



MÚSICA POPULAR DE RUA PRODUZIDA EM SALVADOR NOS ANOS 90: BRASILEIRA, BAIANA OU O QUÊ?

Ayêska Paulafreitas¹

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo discutir a presença da música popular de rua produzida na Bahia, especialmente aquela dirigida para consumo durante o carnaval, em um contexto mais amplo, o da construção da nação brasileira através da música popular. Propõe-se que, a partir da década de 1980, esse segmento da música baiana ocupava-se da construção de uma baianidade, enquanto, no contexto nacional, outros segmentos da música popular brasileira, a exemplo do BRock, voltavam-se para a construção da nação.

Palavras-chave: música popular, nação, identidade, baianidade, Bahia.

A nação, como a conhecemos hoje, surgiu no contexto social do século XIX, na tomada de consciência da modernidade, como o mais complexo e articulado tipo de organização social (Mauss, 1972). A essa idéia de forma superior de organização de sociedades humanas estão associadas duas outras noções: civilização e progresso. A união entre os conceitos de nação e Estado ocorreu no século XX, quando surgiram expressões tais como Estado nacional e Estado-nação, mas a nação sem Estado existia antes, com a formação de grupos étnicos ou lingüísticos, e ainda hoje é possível encontrar-se pessoas de uma mesma nação em diferentes Estados, territórios, regiões e cidades. Atualmente há uma tendência à formação de grandes unidades supranacionais, como a União Européia e o Mercosul, o que aponta para uma superação dos Estados nacionais. No entanto, ocorre também um movimento na direção do regionalismo, de afirmação de identidades locais, de busca de laços de solidariedade, como forma de proteção contra os efeitos da globalização.

Identidade brasileira: do Modernismo à ditadura

A construção de uma identidade nacional brasileira tem início no Modernismo, especialmente na segunda fase, iniciada em 1924, quando seus integrantes deslocam o foco

¹ Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. E-mail: apaulafreitas@uol.com.br

da preocupação estética, na qual tentam absorver as conquistas das vanguardas européias, para a questão nacional, que envolve a construção de uma brasilidade e uma identidade nacional. A idéia de modernidade estava presente na Europa desde o século XIX, como decorrência do surgimento da nação, e havia provocado a emergência de movimentos de vanguarda no início do século XX. O Brasil, porém, estava em descompasso com a Europa: nosso modernismo ocorreu sem que o país tivesse passado pelo processo de modernização e alcançado a modernidade. Ao Brasil real os modernistas contrapunham um Brasil de sonho, com uma sociedade moderna. Esse desejo de modernização estava ligado à construção de uma identidade nacional, e a brasilidade passou a ser o centro das atenções. Para Travassos (2000), esta segunda fase do movimento permanecerá até 1945, ou seja, o fim da II Guerra Mundial e também o fim da ditadura Vargas; Eduardo Jardim de Moraes (apud Vianna, 2004, p. 95) a encerra em 1929, em concordância com Mário de Andrade, para quem o movimento não coadunava com as revoluções políticas dos anos 30.

A passagem dos anos 1920 para os 1930 foi um momento de efervescência da cultura brasileira, especialmente no campo da música popular, com a emergência de novas emissoras de rádio e de gravadoras no país; mas o ciclo que se inicia a partir de então, protagonizado por Getúlio Vargas, foi fundamental para a constituição da identidade brasileira porque Vargas idealizou e pôs em prática seu projeto, ao mesmo tempo populista e autoritário, de construção da nação brasileira. A ditadura Vargas (1930-1945) atentou para a importância da língua nacional e proibiu as escolas de educar filhos de imigrantes em sua língua natal, obrigando-as à alfabetização em português; promoveu a centralização do poder - flagrante na luta contra as oligarquias estaduais e na obrigatoriedade ao culto à bandeira e ao hino nacional nas escolas - e utilizou os meios de comunicação de massa a seu favor. No que se refere à música, é nesse período que tem início o processo de construção do samba como símbolo nacional: em 1935, Villa-Lobos o introduz em uma de suas monumentais apresentações de canto orfeônico; em 1936, o desfile das escolas de samba passa a constar do programa oficial do carnaval; em 1937, já no regime do Estado Novo, Vargas exige que as escolas de samba tratem de temas nacionais em seus enredos, o chamado samba-exaltação, e impõe às letras um “caráter histórico, didático e patriota” (Vianna, 2004, p.124).

