de preguiça e atraso, reconhecer comunitarismo ao invés de bagunça. A solução do impasse, ao estilo baiano, seria, então, afirmar que não há solução, porque, possivelmente, tudo isso pode ser dito da Bahia, dos baianos e do modo de vida que se cultiva nesse lugar.

Posfácio

O que são identidades culturais? Em que medida elas traduzem a realidade ou são fantasiosas? Quem construiu/inventou a baianidade? Porque ainda falamos sobre identidades culturais? Porque precisamos delas? Desde o lançamento da primeira edição de *A invenção da baianidade*, há dez anos, precisei muitas vezes responder a essas e outras perguntas, para jornalistas, pesquisadores e estudantes. O livro é resultado do meu mestrado, em que também busquei responder a mim mesma algumas dessas perguntas. Portanto, trata-se de uma pesquisa com a força, fragilidade e sinceridade próprias da juventude.

As identidades culturais – como a baianidade, a mineiridade, o gauchismo e outras tantas – são ideias compartilhadas socialmente, ideias que se difundiram sobre como as pessoas de determinado grupo são, pensam, sentem, comportam-se, o que é considerado valioso ou não dentro desse ambiente cultural. Essas ideias se alimentam de experiências concretas, históricas, hábitos e projeções. Daquilo que pensamos que somos e daquilo que outros dizem que somos, pois quando se trata de identidades, contam a autoidentificação e a heteroidentificação. É preciso que eu me sinta parte e é preciso que outros me enxerguem como parte de determinado grupo.

O que não podemos perder de vista é que as identidades são generalizações, simplificações. Assim, elas traduzem e não traduzem a realidade. Traduzem porque indicam uma projeção com a qual todos nós,

baianos, precisamos negociar. E não traduzem porque todos somos uma mescla de identidades – gênero, etária, profissional, nacional, adesão política, grupos de interesse etc. – e possuímos ainda o livre-arbítrio, que nos permite escolher diariamente um modo próprio de realizar, recusar, reelaborar as nossas identidades.

A baianidade é uma invenção coletiva, de baianos e não baianos. Fala-se da "Bahia", entendida aqui como Salvador e Recôncavo, região de forte presença afro-brasileira, há muito tempo. No Brasil colonial, Salvador foi uma das cidades mais importantes da América. Esse passado ficou para trás, mas deixou marcas. Ficaram as pinturas, os relatos dos viajantes estrangeiros, com descrições detalhadas do que presenciaram nas casas e ruas de Salvador e outras cidades baianas. No século XVII, Gregório de Mattos já escrevia sobre a "cidade da Bahia". O jornalista pernambucano Odorico Tavares escreveu e publicou muitos textos sobre a Bahia e os baianos. Até Gilberto Freyre tem um livro sobre o tema. Jorge Amado, na literatura, é certamente um nome importante, pela frequência com que tratou da Bahia e pelo enorme alcance da sua obra, de repercussão internacional. Isso sem falar na tradição oral, que pode ser visitada, por exemplo, através das letras de canções, como fiz no livro.

No Brasil, um país fortemente oral, de letramento recente, a música popular é muito mais influente do que os livros, o jornalismo, a cultura livresca. Por isso as canções desempenham um papel tão importante na divulgação de ideias. Acredito que, entre nós, a fala e o canto são mais eficazes que a escrita em atender à necessidade humana de comunicação e expressão. No Brasil, e mais acentuadamente ainda em estados como a Bahia, a intimidade com a leitura e a escrita permanecem restritas a determinados grupos. Assim, é a palavra falada e cantada que consegue superar barreiras e dialogar com todas as classes e faixas etárias. Além disso, Salvador e o Recôncavo são áreas profundamente influenciadas por vários povos africanos com vínculos essenciais com a música e a dança.

Há perigos em nossa relação com o passado. Muitas ideias identitárias ganham força por atenderem a interesses de certos grupos (econômicos, políticos, culturais), que colaboram para reforçá-las. Com a baianidade não foi diferente. O lado reacionário do discurso da baianidade

aparece nos momentos de valorização excessiva das relações de parentesco, do pioneirismo, da proveniência, da obediência às regras da tradição, que só é útil a quem tem alguma forma de poder, seja rico ou pobre. Isso estimula o autoritarismo e gera imobilismo, pois não valoriza o esforço e a mudança. Outro risco presente é que, ao enfatizar certos hábitos e estados de espírito como "típicos" do baiano, o discurso identitário pode nos convencer de que outros tantos hábitos e papéis não seriam nossos, não serviriam para nós. Assim como pode também servir para justificar para nós mesmos os nossos equívocos, alimentando ainda o etnocentrismo. O risco da baianidade é o mesmo inerente a todas as identidades: o de nos aprisionar.

Mas porque a identidade baiana desperta tanto interesse e alcançou tanta projeção? A ideia de baianidade tem a ver com os nossos sonhos, é muito mais um modelo, uma fonte de inspiração, do que a tradução da realidade concreta. Todas as identidades culturais são principalmente isso: ideias. O que não é pouco. Elas unem pessoas, facilitam o diálogo, sintetizam valores, conferem pertencimento. E, no caso da baianidade, esses valores dialogam com utopias universais.

A baianidade valoriza o gregarismo, o prazer de estar junto, a participação de todos, a generosidade, a doação desinteressada, o compartilhamento, o despojamento, a conciliação, a capacidade de convívio entre diferentes, a alegria, a receptividade, a hospitalidade. Não significa que realizemos tudo isso na prática. Em alguns momentos, sim. Em muitos momentos, não. O importante é que, entre nós, essas ideias são valorizadas e que elas dão respostas interessantes para essa grande questão humana que é: como podemos conviver em paz?

Segundo Edgar Morin,[1] essa é uma característica do pensamento do "Sul" – áreas quentes, mais despojadas –, ou seja, trabalhar com valores humanos como a hospitalidade, o convívio, assumir heranças, valorizar a poesia da vida, que está na comunhão, na festa, no amor. Em contraposição ao pensamento do "Norte", que é mais fragmentado, especializado, técnico, preocupado com o cálculo, a economia, a eficácia. Morin

1 Informações concedidas em palestra e entrevistas.

acredita que o pensamento do Sul pode desempenhar um papel central no momento presente, pois ele é mais integrador, global, pode trazer de volta a ajuda mútua, a junção entre solidariedade e responsabilidade, que está desaparecendo.

A ideia de baianidade, assim como outras experiências culturais pelo Brasil e pelo mundo que valorizam o compartilhamento, a comunhão, nos dão pistas preciosas sobre como encontrar um caminho para o convívio. O mundo não precisa mais gerar riquezas, só precisa distribuí-las. O Brasil não é um país pobre, é um país desigual. Se a Bahia é injusta e até cruel com muitos dos seus habitantes, a culpa não é da ideia de baianidade. Nós é que ainda não conseguimos colocar em prática o convívio que ela propõe entre autonomia e generosidade; abertura ao novo e respeito à tradição; razão e emoção. Quem sabe, um dia, chegaremos lá.

Referências

Amado, J. *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Amado, J. *Dona Flor e seus dois maridos*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983a.

Amado, J. *Tenda dos Milagres*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983b.

ANDRADE, M. de. Música elementar. In: ANDRADE, M. de. *Pequena história da música*. 8. ed. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1980. p. 11-22.

ARAGÃO, R. O contexto de gestação da Universidade da Bahia. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). *A ousadia da criação*: universidade e cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação / Universidade Federal da Bahia, 1999. p. 35-63.

ARRUDA, M. A. do N. *Mitologia da mineiridade*: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AZEVEDO, Aloísio. *O cortiço*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1975.

BAKHTIN, M. Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas. In: BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 137-196.

BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BIÃO, A. *Matrizes estéticas*: o espetáculo da baianidade. Salvador: [s.n.], 1998. p. 1-8.

BRANDÃO, M. A. Baiano Nacional: a formação de uma "língua franca" do Brasil contemporâneo. *Caderno do CEAS*, Salvador, n. 149, p. 51-60, jan./fev. 1994.

BURMAN, G; QUEIROZ, L. de A. O produto turístico Salvador. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 6, n. 4, p. 93-100, mar. 1997.

CARVALHO, C. L. de. Mudanças do turismo no Brasil. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 6, n. 4, p. 89-92, mar. 1997.

CASCUDO, Câmara. *A Cozinha Africana no Brasil*. Luanda: Imprensa Nacional de Angola, 1964.

CASCUDO, C. Capítulo IV. In: CASCUDO, C. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 146-165.

CHEDIAK, A. *Dorival Caymmi*: songbook. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. 1 partitura. Violão, guitarra, piano, órgão e outros instrumentos.

CHEDIAK, A. *Vinícius de Moraes*: songbook. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993. 1 partitura. Violão, guitarra, piano, órgão e outros instrumentos.

CLARKE, D. *Wishing on the moon*: a vida e o tempo de Billie Holiday. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COULON, A. *Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DAMASCENO, C. M. Em casa de enforcado não se fala em corda: notas sobre a construção social da "boa aparência" no Brasil. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 21., 1997, Rio de Janeiro. *Anais.* Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1997. p. 1-47.

DAMATTA, R. *O que faz o brasil, Brasil?* 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, M. De bloco carnavalesco a holding. In: RODRIGUES, J. J. S. *Olodum*: estrada da paixão. Salvador: Grupo Cultural Olodum, 1996. p. 35-40.

DIDI, M. *Contos crioulos da Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPINHEIRA, G. Salvador: a cidade das desigualdades. *Cadernos do Ceas,* Salvador, n. 184, p. 63-78, nov./dez. 1999.

FRANÇA, J. L. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FREYRE, G. *Bahia e baianos*. Salvador: Fundação das Artes, 1990.

FREITAS, A. F. G. M. de. Literatura e História: o romance regional. *Politeia,* Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, p. 13-44, 2005.

FREITAS, A. F. G. M. de. Oeste da Bahia: formação histórico-cultural. (Segunda Parte). *Cadernos do Ceas*, Salvador, v. 182, p. 85-102, jul/ago. 1999.

GODI, A. J. V. dos S. Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANTOS, J. T. dos; SANSONE, L. (Org.). *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1998. p. 73-96.

GOTTSCHALL, C. O turismo na economia baiana. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 4, n. 2-3, p. 126-134, dez. 1994.

GUERREIRO, G. História do carnaval da Bahia: o Mito da democracia racial. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 3, n. 4, p. 100-105, mar. 1994.

GUERREIRO, G. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANTOS, J. T. dos; SANSONE, L. (Org.). *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1998. p. 97-122.

GUIMARÃES, E. A. M. O Senhor do Bom Fim passeia pela cidade. *Cadernos do Ceas*, Salvador, n. 161, p. 67-76, jan./fev. 1996.

HABSBURGO, M. de. *Bahia 1860*: esboços de viagem. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

HALL, S. Que "negro" é esse na cultura negra? In: HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 345-349.

HOLANDA, S. B. de. O homem cordial. In: HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 101-112.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JABOR, A. A Bahia foi o lugar ideal para a África chegar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 8, 13 fev. 2001.

KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

LAGE, B. H. G.; MILONE, P. C. *Economia do turismo*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1996.

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

LIMA, A. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANTOS, J. T. dos; SANSONE, L. (Org.). *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1998. p. 161-180.

LIMA, V. da C. Oferendas e sacrifícios: uma abordagem antropológica. In: FORMIGLI, A. L. M. (Org.). *Parque Metropolitano de Pirajá*: história, natureza e cultura. Salvador: Editora do Parque, 1998. p. 57-65.

LISBOA JÚNIOR, L. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: MusiMed, 1990.

LODY, R. Tudo come de Tudo se come. In: LODY, R. *O povo do santo*: Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MARQUES, N. *Pessoas, plantas e animais.* 2. ed. Salvador: Federação da Agricultura do Estado da Bahia, 1995

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. p. 37-184.

MINAYO, M. C. de S. Fase de análise ou tratamento do material. In: MINAYO, M. C. de S. *O desafio do conhecimento*: pesquisa qualitativa em saúde. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 197-245.

MOURA, M. *Mundo de fantasia, fantasia de mundo*: espaço geográfico e representação da identidade no carnaval de Salvador, Bahia. Salvador: [s.n.], 1999a. p. 1-12.

MOURA, M. *Carnaval, baianidade e engenharia política*. Salvador: [s.n.], 1999b. p. 62-92.

OLIVEIRA, F. de. *O elo perdido*: classe e identidade de classe. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OLIVEN, R. G. *A parte e o todo*: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 13-46.

PASSOS, W. *Bahia terra de quilombos*. Salvador: [s.n.], 1996.

PINTO, L. A. C. Recôncavo: laboratório de uma experiência humana. In: BRANDÃO, M. de A. (Org.). *Recôncavo da Bahia*: sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998. p. 101-183.

PRANDI, R. O jogo dos fragmentos africanos. *Revista USP*, São Paulo, n. 18, p. 80-91, jun./ago. 1993.

REINO do Marrocos. *Cláudia Moda*, São Paulo, p. 70-83. nov. 1990.

REIS, J. J. Escravos e coiteiros no Quilombo do Oitizeiro. Bahia, 1806. In: REIS, J. J.; GOMES, F. dos S. (Org.). *Liberdade por um fio*: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 332-371.

REIS, J. J. A greve negra de 1857 na Bahia. *Revista USP,* São Paulo, n. 18, p. 8-29, jun./ago. 1993.

REITER, B. PRACATUM – Escola Profissionalizante de Músicos de Rua – uma abordagem sociológica "espaços urbanos em mudança". *Caderno CRH,* Salvador, n. 26-27, p. 431-438, jan./dez. 1997.

RENNÓ, C. (Org.). *Gilberto Gil*: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RISÉRIO, A. Bahia com H. In: REIS, J. J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade*: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 143-165.

RISÉRIO, A. *Caymmi*: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993a.

RISÉRIO, A. De orikis. In: RISÉRIO, A. *Textos e tribos*: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993b. p. 125-148.

ROCHA, A. et al. *Uma história de Liberdade*. Programa UFBA em Campo – Projeto Conhecer Salvador. Salvador: [s.n.], 1997. 35f. Não publicado.

RUBIM, A. A. C. A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60. *Cadernos do Ceas,* Salvador, n. 161, p. 77-83, jan./fev. 1996.

RUBIM, A. A. C. Media e Sociabilidade: algumas incursões acerca da temática. In: OLIVEIRA, M. P. de; BRAGA, A. L. (Org.). *Janelas e Imagens*: textos de comunicação e cultura contemporâneas. Salvador: Arte Contemporânea, 1995. p. 9-15.

RUBIM, A. A. C. Os primórdios da universidade e a cultura da Bahia. In: Rubim, A. A. C. (Coord.). *A ousadia da criação*: universidade e cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação / Universidade Federal da Bahia, 1999. p. 113-121.

RUBIM, A. A. C. Viver Bahia: convivência e televivência. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 8, n. 1, p. 61-69, jun. 1998.

SAMPAIO, J. L. P. Capítulo 1. In: SAMPAIO, J. L. P. *Evolução de uma empresa no contexto da industrialização brasileira*: a Companhia Empório Industrial do Norte, 1891-1973. 1975. 326 f. Dissertação (Mestrado em Ciências

Humanas)—Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975. p. 15-73.

SANSONE, L. Cor e trabalho entre os negro-mestiços de classe baixa em diferentes gerações. *Bahia:* Análise & Dados, Salvador, v. 3, n. 4, p. 71-77, mar. 1994.

SANSONE, L. Sócio-antropologia da música na Bahia. – *S.A.M.Ba* – Objetivos e metas. [199-?]. Disponível em: <http://www.ongba.org.br/afro/samba.html#obj>. Acesso em: 15 set. 1997.

SANTOS, J. T. dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANTOS, J. T. dos; SANSONE, L. (Org.) *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1998. p. 15-38.

SANTOS, M. O lugar e o cotidiano. In: SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 251-265.

SCHAEBER, P. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum. In: SANTOS, Jocélio T. dos; SANSONE, L. (Org.) *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1998. p. 145-160.

SERRA, O. Atrás do Trio Elétrico. *UFBA*, Salvador, [199-?]. Disponível em: <http://www.ufba.br/folia/notas.html>. Acesso em: 20 jan. 1998.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVEIRA, R. M. G. Introdução. In: SILVEIRA, R. M. G. *O regionalismo nordestino*: existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Moderna, 1984. p. 15-58.

SODRÉ, M. Genealogia do conceito. In: SODRÉ, M. *A verdade seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. p. 13-92.

SODRÉ, M. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUSA JÚNIOR, V. C. de. *Usos e abusos das mulheres de saia e do povo do azeite*. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

SOVIK, L. É uma vítima? Não. É um herói? Não. É o OUTRO! Uma contextualização crítica de teorias da alteridade. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, n. 36, p. 3-15, dez. 1996.

TAVARES, O. *Bahia*: imagens da terra e do povo. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

TEIXEIRA, C. *A galeota do Sr. Bom Jesus dos Navegantes*. Salvador: Gráficos Especializados, 1992.

UZEL, M. *Expressão negra, Olodum e um olhar*. 1993. 184 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1993.

VIANA NETO, J. *O porto como relação de troca*. Salvador: [s.n.], 1996. p. 1-25.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim*: crônicas de costume. 2. ed. São Paulo: Ed. GRD, 1979.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.

Referências musicais

BALA; ROSA, M. Bahia de todos os deuses. Intérprete: Paulinho Boca de Cantor. In: PAULINHO Boca de Cantor. *Bahia com todas as letras.* Salvador: WR, p1999. 1 CD. Faixa 13.

BRITO, N.; COSTA, M.; BAHIA, Jaime. Sambaê. Intérprete: Timbalada. In: TIMBALADA. *Cada cabeça é um mundo.* Rio de Janeiro: Philips, p1994. 1 CD. Faixa 10.

CAYMMI, D. 365 igrejas. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, D. *A vizinha do lado / 365 igrejas.* Rio de Janeiro: Odeon, p1946. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

CAYMMI, D. A preta do acarajé. Intérprete: Dorival Caymmi e Carmen Miranda. In: MIRANDA, C.; CAYMMI, D. *O que é que a baiana tem? / A preta do acarajé*. Rio de Janeiro: Odeon, p1939. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

CAYMMI, D. Festa de rua. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, D. *O vento / Festa de rua.* Rio de Janeiro: RCA Victor, p1949. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

CAYMMI, D. Oração de Mãe Menininha. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, D. *CAYMMI*. Rio de Janeiro: Odeon, p1972. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

CAYMMI, D. Quem vem pra beira do mar. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, D. *Quem vem pra beira do mar / Pescaria* (Canoeiro). Rio de Janeiro: Odeon, p1954. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

CAYMMI, D. Samba da minha terra. Intérprete: Bando da Lua. In: BANDO DA LUA. *Samba da minha terra / Quero ver.* Rio de Janeiro: Columbia, p1940. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

CAYMMI, D. Saudade da Bahia. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, D. *Eu vou pra Maracangalha*. Rio de Janeiro: Odeon, p1957. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

CHAVES, R. A. Samba duro calolé. Intérprete: Timbalada. In: TIMBALADA. *Andei road.* Rio de Janeiro: Polygram, p1995. 1 CD. Faixa 11.

DITO. Maravilhê. Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, D. *Daniela Mercury*. São Paulo: Eldorado, p1991. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

GENTIL, E.; CAPINAN, J. C. Luandê. Intérprete: Ederaldo Gentil. In: GENTIL, E. *Identidade.* [S.l.]: Nosso Som (Independente), p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

GERÔNIMO; BARBOSA, S. Menino do Pelô. Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, D. *Daniela Mercury.* São Paulo: Eldorado, p1991. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

GERÔNIMO; CALASANS, V. É d'Oxum. Intérprete: Gerônimo. In: GENÔNIMO. *Mensageiro da alegria*. Rio de Janeiro: Nova República, p1986. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

GIL, G. Iniciática. In: RENNÓ, C. (Org.). Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 245.

GIL, G. Lavagem do Bonfim. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, G. *O sorriso do gato de Alice*. São Paulo: BMG, p1993. 1 CD. Faixa 8.

GIL, G. Ninguém segura este país. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, G. *Ninguém segura este país / Satisfação*. Rio de Janeiro: Philips, p1975. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

GIL, G. Pessoa nefasta. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, G. *Raça humana*. Rio de Janeiro: Warner Music, p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

GIL, G. Toda menina baiana. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, G. *Realce*. Rio de Janeiro: Warner Music, p1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 7.

GIL, Gilberto; VELOSO, C. Haiti. Intérprete: Gilberto Gil e Caetano Veloso. In: GIL, Gilberto; VELOSO, C. *Tropicália 2*. São Paulo: Universal, p1993. 1 CD. Faixa 1.

GIL, G.; STROETER, R. Xote. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, G. *O sol de Oslo*. São Paulo: Pau Brasil, p1998. 1 CD. Faixa 4.

GOMES, L. Faraó divindades do Egito. Intérprete: Margareth Menezes. In: MENEZES, M. *Kindala*. Rio de Janeiro: Polygram, p1991. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 7.

GORDURINHA; CASTILHO, A. Chicletes com banana. Intérprete: Gordurinha. In: GORDURINHA. *Tá na praça*. Rio de Janeiro: Continental, p1960. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

GUIGUIO; POESIA, A.; FARIAS, V. O mais belo dos belos (A verdade do Ilê / O charme da Liberdade). Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, D. *O canto da cidade*. Rio de Janeiro: Columbia, p1992. 1 disco sonoro. Lado B, faixa1.

GUIMARÃES, J.; DIAS, G. Beijo na boca. Intérprete: Netinho. In: NETINHO. *Ao vivo!* Rio de Janeiro: Polygram. p1996. 1 CD. Faixa 10.

MACEDO, O. Manifesta. Intérprete: Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar e Moraes Moreira. In: Armandinho E O Trio Elétrico Dodô e Osmar e Moraes Moreira. *Viva Dodô e Osmar*. Rio de Janeiro: Continental, p1980. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

MACEDO, O.; MOREIRA, M. Ligação. Intérprete: Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar e Moraes Moreira. In: ARMANDINHO E O TRIO

ELÉTRICO DODÔ E OSMAR. *Ligação*. Rio de Janeiro: Continental, p1978. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

MORAES, V. de; TOQUINHO. A benção, Bahia. Intérprete: Vinicius de Moraes, Maria Medalha e Toquinho. In: MORAES, V. de; MEDALHA, M.; TOQUINHO. *Como dizia o poeta.* Rio de Janeiro: RCE, p1971. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

MORAES, V. de; TOQUINHO. Tarde em Itapoã. Intérprete: Vinicius de Moraes e Toquinho. In: MORAES, V. de; TOQUINHO. *10 anos de Toquinho e Vinicius.* Rio de Janeiro: Philips, p1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

MOREIRA, M. Aroldo jungle. Intérprete: Moraes Moreira. In: MOREIRA, M. *Estados.* Rio de Janeiro: Virgin, p1996. 1 CD. Faixa1.