Finda a ditadura Vargas, houve outras tentativas de construção de nacionalismo, como o nacionalismo-desenvolvimentista elaborado pelo ISEB-Instituto Superior de Estudos Brasileiros no período da industrialização do governo JK, considerada a segunda revolução industrial no Brasil; e os movimentos das esquerdas desde o governo João Goulart até a promulgação do Ato Institucional nº 5 que instalou a linha dura.

Segundo Roberto Schwarz (1978), ao ser instalada a ditadura militar, em 1964, a intelectualidade de esquerda foi poupada, e houve certa hegemonia cultural da esquerda no país, surgindo, assim, uma geração anticapitalista no interior da pequena burguesia. No ano de 1967, quando se dá a consolidação da ditadura com a chegada ao poder do general Costa e Silva, os artistas retomaram o vigor crítico e vanguardista do modernismo de 22. As questões eram praticamente as mesmas: nacional X internacional, tradicional X moderno, mas a situação sócio-econômica era diferente: a sociedade dos anos 60 era urbano-industrial e se formava em um contexto de expansão capitalista e de internacionalização. Neste mesmo ano explode o Tropicalismo, movimento cultural de duração passageira que tem repercussão até hoje. Formado por um grupo de compositores e intérpretes, em sua maioria baianos que participavam do costumeiro movimento de migração de artistas do nordeste para o eixo Rio-São Paulo, onde se concentravam as gravadoras, o movimento dialogava também com o teatro, o cinema, as artes plásticas, e se propunha a repensar o Brasil para levá-lo a dar o salto para a modernidade. O Tropicalismo praticou a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade na década de 20, misturou as expressões folclóricas nacionais com solos de guitarra, ousou nos arranjos, discutiu as relíquias da tradição, os ícones da modernidade, a cultura de massa e instituições como a família.

Em 1968, uma série de eventos levou o governo a reconhecer oficialmente a existência de revolucionários e decretar o AI-5, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, deu ao presidente plenos poderes, suspendeu direitos políticos e o *habeas corpus* e autorizou julgamento em tribunais de “crimes políticos”. Além de calar à força a intelectualidade, o governo iniciou uma forte censura às manifestações artísticas, por sua “proliferação perigosa” nas massas e seu conteúdo considerado subversivo, como forma de liquidar a cultura viva do momento (Schwarz, 1978, p.63). Foi o fim oficial do Tropicalismo.

O governo da ditadura militar empreendeu mudanças não só na política e na cultura, mas também na economia do país, a partir de um modelo desenvolvimentista que reorganizou a sociedade brasileira. Mudanças na economia (“milagre econômico”, inserção no processo de internacionalização do capital) proporcionaram o florescimento de um mercado de bens materiais e impulsionam a criação de um mercado de bens simbólicos, controlado pelo aparelho estatal com vistas à integração nacional. O conceito de integração nacional buscava aparar as diferenças regionais, submetendo-as a uma hegemonia estatal: além dos serviços de telecomunicações, a cultura também ficava submissa ao poder nacional, que não só a controlava como estimulava. Ao analisar o projeto cultural brasileiro do período, elaborado pelo Conselho Federal de Cultura, Ortiz (2005) identifica uma ideologia do Brasil mestiço que se reveste de duplo sentido: a fusão das três raças e a diversidade regional. A identidade brasileira se constituiria como unidade na diversidade.

Renato Ortiz, no livro *Moderna tradição brasileira* (1985), aponta a década de 1970 como o momento em que o Brasil atingira a modernidade, e esse Brasil moderno não era mais construído na lógica do nacional-popular, mas na lógica do mercado-consumo. No que se refere especificamente à música popular, Rita Morelli (2008) esclarece que, embora o mercado de discos no Brasil tivesse um crescimento vertiginoso nos anos 70, não se consolidou como mercado moderno, nos padrões internacionais, porque a venda se concentrava em simples compactos com predominância de música estrangeira e não havia massificação do consumo de LPs entre os jovens, o que só veio a se dar no início dos anos 80, com o rock urbano e cosmopolita de bandas de grandes cidades como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Esse segmento, denominado de BRock, embora inspirado na linguagem musical do rock internacional, trazia em suas letras ainda a preocupação com a construção do nacional, o que se justifica pelo momento histórico de campanha pela redemocratização do Brasil, marcado por episódios como a eleição e a morte de Tancredo Neves (1985), a eleição direta de governadores (1986), a promulgação da Constituição Federal (1988), a primeira eleição direta para presidente (1989). Para Morelli, o BRock foi capaz de modernizar o mercado da música porque massificava o apelo ao engajamento político, mas com o prestígio e a qualidade poética da MPB.

De fato, no que se refere à música popular, até mesmo na década de 1990, na mobilização pelo impeachment do presidente Collor, havia ainda o compromisso com a

construção do nacional. A produção musical baiana, no entanto, estava mais voltada para a construção de uma identidade local, embora a população tivesse participado ativamente de mobilizações a favor da recuperação da ética na política.

Globalização e identidades

A partir dos anos 1980, em todo o mundo, a idéia de construção da nação foi sendo substituída pela construção de identidades. Os inúmeros movimentos sociais que pipocavam por toda parte fizeram as preocupações se voltarem para os direitos civis, o multiculturalismo, o direito à diferença, e as nacionalidades permaneceram como referenciais importantes para países com pouco poder econômico e político no cenário mundial ou para aqueles que têm a questão da nacionalidade amarrada à religião. Estávamos na era da globalização.

O debate sobre a globalização tem início nos Estados Unidos, no início dos anos 80, por conta da globalização dos mercados e do surgimento de uma literatura especializada que aborda temas como gestão de empresas, marketing e vendas de produtos. Na América Latina, surge no Brasil, no final da década - com Octavio Ianni, Milton Santos e Renato Ortiz – e como a idéia de globalização chega primeiramente através da cultura, e se dá pela via da indústria cultural, tem a vantagem de não ficar prisioneiro da categoria Estado-nação.

O processo de globalização é diferente da internacionalização. Enquanto esta distingue as partes e pensa suas inter-relações, a globalização atravessa as partes, que não estão igualmente imersas no processo. Assim, a globalização não nega nem postula o fim das partes (nações), mas propõe o seu atravessamento, o que evita a idéia de homogeneização e a de oposição entre o nacional e o global (Ortiz, 2006).

A globalização provoca uma redefinição das fronteiras, que deixam de ser nacionais para tornarem-se transnacionais, e o processo de construção da identidade nacional, que tinha como referente central o Estado-nação e era realizado através de uma cultura homogênea, foi substituído pela noção de pertencimento. No contexto atual, são consideradas as identidades locais, regionais, étnicas e também as transnacionais, que não são territorializadas.

Baianidade

A partir dos anos 70, autores provenientes de países colonizados – a exemplo de Bhabha, Hall, Spivak e Gilroy - começaram a introduzir o debate sobre identidades em países hegemônicos, localizando-o em um novo campo teórico transdisciplinar denominado Estudos Culturais. O interesse em identidades tidas como subalternas foi uma decorrência do processo de independência de países colonizados ocorrido em várias partes do mundo, que desconstruiu a idéia do “outro” como aquele situado em oposição ao branco judeu/cristão ocidental.

No Brasil, após o chamado “silêncio dos anos 70” imposto pela ditadura militar, o debate chega à década de 80. A idéia de uma unidade nacional, de um pensamento unívoco, começava a esfacelar-se em várias esferas, fazendo surgir vozes emergentes. A discussão da realidade brasileira ultrapassava os grandes fóruns legitimados; deixava, por exemplo, de ser privilégio da grande literatura e passava à poesia popular feita para ser lida em voz alta e ouvida, à imprensa alternativa e à música popular. Começavam a se definir as identidades delineadas pela etnicidade, pelo gênero, sexualidade, classe social e as configuradas em territórios mais específicos que os nacionais: as identidades regionais.

Segundo Hall (2002, p.50), a cultura nacional é formada por instituições, símbolos e representações, mas trata-se de um discurso, um modo de construir sentidos que permite ao sujeito identificar a si mesmo como integrante de algo mais amplo: a nação. Mas Maria Brandão (1993) observa que, mesmo em um país homogeneizado por redes de comunicação e outras como a previdência social, existem manifestações de códigos locais que costumam ocorrer quando comunidades regionais e/ou étnicas se sentem ameaçadas em sua identidade e sobrevivência. No caso brasileiro, cultura nacional refere-se a um conjunto de vários códigos regionais e étnicos, a exemplo da mineiridade, do gauchismo e da baianidade. Esta última é apresentada como “mercadoria de exportação por excelência, a afirmação do bom-viver, da ‘fidalguia de sentimentos’, da ‘convivência entre raças’ e da sua jovem nordestinidade” (Brandão, 1993, p.102). Essa imagem, embora nem sempre corresponda às relações sociais internas, é preservada porque promove lucro.