MOREIRA, M.; GOMES, P. A lua dos amantes. Intérprete: Moraes Moreira e Pepeu Gomes. In: MOREIRA, M.; GOMES, P. *Moraes e Pepeu no Japão*. Rio de Janeiro: WEA, p1991. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 3.

MOREIRA, M. Tem um pé no Pelô. Intérprete: Moraes Moreira. In: MOREIRA, M. *Tem um pé no Pelô.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1993. 1 disco sonoro. Lado A, faixa1.

MOREIRA, M.; BARBOSA, S. Ser baiano. Intérprete: Moraes Moreira. In: MOREIRA, M. *Tem um pé no Pelô.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1993. 1 CD. Faixa 14.

PAULINHO Boca de Cantor; VASCO, M. O enviado. Intérprete: Paulinho Boca de Cantor. In: PAULINHO Boca de Cantor. *A semente do prazer*. Rio de Janeiro: EMI, p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

PEREIRA, G. Mais um milagre. Intérprete: Geraldo Pereira. In: PEREIRA, G. *Mais um milagre / Bonde Piedade.* Rio de Janeiro: Continental, p1945. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

PORTUGAL, J.; BARBOSA, S. Doce é meu caminhar. Intérprete: Wil Carvalho. In: *Bahia com todas as letras*. Salvador: WR, p1999. 1 CD. Faixa 12.

PORTUGAL, J.; LAZZO. Alegria da Cidade. Intérprete: Margareth Menezes. In: MENEZES, M. *Margareth Menezes.* Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

PORTUGAL, J.; MENDES, Roberto. Voz guia. Intérprete: Roberto Mendes. In: MENDES, Roberto. *Bahia com todas as letras*. Salvador: WR, p1999. 1 CD. Faixa 15.

SÁ PEREIRA; SILVA, C. da. Vou pra Bahia. Intérprete: Elsie Houston. In: HOUSTON, Elsie. *Vou pra Bahia / Coração das muié.* Rio de Janeiro: Columbia, p1930. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

SANTTANA, L.; RIBEIRO, Q. Domingo no Candeal. Intérprete: LucasSanttana. In: *Eletro Ben Dodô*. Rio de Janeiro: Natasha Records, p1999. 1 CD. Faixa 4.

VELOSO, C. Beleza pura. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C.; A OUTRA BANDA DA TERRA. *Cinema transcendental.* Rio de Janeiro: Philips, p1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

VELOSO, C.; GIL, G. Beira-mar. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, G. *Louvação.* Rio de Janeiro: Philips, p1967. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

VELOSO, C. CANDOLINA Neide. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. *Circuladô.* Rio de Janeiro: Polygram, p1991. 1 CD. Faixa 8.

VELOSO, C. Onde o Rio é mais baiano. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. *Livro*. Rio de Janeiro: Polygram, p1997. 1 CD. Faixa 3.

Outras fontes

Sites

AAS Eventos: http://www.bamdamel.com.br/;

Caetano Veloso: http://www.caetanoveloso.com.br;

Chiclete com banana: http://www.chicletecombanana.com.br/;

CliqueMusic: http://www.cliquemusic.uol.com.br;

Daniela Mercury: http://www.danielamercury.art.br/;

Gal Costa: http://www.galcosta.com.br/;

Gilberto Gil: http://www.gilbertogil.com.br;

Paulinho Boca de Cantor: http://www.paulinhobocadecantor.com.br/;

Ricardo Chaves: http://www.ricardochaves.com.br/;

Vinicius de Moraes: http://www.viniciusdemoraes.com.br/.

Acervos

Museu da Música de Itapuã;

Setor de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia;

Acervos de Andre Stangl, Laura Dantas, Milton Moura e Roberto Sant'Ana.

Entrevistas

Eulírio Menezes - presidente da Colônia de Pesca Z1;

Expedito Sacramento - Devoção ao Bom Jesus dos Navegantes;

Graciete Batista - líder comunitária do Candeal;

Helena Maria Pereira - moradora do Candeal;

Israel Pinheiro - cientista político;

João Reis - historiador;

Joilson Rodrigues de Souza - chefe da Supervisão de Disseminação de Informações da Unidade Estadual do IBGE na Bahia;

Lúcia Marques - museóloga;

Mãe Hilda - líder religiosa e moradora do Curuzu;

Mãe Stella - líder religiosa;

Renato da Silveira - antropólogo;

Selma Calabrich - Associação Pracatum;

Vivaldo da Costa Lima - antropólogo.

Anexo A

Canções de 1918 a 1964

Araújo

Foi da Bahia **– Manezinho Araújo e Augusto Calheiros**
Gravação de Augusto Calheiros (1937)

Foi da Bahia, iaiá,
Foi da Bahia, ioiô,
Que eu vim m'embora chorando
E deixei lá meu amor.

Eu bem que dizia
Que a vida era assim,
Você na Bahia chorando por mim,
Assim eu não vivo,
Nem posso viver,
Eu vou-me acabando longe de você.

Foi da Bahia etc...

De amores eu morro,
Sem ter alegria,
Jamais eu esqueço a minha Bahia,
Quem ama padece,
Vivendo cativo,
Meu Deus me ajude,
Sozinho não vivo.

Foi da Bahia etc...

Agora distante o que me consola,
É cantar noite e dia em minha viola,
A saudade que eu sinto me faz padecer,
Me vem da Bahia, me vem de você.

Adeus, Baiana **– Manezinho Araújo**
Gravação de Manezinho Araújo (1941)

Faz mais de verão estava a
Minha namorada partir do Ceará,
Chegou o tempo da cana,
Ó minha baiana, você onde está?

Ai, baiana,
Baiana meu amor,
Ai, baiana, foi-se embora e me deixou.

Baiana se vai para usina,
Repara a turbina que tá muito quente,
Cuidado com essa turbina,
Que o ano passado morreu muita gente.

Ai, baiana, etc...

Baiana quem foi que te disse,
Que bala de rifle matava ninguém,
Só mata bala de revorve, roda de automorve, carrero de trem.

Ai, baiana, etc...

Baiana se vai para o Recife,
Me traga dois rifle da barriga amarela,
Uma pistola do cano de aço,
Pra eu não ter embaraço de brigar com ela.

Ai, baiana, etc...

Baiana, se você quiser,

Eu compro um chalé pra nos dois morar,
Atrás eu ponho um banheiro,
Com água de cheiro pra nós se lavar.

***A primeira umbigada* – Manezinho Araújo e Fernando Lobo**
Gravação de Jorge Veiga (1951)

A primeira umbigada o baiano é que dá,
Também sou baiano, também quero dá,
Não vai errar, iaiá,
Venha de lá iaiá,
Não vai errar, iaiá,
Eu vou chorar, iaiá.

A umbigada da boa pra ser bem dada à feição,
É bem preciso a pessoa ter gosto e satisfação,
Nunca se dá ela à toa, se não estraga a função,
A umbigada da boa junta dois coração.

A umbigada da boa o baiano é que dá,
Também sou baiano, também quero dá.

***Vatapá* – Manezinho Araújo**
Gravação de Manezinho Araújo (1956)

Vatapá, vatapá
A moda é comer vatapá
Ôi, me dá vatapá
A moda é comer vatapá
Me dá cá vatapá
A moda é comer vatapá

Agora que é sabido
Que vatapá fortalece
Até na sociedade
A gente bem esclarece

que vatapá da sustança
Por força da vitamina
Provocando rebolado
A mulher mais bizantina

Um velhote de oitenta
Completamente gagá
Ouviu a voz da ciência
Se meteu no vatapá
Pra provar o quanto vale um vatapá pra vocês
O velhote de oitenta
Vai ser papai este mês

Barroso

Bahia – **Ary Barroso**
Gravação de Sílvio Caldas (1931)

Bahia
Terra do coco babaçu,
Bahia,
Que tem muqueca e umbu
Baiana tem mandinga,
Baiana tem feitiço,
Eu sou da Bahia
E mereço um sacrifício

Quem da Bahia
Tiver saudade
E pegue o pandeiro
E cai no choro
Roda o samba
Bate a chinela
Cai no desafio
Enfezando com…

Terra de jongo

E do batuque
A batucar nas noites de reis
Eu pra Bahia hei de voltar
Juro por Deus
E não tem talvez

Batuque **– Ary Barroso**
Gravação de Sílvio Caldas e Elisa Coelho (1931)

Aruê, Aruá
Na Bahia tem vatapá

Na Bahia tem
Vatapá
Na Bahia tem
Caruru
Na Bahia tem
Mungunzá
Na Bahia tem
Umbu.

Iaiá
Ioiô
Tem muqueca amendoim
Iaiá
Ioiô
Tem o Senhor do Bonfim

Ôe, ôa
Iaiá
Ioiô
Pra Bahia hei de voltar
Iaiá
Ioiô
Ioiô
Você tem que levar
Ôe, ôa

Terra de Iaiá **– Ary Barroso**
Gravação de Sílvio Caldas e Elisa Coelho (1931)

Cocada preta, ioiô
Quem quiser conhecer
O Brasil brasileiro, meu bem
Tem que uma vez ir à Bahia
Se tem,
Ver o batuque assim...

Ver o Senhor do Bonfim
Mamãezinha que morreu
Muita vez me ensinou
Que na Bahia
De iaiá
E ioiô
Foi que o Brasil nasceu

Chorou, canjiquinha
Acará que mofou
Pra iaiá e ioiô
A baiana é feiticeira
Tem todo o xodó da brasileira

Amor diferente daqui
É o de lá
Doce amor de iaiá
Nosso Senhor do Bonfim
Guarde uma baiana para mim
Canjiquinha quente sinhá!

Nega baiana **– Ary Barroso**
Gravação de Elisa Coelho (1931)

Sou nega, nega baiana
Revolucionária das caatingas do sertão
Sou bamba, no bamboleio

Ô minhas comidas é entre os soldados do batalhão
De faca pernambucana
Não vejo home na minha frente
Não vejo não!
Porém na hora dos meus pecados
Ninguém resiste aos meus requebros de sedução

Não venham de covardia, ôi
Que eu respeito lenço encarnado junto de mim
Dou tudo pela Bahia
Só tenho medo de Nosso Senhor do Bonfim.

***No tabuleiro da baiana* – Ary Barroso**
Gravação de Carmen Miranda e Luiz Barbosa (1936)
Gravação de Gal Costa (1980)

No tabuleiro da baiana tem?
Vatapá, oi, caruru
Mungunzá, oi, tem umbu... pra iôiô
Se eu pedir você me dá
Lhe dou
O seu coração
O seu amor de iaiá
No coração da baiana tem
Sedução, oi, canjerê
Ilusão, oi, candomblé
Pra você
Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim
Quero você baianinha, inteirinha pra mim
Sim, e depois o que será de nós dois?
Seu amor é tão fugaz, enganador
Tudo já fiz, fui até num canjerê
Pra ser feliz, meus trapinhos juntar com você
Sim, mas depois vai ser mais uma ilusão
No amor quem governa é o coração

Quando eu penso na Bahia **– Ary Barroso e Luiz Peixoto**
Gravação de Sílvio Caldas e Carmen Miranda (1937) (lançada nos EUA em 1940)
Gravação de Caetano Veloso (1992)

Quando eu penso na Bahia
Nem sei que dô que me dá
Ôi, me dá, me dá, me dá ioiô
Ai! Que lhe dá, lhe dá, lhe dá iaiá
E se eu pudesse quarqué dia
Eu ia de novo pra lá
Não vá, não vá, não vá iaiá
Eu vou, eu vou, se vou ioiô
Eu deixei lá na Bahia
Um amô tão bom, tão bom ioiô
Meu Deus que amô!
E desse amô só quem sabia
Era a Virge Maria
Nasceu, cresceu, viveu e lá ficou

Mas quem sabe se esse amor
Que ficou lá na Bahia, ôi, já se acabou
E se assim for, eu sei de alguém
Que lhe quer muito bem
Quem é?
Sou eu
Eu quem?
O seu ioiô

***Na Baixa do Sapateiro* – Ary Barroso**
Gravação de Carmen Miranda (1938)
Parte da trilha do filme de Walt Disney *Você já foi à Bahia* gravada por Bing Crosby com o título "Bahia" (1944)
Gravação de Gal Costa (1980)

Ai, o amor, ai, ai
Amor, bobagem que a gente não explica, ai, ai
Prova um bocadinho, oi, fica envenenado, oi
E pro resto da vida é um tal de sofrer olará, olerê
Ô Bahia, ai, ai
Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai
Faço o meu lamento, oi, na desesperança, oi
De encontrar nesse mundo o amor que eu perdi
Na Bahia, vou contar

Na Baixa do Sapateiro encontrei um dia
A morena mais frajola da Bahia
Pedi um beijo, não deu
Um abraço, sorriu
Pedi a mão, não quis dar
Fugiu
Bahia, terra da felicidade
Morena,
Eu ando louco de saudade
Meu senhor do Bonfim
Arranje outra morena igualzinha pra mim

Faixa de cetim **– Ary Barroso**
Gravação de Orlando Silva (1942)
Gravação de Aurora Miranda (1952)

Bahia terra de luz e amor
Foi lá onde nasceu o nosso Senhor
Bahia de iaiá e de ioiô
Da mãe preta carinhosa
Que no colo me embalou
Quando eu nasci na cidade baixa
Me enrolaram numa faixa
Cor de rosa de cetim
Quando eu cresci, dei a faixa de presente
Pra pagar uma promessa
Ao meu Senhor do Bonfim

Pedi que ele abrisse o caminho da felicidade
Pedi que ele desse o carinho pra minha mocidade
Sou feliz, e ninguém mais feliz que eu,
Bahia
Senhor do Bonfim me atendeu

Bahia imortal **– Ary Barroso**
Gravação de Dircinha Batista e Déo (1946)

Salve a Bahia imortal
Do Senhor do Bonfim
Que toma conta de mim
Terra tradicional
Salve São Salvador
O poeta Castro Alves
Pai da gente de cor
Bahia que nasceu
Cresceu forte e varonil
Terra que foi o berço do Brasil

Bahia que canta
Nas noites estreladas
Das batucadas
E as lindas baianas faceiras
Mexendo os quadris

Salve a morena brasileira
Chama o baiano pra sambar
Deixa o baiano batucar
Gosto de ver seu jeito de batucar
As cadeiras bulindo que é de amargar
Ô baiana, faz isso comigo não

Presta atenção
E vai vendo como é
Como é que a baiana dengosa bate o pé
E levanta o pó do chão

Vira pra cá
O lê, lê
Se vira pra lá
Ô lá, lá
Tem pena iaiá
Sim, senhor
Tem pena

Que é pecado roubar um beijinho só
Quero ser pecador junto de você
Ó baiana, faz isso comigo não!
Quem peca não vai pro céu
Cai no samba também
Que te faz tanto bem

Ui, ui tá pra nós
Ah!

***Iaiá da Bahia* – Ary Barroso**
Gravação de Déo (1951)

Estava na praia brava de Amaralina
Olhando a esmeralda das águas verdes do mar
Quando no dorso da onda me chegou
E na areia se espreguiçou iaiá da Bahia
E me conquistou

Quando iaiá me abraçou eu me estremeci
Chi! Que abracinho bom que ela tem, tem
Que cheirinho bom que ela tem, tem
Iaiá é um pedaço de mau caminho na minha vida
Iaiá que veio no dorso da onda do mar
Ai, iaiá me mata
Quero morrer, pode matar

***Quero voltar à Bahia* – Ary Barroso e Meira Guimarães**
Gravação de Jorge Goulart (1961)

Quando a saudade da Bahia me vem
Me faz chorar, quero voltar
Para ver na areia as redes a secar
E ao pôr do sol saveiros a voltar
E o Pelourinho onde o negro padeceu
As ruas de pedra que o tempo não venceu
Os degraus da igreja onde rezou a sinhá
Tanto e tanta coisa deixei lá
O céu e o mar que estão no olhar do pescador
Sempre a sonhar, e iaiá que vai jogar no mar
Seu amalá para Iemanjá
Anel, um pente, uma flor, quem dá presente pede amor
E lá no altar da velha igreja do Bonfim
Quero deixar uma vela pra fazer meu amor voltar
Vou ver sambar de pés no chão num candomblé

Os Ogans de fé, Xangô, meu pai, beber o mar pra saravá seu orixá
As mães de santo a invocar, Ogum guerreiro a trabalhar
E num batuque de terreiro de Obá quero implorar o amor de iaiá
Ôi Bahia, ai, ai
Acarajé e mungunzá também tem no terreiro e acaçá
Ôi Bahia, ai, ai
Ai, meu Senhor do Bonfim
Tenha pena de mim

É tanta saudade, é demais, não vou morrer sem lá voltar
E quando eu me for é pra ficar
Ôi, Bahia, minha terra tão querida
És um céu para mim no meu coração

Brean – Augusto Duarte Ribeiro

Pregão da baiana – **Denis Brean**
Gravação de Isaura Garcia (1944)

Quando eu tenho uma vontade
De comer qualquer quitute,
Eu procuro o tabuleiro de sinhá,
Seu ponto é lá na praça do mercado,
Com o tabuleiro armado fazendo seu pregão.

Tem cuscus para ioiô,
E também para iaiá,
Tá quentinho, tá gostoso,
Se quiser pode provar.

No tabuleiro a gente
Encontra o que quiser,
Pamonha, caruru,
Vatapá e o acaçá,
Azeite de dendê e acarajé,
Pé-de-moleque, o bom efó e o mungunzá.

Mas a arte de pinhar está num prato,
E este prato é o cuscus de camarão,
Com quitutes e a arte do fogão,
É que sinhá se serve pra pegar um coração.

Cheguei da Bahia **– Denis Brean e Raimundo Chaves**
Gravação de Linda Batista (1945)

Cheguei da Bahia,
De São Salvador, de Senhor do Bonfim,
E lhe pedi um favor,
E comecei a rezar.

Senhor!
Meu Senhor do Bonfim, eu nasci para o amor,
De joelho lhe peço:
Arranje um ioiô bem bonito pra mim.

Pra quem não acredita,
Eu posso provar,
Um pano da Costa eu trouxe de lá,
Um balangandã eu trouxe de lá,
Argola africana eu trouxe de lá,
A camisa rendada eu trouxe de lá,
A chinela e a figa eu trouxe de lá,
Também trouxe um ioiô,
Mas não posso mostrar.

Bahia com H **– Denis Brean**
Gravação de Francisco Alves (1947)
Gravação de João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil (1981)

Dá licença, dá licença
Meu senhor
Dá licença, dá licença
Pra iô, iô

Eu sou amante da gostosa Bahia
Porém, prá saber seus segredos
Serei baiano também
Dá licença gostar
Um pouquinho só
A Bahia, eu não vou roubar
Tem dó
E já disse o poeta que terra
Mais linda não há
Isso é velho do tempo
Que já escrevia Bahia com H

Deixa ver
Com meus olhos
De amante saudoso
A Bahia do meu coração
Deixa ver
Baixa do sapateiro
Xarriot, Barroquinha, Calçada, Taboão
Sou amigo que volta feliz
Aos teus braços, abertos Bahia
Sou poeta e não quero ficar assim
Longe da tua magia

Deixa ver teus sobrados
Igrejas, teus santos
Ladeiras e montes
Tal qual um postal
Dá licença de rezar
Pro Senhor do Bonfim
Salve a santa Bahia imortal
Bahia dos sonhos mil
Eu fico contente da vida em saber
Que a Bahia é Brasil

***Baiana no Harlen* – Denis Brean**
Gravação de Linda Batista (1950)

Quando a baiana foi no Harlen,
Foi sambando, se requebrando
Com cadência pra valer,
A notícia correu de boca em boca,
E a cidade ficou louca pra baiana conhecer.

Mas a baiana nem sequer perdeu o jeito,
Meteu os peito, sambou como ninguém
O povo do Harlen abafado, vendo o samba rasgado,
Entrou na farra também.

E foi aí que a baiana fez a roda,
Falou em moda e no seu balangandã
E o Joel Louis que sambava no asfalto.
Gritou bem alto: Baiana, sou teu fã!

Mas de repente o boggie-woggie entrou em cena
E a baiana aproveitou pra demonstrar,
Que no Brasil junto do samba brasileiro,
O boggie-woggie, boggie-woggie também tem o seu lugar.

Harlen, Harlen, Harlen vais dançar na corda bamba,
Harlen, Harlen, Harlen nós dançamos o teu boggie e
Tu cantas nosso samba.

Caetano

***O que é que tem a baiana* – Pedro Caetano e Joel de Almeida**
Gravação de Dircinha Batista (1939)

Eu quero que me digam o que a baiana tem,
Ela pra mim não é melhor que ninguém,
Porque a carioca até vestida de chita
Andando pela rua é mais bonita.

E não quer cair por cima de ninguém,
Não tem balangandãs, porque não lhe convém,
Pois sendo carioca não precisa de nada,
Nem torço de seda, nem sandália enfeitada.

Não vai a candomblé nem gosta de magia,
Não usa no pescoço figa de guiné,
E não troca um croquete de confeitaria
Por um tabuleiro de acarajé.

Senhor do Bonfim me enganou – **Pedro Caetano, Wilson Batista e Claudionor Cruz**
Gravação de Dircinha Batista e Nuno Roland (1940)

Iaiá
Ioiô
Iaiá eu quero pra sempre o teu amor
Ioiô
Iaiá
Se quer me levar pra Bahia, eu juro que vou
Ioiô, eu não!
Não posso porque já empenhei meu coração
Iaiá, já sei que queres fazer um baiano morrer de paixão
Uma baiana vestida assim com bata de renda e saia de morim
Um amor no peito, um colar no pescoço,
Foi tudo que um dia implorei ao Bonfim
Eu sou a baiana que está na berlinda
A culpa é da minha Bahia tão linda
Eu gosto de ti, mas contigo não vou
Desta vez o Senhor do Bonfim te enganou, ioiô.