Brandão destaca o ano de 1984 como um marco na construção da baianidade, quando esta, embora estivesse sendo construída desde há muito, parece ter sido não apenas reconhecida, mas oficializada pelos poderes públicos. Nesse ano, numa tentativa de

recuperar o carnaval de rua marcado pela violência, a Prefeitura Municipal de Salvador decretou o centenário do carnaval baiano, tendo como referência não a participação popular, que incluiria os escravos, mas os desfiles das classes média e alta. Comemoraram-se, também, os 90 anos da ialorixá Mãe Menininha, agraciada com a comenda Maria Quitéria da Câmara Municipal; o Paço Municipal acolheu o retrato de Zumbi dos Palmares; discutiu-se o tombamento dos terreiros de candomblé; proliferaram as lavagens de escadarias, não só de igrejas; surgiram entidades carnavalescas como afoxés e blocos afro; autoridades do candomblé anunciaram que o ano estava sob a regência de todos os orixás.

O texto da baianidade, no entanto, foi escrito não só pelo turismo e pelo poder público, mas também pelos artistas baianos, principalmente através da música e da literatura². Na música, foi decisiva a contribuição de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, a dupla Antonio Carlos e Jofafi e, nas duas últimas décadas do século XX, dos compositores da música popular produzida para o carnaval. Caymmi, além de colaborar na construção do estereótipo do baiano com sua festejada preguiça, apresenta em suas canções um conjunto de ícones da baianidade que inclui comidas típicas temperadas com dendê e dengo, praias, festas, santos e o espaço urbano:

Quem quiser vatapá / que procure fazer / primeiro o fubá / depois o dendê / e uma nega baiana, oi, que saiba mexer, que saiba mexer, que saiba mexer... (Vatapá)

Dia 2 de fevereiro / dia de festa no mar / Eu quero ser o primeiro / a saudar Yemanjá. (Dois de fevereiro)

Ai, minha mãe, minha Mãe Menininha / Ai, minha mãe, Menininha do Gantois. (Oração de Mãe Menininha)

365 igrejas a Bahia tem. / Numa eu me batizei / Na segunda eu me crismei / Na terceira eu vou casar com uma mulher que eu quero bem (365 igrejas)

O que é que a baiana tem? / 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! (O que é que a baiana tem?)

² Na literatura, se no século XVII Gregório de Matos cantava sua Triste Bahia (poema que veio a ser musicado por Caetano Veloso), no século XX essa imagem foi reconstruída por Jorge Amado, em sua fase do cacau, dos coronéis e do lumpenizado. Depois, Amado forjou um estereótipo da mulher baiana mulata sensual e sedutora, representada por personagens como Tieta, Gabriela, Teresa Batista e Dona Flor. Resta lembrar, ainda, a importância de estrangeiros radicados no Brasil, como Carybé (argentino) e Pierre Verger (francês), que optaram por viver na Bahia e se dedicaram a construir uma baianidade através de imagens.

Coqueiro de Itapuã, coqueiro / Areia de Itapuã, areia / Morena de Itapuã, morena / Saudade de Itapuã me deixa... (Coqueiro de Itapuã)

Compositores não baianos também participaram da escrita desse texto da baianidade, como Ary Barroso (No tabuleiro da baiana³, Na Baixa dos Sapateiros), Vinicius de Moraes e Toquinho (Tarde em Itapuã, Meu Pai Oxalá), além de autores de sambas-enredo para escolas de samba cariocas.

A partir dos anos 1960, na chamada era dos festivais, quando uma parte da safra de compositores baianos partiu para o eixo Rio-São Paulo em busca de oportunidade para se inserir no mercado fonográfico, observa-se um movimento de valorização de elementos do candomblé na música popular produzida na Bahia. A maioria desses compositores era de brancos (ou quase-brancos⁴, como diriam Caetano Veloso e Gilberto Gil) universitários e integrantes da classe média, e foi responsável pela introdução de instrumentos e elementos do candomblé não só na rítmica como nas letras – o ijexá, ritmo característico do candomblé, apareceu pela primeira vez na música popular com a canção Shazam (Antonio Carlos, Jocaí e Ildásio Tavares), que integrou trilha sonora de telenovela da Rede Globo em 1972. Essa música de tintas africanas, aliada a outras manifestações artísticas de então, como o cinema baiano e a música de vizinhos latino-americanos e afro-descendentes, abriu as portas para a música popular de rua que explodiu a partir de meados dos anos 80 e que foi rotulada de axé music. (Paulafreitas, 2004)

Gilberto Gil e Caetano Veloso são grandes representantes da canção baiana na modernidade. Fizeram dezenas de composições que continham referências à religião, à etnicidade, às festas populares e ao jeito de ser da gente da Bahia. Embora tenham escorregado no essencialismo - “Toda menina baiana tem um santo que Deus dá / Toda menina baiana tem encantos que Deus dá / Toda menina baiana tem um jeito que Deus dá / Toda menina baiana tem defeitos também que Deus dá.” (Toda menina baiana, Gil), registraram também episódios da história recente, lugares de memória, personagens da vida cotidiana e da ficção.

³ “No tabuleiro da baiana tem / Vatapá, carurú, mungunzá tem ungu pra Ioiô / Se eu pedir você me dá / o seu coração, seu amor de Iaiá / No coração da baiana também tem / Sedução, cangerê, ilusão, candomblé / Pra você...”

⁴ Referência à canção Haiti (Caetano Veloso e Gilberto Gil, CD Tropicália 2, 1993).

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré / Todo pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Iansã, Iemanjá, chama Xangô / Oxóssi também / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Mercador, Cavaleiro de Bagdá / Oh, Filhos de Obá / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi // Senhor do Bonfim, / Faz um favor pra mim / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi // Ó meu Deus do céu / Na terra é carnaval / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi (Filhos de Gandhi, Gilberto Gil, 1975)

Adeus, meu Santo Amaro / Que eu dessa terra vou me ausentar / Eu vou para Bahia / Eu vou viver, eu vou morar / Eu vou viver, eu vou morar / Adeus meu tempo de chorar / E não saber porque chorar (Adeus, meu Santo Amaro, Caetano Veloso)

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 e de mais seu // Hoje já niguém 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 // (Bahia de todas as contas, Gilberto Gil)

Essa menina é só de brincadeira / Só dá bandeira, só dá bandeira / Seja na Amaralina ou na Ribeira / Ela só dá bandeira, / Ela só dá bandeira / Domingo no Porto da Barra pesada / Ela sempre agrada ao gosto e ao olhar / Domingo no Porto da Barra limpa / Todo mundo brinca entre ela e o mar / Domingo no porto da barra / Todo mundo agarra mas não pode amar (Qual é, baiana? Caetano Veloso)

Em 1979, Caetano Veloso lançou, no disco *Cinema Transcendental*, a canção *Beleza Pura*, que talvez não seja um marco histórico, mas é representativa da construção de uma nova baianidade que emerge calcada na etnicidade:

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! / Bôca do rio / Beleza pura! / Dinheiro não!...// Quando essa preta / Começa a tratar do cabelo / É de se olhar / Toda trama da trança / Transa do cabelo / Conchas do mar / Ela manda buscar / Prá botar no cabelo / Toda minúcia, toda delícia...// 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-Aiê / Beleza pura! / Dinheiro hié! / Beleza pura! / Dinheiro não!...// Dentro daquele turbante / Do filho de Gândhi / 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...// Não me amarra dinheiro não! / Beleza pura! / Dinheiro não! / Beleza pura! / Dinheiro não! / Beleza pura! / Dinheiro Hié!// Beleza pura! (Caetano Veloso, 1979, disco *Cinema Transcendental*)

O que se quer aqui enfatizar é que, enquanto a música popular produzida nos grandes centros ainda se voltava para a construção da nação brasileira, a produção baiana

estava mais ocupada com a construção da baianidade. Era uma baianidade diferente daquela cantada por compositores tradicionais, como Caymmi e o não-baiano Ary Barroso, que apresentaram para o Brasil e o mundo uma Bahia mítica: muita fartura, belezas naturais, festas e comidas, mulatas sensuais, um candomblé quase folclórico. Essa nova baianidade na canção baiana se volta mais para o próprio umbigo e fala de belezas, sim, de religiosidade, sim, mas também do processo de conscientização do negro quanto ao seu próprio valor, sua importância na sociedade e na formação da cultura local. Faz-se uma revisão no conceito de beleza, que passa a reconhecer outros padrões além daqueles impostos pelo branco ocidental. Fala-se de corpos bonitos e sensuais, mas também do cabelo duro, do pé no chão, das dificuldades. Fala-se da famosa praia de Itapuã, mas também do gueto, porque se trata de uma busca identitária que reconhece não só a Bahia dos cartões postais como a do Curuzu, do Candeal e do Pelourinho⁵.