Ele rasgou minha baiana **– Pedro Caetano e Claudionor Cruz**
Gravação de Dircinha Batista (1940)

Ele rasgou minha baiana
Arrebentou o meu colar,
Jogou fora a minha figa de guiné,
Pegou minha sandália e queimou
Só pra ela ir ao samba que você me convidou.

Ele julgou que eu pensava,
Que só ele era pra mim,
Por acaso vou a roça mas a mina teve fim
Ele pensou em me apanhar de colher,
Eu vou provar quanto vale uma mulher.

Bahia, Rainha da Lenda **– Pedro Caetano e Alcyr Pires Vermelho**
Gravação da dupla Joel e Gaúcho (1944)

Se eu pudesse nas asas do sonho
Transportar-me ao lugar mais risonho,
O lugar encantado,
Que eu tenho sonhado com tanta alegria,
Todo mundo me diz,
Que é um berço feliz
Que se chama Bahia

Bahia, rainha da lenda,
Das batas bonitas de renda,
Bahia, não morro
Sem te conhecer

Bahia por tudo que é feito,
Eu juro e darei porque sinto
O meu sangue ferver.
Plantei esperanças
E um dia pretendo colher.

A mais viva realidade,
Que é poder ver de verdade,
A baiana quando se esquenta
Num batuque que tem pimenta.
Eh! Senhor do Bonfim, meu amigo,
Não queira me dar um castigo,
De morrer, sem sentir o prazer
De sambar pra você

***Abraço fraternal* – Pedro Caetano, Carlos Renato e Alcino Guedes**
Gravação de Martha Rocha e Emilinha Borba (1955)

Emilia, você não sabe como eu estou contente.
Com o carinho dessa gente aqui da sua capital.
Martinha, você merece porque é lá da Bahia
E a sua simpatia é interestadual.
Meu coração encantado agradece a gentileza
E enaltece a natureza do seu Rio sedutor.
Quem agradece é o Rio esta honra da visita,
Da baiana mais bonita que nos vem de Salvador.
Vamos deixar de confete
Acabou-se o carnaval
Terminemos nosso show
Num abraço fraternal
Não falemos mais da Bahia
Nem do Rio de Janeiro
Falemos de nossa terra que é o Brasil inteiro.

Caymmi

O que é que a baiana tem **– Dorival Caymmi**
Gravação de Carmen Miranda e Dorival Caymmi (1939)

O que é que a baiana tem?
O que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano da Costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém...
Como ela requebra bem...
Quando você se requebrar,
caia por cima de mim... (ato de fala)
Caia por cima de mim...
Caia por cima de mim...
O que é que a baiana tem?
O que é que a baiana tem?
(Repete tudo)
Só vai no Bonfim quem tem...
Só vai no Bonfim quem tem...
um rosário de ouro
uma bolota assim.
Quem não tem balangandãs
ô não vai no Bonfim,
ô não vai no Bonfim...

A preta do acarajé **– Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi e Carmen Miranda (1939)

Dez horas da noite, na rua deserta
A preta mercando parece um lamento:
Iê abará
Na sua gamela tem molho cheiroso
Pimenta da Costa, tem acarajé.
Ô acarajé ecó olalai ô ô
Vem benzê ê ê, tá quentinho
Todo mundo gosta de acarajé
Mas o trabalho que dá pra fazê é que é
Todo mundo gosta de acarajé
Todo mundo gosta de abará
Mas ninguém qué sabê o trabalho que dá
Todo mundo gosta de abará
Todo mundo gosta de acarajé
Iê abará
Iê abará
Dez horas da noite, na rua deserta
Quanto mais distante, mais triste o lamento
Ô acarajé ecó olalai ô ô
Vem benzê ê ê, tá quentinho
Todo mundo gosta de acarajé

Samba da minha terra **– Dorival Caymmi**
Gravação do Bando da Lua (1940)
Gravação de João Gilberto (1961)

O samba da minha terra
Deixa a gente mole;
Quando se canta bis
Todo mundo bole.

Quem não gosta de samba bis

Bom sujeito não é:
É ruim da cabeça
Ou doente do pé.

Eu nasci com o samba bis
No samba me criei.
Do danado do samba
Nunca me separei.

Quem não sabe também bole
Quem não gosta também bole
Quem é velho também bole
Quem é moço também bole
Quem é rico também bole
Quem é pobre também bole
O samba da minha terra… etc.

Você já foi à Bahia? **– Dorival Caymmi**
Gravação dos Anjos do Inferno (1941)

– Você já foi à Bahia, nêga?
– Não?
– Então vá!

Quem vai ao Bonfim, minha nêga, nunca mais quer voltar,
Muita sorte teve,
muita sorte tem,
muita sorte terá.
– Você já foi à Bahia, nêga?
– Não?
– Então vá!
Lá tem vatapá!
– Então vá!
Lá tem caruru!
– Então vá!
Lá tem munguzá!

– Então vá!
Se quiser sambar
– Então vá!
Nas sacadas dos sobrados
da velha São Salvador
há lembranças das donzelas
do tempo do imperador.
Tudo, tudo na Bahia
faz a gente querer bem.
A Bahia tem um jeito
que nenhuma terra tem.
– Você já foi à Bahia, nêga… etc.

Vatapá **– Dorival Caymmi**
Gravação dos Anjos do Inferno (1942)
Gravação de Dorival Caymmi (1969)

Quem quiser vatapá – ô
Que procure fazê
Primeiro o fubá,
Depois o dendê,
Procure uma nega baiana – ô
Que saiba mexê
Que saiba mexê
Que saiba mexê
Bota castanha de caju (ato de fala)
– Um bocadinho mais
Pimenta malagueta
– Um bocadinho mais

Amendoim, camarão, rala o coco
Na hora de machucar,
Sal com gengibre e cebola, Iaiá,
Na hora de temperar!

Não pára de mexê – ô (ato de fala)
Que é pra não embolar
Panela no fogo; não deixa queimar
Com qualquer dez mil-réis e uma nega – ô
Se faz um vatapá!
Se faz um vatapá! Se faz um vatapá!

Acontece que eu sou baiano – **Dorival Caymmi**
Gravação dos Anjos do Inferno (1944)

Acontece que eu sou baiano
Acontece que ela não é,
Mas... tem um requebrado pro lado,
Minha Nossa Senhora!
Meu Senhor S. José!
Tem um requebrado pro lado
Minha Nossa Senhora!
E ninguém sabe o que é!

Há tanta mulher no mundo,
Só não casa quem não quer,
Porque é que eu vim de longe
Pra gostar dessa mulher?
Essa que tem um requebrado pro lado,
Essa que tem um requebrado pro lado
Minha Nossa Senhora!
E ninguém sabe o que é

Acontece que eu sou baiano...

Já plantei na minha porta
Um pezinho de guiné,
Já chamei um pai-de-santo
Pra benzê essa mulhé,
Essa que tem um requebrado pro lado
Minha Nossa Senhora!

Meu Senhor S. José!
Essa que tem um requebrado pro lado
Minha Nossa Senhora!
E ninguém sabe o que é

365 Igrejas – **Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1946)

Trezentas e sessenta e cinco igrejas
Na Bahia tem.
Numa eu me batizei,
Na segunda eu me crismei,
Na terceira eu vou casar
Com a mulher que eu quero bem

Se depois que eu me casar,
Me nascer um bacuri,
Vou-me embora prá Bahia, vou,
Vou batizar no Bonfim.
Mas se for me parecendo,
Que os meninos vão nascendo,
Por cada uma igreja que tem lá,
Sou obrigado a comprar minha passagem
Pra voltar pra cá, não é?

Lá vem a baiana – **Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1947)

Lá vem a baiana
De saia rodada, sandália bordada
Vem me convidar pra sambar
Mas eu não vou
Lá vem a baiana
Coberta de contas, pisando nas pontas
Achando que eu sou seu Ioiô

Mas eu não vou
Lá vem a baiana
Mostrando os encantos, falando nos santos
Dizendo que é filha do Sr. do Bonfim
Mas, pra cima de mim?!
Pode jogar seu quebranto que eu não vou
Pode invocar o seu santo que eu não vou
Pode esperar sentada, baiana, que eu não vou
Não vou porque não posso resistir à tentação
Se ela sambar eu vou sofrer
Esse diabo sambando é mais mulher
E se eu deixar ela faz o que bem quer
Não vou, não vou, não vou
Nem amarrado, porque bem sei
Hum…

Saudade de Itapoã – **Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1948)

Coqueiro de Itapoã
Coqueiro!
Areia de Itapoã
Areia!
Morena de Itapoã
Morena!
Saudade de Itapoã
Me deixa.

Ô vento que faz cantiga
nas folhas, no alto do coqueiral
Ô vento que ondula as águas
eu nunca tive saudade igual
Me traga boas notícias
daquela terra
toda manhã

e jogue uma flor no colo
de uma morena
em Itapoã

Coqueiro de Itapoã ...etc.

Festa de rua – **Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1949)

Cem barquinhos brancos
Nas ondas do mar...
Uma galeota
A Jesus levar

Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê
Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê

A Conceição da Praia
Está embandeirada
De tudo quanto é canto
Muita gente vem
De toda parte vem um baticum de samba

Batuque, capoeira e também candomblé
O sol está queimando
Mas ninguém dá fé

Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê
Meu Senhor dos Navegantes
Venha me valê

Quem vem pra beira do mar **– Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1954)

Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar, ai
Andei por andar, andei
E todo caminho deu no mar
Andei pelo mar, andei
Nas águas de dona Janaína

A onda do mar leva
A onda do mar traz
Quem vem pra beira da praia, meu bem
Não volta nunca mais

Saudade da Bahia **– Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1957)

Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia,
Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia,
Vem, não vá deixar a sua mãe aflita
A gente faz o que o coração dita
Mas esse mundo é feito de maldade e ilusão

Ai, se eu escutasse hoje eu não sofria
Ai, esta saudade dentro do meu peito
Ai se ter saudade é ter algum defeito
Eu pelo menos mereço o direito
De ter alguém com quem eu possa me confessar

Ponha-se no meu lugar
E veja como sofre um homem infeliz
Que teve que desabafar
Dizendo a todo mundo o que ninguém diz
Vejam que situação
E veja como sofre um pobre coração
Pobre de quem acredita

Na glória e no dinheiro para ser feliz

São Salvador – **Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1960)
Gravação de Gal Costa (1976)

São Salvador,
Bahia de São Salvador,
A terra do Nosso senhor
Pedaço de terra que é meu.
São Salvador,
Bahia de São Salvador,
A terra do branco mulato,
A terra do preto doutor.

São Salvador,
Bahia de São Salvador,
A terra do nosso senhor
Do nosso Senhor do Bonfim.

Ô Bahia,
Bahia cidade de São Salvador,
Bahia, ô, Bahia,
Bahia, cidade de São Salvador.

Gordurinha – Waldeck Arthur de Macedo

Oito da Conceição – **Gordurinha e Alfredo Godinho**
Gravação dos Anjos do Inferno (1956)

Sou eu, sou eu quem vem lá,
Sou eu Benvenuto que vem lá,
Coberto de luto quem vem lá,
Fumando charuto quem vem lá.

Eh! Eh! Bahia,

Bahia de São Salvador,
No dia oito do mês de dezembro,
Ainda me lembro da festa de lá,
Tem muito saveiro lá na rampa do mercado,
Palanque todo enfeitado no estilo do lugá.

Eh! Eh! Bahia,
Bahia de São Salvador,
No dia oito lá na Conceição da Praia,
A moçada se espaia com as cantiga de lá,
Na capoeira só dá mulato frajola,
Berimbau come de esmola,
E só se ouve quem vem lá.

Baianada **– Gordurinha e Carlos Diniz**
Gravação de Gordurinha (1959)
Gravação de Gilberto Gil (1999)

Um baiano é uma boa pedida,
Dois baianos é uma coisa divertida,
Três baianos, uma conversa comprida,
Quatro baianos, um comício na avenida.
O baiano nasceu pra falar: Na Bahia tem muito doutor,
O Brasil foi descoberto na Bahia e o resto é interior.
É por isso que eu nem ligo, e é até cartaz pra mim,
Quando a turma de São Paulo ou do Rio de Janeiro
Começa a cantar assim: olha aqui!
Um baiano, um coco,
Dois baianos, dois cocos,
Três baianos, uma cocada,
Quatro baianos, uma baianada (vamo lá!).

Baiano burro nasce morto **– Gordurinha**
Gravação de Gordurinha (1959)

Eu na qualidade de baiano vou acabar
Com essa conversa de andar falando que baiano
Depois do meio-dia faz suas baianada.
E também acabar com esse negócio dos paulista
Andar falando que bambolê de baiano é pneu de F.N.M.

Muito bem!
Pau que nasce torto não tem jeito morre torto,
Baiano burro garanto que nasce morto.
Sou da Bahia, comigo não tem horário,
Não sou otário e você pode zombar,
Sou cabra macho, sou baiano toda hora,
Meio dia, duas horas, quatro e meia, o que é que há,
Cabeça grande é sinal de inteligência,
Eu agradeço a Providência ter nascido lá,
Salve a Bahia, ioiô,
Salve a Bahia, iaiá.

O Castro Alves, poeta colosso, sujeito moço mas
Soube o que fez, e a Martha Rocha, violão baiano,
Foi mostrar para o americano que a Bahia já tem vez,
E Rui Barbosa cabra de sangue na guelra foi pra Inglaterra
Ensinar inglês.

Chiclete com banana **– Gordurinha e Almira Castilho**
Gravação de Gordurinha (1959)

Só ponho bipop no meu samba
Quando o Tio Sam pegar no tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele entender que o samba não é rumba
Aí, eu vou misturar
Miami com Copacabana

Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim
Tururururu
Bap – bipap – bipap
É o samba-rock, meu irmão
É mas em compensação
Eu quero ver o "Boog-youg"
Com pandeiro e violão
Quero ver o Tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira

Baiano da Guanabara **– Gordurinha**
Gravação de Paulo Tito (1960)

Carioca amigo, tu sempre mexeu comigo, eu nunca me zanguei,
Vê se agora não me invoca meu amigo carioca, pois eu nunca me invoquei,
Só porque sou da Bahia, tu zombava, tu dizia,
Que sou pau-de-arara.
É mais J.K. se afobou e o carioca já virou o baiano da Guanabara.
– Escuta aqui, sou filho do interior
– E tu também
– Tô longe da capital
– E tu também
É o baiano pau-de-arara, baiano da Guanabara,
Que diferença é que tem (nenhuma!)
Vou te ensinar o meu sotaque, pois você não tem nenhum.
Olha! Aimpim é macaxeira (viu bixinho!)
E abóbora é jirimun,
Ai, ai, que tá gozado tá, carioca com sotaque de pau de arara.
É mais J.K. se afobou e o carioca já virou o baiano da Guanabara.
Vamos aprendê o sotaque, danado!
Carioca agora é pau-de-arara.

***Baiano não é palhaço* – Gordurinha**
Gravação de Gordurinha (1962)

Sou filho da Bahia com muita alegria
Não me interessa se o relógio já deu meio dia:
Não falo fino nem ando me rebolando
E tem gente falando que eu não sou legal.
Não faço ponto lá na Praça Tiradentes mesmo assim
Tem muita gente que ainda fala mal.
Não pinto a unha e nem falo como vedete,
Tão pintando o sete e isso é uma ursada.
Quando o relógio tá marcando meio dia,
Quem é filho da Bahia tem que ouvir piada.

Ai, ai, ai,
Ai, iôiô.
Vou repetir que o Brasil foi descoberto na Bahia,
O resto é interior.

Quando ligo o rádio ou a televisão vem sempre um cidadão
Para meter o aço. A pantalona fabricando picadeiro e o
Baiano o dia inteiro bancando o palhaço.
Até parece que eu tô num outro país,
Vê que piada infeliz inventaram agora:
Ajude a manter a cidade limpa matando um baiano por hora.
– Não vai matar não, bixim!
Nós vamos contar com a colaboração de um ilustre baiano
Que é o doutor Juscelino Kubitscheck.
– Uai, esse é mineiro, uai!
– Mineiro nada, home!
O homem é baiano!
Se ele construiu Brasília, e fez tanta estrada de rodagem,
Para o Brasil ele foi um Salvador. Salvador, Bahia, há, há, há.
É baiano.
– Outro baiano que vai me proteger

É o doutor Leoné Brizola
– Ôpa esse é gaúcho
– Gaúcho é uma bombacha
O homem é baiano
Quando todo país pidia
Que ele fosse em defesa da legalidade
Ele ba ía
Tudo é baiano meu filho
Tudo é baiano.

Riachão – Clementino Rodrigues

Retrato da Bahia – **Riachão**
Gravação do Trio Nordestino (1963)

Quem chega na praça Cayru
Olha pra cima o que é que vê?
Vê o Elevador Lacerda
Que vive a subir e a descer

É o retrato fiel da Bahia
Baiana vendendo com alegria
Coisinha gostosa de dendê

Lá na rampa do mercado
Saveirinho abarrotado
Muito fruto e bom bocado
Tudo bom pra se comer

É o retrato fiel da Bahia
Baiana vendendo com alegria
Coisinha gostosa de dendê

Herivelto

Na Bahia **– Herivelto Martins e Humberto Porto**
Gravação do Trio de Ouro com Carmen Miranda (1938)

Na Bahia o nego macumba noite e dia,
Fazendo moamba, tirando quebranto das Filhas de Santo,
Terra de crença, lá nasceu a esperança,
E a fé tão grande assim fez morada no Bonfim.

Na Bahia tem, tem orixá,
Na Bahia tem, arroz de alçá,
Santo e comidas, tem canjerê,
Na Bahia tudo tem, molho de azeite de dendê (ê).

Goma de gomá **– Herivelto Martins**
Gravação de Aurora Miranda (1938)

Olha a goma de gomá
Quem é que vende a iaiá.

Passa a baiana sorrindo
Com seu tabuleiro gingando,
Batendo a chinela faceira,
Lá vem a baiana mercando.

Olha a goma de gomá,
Como é que é ô dona,
É goma de gomá.

Cidade velha **– Herivelto Martins e Grande Otelo**
Gravação de Dircinha Batista (1942)

Bahia!
Bahia!
É com lágrimas nos olhos,
Que eu me despeço. Até um dia.
Adeus, Senhor do Bonfim,

Adeus, Bahia bonita,
Que tão bom pra mim.

Bahia cidade velha,
Cheia de recordações,
És Bahia um calendário do passado,
Tradições, tanto samba, tanto verso
Já fizeram pra você,
Mais não conseguem dizer,
O que você é, por quê?
Bahia, por quê!

Baiana falsificada – **Herivelto Martins**
Gravação do Trio de Ouro (1943)

Eu sou baiana falsificada,
Mas no requebro sou desastrada.
Me disse um baiano: Ai, como a gente se engana!
Não acreditou que eu não fosse baiana.

Mas tem que acreditar,
Ninguém tem o direito de duvidar.

E no meu tabuleiro,
Que é que tem?
Que é que tem?
Tem vatapá, tem caruru,
Tem mungunzá, farofa até,
Tem tudo que ioiô quiser
Pra ioiô de iaiá.
Se ioiô quiser comprar,
Tem, tem, tem, olha só como tem!
Tem, tem, tem.

Senhor do Bonfim **– Herivelto Martins**
Gravação de Dalva de Oliveira (1947)

Senhor, meu Senhor do Bonfim,
Pedimos tanto ao Senhor do Bonfim,
Pra nos mandar a Bahia,
Bahia de São Salvador.
Senhor do Bonfim nos ouviu,
Senhor do Bonfim atendeu.
Quem nasceu e morreu,
E não viu a Bahia, não viveu.
Senhor do Bonfim nos ouviu,
Senhor do Bonfim atendeu.

Bahia, cidade de três andares,
Tão alta que usa elevadores,
Até Senhor do Bonfim
Mora no alto do morro.
Um morro sem tamborim,
Sem violão e seresta.
É bem feliz todo aquele
Que for ao Bonfim no seu dia de festa.

A Bahia te espera **– Herivelto Martins e Chianca de Garcia**
Gravação do Trio de Ouro (1950)

A Bahia da magia,
Dos feitiços e da fé,
Bahia que tem tanta igreja,
E tem tanto candomblé.

Pára de buscar,
Nossos saveiros,
Já partiram para o mar,
Iaiá Eufrásia,
Na beira do sobradão,

Está formando seu candomblé,
Velha Damásia da ladeira do mamão,
Está preparando acarajé.

Pára de buscar etc…

Nossas morenas,
Roupas novas vão botar,
Se tu vieres irás,
Provar o meu vatapá.
Se tu vieres,
Viverás nos meus braços,
A festa de Iemanjá.

Vem, vem, vem
Vem, vem, vem
Vem em busca da Bahia,
Cidade da tentação,
Onde o teu feitiço impera,
Vem e me trazes o teu coração,
Vem, a Bahia te espera,
Bahia, Bahia!
Bahia, Bahia!

A baiana sambou – **Herivelto Martins e Ciro Monteiro**
Gravação do Trio de Ouro (1954)

A baiana sambou,
Remexeu tanto,
Que eu tive que ir ao Bonfim,
Rezei uma prece, pedi que me desse
Aquela baiana todinha pra mim.
Ai! Senhor do Bonfim não negou,
Ai! Senhor do Bonfim me entregou,
Aquela baiana todinha pra mim.

Martins

Compra ioiô – **Roberto Martinse Waldemar Silva**
Gravação de Chiquinha Jacobina (1935)

Compra ioiô,
Mungunzá, aqui há, ôroe vatapá.
Tem vatapá, tem caruru,
Se ioiô não gostar também tem bom angu.

Ioiô olha a baiana
Que está ao seu lado,
Que tem pra oferecer,
Só pra você peixe apimentado.

Tem peixe apimentado,
Tem cuscus e cocada,
Canjiquinha bem quente,
Compra, ioiô, que está tudo em casa.

Até parece que sou da Bahia – **Roberto Martinse José Batista**
Gravação de Déo (Ferjalla Rizkalla) (1942)

Depois da briga,
Ela fez um canjerê pra mim,
Meu santo é forte,
E o feitiço não pegou.

Até parece que eu sou da Bahia
Até parece que eu sou de São Salvador.

Eu trago um breve
Pendurado no pescoço,
E uma medalha do meu santo protetor.

Até parece, etc...

Tenho uma figa,

Pra livrar do mau olhado,
E um patuá,
Que tem pra mim muito valor.

Até parece, etc...

Mas o feitiço,
Virou contra o feiticeiro,
Tenho dinheiro,
Tenho sorte,
Tenho amor.

Fala baiano – **Roberto Martins e Wilson Batista**
Gravação dos Anjos do Inferno (1943)

Eu nunca vi um angu refogado,
Eu nunca vi um baiano calado,
Fale baiano, diga o que sente,
Fale baiano, conte pra gente.

Baiano quando se cala,
Qualquer coisa quer pedir.
Você quer pimenta?
Eu dou,
Você quer angu?
Também,
Canjiquinha quente?
Eu dou,
Com leite de coco pra ioiô.

Dou-lhe o Rio de Janeiro,
Que é o prato melhor que há,
Pão de Açúcar e Corcovado,
E o recreio em Paquetá.

Sou do norte **– Roberto Martins e José Batista**
Gravação de Manezinho Araújo (1946)

Menina, compra o véu,
E tome o seu anel,
Depois vamos gozar a nossa lua de mel,
Mas aviso para evitar engano.
Eu sou católico, apostólico e baiano.
Eu sou do norte, menina tome cuidado,
Sou ciumento, sou cabra desconfiado,
Na minha terra quem tem medo não se aguenta,
Não durmo sem rezar e não como sem pimenta.

Paiva

Bahia, ôi, Bahia **– Vicente Paiva e Augusto Mesquita**
Gravação dos Anjos do Inferno (1940)

Bahia,
Ôi, Bahia,
Terra que Cristo criou,
E o Senhor do Bonfim adotou,
Baiano nasceu encantado,
E aproveitou o ditado,
Plantando aí, plantou.

Depois de ouvir um samba,
Que lá da Bahia vem,
Na voz da baiana bamba,
Que ginga como ninguém,
E saber que a Bahia,
Tem os encantos que tem,
Quem é que não gostaria,
De ser baiano também.

Por favor não vá **– Vicente Paiva e Derci de Oliveira**
Gravação de Marilu (1941)

Você promete mas não dá,
O que ioiô me dá,
Quero voltar pra Bahia,
Quero ir de novo pra lá,
Por favor não vá.

Sinto falta da pimenta,
Do aberê e mungunzá,
Sinto falta da muqueca,
Do xinxin e abará,
Vou mandar buscar.

Sinto falta da Bahia,
Terra de São Salvador,
Da subida e da descida,
Também do elevador,
Vou mandar buscar.

Exaltação à Bahia **– Vicente Paiva e Chianca de Garcia**
Gravação de Heleninha Costa (1943)

Ôi, Bahia,
Umbu, vatapá,
Azeite de dendê,
E tem moamba,
Pra nego bamba fazer canjerê.

Um nome à história vou buscar,
Sargento Camarão herói foi da Bahia,
Castro Alves nos faz relembrar
Tempos da abolição, poeta da Bahia,
Rui Barbosa fogo triunfal,
Voz da raça e do bem, o gênio da Bahia,

E há neste todo natural,
O que a Bahia tem, a graça da Bahia.

A Bahia tem conventos,
Tem macumba e tem moamba,
Mas onde ela é mais Bahia,
É no batuque, no samba
Foi na Bahia das igrejas todas de ouro,
Onde valem as morenas um tesouro como nenhum,
Como nenhum pode haver,
Onde as baianas com sandália e balangandã,
Vão mostrar ao mundo inteiro,
Nosso samba brasileiro,
E da auri-verde,
Bahia, ôh!
Alegria, ôi, do Brasil!

***Oração ao Bonfim* – Vicente Paiva eChiquinho Sales**
Gravação de Francisco Alves (1944)

Eu vou fazer uma oração
Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,
Pra dar vida a esta baiana
Que é tudo pra mim, ô, ô,
Que tem no olhar a candura,
E no riso a doçura,
E abençoe o nosso amor.

Eu vou fazer uma oração
Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,
E ele por certo ouvirá,
Minha prece de fé,
Com os olhos voltados pro céu,
Deposito a minha devoção,
Ó Senhor do bonfim,

Esperança do meu coração.

Linda boneca, sem vida e sem cor,
Anda depressa para o nosso amor,
Na sua boca a ânsia louca de mil beijinhos dar,

Quero dos seus beijos sentir o calor,
Quero dos seus lábios sentir o dulçor,
Vem para o amor,
Pra dá vida sentir o prazer,
Vem meu amor,
Vem viver.

***Bahia de Todos os Santos* – Vicente Paiva e Chianca de Garcia**
Gravação de Quatro Azes e um Coringa (1948)

Bahia,
Tu és a Ave Maria
Que eu rezo todo dia,
És um rosário colorido de alegria,
Onde desponta em cada conta,
Uma igreja,
Um altar,
Uma festa popular.
Bahia meu Padre Nosso
Que eu não posso esquecer.
Nesta saudade infinda
E deste Brasil imenso,
Tu és, ó linda Bahia,
A nossa Salve Rainha.

Bahia,
Bahia de todos os santos,
De todas as cores,
De todos os prantos,
De todas as dores,

Bahia,
Bahia de todos os dias,
De todos os meses com festa e alegria,
Tormentas, reveses,
Bahia, Bahia de todas as almas,
De todas as vidas,
De todas as ruas,
De todos os becos,
Alegres e risonhos,
Bahia de todos os sonhos.

Ôi, Bahia,
Bahia do vatapá,
Ôi, Bahia,
Bahia do caruru,
Ôi, Bahia,
Bahia do mungunzá,
Ôi, Bahia,
Bahia que tem umbu.

Olhos Verdes **– Vicente Paiva**
Gravação de Dalva de Oliveira (1950)

Vem de uma remota batucada,
Uma cadência bem marcada,
Que uma baiana tem no andar,
E nos seus requebrados e maneiras,
Na graça toda das palmeiras,
Esguias, altaneiras,
A balançar,
São da cor do mar, da cor da mata,
Os olhos verdes da mulata,
São cismadores e fatais, são fatais,
E no beijo ardente, perfumado,
Conserva o cravo do pecado,

De saborosos cambucais.

***Bahia feliz* –Vicente Paiva e Jairo Argileu**
Gravação de Dalva de Oliveira (1952)

Bahia de São Salvador,
Bahia de Nosso Senhor,
Tu és tradição do passado de um povo feliz.
Bahia dos homens ilustres,
Dos homens de puro ideal,
Tiveste teu nome elevado à glória imortal, ô, ô, ô.

Bahia que deu Rui Barbosa,
Carneiro Ribeiro e outros mais,
És berço da sabedoria, não temos rivais,
Teu poeta foi Castro Alves,
A voz dos homens de cor,
Relicário de tradições e amor.

***Sinhá da Bahia* – Vicente Paiva e Luiz Iglesias**
Gravação de Salomé Parísio (1952)

Que é que eu tenho, sinhá,
Mas o que foi que Deus me deu,
Que dá tanto o que falar,
De tudo aquilo que é meu.

Essa gente me atrapalha,
É um falar que não tem fim,
Se falar da minha amada,
Se falar dos meus quindins,
Se falar da minha figa,
E de falar da crendice.

Iaiá cheira que não liga,
Esse disse me disse,
Quem quiser que vá falando,

Mas às vezes fico pensando,
O que eu tenho, sinhá,
Que dá tanto o que falar.

Pereira

Lembranças da Bahia **– Geraldo Pereira e Moreira da Silva**
Gravação de Moreira da Silva (1942)

Quando eu desembarquei na Bahia,
Linda baianinha de sandália no pé
Já me esperava cheia de alegria,
Com uma figa no pescoço feita de guiné,
E me disse:
Temos uma igreja que hoje festeja
O dia do Bonfim.
E perguntei onde era, e fomos lá,
Ver ioiô e iaiá, sambando, ôi, pra mim.

E nessa terra de baianas e bons moços,
Mil virtudes encontrei por lá.
Tive convites para bons almoços,
Comi efó, também comi vatapá,
Acarajé, xinxim apimentado,
Com as peixadas com arroz e caruru,
E ainda assim com sabor nos lábios,
No jenipapo, da canjica e do angu.

Falsa Baiana **– Geraldo Pereira**
Gravação de Ciro Monteiro (1944)

Baiana que entra no samba (ou na roda)
Só fica parada
Não canta não samba,
Não bole, nem nada

Não sabe deixar a mocidade louca,
Baiana é aquela
Que entra no samba
De qualquer maneira,
Que mexe, remexe
Dá nó nas cadeiras,
E deixa a moçada com água na boca

A falsa baiana quando entra no samba
Ninguém se incomoda
Ninguém bate palma
Ninguém abre a roda
Ninguém grita, "Ôba
Salve a Bahia, sinhô"!
Mas a gente gosta
Quando uma baiana,
Requebra direitinho
De cima e embaixo
E vira os olhinhos
E diz: "Eu sou filha de São Salvador".

***Mais um milagre* – Geraldo Pereira**
Gravação de Geraldo Pereira (1945)

A baiana que eu tanto adorava me desenganou
Partiu e não quis mais saber de sambar pra mim
E agora que eu já nem sonhava a baiana voltou
É mais um milagre do Nosso senhor do Bonfim

Eu tenho em casa à cabeceira da cama um Senhor do Bonfim
A quem me queixei e pedi que olhasse por mim
E o senhor soberano e bondoso pra não ver o seu filho perdido
Foi piedoso, atendeu meu pedido.

Porto

Iaiá Baianinha – **Humberto Porto**
Gravação de Dalva de Oliveira e dupla Preto e Branco (1938)

Iaiá baianinha, pimenta de cheiro,
Cheirando a leite de coco, arruda, manjericão,
Machuca, machuca um coração,
Sacode mulata a saia engomada,
E ver assim toda rendada.

Êta, baiana bonita!

Iaiá baianinha que fala gostoso,
Tem voz de juriti, de juriti amoroso,
Que quando morre o dia chora saudoso.

Bate a sandália bem no terreiro,
Machuca bem o moreno faceiro.

Êta, baiana bonita!

O pé de manjericão – **Humberto Porto**
Gravação do Quarteto de Bronze (1942)

O pé de manjericão, quando nasce,
Nasce pra tirar quebranto,
Quebranto é coisa de santo,
Quebranto é feitiço, ôi, seu moço,
E é bom que você saiba disso.

Na Bahia tem,
Ôi, sinhô,
Negro nagô,
Ôi, sinhô,
Azeite de dendê,
Ôi, sinhô,
Feitiço pra você.

Feitiço tem farofa,
Feitiço tem tostão,
Feitiço tem trezena,
Ôi, seu moço,
Pra Cosme e Damião.

Quebranto mata a gente,
Quebranto é canjerê,
Quebranto é maldade,
Ôi, seu moço,
Trabalho de dendê.

Sá Pereira

Cuscus – **Pedro de Sá Pereira**
Gravação de Francisco Alves (1928)

Lá na Bahia, mesmo em São Salvador
Tem um pratinho bem saboroso, ioiô,
Deus me perdoe, Senhor do Bom Jesus
Como é gostoso comprar, comer cuscus.

Conheço gente que vai lá pra comer, iaiá,
E depois de comer não há quem não fique doente.
Iaiá, teu cuscus me mata,
Iaiá, isso me maltrata,
Eu juro que Deus te castiga,
E nem com uma figa, tu podes escapar.

Água de coco – Pedro de Sá Pereira
Gravação de Francisco Alves (1928)

Água de coco tem feitiço na Bahia,
Ninguém a ti faça pouco na tua grande magia,
Água de coco, vejam bem tão leve assim,
Tão clarinha e branquinha é milagre do Bonfim.

Ioiô, toma a cuia e vem beber,
E vem beber aqui,
Ioiô, venha já provar, coisa igual,
Coisa assim nunca vi.

Água de coco mata a sede até de Deus,
Parece que vem dos céus.
Água de coco até parece bruxaria,
No começo bebem pouco e depois em demasia.

***Meu Senhor do Bonfim* – Pedro de Sá Pereira, Marques Porto e Luiz Peixoto**
Gravação de Aracy Cortes (1930)

Nas contas do meu rosário,
Tem contas que não tem fim,
Ioiô,
Cada conta é uma prece
Que eu dou,
Pro meu Senhor do Bonfim.

Bahia, minha Bahia
Terra de São Salvador,
Foi na Bahia que um dia
Nasceu o Nosso Senhor.

***Vou pra Bahia* – Pedro de Sá Pereira e Correa da Silva**
Gravação de Elsie Houston (1930)

Vou pra Bahia meu bem,
Vou te levar também,
Vamos rezar pro Senhor do Bonfim
Pra que o nosso amor não tenha mais fim.

Eu tenho lá uma casinha
Bonitinha preparada pra você,

É uma casinha bem pequenina
Toda coberta de palha e de sapê.

Nós nessa casinha
Vivemos juntos pro amor
Eu só quero, ó santinho
Que não me deixe, tem dó.

Tendo, por fim te peço,
Pelo Bonfim confesso,
Só querer-te pra mim.

Pela noitinha apreciando o luar,
O luar do amor, o luar encantador,
E uma canção rezando o verbo amar
Entregando o coração para Deus abençoar.

E assim de madrugada vendo as folhas orvalhadas,
As violetas contemplar,
Bebendo as seivas das mais ardentes paixões.
Vemos o dia clarear.

Abana, baiana – **Pedro de Sá Pereira e A. Carvalho**
Gravação de Aracy Cortes (1931)

Baiana eu dou o meu carinho
Aqui no meu cantinho para quem quiser,
Baiana assim tão desprezada,
Eu dou cocada e tudo mais que aqui houver,
Amendoim torrado.

Baiana lhe encontram no caminho
E muita gente boa faz fé no meu bolinho,
Benzinho, meu tabuleiro, sou desse ioiô,
Com todo orgulho, baiana eu sou.

Abana, baiana,

Abana, abanador,
Fogo, foguinho do meu amor,
Fogo acendeu, fogo apagou,
Cadê a cocada pra meu ioiô.

Sinhô – José Barbosa da Silva

Quem são eles – **Sinhô**
Gravação de Baiano e do Grupo de Coro (1918)

A Bahia é boa terra,
Ela lá e eu aqui, iaiá,

Ai, ai, ai,
Não era assim que meu bem chorava.

Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou roubar.

Carreiro olha a canga do boi,
Carreiro olha a canga do boi,
Toma cuidado que o luar já se foi.
Ai, que o luar já se foi
Ai, que o luar já se foi
O castelo é coisa boa
Entretanto isto não tira
Iaiá
Ai, ai, ai
É lá que a brisa respira.
Não precisa pedir que eu vou dar...
Dinheiro não tenho mas vou roubar.
Carreiro olha a canga do boi, etc.
Quem são eles, quem são eles?
Diga lá e não se avexe
Iaiá

Ai, ai, ai
São uns peixinhos de escabexe.
Não precisa pedir que eu vou dar...
O resto do caldo pra teu jantar.

Fala meu louro **– Sinhô**
Gravação de Francisco Alves (1919)

A Bahia não dá mais coco
Para botar na tapioca,
Pra fazer o bom mingau
Para embrulhar o carioca.

Papagaio louro
Do bico dourado,
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado.

Não tenhas medo
Coco de respeito,
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito.

A medida do Senhor do Bonfim **– Sinhô**
Gravação de Mário Reis (1929)

Enquanto a verdade,
No mundo existir,
Será morta a falsidade
A sorrir destes invejosos
Que não cansam de fingir
Que gostam da gente
Sem crer em maldade
Eis o prisma transcendente
Da real fatalidade
Que traduz saudade.

Mas eu tenho
Um guia sacrossanto
Que conduz-me à luz do ser
Para me valer
Meu anjo da guarda
Com seu manto me ensina
Tudo quanto eu sei dizer.

Tanto que ganhei lá da Bahia
Uma caixa de marfim
Vinda só pra mim
A pura medida, bela e santa
Do Sagrado Coração
Do Senhor do Bonfim.

Carga de burro – **Sinhô**
Gravação de Mário Reis (1929)

Eu tenho um breve
Que me deram na Bahia
Num candomblé que se rezava
Noite e dia.

Deus fez o homem
E disse num sussuro:
Tu serás burro de carga,
E a mulher carga de burro.

E tenho um breve, etc.

Não adianta
O homem se esconder,
Quando a hora é chegada
O burro camba sem querer.

Viana

Que doce é esse **– Gastão Vianae Benedito Lacerda**
Gravação de Patrício Teixeira (1933)

Eu vi uma baiana,
Sem tabuleiro, sem nada,
Que doce é esse? Baiana!-cocada.

É cabrochinha, cor de madeira cerfim,
Mas quando eu vi a baiana,
Eu fiquei fora de mim.
Esta baiana me deixou no sofrimento,
Abandonei a orgia pra pensar em casamento (Eu vi!)

Eu vi uma baiana, etc...

Quando ela passa na calçada lá na estrada,
Com seu paninho da costa, sem tabuleiro, sem nada,
De camisu, pulseira, colar e guia,
Não desmentindo a fama, nos trouxe lá da Bahia.

Mulata baiana **– Gastão Viana e Pixinguinha**
Gravação de Patrício Teixeira (1938)

Mas a mulata baiana, você conhece quem é
Ela usa sandália bordada na pontinha do pé,
Quando ela passa com seu tabuleiro
Que vem mercando ioiô, que quer comprar.

E vai efó, vai caruru, vai acarajé, acaçá,
Ioiô quer comprar.

Se a baiana soubesse o seu justo valor,
Quando entrasse pra sambar
Sambava com mais amor,
Vem cá mulata baiana,
Mostra aqui teu requebrado,

Se é filha da Bahia,
Nascida no Cais Dourado

***Baianinha* – Gastão Viana e Benedito Lacerda**
Gravação de Nelson Gonçalves (1942)

Abre alas, dá licença deixa a baiana passar,
Abre a roda, fecha a roda, deixa a baiana sambar.

Quando a baianinha samba ao som do meu violão,
Parece que foi moamba dentro do meu coração.
Abre alas, etc.
Eu estou muito zangado com meu Senhor do Bonfim,
Por deixar a baianinha fazer feitiço pra mim.

***Baiana bonita* – Gastão Viana e Benedito Lacerda**
Gravação do grupo Os Quatro Azes e um Coringa (1943)

Baiana bonita, me leva contigo,
Pra tua terra natal.
Baiana bonita, tu és um perigo,
Sem teu amor vivo mal.

Baiana,
Ô que baiana bonita ela é,
Baiana bonita do corpo delgado
Que vive zombando fazendo pecado,
Tu tens um corpinho que samba, que ginga,
Que maltrata a gente fazendo mandinga.

Anexo B

Canções de 1965 a 2000

Amaro Chaves

Samba duro Calolé – **Roberto Amaro Chaves**
Gravação da Timbalada (1995)

É bom demais
Ir atrás desse meu preto
Ficar solto na avenida
No relógio de São Pepo

É bom demais
Passar lá no Candeal
Sair quebrando na cintura
As levadas de quintal

Oi, timbaleiro que me toque amor
Sou chegado a negão
Timbaleiro que me faz amor
É um negão

É bom demais
Samba duro do Calolé
O sorriso da Bahia
Ginga de banda, afoxé

É bom demais
Abraçar babalorixá
E o toque do timbaleiro
Isso eu não vou deixar

Oi, timbaleiro que me toque amor
Sou chegado a negão
Timbaleiro que me faz amor
É um negão

Transe com quem você quiser, mas use camisinha

André e Levi

De Lá da Bahia **– André Macedo e Levi Pereira**
Gravação do Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar (1981)

Chega, minha gente, mais de perto
Quero ver quem pula certo
Vem sentir como é que é
Venha de mansinho, devagarinho
Bata forte, com carinho
A pisada do afoxé

E a batucada que traz dentro do sangue
Vem de lá da Bahia, terra do Carnaval
E toda graça pinta em forma
De som no caminhão
Brilho e luz que geram animação
Todo povo pulando e brincando no meio da rua
Todo povo pulando e brincando no meio da rua
Segurando um suingue gosto
Um merengue maneiro
Vem morena se chegar bem perto
Pra gente rolar
Vibração e alegria
Do Trio de Dodô e Osmar
Dodô, Osmar

Bala e Manoel

***Bahia de todos os deuses* – Bala e Manoel**
Gravação de Elza Soares (1969)
Gravação de Paulinho Boca de Cantor (1999)

Bahia, os meus olhos estão brilhando
Meu coração palpitando, de tanta felicidade
És a rainha da beleza universal, minha querida Bahia
Muito antes do império, foi a primeira capital, Bahia, Bahia
Preto velho Benedito já dizia, felicidade também mora na Bahia
Sua história, sua glória, seu nome é tradição
Bahia do velho mercado, subida da Conceição
És tão rica em minerais
Tem cacau, tem carnaúba, famoso jacarandá
Terra abençoada pelos deuses e o petróleo a jorrar
Nega baiana, tabuleiro de quindim
Todo dia ela está, na igreja do Bonfim, ôi
Na ladeira tem, tem capoeira
Zum, zum, zum, zum, zum, zum
Capoeira mata um

Beto

***Prefixo de Verão* – Beto Silva**
Gravação da Banda Mel (1990)
Gravação de Netinho (1996)

Aê, aê, aê, aê
Ei, ei, ei, ei
Ôo, ôo, ôo, ôo, ô

Quando você chegar
Quando você chegar
Quando você chegar
Numa nova estação

Te espero no verão
Salve, Salvador
Me bato, me quebro tudo por amor
Eu sou do Pelô
O negro é raça é fruto do amor
Salve, Salvador
Me bato, me quebro tudo por amor
Eu sou do Pelô

Boca De Cantor e Vasco

O Enviado **– Paulinho Boca de Cantor e Maria Vasco**
Gravação de Paulinho Boca de Cantor (1984)

Eu sou
Um enviado baiano
Me amarro
No Gil
E adoro
Caetano
Transo
O que você
Quiser
Ando com homem
E com mulher
Mas se você
Quiser mais
Tome cuidado
Rapaz

Brito

***Sambaê* – Ninha Brito, Melodia Costa e Jaime Bahia**
Gravação da Timbalada (1994)

Menina do Alto do Gantois
Menina da Ribeira
Menina do alto do Candeal
Menina desta cidade negra

Tenho algo a te falar ê ô
Tenho a te comunicar

Vem dançar comigo na Timbalada
Vem comigo vem
Vem me namorar
É, em balanço gostoso
Um swingue que dá ê ô
Vem comigo vem
Venha vadiar

Se é de rolar batucajé
Na ponta do pé
Na casa de Axé
Prato de najé
Folha de guiné
E se lambuzar de acarajé
Com muito Axé
Vem ver as meninas rodar a baiana
E sentir como é

Sambaê sambaê samba
Sambaê sambaê samba

Me perdoa, Brasil **– Ninha Brito, Jaime Bahia, Guará e Dega**
Gravação da Timbalada (1997)

Ria
Todo dia é folia
Carnaval na Bahia é assim
Gente
Lá não tem quem aguente
É calor mais que quente, não tem fim

Não há
Coisa assim tão bonita
Colorido que agita
É uma festa de amor, ô, ô

Venha
Tenha qual for a pele
Aqui não se repele
É mistura da cor

Venha espantar essa dor
Preconceito aqui não pegou, ô, ô

Me perdoe, Brasil
Mas não há igual
É na Bahia o melhor carnaval
Brasil

Brown

Mãe de samba **– Carlinhos Brown**
Gravação da Timbalada (1997)

Rode a roda
Roda, gira conta em mim
Glória à vida

Samba na biriba
Cada som um sim

Mãe de samba
Na Bahia vou girar
Mãe, me leva pro samba
Na Bahia vou girar
Pra jogar caxangá
Na Bahia vou girar
Passe aqui, bacana
Na Bahia vou girar
Patropi, vatapá
Na Bahia vou girar

Ai, que calor ô, ô, ô
Esse ano vou sair na social
Pra timbaladas na avenida
Carnaval, festa a libido
Eu te quero carnaval

Você já passou dos limites
Com toda beleza que existe
Me beijar, beijar, beijar, beijar
Eu juro por carnaval
Passear onde estou
Uma noite de amor
Ao som dos timbaus

Cordão de bloco **– Carlinhos Brown, Boghan Costa, Gustavo de Dalva e Daniela Mercury**
Gravação da Timbalada (1997)

Ela dividiu seu coração comigo
Ela dividiu um parto pão
E se dirigiu na direção do umbigo
Com o umbigo preso no cordão

Ela até encheu o seu cordão de carnaval
Com o seu sorriso sensação
E quem foi que disse que morena angelical
Tem umbigo preso no cordão

Por que que o bloco tem cordão de bloco?
Por que que bloco tem cordão?

Eu vou pra Bahia
Eu vou me casar
Vou com alegria
Vou com vatapá

Caldas

Fontes de Alegria – **Luiz Caldas e Antônio Telmo**
Gravação de Luiz Caldas (1981)

São vintes e cinco anos de alegria nas magias do Carnaval da Bahia
Pois minha cabeça é uma fonte
Tem potência como mil alto-falantes
De janeiro a janeiro, você curte sem dinheiro
Transando energia o ano inteiro

Por um desejo, cortejo
Festejo, frevo, loucura e sabedoria
No Carnaval da Bahia

Iniciais piradas – **Luiz Caldas e Jotta Morbeck**
Gravação de Luiz Caldas (1981)

Não curto A, mas curto Armandinho
Toda Bahia com muito carinho
Não curto B, mas me amarro na Bethânia rainha
Transando o circo do poeta Batatinha
Não curto C, mas amo o mano Caetano

Porque ele é genuinamente baiano
Não curto D, mas lembro Dodô
Pois ele nos marcou
Não curto E, trio elétrico, afoxé e mar
Porque me faz lembrar do Elomar
Não curto F, mas me amarro nas revelações
E no coração alado de Fagner
Não curto G estando na Bahia ou no Rio
Lembro-me sempre do Gilberto Gil
Mais uma voz que está sempre dando voltas
Só pode ser da nossa mana Gal Costa

Frevorlando **– Luiz Caldas**
Gravação de Luiz Caldas (1981)

Faz muito tempo que pintou lá na Bahia
um trio frevo eletrizante
Da percussão até a voz
Com guitarra, contrabaixo e emoção
Orlando frevo coração
Curtindo com a sua voz

Fazendo graça, arruaça tudo na raça
E vinte e cinco anos, Jubileu de Prata

Oxumalá yê yê yê
Oxumalá alá axé babá

A voz com Jotta é como o vôo da gaivota
O som da guitarra baiana
Com Luzi é mais feliz
Enquanto o Tapajós continuar agitando
Eu vou curtindo as curtições com Orlando

Caymmi

Adalgisa **– Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi e Quarteto em Cy (1967)

Adalgisa mandou dizê
Que a Bahia tá viva ainda lá
Que a Bahia tá viva ainda lá
Que a Bahia tá viva ainda lá
Com a graça de Deus ainda lá
Que a Bahia tá viva ainda lá
Que a Bahia tá viva ainda lá
Que a Bahia tá viva ainda lá
Que nada mudou ainda lá

Oração de Mãe Menininha **– Dorival Caymmi**
Gravação de Dorival Caymmi (1972)

Ai! Minha mãe
Minha "mãe menininha"
Ai! Minha mãe
Menininha do Gantois
– A estrela mais linda, hein?
– Tá no Gantois!
– E o sol mais brilhante, hein?
– Tá no Gantois!
– A beleza do mundo, hein?
– Tá no Gantois!
– E a mão da doçura, hein?
– Tá no Gantois!
– O consolo da gente, ai?
– Tá no Gantois!
– A Oxum mais bonita, hein?
Tá no Gantois!
Olorum quem mandou

Essa filha de Oxum
Tomá conta da gente
E de tudo cuidá
Olorum quem mando – ê – ô
Ora – iê – iê – ô

Dito

Maravilhê **– Dito**
Gravação de Daniela Mercury (1991)

A gente pode ser feliz
Pelas ruas da Bahia
A magia da alegria
Tá na ginga dos quadris
Tá na nossa poesia.

Tá no baba em Piatã
No sabor do acarajé
Tá no risco da manhã
Tá no dengo da menina
Na malícia da mulher.

Nossa vida é carnaval
É paz, é dança, é maravilha
Navegando em alto astral
É verão, é veraneio
Eu vou fazer amor na ilha.
A gente pode ser feliz!

Evany

Baianidade nagô **– Evany**
Gravação da Banda Mel (1991)

Laia, ê o ê o
Laia, ê o ê o

Já pintou verão
Calor no coração
A festa vai começar
Salvador se agita
Numa só alegria
Eternos Dodô e Osmar
Na Avenida Sete
Da paz eu sou tiete
Na Barra o farol a brilhar
Carnaval na Bahia
Oitava maravilha
Nunca irei te deixar, meu amor

Eu vou atrás do trio elétrico, vou
Dançar ao negro toque do agogô
Curtindo minha baianidade nagô

Eu queria que essa fantasia fosse eterna
Quem sabe um dia a paz vence a guerra
E viver será só festejar

Gentil

Luandê **– Ederaldo Gentil e Capinan**
Gravação de José Carlos Capinam (1984)

Yê, eu vim de Luanda, yê
Eu vim de Luanda, yê

Meu Luandá

Lá na Bahia
Todo branco tem um nego
Na famia
Gegê, Bantu ou Nagô
Seu doutor, eu vim de Luanda
Pra namorar com sua fia
Nego amor, nego amor

Ponha rendas na varanda
E a moça na sacristia
Ela já disse que sim
Não preciso de alforria
Antes da abolição
A lição eu já sabia
Na Bahia todo branco
Tem um nego na famia

Yê, eu vim de Luanda, yê
Eu vim de Luanda, yê
Meu Luandá

O luar lá de Luanda
Anda nas bandas de cá
Foi oiá pra sua fia
Vi o mundo clarear
Seo Alvinho e Dona Clara
Tem medo da noite virar dia

Vê a sua fia branca
Aumentar mulataria
Yê quilombos da Bahia
Neste mundo, todo mundo
Tem um nego na famia

Yê, eu vim de Luanda, yê
Eu vim de Luanda, yê
Meu Luandá

***A Bahia vai bem* – Ederaldo Gentil e Batatinha**
Gravação de Ederaldo Gentil (1976)

A Bahia vai bem
Como vai meu bem querer
A Bahia vai bem
Obrigado a você

O estado que mais se agiganta
A paisagem mais linda do nosso país
Trabalhando com amor e cantando
O povo bahiano é um povo feliz

A Bahia vai bem
Como vai meu bem querer
A Bahia vai bem
Obrigado a você

Gerônimo

***Menino do Pelô* – Gerônimo e Saul Barbosa**
Gravação de Gerônimo (1983)
Gravação de Daniela Mercury (1991)

Todo menino do Pelô
Sabe tocar tambor
Todo menino do Pelô
Sabe tocar
Sabe tocar
Sabe tocar tambor

Eu quero ver

O menino subindo a ladeira
Sem violência
Com toda malemolência
Fazendo bumbá bumbá
Fazendo bumbá bumbá

É D'Oxum – Gerônimo e Vevé Calazans
Gravação de Gerônimo (1986)

Nessa cidade todo mundo é D'Oxum
Homem, menino, menina, mulher
Toda essa gente iradia magia

Presente na água doce
Presente na água salgada bis
E toda cidade brilha
Seja tenente ou filho de pescador
Ou importante desembargador
Se der presente é tudo uma coisa só

A força que mora n'água
Não faz distinção de cor e toda cidade é D'Oxum
É D'Oxum bis

Eu vou navegar
Eu vou navegar, nas ondas do mar bis
Eu vou navegar

Macuxi muita onda (Eu sou negão) – **Gerônimo**
Gravação de Gerônimo (1987)

Imanoamiri, imanoamiri
Roraima, roraima
Ê ikei, ikei
Mitaunda. mitaunda
Ê ikei, ikei
É macuxi muita onda, muita onda

E aí chegaram os negros com toda sua beleza.
Com toda sua cultura.
Com toda sua tradição.
Com toda sua religião.
E tentada, motivada, a ser mutilada, pelos heróis anônimos da história
Estamos aqui e eles sobreviveram

E no bum, bum, bum, bum, bum, bum
No seu tambor o seu negão vai tocando assim
Pega a Rua Chile, desce a ladeira
Tá na Praça Castro Alves ou Praça da Sé
Fazendo o seu deboche xi, xi, xi, xi, xi
Transando com seu ti, ti, ti, ti, ti
Fazendo o seu frico co co co co ti ti

E o negão assume o microfone.
E na beirada da multidão
Em cima do caminhão, ele fala:

Alô rapaziada do bloco, esse é o nosso bloco afro.
Vamo curti agora o nosso som.
A nossa levada, que é a nossa cultura
E segura comigo:

Eu sou negão!
Eu sou negão!
Meu coração é a liberdade.
É a liberdade. (bis)

Sou do Curuzu – Ilê.
Sou do Curuzu – Ilê.
Igualdade na cor.
Essa é a minha verdade.
Igualdade na cor.
Essa é a nossa verdade.

(Falado)
E de repente aparece ao longe
Um carro todo iluminado
É um trio elétrico
Que é isso, meu irmão?
Venha devagar, calma, que é isso, meu irmão?
Peraê, peraê, peraê, peraê.
Colé, meu irmão, segure essa aí, segure.
Aí o cara do trio, lá de cima, olha.
Legal, massa, o pessoal do bloco afro
É uma beleza tá aqui com vocês, vamo levar um som
O negão lá debaixo fala:
Coé, meu irmão? É nenhuma, rapaz.
Aqui é boca de zero nove. E o suingue da gente.
Vai, pegue seu caminhão, siga seu caminho, que a gente vai seguir o nosso, meu irmão
E na levada:

Eu sou negão!
Eu sou negão!
Meu coração é a liberdade.
É a liberdade. (bis)

Sou do Curuzu – Ilê.
Sou do Curuzu – Ilê.
Igualdade na cor.
Essa é a minha verdade.
Igualdade na cor.
Essa é a nossa verdade.

Imanoamiri, imanoamiri
Roraima, roraima
Ê ikei, ikei
É macuxi muita onda, muita onda

Gil

Eu vim da Bahia **– Gilberto Gil**
Gravação de Gal Costa (1965)

Eu vim, eu vim da Bahia cantar
Eu vim da Bahia contar
Tanta coisa bonita que tem
Na Bahia que é meu lugar
Tem meu chão
Tem meu céu
Tem meu mar
A Bahia que vive pra dizer
Como é que faz pra viver
Onde a gente não tem pra comer
Mas de fome não morre
Porque na Bahia tem mãe Yemanjá
De outro lado o Senhor do Bonfim
Que ajuda o baiano a viver
Pra cantar, pra sambar, pra valer
Pra morrer de alegria
Na festa de rua, no samba de roda
Na noite de lua, no canto do mar
Eu vim da Bahia, mas eu volto pra lá
Eu vim da Bahia, mas algum dia eu volto pra lá

Aquele abraço **– Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1969)

O Rio de Janeiro continua lindo
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março

Alô, alô, Realengo – aquele abraço!
Alô, torcida do Flamengo – aquele abraço!

Chacrinha continua balançando a pança
E buzinando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens no terreiro

Alô, alô, seu Chacrinha – velho guerreiro
Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro
Alô, alô, seu Chacrinha – velho palhaço
Alô, alô, Terezinha – aquele abraço!

Alô, moça da favela – aquele abraço!
Todo mundo da Portela – aquele abraço!
Todo mês de fevereiro – aquele passo!
Alô, Banda de Ipanema – aquele abraço!

Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
A Bahia já me deu régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço!
Pra você que meu esqueceu – aquele abraço!

Alô, Rio de Janeiro – aquele abraço!
Todo o povo brasileiro – aquele abraço! Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
A Bahia já me deu régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço!
Pra você que me esqueceu – aquele abraço!

Back in Bahia **– Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1972)

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
Puxando o cabelo
Nervoso, querendo ouvir Cely Campelo pra não cair
Naquela fossa
Em que vi um camarada meu de Portobello cair
Naquela falta

De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
Naquela ausência
De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir
Tanta saudade
Preservada num velho baú de prata dentro de mim

Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
Do luar que tanta falta me fazia junto com o mar
Mar da Bahia
Cujo verde vez em quando me fazia bem relembrar
Tão diferente
Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
Ilha do Norte
Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
Por algum tempo
Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
Hoje eu me sinto
Como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo
De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

***Ninguém segura este país* – Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1975)

É moda dizer que baiano está por cima
Que está por cima, meu bem, eu também acho
Segurando a barra dessa rima
Deve haver algum pernambucano por baixo
Um sergipano por fora
Um maranhense de lado
Um rio-grandense de toca
Um carioca pirado
Um paulista ocupado
Um mineiro calado
Um catarinense tímido

Um amazonense úmido
Cada qual no seu perfeito estado natural
Entra baiano, sai ano
Mais um carnaval
De lascar o cano

Iniciática – **Gilberto Gil**
(1977)

Iniciática
Quando a gente num segundo
Ouvindo Nana cantando, se fia
Muda de plano prum plano pleno de felicidade
Bahia

Iniciática
Quando toda aquela gente
Reparou que de repente chovia
Trio elétrico tocando "Chuva, suor e cerveja"
Bahia

Iniciática
Porto da Barra
Caravela, amanhecendo o dia
Primeiro do tempo do que veio a ser você
Bahia

O que veio a ser você
Nas céu aqui
Neste lugar do plano
Inclinado a dar início
A um movimento regular
De descida e subida
Dos homens da cidade
Adormecida
Do Salvador

***Toda menina baiana* – Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1979)

Toda menina baiana tem um santo, que Deus dá
Toda menina baiana tem encanto, que Deus dá
Toda menina baiana tem um jeito, que Deus dá
Toda menina baiana tem defeito também que Deus dá
Que Deus deu
Que Deus dá

Que Deus entendeu de dar a primazia
Pro bem, pro mal primeira mão na Bahia
Primeira missa, primeiro índio abatido também
Que Deus deu

Que Deus entendeu de dar toda magia
Pro bem, pro mal, primeiro chão na Bahia
Primeiro carnaval, primeiro pelourinho também
Que Deus deu
Que Deus deu
Que Deus dá

***Bahia de todas as contas* – Gilberto Gil**
Gravação de Gal Costa (1983)

Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia pra todos os cantos
Foi Bahia

Pra cada canto, uma conta
Pra nação de ponta a ponta
O sentimento bateu
Daquela terra provinha
Tudo que esse povo tinha
De mais puro, de mais seu

Hoje já ninguém duvida
Está na alma, está na vida

Está na boca do país
É o gosto da comida
É a praça colorida
É assim porque Deus quis

Olorum se mexeu

Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia pra todos os cantos
Foi Bahia

Pra cada canto, uma conta
Pra cada santo, uma mata
Uma estrela, um rio, um mar
E onde quer que houvesse gente
Brotavam como sementes
As contas desse colar

Hoje a raça está formada
Nossa aventura plantada
Nossa cultura é raiz
É ternura nossa folha
É doçura nossa fruta
É assim porque Deus quis

Olorum se mexeu

***Pessoa nefasta* – Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1984)

Tu, pessoa nefasta
Vê se afasta teu mal
Teu astral que arrasta tão baixo no chão
Tu, pessoa nefasta
Tens a alma da besta
Essa alma bissexta, essa cara de cão

Reza

Chama pelo teu guia
Ganha fé, sai a pé, vai até a Bahia
Cai aos pés do Senhor do Bonfim
Dobra
Teus joelhos cem vezes
Faz as pazes com os deuses
Carrega contigo uma figa de puro marfim
Pede
Que te façam propícia
Que te retirem a cobiça, a preguiça, a malícia
A polícia de cima de ti
Basta
Ver-te em teu mundo interno
Pra sacar teu inferno
Teu inferno é aqui
Pessoa nefasta

Tu, pessoa nefasta
Gasta um dia da vida
Tratando a ferida do teu coração
Tu, pessoa nefasta
Faz o espírito obeso
Correr, perder peso, curar, ficar são
Solta
Com a alma no espaço
Vagarás, vagarás, te tornarás bagaço
Pedaço de tábua no mar
Dia
Após dia boiando
Acabarás perdendo a ansiedade, a saudade
A vontade de ser e de estar
Livre
Das dentadas do mundo
Já não terás, no fundo, desejo profundo

Por nada que não seja bom
Não mais
Que um pedaço de tábua
A boiar sobre as águas
Sem destino nenhum
Pessoa nefasta

Jubiabá **– Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1987)

Negro Balduíno, belo negro baldo
Filho malcriado de uma velha tia
Via com seus olhos de menino esperto
Luzes onde luzes não havia

Cresce, vira um forte, evita a morte breve
Leve, gira o pé na capoeira, luta
Bruta como a pedra, sua vida inteira
Cheira a manga-espada e maresia

Tinha a guia que lhe deu Jubiabá
Que lhe deu Jubiabá
A guia

Trava com o destino uma batalha cega
Pega da navalha e retalha a barriga
Fofa, tão inchada e cheia de lombriga
Da monstra miséria da Bahia

Leva uma trombada do amor cigano
Entra pelo cano do esgoto e pula
Chula na quadrilha da festa junina
Todo santo de vida vadia

Tinha a guia que lhe deu Jubiabá
Que lhe deu Jubiabá
A guia

Alva como algodão e tão macia
Como algo bom pra lhe estancar o sangue
Como álcool pra desinfetar-lhe o corte
Como cura para a hemorragia

Moça Lindinalva, morta, vira fardo
Carga para os ombros, suor para o rosto
Luta no labor, novo sabor, labuta
Feito a mão e não mais por magia

Tinha a guia que lhe deu Jubiabá
Que lhe deu Jubiabá
A guia

Negro Balduíno, belo negro baldo
Saldo de uma conta da história crua
Rua, pé descalço, liberdade nua
Um rei para o reino da alegria

Tinha a guia que lhe deu Jubiabá
Que lhe deu Jubiabá
A guia

Pode, Waldir **– Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1988)

Pra prefeito, não
Pra prefeito, não
E pra vereador
Pode, Waldir? Pode, Waldir? Pode, Waldir?

Prefeito ainda não pode porque é cargo de chefia
E na cidade da Bahia
Chefe!, chefe tem que ser dos tais
Senhores professores, magistrados
Abastados, ilustrados, delegados
Ou apenas senhores feudais

Para um poeta ainda é cedo, ele tem medo
Que o poeta venha pôr mais lenha
Na fogueira de S. João

Se é poeta, veta!
Se é poeta, corta!
Se é poeta, fora!
Se é poeta, nunca!
Se é poeta, não!

O argumento é que o momento é delicado
E prum pecado desse tipo
Pode não haver perdão
Mudança é arriscado, muda-se o palavreado
Mas o indicado
Isso ele não muda, não
O indicado deve ser do tipo moderado
Com um mofo do passado
Peça do status quo

Se é poeta, veta!
Se é poeta, corta!
Se é poeta, fora!
Se é poeta, nunca!
Se é poeta... oh!

O certo poderia ser o voto no Zelberto
Mas examinando mais de perto
Ele tem que duvidar
A dúvida de que a Bahia
Tenha um dia tido a primazia

De nos dar folia
De nos afrocivilizar
Pra ele civilização é a França que balança
No seu peito de homem direito

Homem de jeito sutil

Se é poeta, veta!
Se é poeta, corta!
Se é poeta, fora!
Se é poeta, nunca!
Se o poeta é Gil!

Pra prefeito, não
Pra prefeito, não
E pra vereador
Pode, Waldir? Pode, Waldir? Pode, Waldir?

***Lavagem do Bonfim* – Gilberto Gil**
Gravação de Gal Costa (1993)

Lavagem do Bonfim, quinta-feira
Sai da Conceição da Praia a primeira
Talagada de batida na Praça Cairu
Levanta a pista ao alto o Lacerda
Mais parece um corredor que envereda
Uma pista de corrida, correr pro céu azul

Olha a vertigem, Virgem Maria
Te segura, criatura, que o dia
Inda tá menino moço, o almoço inda tá cru
Segura bem na mão da menina
Poupa o coração que é só na colina
Que o santo serve o caruru

Timbau, pandeiro, som de guitarra
Tanta roupa branca, tanta algazarra
Zona franca de folia, de fé, de devoção
Foto de lambe-lambe, alegria
Vai passar pelo Moinho da Bahia
Mais de trinta graus de calor, amor e emoção

Lembra bem dos degraus da igreja
Guarda um pouco de suor pra que seja
Misturado às águas e às mágoas de lavar o chão
Faz tempo que passou da Calçada
Segura os joelhos nessa chegada
Que o peito arde de paixão

***Xote* – Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter**
Gravação de Gilberto Gil (1994)

Foi quando a chuva fez a curva no horizonte
Deixando o monte da Viúva sem molhar
Que eu me dei conta que a santa lá da fonte
Ficou três dias sem beata pra rezar

Ficou três dias sem beata pra cantar a cantoria
Que há dez anos todo dia vêm cantar
As rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas vindas da Bahia com promessas pra pagar
Rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas elas com um bocado de promessas pra pagar

Aquela fonte permanece desaguando
De um milagre que há dez anos acontece no lugar
Ela não brota de uma grota, de uma pedra
Nunca medra como qualquer fonte costuma medrar
Bem na caatinga, onde quase nunca pinga
Nessa fonte sempre chove todo dia sem falhar

Esse fenômeno de fato inusitado
Parece que é provocado pela firme devoção
Das rezadeiras que vêm sempre em romaria
De Alagoas, Pernambuco, Paraíba e região
Mas todos sabem se a oração não principia
Com uma moça da Bahia, então chover, não chove, não

Algumas moças rezadeiras que vieram
De outros lugares sem ligar pra tradição
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão

Nesses três dias sem as moças da Bahia
Pra cantar a cantoria, todo mundo percebeu
Não adianta, pirulito é pirulito
Periquito é periquito, mito é mito,
Deus é Deus

***Pretinha* – Gilberto Gil, Kátia Falcão e João Donato**
Gravação de Gilberto Gil (1998)

Eu queria te encontrar em Salvador, ô, ô
Eu queria te falar desse calor, ô, ô
Minha preta gostosinha do Pelô
Me diga que você é meu amor
Porque não consigo viver sem você
Eu sei que você sente isso também
Pretinha, venha logo viver comigo essa emoção
Cada vez que eu te vejo
Bate forte o meu coração!
Cada vez que eu te amo
Bate forte o meu coração!

Guanaes, Nizan

We are the world of Carnaval
Gravação de Ricardo Chaves (1991)
Gravação de Netinho (1996)

Ah! Que bom você chegou
Bem-vindo a Salvador
Coração do Brasil

Vem, você vai conhecer
A cidade de luz e prazer
Correndo atrás do trio

Vai compreender que o baiano é
Um povo a mais de mil
Ele tem Deus no seu coração
E o diabo no quadril

We are Carnaval
We are, we are folia
We are, we are the world of Carnaval
We are Bahia

Guiguio, Poesia e Farias

O mais belo dos belos (A verdade do Ilê) **– Guiguio, Adailton Poesia e Valter Farias**
Gravação de Daniela Mercury (1992)

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
E a coisa mais linda de se ver
É o Ilê Ayê
O mais belo dos belos
Sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte
E diga: eu sou Ilê

Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade

Quem não curte não sabe, negão
O que está perdendo
É tanta felicidade

O Ilê Ayê vem trazendo
18 anos de glória, não
São 18 dias
Nessa linda trajetória
No carnaval da Bahia

E a galera a dizer:
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade
Como é que é?
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da Liberdade

É tão hipnotizante, negão
O suingue dessa banda
A minha beleza negra
Aqui é você quem manda
Vai exalar seu charme, vai
Para o mundo ver
Vem mostrar que você é
A deusa negra do Ilê
E a galera a dizer:

Não me pegue não…
Deixe eu curtir o Ilê…

É sábado de carnaval, seu negão
Que tremendo zum, zum, zum
Ele está se preparando
Pra subir a Ladeira do Curuzu
Quem não aguenta chora
De tanta emoção
Deus teve imenso prazer de criar

Essa perfeição

Guimarães e Dias

***Beijo na boca* – João Guimarães e George Dias**
Gravação de Netinho (1996)

Foi sem querer
Que eu beijei a sua boca
Menina tão louca
Eu quero te beijar
Beijo na boca
Seu corpo no meu, suado
Tem sabor de pecado
Com jeito de bem-me-quer

Todo dia é de festa na Bahia
O trio irradia alegria
O farol ilumina Salvador
Todo dia é festa em Salvador
Suor, suingue maneiro
Pecado e amor

Jamaica e Pop

***Pega no bumbum* – Beto Jamaica e Moço Pop**
Gravação de É o Tchan (1998)

Menina linda
Não vá embora
Está chegando a hora
E você vai ter que pegar
No cabelinho, ai
Mão no queixinho

No umbiguinho
No mexe mexe, remexe sem parar
No pega pega
Pega, pega, pega
Pega, pega, pega, já peguei
Pega, pega, pega
Pega, pega, pega, vê se pega de uma vez
Já pegou no cabelinho, já peguei
Já pegou no narizinho, já peguei
Já pegou na orelhinha, já peguei
Já pegou na barriguinha, já peguei
Agora pare! Pegue no bumbum
Agora desce! Pegue no compasso
Pegue no bumbum
Pegue no compasso
Se o verão chegou
É só alegria
Estou no pega pega amor
No compasso da bahia
Pega, pega, pega...

Lima

***Ilê de Luz* – Carlos Lima (Suka)**
Gravação do Ilê Aiyê (1989)

Me diz que sou ridículo,
Nos teus olhos sou mal visto,
Diz até tenho má índole,
Mas no fundo
Tu me achas bonito, lindo!
Ilê Aiyê

Negro é sempre vilão

Até, meu bem, provar que não.
É racismo meu?
Não.

Todo mundo é negro,
De verdade é tão escuro
Que percebo a menor claridade.
E se eu tiver barreiras?

Pulo, não me iludo não,
Com essa de classe do mundo,
Sou um filho do mundo,
Um ser vivo de luz.
Ilê de luz!

Luciano

***Faraó Divindade do Egito* – Luciano Gomes**
Gravação da Banda Mel (1987)
Gravação de Margareth Menezes (1991)

Eu falei faraó ó ô
Deuses
Divindade infinita do universo
Predominante
Esquema mitológico
A ênfase do espírito original
Formará no Éden um ovo cósmico

A emersão
Nem Osíris sabe como aconteceu
A emersão
Nem Osíris sabe como aconteceu

A ordem ou submissão
Do olho seu

Transformou -se
Na verdadeira humanidade

Epopéia
Do código de Guebi
E Nuti
Gerou as estrelas

Osíris
Proclamou matrimônio com Isis
E o Morsê
Irado assassinou
Impera-ar
Horus levando avante
A vingança do pai
Derrotando o império do Morsede
Ao grito da vitória
Que nos satisfaz

Cadê?
Tutancamom
Hei Gize
Acainaton
Hei Gize
Tutancamom
Hei Gize
Acainaton

Eu falei Faraó
Êeeee faraó
Clamo Olodum Pelourinho
Êeeee faraó
Pirâmide da paz e do Egito
Êeeee faraó
É eu clamo Olodum Pelourinho
Êeeee faraó

É que mara mara maravilha ê
Egito Egito ê
Egito Egito ê
É que mara mara maravilha ê
Egito Egito ê
Egito Egito ê
Faraó ó ó ó ó
Faraó ó ó ó ó

Pelourinho
Uma pequena comunidade
Que, porém Olodum um dia
Em laço de confraternidade

Despertai-vos para
Cultura Egípicia no Brasil
Em vez de cabelos trançados
Veremos turbantes de Tutancamom

E nas cabeças
Enchei-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações

Macedo

Jubileu de Prata – **Osmar Macedo e Dodô**
Gravação do Trio Elétrico Dodô e Osmar (1975)

Há vinte e cinco anos, em Salvador surgiu
O frevo numa fobica e o famoso trio

Jubileu de prata, luz em cascata
Explosão de alegria, multidão na folia
Por todo lado, de fio a pavio
O frevo eletrizado, a loucura do trio

No Carnaval da Bahia, vou trieletrizar

É o lugar no mundo inteiro que se brinca sem dinheiro
Basta só existir e na vida passar o trio elétrico de Dodô e Osmar

Bahiana Brejeira **– Osmar Macedo**
Gravação do Trio Elétrico Dodô e Osmar (1977)

Baiana do olhar brejeiro
Corpo feiticeiro
Que dá gosto ver
Quisera ser a sua mortalha
A sua tanga de malha
Para me envolver

Baiana do olhar brejeiro
Corpo feiticeiro
Que dá gosto ver
Quisera ser a sua mortalha
A sua tanga de malha
Eu quero é você

Quando atrás do trio passa
Você causa arruaça
E no salão, pega, larga, tira a mão
Pode tudo, não faz mal
É Carnaval

Ligação **– Osmar Macedo e Moraes Moreira**
Gravação de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar (1978)

Lá vem o trio de geração em geração
Fazendo a liga, a ligação
Que é do pai pro filho,
De irmão pro irmão
É o desafio da continuação

Lá vem o trio na contramão
Um caminhão de alegria
Pelas ruas da Bahia
Da Bahia de São Salvador

Onde nasceu da magia
Do espírito de um inventor

De Dodô e Osmar
Dodô e Osmar
Chegaram na praça e tocaram de graça
Por simples prazer de fazer a folia
E assim se tornaram a razão principal
De se dar na Bahia o maior Carnaval

***Manifesta* – Osmar Macedo**
Gravação de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar (1980)

O som do Havaí já era
Mexicano, quimera
O fado de cristal nunca fez mal
Também o passo doble já passaram para trás
E até o tango não se ouve mais

Som do trio, guitarra baiana no ar
Frevo quente da Bahia
Não preciso do roque, só preciso do toque
Envolvente, legal, para o meu Carnaval

Vamos cantar, vamos dançar
Nossa música popular

Marques

Cara Caramba Sou Camaleão (Cara Caramba) **– Bell Marques, Wadinho Marques, Pierre Onassis, Marquinhos e Germano Meneghel**
Gravação da Banda Chiclete com Banana (1997)

Cara caramba, cara caraô…
Cara caramba, cara caraô…

Vem viver o verão
Vem curtir Salvador
Eu sou camaleão
Deixa eu ser seu amor…

Cara caramba, cara caraô…
Cara caramba, cara caraô…

Vem viver o verão
Vem curtir Salvador
Eu sou camaleão
Deixa eu ser seu amor…

Não tem cara metade
Caramba que dengo de amor
És dona da minha vontade
Eu mudo de jeito e de cor…

Te toco, te abraço
Te prendo
Nos raios do sol
Misturo o futuro e o presente
Agora eu vou lá pro farol…

Sem essa de cara ou coroa
Caramba eu sou camaleão
O amor Oxalá abençoa
Tá combinado então…

Teu corpo é mar
Eu navego
No jeito do coração
As ondas percorrem teu vício
No brilho desse verão…

Cara caramba, cara caraô…
Cara caramba, cara caraô…

Vem viver o verão
Vem curtir Salvador
Eu sou camaleão
Deixa eu ser seu amor…

Cara caramba, cara caraô…
Cara caramba, cara caraô…

É de cama camá
É de camaleão aiaiai
É de camaleão aiaiai
É de camaleão…

Menina do Catereté **– Bell Marques, Chocolate da Bahia e Paulinho Camafeu**
Gravação da Banda Chiclete com Banana (1997)

Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
Vou pra Bahia, vou levar você

No sol da Bahia a gente deita e rola
Sambaê, sambaê
Andar com fé só na terra do axé
Sambaê, sambaê
Pai Oxalá tá protegendo você, mãe
Sambaê, sambaê

Chiclete com Banana fazendo você mexer
Sambaê, sambaê
Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
Vou prá Campina Grande, vou levar você

Lá no Spazzio a gente deita e rola
Sambaê, sambaê
Vitória da Conquista no Massicas vou te ver
Sambaê, sambaê
São Paulo é samba no berço da madrugada
Sambaê, sambaê
Rio de Janeiro dos encantos do prazer
Sambaê, sambaê
Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
Vou pra Recife, vou levar você

Lá em Recife a gente deita e rola
Sambaê, sambaê
Lá tem Capiba no frevo da Frevioca
Sambaê, sambaê
Alceu Valença canta pra você, mãe
Sambaê, sambaê
Linda Olinda no Batata vou te ver
Sambaê, sambaê
Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
Vou pra Fortaleza, vou levar você

No Siriguela a gente deita e rola
Sambaê, sambaê

Galera de Ilhéus vai botar pra derreter
Sambaê, sambaê
Lá em Natal o teu desejo me alucina
Sambaê, sambaê
Lá em Brasilia tô de olho em você

Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
Vou pra Minas, vou levar você

Menina linda do cateretê
Nosso Brasil tem um alto astral
Cante comigo esse meu sambaê
De bem com a vida eu quero te ver

Durvalino Meu Rei **– Bell Marques e Tonho Matéria**
Gravação da Banda Chiclete com Banana (1997)

Quem me dera ter um barco novo?
Quem me dera ter um barco novo?

Pescar peixe na Bahia
Sem a sua companhia, meu rei
Jogar o anzol nesta praia
Jogar o anzol, saia da malha
É federal, mormaço de praia
Cara de pau, é o rei da gandaia

U, tê, rê, rê,
Trá, lá, lá
U, tê, rê, rê,
Trá, lá, lá
Suba essa escada que eu não conto a ninguém
Se vista de pantera, se descubra, neném

U, tê, rê, rê,

Trá, lá, lá
U, tê, rê, rê,
Trá, lá, lá

Alô, Durvalino, meu rei,
Pega essa onda
Deixe de milonga

Dar a Volta no Brasil **– Bell Marques**
Gravação da Banda Chiclete com Banana (1998)

Vamos dar a volta no Brasil
Vamos descer, subir ladeira do funil

Vamo simbora, venha pra cá
"Minha terra tem palmeiras
onde canta o sabiá"

Encontro você lá na Bahia
Vamos subir, descer ladeira todo dia
Ê berimbau venha cá
Tocar pra ela dançar
São Bento grande me chamou

Vamos dar a volta no trio
Vamos dar a volta no Brasil

Ajeita o laço do cabelo da menina
Tem roda de samba, vem pra cá me ensina
Tem maculelê, tem zoeira pra valer

Voar de Asa-Delta, só pra te encontrar
Em Porto Seguro vamos ancorar
Agora menina, você me alucina
O mundo vai rodar pra você

Mercury

Alegria Ocidental **– Daniela Mercury e Liminha**
Gravação de Daniela Mercury (1994)

Tem que ter Bah
Tem que ter ia
Tem que ter alegria ocidental
Pode ser banal
Tem que ser Bahia
Tem que ter Carnaval

Cantoria unindo as palmas
É canteiro de flor
A multidão sorrindo às claras
O carnaval inventou

Vivo dizendo que é bom
Danço morrendo de rir
Canto pra você me seguir
Se quiser, se quiser, se quiser
Tem que ter você…

Rap Repente **– Daniela Mercury, Beto, Cesário, David, Ramiro e Toni**
Gravação de Daniela Mercury (1994)

O tempo samba na voz de João
O tempo samba
O mesmo samba que inventa a nação
O mesmo samba

Eu lhe disse que vinha
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que vinha da Bahia

Samba Salvador

A cidade reinventou o reggae
Com Neguinho do Samba
Que é o rei do Olodum

Minha Bahia da alegria
Que pobreza sem graça
Aqui miséria é pirraça pra dançar
Aqui miséria é pirraça

Eu lhe disse que vinha
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que vinha da Bahia

O Rio samba no pé da baiana
Da escola de samba do Rio de Janeiro, Fevereiro
Março, abril, Maio, Junho, Julho, Agosto
Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro
Rio tu és mais lindo sorrindo
Rio tu és mais lindo sorrindo

Eu lhe disse que vinha
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que vinha da Bahia

Samba, Sampa São Paulo
Santo concreto
De ruas desertas
Mar de gente
Poema de rua
Minha Consolação
É de santo São Paulo
Canta São Paulo

"Tamo" plantando bananeira

A banana do nosso cacho
A banana do Brasil
E a gente quer
Outra coisa…
A gente quer a música
Outra coisa…
A gente quer o samba
Outra coisa…
A gente quer a alegria de Carmen Miranda
Outra coisa…

O tempo samba na voz de João
O tempo samba
O mesmo samba que inventa a nação
O mesmo samba
A gente quer o Brasil

Eu lhe disse que vinha
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que ia
Eu lhe disse que vinha da Bahia

Monteiro

Batuque da Alegria **– Rudá Monteiro**
Gravação da Banda Papa Léguas (1987)

De onde vem toda beleza
Da alegria de toda essa gente
É mistura da natureza
É feitiço de pura nobreza

De onde brota toda essa riqueza
Mística, sagrada e profana
Vem da selva africana

Mãe, vizinha e irmã

Tuc, tuc, tuc, tuc, vatuqueu na festa de Iemanjá
Tac, Tac, tac, tac, atabaque no alto do Gantois

Alegria é um estado irmão
Pará de coração
Que se une à Bahia
Em graça, beleza e tom…

Moraes

Maria moita **– Vinícius de Moraes e Carlos Lyra**
Gravação de Carlos Lyra (1964)

Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor
Meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisador
Meu só dizia assim:
Venha cá
Minha mãe dizia: Sim
Sem falar
Mulher que fala muito
Perde logo o seu amor
Deus fez primeiro o homem
A mulher nasceu depois
Por isso é que a mulher
Trabalha sempre pelos dois
Homem acaba de chegar
Tá com fome
A mulher tem que olhar
Pelo homem
E é deitada, em pé
Mulher tem é que trabalhar

O rico acorda tarde
Já começa a rezingar
O pobre acorda cedo
Já começa a trabalhar
Vou pedir pro meu Babalorixá
Pra fazer uma oração pra Xangô
Pra pôr pra trabalhar
Gente que nunca trabalhou

***Samba da benção* – Vinícius de Moraes e Baden Powell**
Gravação de Vinícius de Mores (1966)

É melhor ser alegre que ser triste
A alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração
Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão não se faz um samba não

Fazer samba não é contar piada
Quem faz samba assim não é de nada
O bom samba é uma forma de oração
Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem o samba, não
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

***Samba de Maria* – Vinícius de Moraes e Francis Hime**
Gravação de Jair Rodrigues (1967)

Quem não tem sua Maria trate logo de arrumar
Porque um homem sem Maria
É uma noite sem luar
Maria pra fazer sofrer
Maria pra fazer chorar
Maria pra se querer bem
Maria pra se maltratar
Maria das Dores, Maria
Maria da consolação
Maria da minha alegria
Maria da minha paixão, Maria
Maria pra gente querer
Maria pra gente gostar
Maria pra gente morrer
De tanto Maria abraçar
Maria do céu, ai Maria
Maria dos pecados meus
Maria que é só poesia
Maria das graças de Deus, Maria
Se você for à Bahia
Ver a festa de Iemanjá
Vê se traz uma Maria
Igual aquelas que tem lá
Credo, Ave Maria
Eu por Maria ia lá
Eu ia à Bahia
Juro que ia, ia, ia, ia
Ia hoje mesmo à Bahia
Pelo chão ou pelo mar
E entre tantas Marias
Ia a minha procurar

Maria pra gente querer
Maria pra gente gostar
Maria que sabe querer
Maria que sabe gostar
Ia à Bahia, ia à Bahia
Pra minha Maria encontrar

***Mulher carioca* – Baden Powell e Vinícius de Moraes**
Gravação de Vinícius de Moraes (1967)

Ela tem um jeitinho como ninguém
Que ninguém tem
A gaúcha tem a fibra
A mineira o encanto tem
A baiana quando vibra
Tem tudo isso e o céu também
A capixaba bonita
É de dar água na boca
E a linda pernambucana
Ai, meu Deus, que coisa louca!
A mulher amazonense
Quando é boa é demais
Mas a bela cearense
Não fica nada pra trás
A paulista tem a erva
Além das graças que tem
A nordestina conserva
Toda a vida e o querer-bem
A mulher carioca
O que é que ela tem?
Ela tem tanta coisa
Que nem sabe que tem
Ela tem o bem que tem
Tem o bem que tem o bem

Tem o bem que ela tem
Que ninguém tem, que tem
Ela tem um pouquinho que ninguém tem
Ela faz um carinho como ninguém
Ela tem um passinho que vai e que vem
Ela tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem
A carioca tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem
Tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem
Tem um carinho também
A carioca faz um passinho de nhem-nhem-nhem

***Morena flor* – Vinícius de Moraes e Toquinho**
Gravação de Toquinho e Vinícius de Moraes (1971)

Morena flor
Me dê um cheirinho
Cheirinho de amor
Depois também
Me dê todo esse denguinho
Que só você tem
Sem você
O que ia ser de mim
Eu ia ficar tão triste
Tudo ia ser tão ruim
Acontece que a Bahia
Fez você todinha assim
Só pra mim

***A benção, Bahia* – Vinícius de Moraes e Toquinho**
Gravação de Toquinho e Vinícius de Moraes (1971)

Olorô, Bahia
Nós viemos pedir sua benção, saravá
Hepa hê, meu guia
Nós viemos dormir no colinho de Iemanjá!

Nanã Boroko fazer um Bulandê
Efó, caruru e aluá
Pimenta bastante pra fazer sofrer
Bastante mulata para amar
Fazer junto
Meu guia, hê
Seu guia, He
Bahia!
Saravá, senhora
Nossa mãe foi-se embora pra sempre do Afojá
A rainha agora
É Oxum, é a Mãe Menininha do Gantois
Pedir à Mãe Olga do Alaketu, hê
Chamar Iansã para dançar
Xangô, rei Xangô, Kabuecielê
Meu pai! Oxalá, hepa babá!
A benção, mãe
Senhora mãe
Menina mãe
Rainha!

Tarde em Itapoã – **Vinícius de Moraes e Toquinho**
Gravação de Toquinho (1977)
Gravação de Vinicius de Moraes e Toquinho (1979)

Um velho calção de banho
O dia pra vadiar
Um mar que não tem tamanho
E um arco-íris no ar
Depois na Praça Caymmi
Sentir preguiça no corpo
E numa esteira de vime
Beber uma água de côco

É bom!

Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã

Enquanto o mar inaugura
Um verde novinho em folha
Argumentar com doçura
Com uma cachaça de rolha
E com o olhar esquecido
No encontro de céu e mar
Bem devagar ir sentindo
A terra toda a rodar

É bom!
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã

Depois sentir o arrepio
Do vento que a noite traz
E o diz-que-diz-que macio
Que brota dos coqueirais
E nos espaços serenos
Sem ontem nem amanhã
Dormir nos braços morenos
Da lua de Itapuã

É bom!
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã

Moreira

Samba da Baía de Todos os Santos **– Moraes Moreira e Rogério Duarte**
Gravação de Moraes Moreira (1976)

Esse samba é samba da Bahia
Se não fosse, não fosse, eu não ia
A Bahia é de São Salvador
E de Senhor do Bonfim
Bahia de todos os santos
E de todos, enfim
A Bahia prá mim é você
Alegria pra mim é você
Todo dia pra mim é você
É o amor

Zé Baiano, o Maestro Louco **– Moraes Moreira**
Gravação do Trio Elétrico Dodô e Osmar (1977)

Na memória de quem viu, ficou
Na estória do Carnaval que passou
Toda a moçada curtiu
E agora quer todo ano
A figura do Zé Baiano
Dançando em cima do trio
Animando mais a festa
Com seus jeitos, trejeitos e gestos
Feito um maestro louco, ele é quem dá o tom
E a massa conduz pelos caminhos do som
Que vem lá de cima do caminhão
Pelos caminhos da luz
Que vem lá de cima do caminhão
Transando a liga-liga-ligação
Que vem lá de cima do caminhão
E toda vibra-vibra-vibração

Que vem lá de cima do caminhão

Massa da Ribeira **– Moraes Moreira, Armandinho e Aroldo Macedo**
Gravação do Trio Elétrico Dodô e Osmar (1977)

Massa da Ribeira
Nesse Carnaval
Baiana maneira
Como nyunca vi igual
Nessa brincadeira
Do bem e do mal
Pela vida inteira
Um eterno Carnaval
Rola no frevo que rola no meio da rua
Rola na sua e na minha mão
Pinta na sua cara, bate em meu coração
Passa por nossa cabeça fazendo com que
A gente nunca se esqueça a arte de viver

Fruta Mulher **– Moraes Moreira e Ciça**
Gravação de Moraes Moreira (1978)

Fruta baiana é bonita
É da terra é banana frita
Açúcar e canela
Fruta bonita é aquela
É da terra e banana frita
Canela e açúcar
Fruta baiana é maluca

Fruta baiana é gostosa
Filha da flor manga rosa
Madura no pé
Fruta gostosa é mulher
Filha da flor manga rosa

No pé tá madura
Fruta baiana é loucura

Quem provou da fruta é que diz
Fruta baiana o que é
Bonita, maluca, gostosa, mulher.

Pelas Capitais **– Moraes Moreira e Jorge Mautner**
Gravação de Moraes Moreira (1979)

Lá em Maceió você de mim não teve dó
Em Aracaju a coisa virou angu
Já em São Luiz a gente foi tão feliz
Em Belém do Pará eu não parei de chorar

Lá em Manaus vimos que somos bons e maus
E em Teresina acabou-se toda nossa gasolina
Em Salvador, só em Salvador
Eu conquistei prá sempre o seu amor
Em Salvador, com a ajuda de Xangô, ô ô
Eu conquistei prá sempre o seu amor

E lá no Recife foi um disse me disse
Porém em Natal a coisa ficou legal
Já em João Pessoa nós curtimos numa boa
Mas em Curitiba necas de pitibiriba

Em Porto Alegre, alugamos um casebre
E no Rio de Janeiro acabou-se todo o dinheiro
Em Belo Horizonte, um belo horizonte
Já em Vitória pintou uma outra estória

E na Paulicéia você pirou da idéia
Em Florianópolis se lembrando de Nilópolis
Já em Campo Grande nosso amor foi muito grande
Mas em Cuiabá você ficou sarará

Lá em Goiânia até cantamos guarânia
Em Brasília foi a hora
De abraçar toda a família
Em Salvador, só em Salvador
Eu conquistei prá sempre o seu amor
Em Salvador, com a ajuda de Xangô, ô ô
Eu conquistei prá sempre o seu amor

Lá em Macapá tomamos muito guaraná
Tantas outras coisas aconteceram por lá
Já em Boa Vista você disse até à vista
Mas em Fortaleza uma poética tristeza
Em Porto Velho visitamos o Cornélio
E em Rio Branco nos beijamos
Tanto, tanto e no entanto
Em Salvador, só em Salvador
Eu conquistei prá sempre o seu amor
Em Salvador, com a ajuda de Xangô, ô
Eu conquistei prá sempre o seu amor

Que papo é esse? **– Moraes Moreira, Capinan e Fausto Nilo**
Gravação de Moraes Moreira (1980)

Você parece que bebe
Ou nem parece que sabe
Que o papa, que o papo e a OPEP
Apenas o papo nos cabe

Sei que tem gente que sabe
Do óleo e não sabe do olho
Da selva e não sabe da Silva
Que ele, que ela e que a ilha
Nas malhas do sol e da chuva
É tudo uma só maravilha

Transa, menina, transa
Europa, França e Bahia

Só quem não dança se cansa
Só quem não transa é que chia
E quem viver verá
O amor que os verões anunciam
Quero viver e rever
Os verões e você
Nos Carnavais da Bahia
Nos Carnavais da Bahia

Você parece que bebe
Bebe, bebe
Você parece que sabe
Sabe, sabe
Você parece que cabe
Cabe, cabe
Você parece que pode
Pode, pode
Você parece que dança
Dança, dança
Você parece que me ama
Ama, ama
Você parece que me engana
Ana, ana
Você parece que saca
Saca, saca
Você parece
Que papo, que papo
Que papo é esse?

Viva Dodô e Osmar **– Moraes Moreira e Zé Américo**
Gravação de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar (1980)

Dodô, Dodô
Antes do gringo
A guitarra ele inventou
Osmar, Osmar

O Carnaval veio trieletrizar
Viva Dodô e Osmar

Logo depois da guerra
Na minha terra, a Bahia
Dois baianos sem compromisso
Descobriram que o cepo maciço
Evitava o fenômeno da microfonia
E assim
Com o nome de pau elétrico
Nasceu um dia a guitarra
Na Bahia, Bahia, Bahia

Carnaval em Salvador – **Moraes Moreira e Armandinho**
Gravação de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar (1980)

Passo o ano inteiro pelo Brasil
Com ou sem dinheiro a mais de mil
E no Rio de Janeiro, esperando fevereiro

Carnaval em Salvador
Vou curtir com meu amor
E seja lá o que for
Vai ter ali pra mim eu vou

Carnaval é na Bahia
E o som do trio contagia
Retumba em meu coração
Vem, meu amor
Me dê a mão

Terra Primeira – **Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1983)

A Bahia nasce
Nasce todo dia

Assim como sol
Todo dia é luz
Todo dia santo é guia
É luz, é farol
É porto seguro
E até no escuro
Posso caminhar

Subir e descer ladeira
Bahia terra primeira
Bendita Bahia iá
Bonita Bahia iá

A Bahia cresce
Cresce todo o tempo
Contra-tempo e não
Tem tempo ruim
Se tem fim é bom
E Senhor do Bonfim
Vou dançar ao som
De quem dança a dança
Cuida bem de mim

Subir e descer ladeira
Bahia, terra primeira
Bendita Bahia iá
Bonita Bahia iá

Mistura de raça e nações
Culturas e religiões
Na praça de bloco e cordões
No solo e na sola dos pés
Reunindo multidões
Trio elétrico e afoxés

Salvador é um Porto Seguro **– Moraes Moreira e Béu Machado**
Gravação de Moraes Moreira e Gilberto Gil (1986)

Salvador é um Porto Seguro
Seguro que há tanta agonia
Há tanta beleza, tanta tristeza e alegria
É um porto, é um porto, Sete Portas
Bem abertas pra magia
De Todos os Santos que vêm baixar na Bahia

É um porto, parto e chego
Fico nego e português
Olho aberto de índio, enxergando até chinês
É um porto, Portugal, é um Carnaval

Chame gente **– Moraes Moreira e Armandinho**
Gravação de Moraes Moreira (1986)

Ah, imagina só
Que loucura essa mistura
Alegria, alegria é um estado
Que chamamos Bahia
De todos os santos
Encantos e axé
Sagrado e profano
O baiano é Carnaval

Do corredor da história
Vitória, Lapinha
Caminho de Areia
Pelas vias, pelas veias
Escorre o sangue e o vinho
Pelo mangue e Pelourinho

A pé ou de caminhão

Não pode faltar a fé
O carnaval vai passar
Na Sé ou no Campo Grande
Somos os Filhos de Gandhi
De Dodô e Osmar

Por isso chame, chame, chame
Chame gente
E a gente se completa
Enchendo de alegria
A praça e o poeta

Dança dos bichos – **Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1988)

Só na Bahia
O povo não se conforma
Tudo se cria e se transforma
Tudo se dança e muda na mudança do Garcia
Só na Bahia
O povo dá sempre um jeito
Bate no peito com muito orgulho
Independência e todo dia é dia 2 de julho
Quem vai pra avenida
No bloco da vida
Só sai no capricho
E a gente se ama na lama da praça
Na dança dos bichos
E tem que ser fera
Se dar com a galera
Do bem e do mal
Sem essa de cinzas
Ou de quarta-feira
Pra sempre carnaval

***Quilombahia* – Moraes Moreira, Zeca Barreto e Béu Machado**
Gravação de Moraes Moreira (1988)

Nos tons da esperança e do ouro
E couro come e ninguém vê
O tempo é passageiro
Dá um tempo no terreiro
No embalo do Ilê
Meu elo, minha corrente
Meu nego belo, minha gente
Meu mano da Liberdade
Pele negra e claridade
Nesse novo continente
Nossa voz não se cala
É fé, firmeza e folia
Abre alas senzalas
Pelas ruas da Bahia
Explode
Como uma bomba
Arromba a festa alegria
Aonde a tristeza tomba
Aqui no quilombahia
Na praça ou no terreiro
A todo vapor
Navio negreiro, galera do amor

***Verão da Bahia* – Moraes Moreira e Oswaldinho**
Gravação de Moraes Moreira (1988)

Sou lá do Pelô
Sou lá do Terreiro
Tô no estrangeiro
Tô em Salvador
Do interior de toda a Bahia
Eu sou

Liberdade é
Apartheid não
Puro sentimento
Violência não
Onde me encontro
Na felicidade
Sou dessa cidade
Sou dessa nação

Não, não vou me embora
Sei que ainda é cedo
Vou perder a hora
No Relógio de São Pedro

Vem me ver na Bahia
No verão
Onde mora a alegria
Nessa estação

***A Lua dos Amantes* – Moraes Moreira e Pepeu Gomes**
Gravação de Moraes Moreira e Pepeu Gomes (1989)

Olha a lua dos amantes
Olha que felicidade
Brilha agora como antes
Lá no céu da liberdade

Pra quem dorme no sereno
Pra quem fica até mais tarde
O amor não é pequeno
Muito menos a verdade

Vai, vai, vai por mim, amor
Vai, vai, vai que eu também vou

Lá na Rua dos Prazeres
Lá no Largo dos Aflitos

Onde os negros mais bonitos
Da Bahia vão dançar

Reunindo toda a raça
Não tem cor o coração
Quando chegam lá na praça
O poeta estende a mão

Terreiros e Catedrais **– Moraes Moreira e Béu Machado**
Gravação de Paulinho Boca de Cantor (1990)

Meu Senhor do Bonfim
Meu começo
Reconheço Senhor Oxalá
Se vem chuva
Pra planta crescer
Trago água de flor
Pra te dá
Sexta-feira é dia branco
Pele negra
Colina e colar
Trago rezas e incenso
Pro santo
Canto e danço
Pro meu orixá
Da Conceição ao Bonfim
Quem tem fé vai a pé ora veja
Vão lavar a escada
Da igreja
Baianas do Candomblé

Na Bahia é assim
O que vale é a fé
Nada mais
Vão subindo

A ladeira se unindo
Terreiros e catedrais

***Tem um pé no Pelô* – Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1993)

Tem um pé no Pelô
Amor e tem consciência
Quem por lá já passou
Simbolizou a resistência
Tem um pé no Pelô
O povo desse mundo grande
Olodum tem tambor
No Pelô tem o Axé do Ghandy
Pra não virar ruína
O povo de lá foi a luta
O menino e a menina
O malandro e a prostituta
Levou fé no Pelô
O povo de toda Bahia
Por isso ele não virou
Uma nova Alexandria
Além do Governador
No plano da reconstrução
A mãe do trabalhador
E a arte do artesão

Olha o tempo que passa
Olha a história da raça
Aqui nessa batida
Na Timbalada dá
Na Timbalada dá
Na Timbalada da vida

***Guerreiro da Paz* – Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1993)

Um dia, na Índia
Alguém já falou
Que só um com amor realiza
Que só um com amor é capaz
Que só um com amor neutraliza
O ódio de muitos mais

O sol vem de lá
E aqui chega quente
A luz vem de lá
Vem a luz
De lá do Oriente

Um dia na Índia
Alguém já provou
Que a guerra não é nosso karma
Dizendo com amor se faz
Lutando, lutando, sem arma
Venceu o guerreiro da paz

O amor só quer ser
E é tão de repente
O sol vem de lá
Vem a luz
De lá do Oriente

Um dia, a Bahia
Ao som do agogô
Tornou-se não por acidente
Celebrando o Carnaval
A Índia aqui do Ocidente
Acima do bem e do mal

É o som que vibra
Num toque espontâneo
De quem se equilibra
Na linha do Mediterrâneo

***Ser baiano* – Moraes Moreira e Saul Barbosa**
Gravação de Moraes Moreira (1993)

É de obrigação
De obrigação de candomblé
Ir da Conceição da Praia
Ao Bonfim a pé

Ser baiano
Me perguntaram o que é
É saber onde tem
O melhor acarajé
É subir e descer a ladeira
De um jeito bonito
Atestado de fé, ser baiano
É um estado de espírito

É de obrigação
De obrigação de candomblé
Ir da Conceição da Praia
Ao Bonfim a pé

Ser baiano é andar
Assim como se dança
Ser baiano é falar
Assim como se canta
É nobreza apesar da pobreza
É a cabeça erguida
Na certeza de tudo vencer
É bem viver a vida

Ser baiano é o ouro do sol
Ser baiano é a prata da lua
Preto velho lá não fica velho
Porque continua
Apesar da idade, dançando no meio da rua

Vassourinha Elétrica **– Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1995)

Varre, varre, varre, vassourinhas
Varreu um dia as ruas da Bahia
Frevo, chuva de frevo e sombrinhas
Metais em brasa, brasa, brasa que ardia

Varre, varre, vassourinhas
Varreu um dia as ruas da Bahia
Abriu alas e caminhos pra depois passar
O trio de Armandinho, Dodô e Osmar

E o frevo que é pernambucano, ui, ui, ui, ui
Sofreu ao chegar na Bahia, ai, ai, ai, ai
Um toque, um sotaque baiano, ui, ui, ui, ui
Pintou uma nova energia, ai, ai, ai, ai
Desde o tempo da velha fóbica, hahahahaha
Parado é que ninguém mais fica
É o frevo, é o trio, é o povo
É o povo, é o frevo, é o trio
Sempre juntos fazendo o mais novo
Carnaval do Brasil

Aroldo Jungle **– Moraes Moreira**
Gravação de Moraes Moreira (1996)

A praça é a fonte
Os rios são os canais
Por onde correm as águas

Vivas, dos carnavais
A praça é um monte
De gente, de todas as classes
As avenidas, as caras
As máscaras e os disfarces
A praça é o povo e o poeta
Na mais completa harmonia
As ruas, os leitos dos rios
Que correm pro mar da Bahia
A praça é o princípio
De toda esta história pra mim
As avenidas o meio
E o fim dessa festa sem fim
Vem sangue bom, que o som
Vai rolar na paz
Chova ou faça sol
Vem, porque aqui na praça
Gandhi nos abraça
Com o seu lençol
Aroldo Jungle, ô ioiô
Aroldo Jungle, ô iaia

Moura

Nabucodonosor **– Alfredo Moura**
Gravação da Banda Eva (1995)

Na boca e na boquinha
E foi papai quem falou
Menina linda, dengosa
Sou sua naja
Sou seu amor
Silenciosa, gatinha, fofinha
Sou sua abelha rainha

Beijo com gosto de sal
Vou consultar meu peji
Um alto astral
Jeito louco de ser

Um babá por ali
Sou odalisca do seu metiê
Quero casar com você

Ouvi dizer que Babilônia é Salvador
É Salvador, é Salvador
Ouvi dizer que Babilônia é Salvador
Ouvi da boca de Nabucodonosor

Na boca e na boquinha
E foi mamãe quem falou
Tremendamente dengosa
Esse meu bem-querer te viciou

Todo manhoso
Vem cá meu gatinho
E me enche de beijinhos

Beijo com sal
Do Oiapoque ao Chuí
Um alto astral
Jeito louco de ser

Um babá por ali
Sou odalisca do seu metiê
Quero casar com você

O Pensador

É Nenhuma **– Gabriel O Pensador**
Gravação de Chiclete com Banana (1998)

É nenhuma meu rei, é nenhuma é nenhuma é nenhuma
É nenhuma meu rei, meu rei, meu rei, meu rei, meu rei
É nenhuma é nenhuma é nenhuma

Se alguém te disser que o baiano é um bicho preguiçoso
É papo furado de povo invejoso, meu rei, não vá acreditar

Se alguém te disser que o baiano é um sujeito molenga
Não acredite nessa lengalenga, tem alguém querendo te enganar

Tá pensando que o baiano é o que? Tá pensando que eu não trabalho?
Você vá na Bahia pra ver, ou na casa do baiano pra saber
Que o baiano é massa, o baiano é fera

O baiano trabalha, batalha, não joga a toalha e sacode a galera
O baiano é fera, o baiano é massa
O baiano tem fé, tem raça e sempre faz a festa por onde ele passa

Tá pensando que o baiano é o que? Tá pensando que eu não trabalho?
Você vá na Bahia pra ver, ou na casa do baiano pra saber
Que o baiano é massa, o baiano é fera

Tá pensando que o baiano é mole? O baiano não é mole não
Tá pensando que o baiano dá mole? O baiano não dá mole não
O baiano não dá mole não, o baiano não dá mole não
O baiano não é mole não, o baiano não é mole não

Tá pensando que o baiano é o que? Tá pensando que eu não trabalho?
Você vá na Bahia pra ver, ou na casa do baiano pra saber
Que o baiano é massa, o baiano é fera

Pita e Dantas

A flor do afoxé **– Carlos Pita e Cardan Dantas**
Gravação de Paulinho Boca de Cantor (1983)

A flor do afoxé
Yê, afoxé
E som do agogô
Yê, afoxé
A flor do coração
Yê, afoxé
E o amor e o amor

Que toda morena baiana tem
Tem, tem, tem
O sorriso maneiro
O nó na cintura
O beijo de coco
Que só ela tem
Que toda morena baiana tem
Tem, tem, tem
O jeito de corpo
Uma estrela no rosto
Seus olhos bonitos
São contas do mar

A flor do afoxé
Yê, afoxé

Portugal

Alegria da cidade **– Jorge Portugal e Lazzo (Lázaro Ferreira)**
Gravação de Margareth Menezes (1988)

A minha pele de ébano é a minha alma nua
Espalhando a luz do sol
Espelhando a luz da lua

Tem a plumagem da noite
E a liberdade da rua
A minha pele é linguagem
E a leitura é toda sua
Será que você não viu?
Não entendeu o meu toque?
No coração da América eu sou o jazz
Sou o rock, sou o rock
Eu sou parte de você
Mesmo que você me negue
Na beleza do afoxé
Ou no balanço do reggae
Eu sou o sol da Jamaica
Sou a cor da Bahia
Eu sou você
E você não sabia
Liberdade, Curuzu, Harlem, Palmares, Soweto
Nosso céu é todo blue
E o mundo é um grande gueto
Apesar de tanto não
De tanta dor que nos invade
Somos nós a alegria da cidade
Apesar de tanto não
Tanta marginalidade
Somos nós a alegria da cidade

***Voz guia* – Jorge Portugal e Roberto Mendes**
Gravação de Roberto Mendes (1999)

A minha casa é a Bahia
Mas o mundo é meu lugar
Eu posso até mudar o mundo
Mas não posso me mudar, não
Lá no fundo de mim mesmo

Essa verdade me queima
E é o que me faz cantar

Só se vê na Bahia **– Jorge Portugal e Roberto Mendes**
Gravação de Joelma Silva (1999)

Pedra pisada de preto
Luso-banto-sudanesa
Precipício de beleza
Reconvexa alegria
Imã de toda utopia
Rima de toda riqueza
Tudo isso com certeza só se vê
Só se vê na Bahia
Só se vê na Bahia
Só se vê na Bahia
Gente que tira alegria da dor
No baticum do batente
Todas as cores de gente
Contas de todos os guias
Uma nação diferente
Toda prosa e poesia
Tudo isso finalmente só se vê
Só se vê na Bahia

Doce é meu caminhar **– Jorge Portugal e Saul Barbosa**
Gravação de Wil Carvalho (1999)

Toda cidade da Bahia
No vai e vem do dia-a-dia balança
Cotidiana ritmia
Entra no corpo, contagia
É dança
É que a cidade da Bahia
Povoada de poesia e amar

E na cadência da magia
Sempre essa cena da agonia
Caminha

Doce é seu caminhar
Anda por musicar por aí
Doce é seu caminhar
Anda por musicar por aí

Essa cidade da Bahia
Mãe de todas utopias
Tem no andar
Uma real sabedoria que não se apressa
Mas sempre chega
Vem de Caymmi, amado guia
A musical filosofia de cantar
E mesmo longe da folia
O passo é a batida do ijexá

Doce é meu caminhar
Ando por musicar por aí
Doce é meu caminhar
Ando por musicar por aí

Essa cidade da Bahia
Hino de todas utopias
Tem no andar
Uma real sabedoria que não se apressa
Mas sempre chega
Vem de Caymmi, amado guia
A musical filosofia de cantar
E mesmo longe da folia
O passo é a batida do ijexá

Doce é meu caminhar
Ando por musicar por aí

Doce é meu caminhar
Ando por musicar por aí

Profeta e Bilé

Eu sou Bahia **– Carlito Profeta e Bilé**
Gravação de Clécia Queiroz (1997)
Gravação da Confraria da Bazófia (1999)

Eu sou Bahia
Na aparência
Na displicência e na havaiana do pé
Eu sou Bahia vindo da ilha
Me amarrando na baiana que quiser

Ao sol da ladeira eu vou me esbaldar
O povo na feira
Também vai brincar
É pula pra lá, é pula pra cá
Nesse carná é Bahia, iaiá
No Farol da Barra
É sol, sal e cor
Bahia iaiá, Bahia ioiô
São pretos e brancos
Brasil multicor
Salve a Bahia de São Salvador

Queiroz, Aroldo e Betinho

Frevoxé **– Walter Queiroz, Aroldo Macedo e Betinho Macedo**
Gravação de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô e Osmar (1980)

Frevoxé
Misture a dança do seu ombro com seu pé

Frevoxé
Bumbagogô dança meu povo em Salvador
Quem tiver
O nosso pique não se pique bote fé

Frevoxé
É a Bahia namorando com Guiné
Essa pisada eu aprendi menino
Destino da raça
Da graça de ser

Um baianinho branquelo, neguinho
Da Roça do Lobo
Saci Pererê
Bota pimenta de cheiro
No fogo do povo e deixar arder

Reco

Negrume da noite **– Paulinho do Reco**
Gravação do Ilê Aiyê (1989)
Gravação de Margareth Menezes (1991)

O negrume da noite
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou

Constitui um universo de beleza
Explorado pela raça negra
Por isso o negro lutou, o negro lutou
E acabou invejado
E se consagrou

Ilê, Ilê Aiyê
Tu és o senhor

Dessa grande nação
E hoje os negros clamam
A benção, a benção, a benção

Odé comorodé, odé
Odé arêrê
Odé comorodé, odé
Odé arêrê

Riachão – Clementino Rodrigues

Cada macaco no seu galho – **Riachão**
Gravação de Riachão (1973)
Gravação de Gilberto Gil e Caetano Veloso (1976)

Xô xuá
Cada macaco no seu galho
Xô xuá
Eu não me canso de falar
Xô xuá
O meu galho é na Bahia
Xô xuá
O seu é em outro lugar

Não se aborreça moço da cabeça grande
Você vem não sei de onde
Fica aqui não vai pra lá
Esse negócio da mãe preta ser leiteira
Já encheu sua mamadeira
Vá mamar noutro lugar.

Santtana e Ribeiro

Domingo no Candeal **– Lucas Santtana e Quito Ribeiro**
Gravação de Lucas Santtana (1999)

Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no beco
Olhe o baleiro
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no gueto
Olhe o baleiro
Quito, chokito de coco
No tabuleiro da baiana de torso
Que é que a baiana tem,
que é que a baiana tem, que o timbaleiro tem
Prestígio de vatapá, ploc-banana no cesto de iaiá
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no beco
Olhe o baleiro
Timbalar de bala, de bala, de bala, de balaio
De balaio, de baleiro, timbaleiro no gueto
Olhe o baleiro
Quito, chokito de coco
No tabuleiro da baiana de torso
Look de lupa e timbau
Tênis Reebok, de relógio Shock
Espelhando, espelhando, espalhando
A figura do brau
É domingo de tarde no Candeal

Senna

Herança da África – **Senna**
Gravação da Banda Papa Léguas (1992)

Ei, ei, ei, ê á ê á ô
Salve o povo da Bahia
Ei, ei, ei, ê á ê á ô
Salve o povo de São Salvador

Que canta, que dança, que brinca sem violência
E logo que nasce aprende a cantar
Bahia é terra, herança da África
Dessa raça negra que só sabe amar

Ê á ê á ê á ô
Eu venho da África, ô ô ô
Eu só quero amor

Tavares e Babilônia

Bate couro – **Alaim Tavares e Gilson Babilônia**
Gravação de Daniela Mercury (1996)

Alegria é dom
Que herdei do meu rei
Desde os tempos de outrora
Tristeza, no meu coração não mora

Bate o couro que já vou
Que já vou sapatear
Vou rodar a baiana
E cantando eu vou
Lhe tirar pra dançar

Terra Festeira **– Alaim Tavares e Gilson Babilônia**
Gravação de Daniela Mercury (1998)

Ê, cidade que canta
Ê, povo que dança
Faz festa pro mar, pro mar

Ê, cidade da Bahia
Cidade da poesia
Quero te cantar

Eta, terra festeira
De gente bonita
Que dá nó em pingo d'água
Que agita, que agita

O além veio lhe avisar
Que aqui é de encantar
Quero lhe parabenizar
Cidade, eu hei de amar você

Gereré, gereré, xerém, xerém
Gereré, gereré, xerém, xerém

Veloso

Beira-mar **– Caetano Veloso e Gilberto Gil**
Gravação de Gilberto Gil (1967)

Na terra em que o mar não bate
Não bate o meu coração
O mar onde o céu flutua
Onde morre o céu e a lua
E acaba o caminho do chão

Nasci numa onda verde
Na espuma me batizei

Vim trazido numa rede
Na areia me enterrarei
Na areia me enterrarei

Ou então nasci na palma
Palha da palma no chão
Tenho a alma de água clara
Meu braço espalhado em praia
Meu braço espalhado em praia
E o mar na palma da mão

No cais, na beira do cais
Senti meu primeiro amor
E num cais que era só cais
Somente mar ao redor
Somente mar ao redor

Mas o mar não é todo mar
Mar que em todo mundo exista
Ou melhor, é o mar do mundo
De um certo ponto de vista
De onde só se avista o mar
E a ilha de Itaparica

A Bahia é que é o cais
A praia, a beira, a espuma
E a Bahia só tem uma
Costa clara, litoral
Costa clara, litoral
É por isso que o azul
Cor de minha devoção
Não qualquer azul, azul
De qualquer céu, qualquer dia
O azul de qualquer poesia
De samba tirado em vão

É o azul que a gente fita
No azul do mar da Bahia
É a cor que lá principia
E que habita em meu coração

***Quem me dera* – Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1967)

Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser, vou mandar te buscar
De madrugada, quando o sol cair dend'água
Vou mandar te buscar

Ai, quem me dera
Voltar, quem me dera um dia
Meu Deus, não tenho alegria
Bahia no coração

Ai, quem me dera o dia
Voltar, quem me dera o dia
De ter de novo a Bahia
Todinha no coração

Ai, água clara que não tem fim
Não há outra canção em mim
Que saudade...

Ai, quem me dera
Mas quem me dera alegria
De ter de novo a Bahia
E nela o amor que eu quis

Ai, quem me dera
Meu bem, quem me dera o dia
De ter você na Bahia
O mar e o amor feliz

Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser, vou mandar te buscar
Na lua cheia
Quando é tão branca a areia
Vou mandar te buscar

Atrás do trio elétrico **– Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1969)

Atrás do trio elétrico
Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar aprendeu
Que é do outro lado, do lado de lá
Do lado que é lá do lado de lá

O sol é seu, o som é meu
Quero morrer, quero morrer já
O som é seu, o sol é meu
Quero viver, quero viver lá
Nem quero saber
Se o diabo nasceu foi na Bahi
Foi na Bahia
O trio eletro-sol rompeu no meio-di
No meio-dia

Triste Bahia **– Caetano Veloso e poesia de Gregório de Mattos**
Gravação de Caetano Veloso (1972)

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante

Que em tua larga barra tem entrado
A mim vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante

Triste, oh, quão dessemelhante, triste…
Pastinha já foi à África
Pastinha já foi à África
Pra mostrar capoeira do Brasil
Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua
Eu mais a minha mulher
Vamos fazer um ranchinho
Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua
E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante
Ê, ô, galo canta
O galo cantou, camará
Ê, cocorocô, ê cocorocô, camará
Ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará
Ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará
Ê, triste Bahia, ê triste Bahia, camará
Bandeira branca enfiada em pau forte

Afoxé leí, leí, leô
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte
O vapor da cachoeira não navega mais no mar

Triste recôncavo, oh, quão dessemelhante
Maria pegue o mato é hora
Arriba a saia e vamo-nos embora
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora

Oh, virgem mãe puríssima

Bandeira branca enfiada em pau forte
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte

Muitos Carnavais **– Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1977)

Eu sou você
Você me dá
Muita confusão e paz
Eu sou o sol
Você, o mar
Somos muitos carnavais
Nossos clarins
Sempre a soar
Na noite, no dia
Bahia
Vamos viver
Vamos ver
Vamos ter
Vamos ser
Vamos desentender
Do que não
Carnavalizar a vida, coração

Deus e o Diabo **– Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1977)

Você, tenha ou não tenha medo
Nego, nega, o carnaval chegou
Mais cedo ou mais tarde acabo
De cabo a rabo com essa transação de pavor
O carnaval é invenção do diabo
Que Deus abençoou
Deus e o diabo no Rio de Janeiro

Cidade de São Salvador
Não se grile
A rua Chile sempre chega pra quem quer
Qual é! qual é! qual é!
Qual é! qual é!...
Quem pode, pode
Quem não pode vira bode
Foge pra Praça da Sé
Cidades maravilhosas
Cheias de encantos mil
Cidades maravilhosas
Os pulmões do meu Brasil

Cara a Cara **– Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1977)

Nas suas andanças
Danças, danças, danças, danças, danças
Na multidão
Veja se de vez em quando encontra
Contra, contra, contra
Os pedaços do meu coração

Tira essa máscara
Cara a cara, cara a cara a cara
Quero ver você
No trio elétrico rico
Rico, rico, rico, rico desendoidecer
De alegria, ria, ria, ria, ria
Que a luz se irradia dia, dia, dia, dia
Dia de sol na Bahia

Sim / Não **– Caetano Veloso e Bolão (Edu Gonçalves)**
Gravação de Caetano Veloso (1981)

No badauê (badauê)
Vira menina, macumba, beleza, escravidão
No badauê (badauê)
Toda grandeza da vida no sim/não
No Zanzibar (Zanzibar)
Essa menina bonita botou amor em mim
No Zanzibar (Zanzibar)
Os orixás acenaram com o não/sim
Afoxé, jeje, nagô
Viva a princesa menina, uma estrela
Riqueza primeira de Salvador
No Ilê Ayê (Ilê Ayê)
Uma menina fugindo beleza amor em vão
No Ilê Ayê (Ilê Ayê)
Toda tristeza do mundo no não/não
No badauê (badauê)
Gira princesa, primeira beleza, amor em mim
No badauê (badauê)
Os orixás nos saudaram com o sim/sim
Afoxé, jeje, nagô
Viva a princesa menina, uma estrela
Riqueza primeira de Salvador

Ele me deu um beijo na boca **– Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1982)

Ele me deu um beijo na boca e me disse:
A vida é oca como a touca
De um bebê sem cabeça
E eu ri à beça
E ele: como uma toca de raposa bêbada
E eu disse: chega da sua conversa

De poça sem fundo
Eu sei que o mundo
É um fluxo sem leito
E só no oco do seu peito
Que corre um rio
Mas ele concordou que a vida é boa
Embora seja apenas a coroa:
A cara é o vazio
E ele riu e riu e riu e ria
E eu disse: basta de filosofia
A mim me bastava que um prefeito desse um jeito
Na cidade da Bahia
Esse feito afetaria toda a gente da terra
E nós veríamos nascer uma paz quente
Os filhos da guerra fria
Seria um antiacidente
Como uma rima
Desativando a trama daquela profecia
Que o Vicente me contou
Segundo a astronomia
Que em novembro do ano que inicia
Sete astros se alinharão em Escorpião
Como só no dia da bomba de Hiroshima
E ele me olhou
De cima e disse assim pra mim
Delfim, Margareth Thatcher, Menahem Begin
Política é o fim
E a crítica que não toque na poesia
O Time Magazine quer dizer que os Rolling Stones
Já não cabem no mundo do Time Magazine
Mas eu digo (ele disse)
Que o que já não é o Time Magazine
No mundo dos Stones Forever Rockin'and Rollin'
Por que forjar desprezo pelos vivos

E fomentar desejos reativos
Apaches, Punks, Existencialistas, Hippies, Beatniks
De todos os tempos uni-vos
E eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso
Apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos
E sozinhos
Mas ele me falou: você tá triste
Porque a tua dama te abandona
E você não resiste, quando ela surge
Ela vem e instaura o seu cosmético caótico
Você começa a olhar com um olho gótico
De cristão legítimo
Mas eu sou preto, meu nego
Eu sei que isso não nega e até ativa
O velho ritmo mulato
E o leão ruge
O fato é que há um istmo
Entre meu Deus
E seus deuses
Eu sou do clã do Djavan
Você é fã do Donato
E não nos interessa a tripe cristã
De Dilan Zimmermann
E ele ainda diria mais
Mas a canção tem que acabar
E eu respondi:
O Deus que você sente é o Deus dos Santos
A superfície iridescente da bola oca.
Meus deuses são cabeças de bebês sem touca
Era um momento sem medo e sem desejo
Ele me deu um beijo na boca
E eu correspondi àquele beijo

***Salva-vida* – Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1983)

Místico pôr-do-sol no mar da Bahia
E eu já não tenho medo de me afogar
Conheço um moço lindo que é salva-vida
Vida
Um da turma legal do Salva-mar
Que é fera
Na doçura, na força e na graça
Ai, ai
Quem dera
Que eu também pertencera a essa raça
Salva-vida
Onda nova
Nova vida
Vem do novo mar
Sólido simples vindo ele vem bem Jorge
Límpido movimento me faz pensar
Que profissão bonita pra um homem jovem
Jovem
Amar de mesmo a gente, água e areia
No dia da rainha das águas
Do presente
Ai, ai
Luzia a firmeza dourada
Dessa gente

***Quero ir a Cuba* – Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1983)

Mamãe eu quero ir a Cuba
Quero ver a vida lá
La sueño una perla encendida
Sobre la mar

Mamãe eu quero amar
A ilha de Xangô e de Yemanjá
Yorubá igual a Bahia
Desde Célia Cruz
Cuando eu era un niño de Jesus
E a revolução
Que também tocou meu coração
Cuba seja aqui
Essa ouvi dos lábios de Peti
Desde o cha-cha-cha
Mamãe eu quero ir a Cuba
E quero voltar

Vamo comer **– Caetano Veloso e Toni Costa**
Gravação de Caetano Veloso (1987)

Vamo comer
Vamo comer feijão
Vamo comer
Vamo comer farinha
Se tiver
Se não tiver então
Vamo comer
Vamo comer faisão
Vamo comer
Vamo comer tempura
Se tiver
Se não tiver então
Ô ô ô ô ô

Eu não sou deputado baiano
E, como dizia o outro, não sou de reclamar
Mas se estamos nesse cano
Não consigo me calar
É um papo de pelicano romântico

Aberto pro bico de quem alcançar
Quem quiser ver
Quem quiser ouvir
Quem quiser falar

Vamo comer
Vamo comer, João
Vamo comer
Vamo comer, Maria
Se tiver
Se não tiver então ô ô ô ô

Vamo comer
Vamo comer canção
Vamo comer
Vamo comer poesia
Se tiver
Se não tiver então ô ô ô ô

O padre na televisão
Diz que é contra a legalização do aborto
E a favor da pena de morte
Eu disse: não! Que pensamento torto!
E a pretexto de aids, aids
Nunca se falou de sexo com tanta
Franqueza e confiança
Mas é bom saber o que dizer
E o que não dizer, na frente das crianças
Merci beaucoup
Merci beaucoup, bahia
Arigatô
Arigatô, jamaica
E trinidad
E trinidad-tobago ô ô ô ô
'Brigado cuba

Thank you, martinica
E surinan
Belém do grão-pará
Y gracias, puerto
Gracias puerto rico ô ô ô ô

Baiano burro nasce, cresce
E nunca pára no sinal
E quem pára e espera o verde
É que é chamado de boçal
Quando é que em vez de rico
Ou polícia ou mendigo ou pivete
Serei cidadão
E quem vai equacionar as pressões
Do PT, da UDR
E fazer dessa vergonha
Uma nação?

***Fora da Ordem* – Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1991)

Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico,
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e muito mais intensa do que um cartão postal
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Escuras coxas duras tuas duas de acrobata mulata,
Tua batata da perna moderna, a trupe intrépida em que fluis
Te encontro em Sampa de onde mal se vê quem sobe ou desce a rampa
Alguma coisa em nossa transa é quase luz forte demais

Parece pôr tudo à prova, parece fogo, parece, parece paz
Parece paz
Pletora de alegria, um show de Jorge Benjor dentro de nós
É muito, é grande, é total
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Meu canto esconde-se como um bando de ianomânis na floresta
Na minha testa caem, vêm colar-se plumas de um velho cocar
Estou de pé em cima do monte de imundo lixo baiano
Cuspo chicletes do ódio no esgoto exposto do Leblon
Mas retribuo a piscadela do garoto de frete do Trianon
Eu sei o que é bom
Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem
Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Neide Candolina – **Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1991)

Preta chique, essa preta é bem linda
Essa preta é muito fina
Essa preta é toda a glória do brau
Preta preta, essa preta é correta
Essa preta é mesmo preta
E é democrata social racial
Ela é modal

Tem um Gol que ela mesma comprou
Com o dinheiro que juntou
Ensinando português no Central
Salvador, isso é só Salvador
Sua suja Salvador
E ela nunca furou um sinal
Isso é legal

E eu e eu e eu sem ela
Nobreza brau, nobreza brau

Preta sã, ela é filha de Iansã
Ela é muito cidadã
Ela tem trabalho e tem carnaval
Elegante, ela é muito elegante
Ela é superelegante
Roupa Europa e pixaim Senegal

Transcendental
Liberdade, bairro da Liberdade
Palavra da liberdade
Ela é Neide Candolina total
E a cidade, a baía da cidade,

A porcaria da cidade
Tem que reverter o quadro atual
Pra lhe ser igual

E eu e eu e eu sem ela
Nobreza brau, nobreza brau

***Haiti* – Caetano Veloso e Gilberto Gil**
Gravação de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1993)

Quando você for convidado pra subir no adro
da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos
E outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos, pobres como pretos

Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres
são tratados
E não importa se olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque, um batuque com a pureza
de meninos uniformizados
De escola secundária em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
Nem o traço do sobrado, nem a lente do
Fantástico
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém
Ninguém é cidadão
Se você for ver a festa do Pelô
E se você não for
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui

E na TV se você vir um deputado em pânico
Mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo
Qualquer qualquer
Plano de educação
Que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de
democratização do ensino de primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção

da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto
espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho
habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua
sobre um saco brilhante de lixo do Leblon
E quando ouvir o silêncio sorridente de São
Paulo diante da chacina
111 presos indefesos
Mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos
Ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres
E todos sabem como se tratam os pretos
E quando você for dar uma volta no Caribe
E quando for trepar sem camisinha
E apresentar sua participação inteligente no
bloqueio a Cuba
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui

Onde o Rio é mais baiano – **Caetano Veloso**
Gravação de Caetano Veloso (1997)

A Bahia,
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira nela inteira se viu,
Exibiu-se sua face verdadeira.
Que alegria
Não ter sido em vão que ela expediu

As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
(Pois o mito surgiu dessa maneira).

E agora estamos aqui
Do outro lado do espelho
Com o coração na mão
Pensando em Jamelão no Rio Vermelho
Todo ano, todo ano
Na festa de Iemanjá
Presente no dois de fevereiro
Nós aqui e ele lá
Isso é a confirmação de que a Mangueira
É onde o Rio é mais baiano.

A verdadeira baiana **– Caetano Veloso**
Gravação de Gal Costa (1990)

A verdadeira baiana sabe ser falsa
Salsa, valsa e samba quando quer
A verdadeira baiana é transafricana!
É pós-americana, Rum, Pi, drum-machine, Lé
Rum, Pi, drum-machine, Lé
Rum, Pi, drum-machine, Lé
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira é baiana, a outra é falsa
É a falsa, falsa, falta pedigree e axé
A verdadeira baiana é a matriarca
A menina-homem, o Deus mulher
Rum, Pi, drum-machine, Lé
Rum, Pi, drum-machine, Lé
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é

A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira baiana não marca o samba
Com a cocaína da vinheta de tevê
Sabe fazê-lo, mas segue atrás do mais belo
O trieletrikitch som não se vê,
Rum, Pi, drum-machine, Lé
Rum, Pi, drum-machine, Lé
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira baiana transmuda o mundo
Com seu gingado de ceticismo e fé
Neo-asiática, ela é supralusitana
É verdadeira e falsa quando quer
Rum, Pi, drum-machine, Lé
Rum, Pi, drum-machine, Lé
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é
A verdadeira é baiana
A verdadeira é baiana é

Bahia, minha preta **– Caetano Veloso**
Gravação de Gal Costa (1993)

Bahia, minha preta
Como será
Se tua seta acerta o caminho e chega lá?
E a curva linha reta
Se ultrapassar esse negro azul que te mura
O mar, o mar?
Cozinha esse cântico
Comprar o equipamento e saber usar

Vender o talento e saber cobrar, lucrar
Insiste no que é lindo
E o mundo verá
Tu voltares rindo ao lugar que é teu no globo azul
Rainha do Atlântico Sul

ê ô! Bahia, fonte mítica, encantada
ê ô! Expande o teu axé, não esconde nada
Teu canto de alegria ecoa longe, tempo e espaço
Rainha do Atlântico

Te chamo de senhora
Opô Afonjá
Eros, Dona Lina, Agostinho e Edgar
Te chamo Menininha do Gantois
Candolina, Marta, Didi, Dodô e Osmar
Na linha romântico
Teu novo mundo
O mundo conhecerá
E o que está escondido no fundo emergirá
E a voz mediterrânica e florestal
Lança muito além a civilização ora em tom boreal
Rainha do Atlântico Austral

Xexéu e Luizinho

***Minha História* – Xexéu e Luizinho SP**
Gravação da Timbalada (1996)

A minha história de amor começou
Era carnaval, era Salvador
Amor à primeira vista eu sei
Ao olhar você me apaixonei
Me beija, me abraça
E fala pra mim poesias

No meio da praça
A lua, o mar
As estrelas do céu
Seu corpo revela o suingue e calor
É só me chamar
Me chamar que eu vou
Revelo os segredos
Que guardo pra mim
Meu favo de mel
Minha flor jasmim
Sou louco
Sou louco por você
Até o fim
Que faz soar a nota da canção
Eu sou seu tom
Você, meu refrão
Ficamos assim, então
Ficamos assim, então

colofão *Formato*: 17 x 25 cm
Tipografia: MrsEaves, Garamond e Scala Sans
Papel: Alcalino 75 g/m² (miolo) e cartão Triplex 300 g/m² (capa)
Impressão: Edufba
Capa e acabamento: Cian Gráfica
Tiragem: 400 exemplares

Identidade baiana. O que faz ser baiano. Baianidade. A referência a um modo de agir, ser e sentir definido como tipicamente baiano aparece em relatos de viajantes, criações de artistas e intelectuais, produções jornalísticas, da indústria do entretenimento e do turismo. Em *A invenção da baianidade*, a autora busca os hábitos, práticas e valores que sustentam esse discurso e oferece ao leitor elementos para repensar como e por que a baianidade prossegue alimentando utopias baianas, brasileiras e universais. Com linguagem simples e divertida, permeada de letras de canções, a obra é acessível a qualquer interessado no tema. Ao mesmo tempo, resultado de investigação densa, traz contribuições fundamentais para os pesquisadores do assunto. Não à toa, tornou-se referência indispensável em estudos sobre a identidade cultural baiana.

ISBN 978-85-232-1827-0