Todo menino do Pelô / Sabe tocar tambor / Todo menino do Pelô / Sabe tocar tambor /
Sabe tocar / Sabe tocar / Sabe tocar tambor (bis)// Eu quero ver / O menino subindo a
ladeira / Sem violência / Com toda a malemolência / Fazendo bumba bumba / Fazendo
bumba bumba (Menino do Pelô, de Gerônimo e Saul Barbosa)

Força e pudor / Mãe que é mãe no parto sente dor / E lá vou eu.../ Declara a nação /
Pelourinho contra a prostituição / Faz protesto, manifestação / e lá vou eu... // Aids se
expandiu / E o terror já domina o Brasil / Faz denúncia Olodum , Pelourinho / E lá vou eu...
(E lá vou eu, Tatau, 1987)

Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração /É a Liberdade // Sou do Curuzu, Ilê / Sou do
Curuzu, Ilê / Igualdade nagô / Essa é a minha verdade / Igualdade nagô / Essa é a minha
verdade (Eu sou negão, Gerônimo, 1987)

Que bloco é esse? / Eu quero saber / É o mundo negro / Que viemos mostrar pra você //
Somos crioulos doidos / Somos bem legal / Temos cabelo duro / Somos black pau //
Branco, se você soubesse / O valor que preto tem / Tu tomava banho de piche / Ficava preto
também / Eu não te ensino minha malandragem / Nem tampouco minha filosofia / Quem dá
luz a cego / É bengala branca de Santa Luzia. (Que bloco é esse?, Paulinho Camafeu, 1984)

⁵ A ladeira do Curuzu, ou simplesmente Curuzu, fica no bairro da Liberdade, onde se dá a maior concentração de negros da cidade do Salvador e onde se encontra a sede do bloco afro Ilê Aiyê. O Candeal Pequeno de Brotas é uma comunidade de baixa renda remanescente de um quilombo, onde Carlinhos Brown cresceu, criou diversas bandas, como a Timbalada, e mantém ONGs, o espaço de festas Candyall Guetho Square e o estúdio de gravação Ilha dos Sapos. O Pelourinho, situado no Centro Histórico de Salvador, concentra população de baixa renda e foi lugar de prostituição e comércio de drogas; passou por um processo de revitalização a partir da década de 1980, quando os poderes públicos promoveram o retorno de artistas e do comércio, mas hoje se encontra em franca decadência. No Pelourinho, ou Pelô, nasceram o Olodum e a Banda Didá, entre muitos outros.

Rebentou Ilê Aiyê Curuzu / Passo de Angola ijexá / Vamos pra cama, meu bem // Me pegue agora / Me dê um beijo gososo / Pode até me amassar / Mas me solte quando o Ilê passar / Quero ver você Ilê Aiyê /Passar por aqui (Depois que o Ilê passar, Milton Souza de Jesus, 1984?)

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu? / É a coisa mais linda de se ver / É o Ilê Aiyê // O mais belo dos belos / Sou eu, sou eu / Bata no peito mais forte e diga / Eu sou Ilê // E a galera a dizer / Não me pegue não / Me deixe à vontade / Deixe eu curtir o Ilê / O charme da Liberdade [...] É tão hipnotizante, negão, o suingue dessa banda / Oh, minha beleza negra, aqui é você quem manda / Vai exalar seu charme, vai, para o mundo ver / E mostrar que você é a deusa negra do Ilê Aiyê (O mais belo dos belos, Guiguio, Valter Farias e Adailton Poesia, 1999)

Bem pertinho da entrada do Guetho / Um terreiro de Angola e Ketu /Mãe Maiamba que comanda o centro /Dona Oxum dançando Oxóssi no tempo // Lá em cima do tamarindeiro / Mariinha da pipoca ajoelha / Em janeiro no dia primeiro / Desce o dono do Terreiro // Coquê.... / Dandalunda, maibanda coquê // Seu Zumbi é santo sim que eu sei /Caxixi agdavi capoeira /Casa de batuque e toque na mesa /Linda Santa Iansã da pureza // Vira fogo, atraca, atraca, se chegue / Vi Nanã dentro da mata do jêje/ Brasa acesa na pisada do frevo / Arrepiá o corpo inteiro//Coquê.... // Dandalunda paira na beira / Dandalunda da cachoeira / Dandalunda paz e água fresca / Dandalunda doura dendê / Coquê.... (Dandalunda, Carlinhos Brown, 2001)

Da minha janela /Vejo um lindo visual /Lavar roupa lá na bica /Todo dia é normal /Lata d'água na cabeça /Água boa pra beber /Pra matar a nossa sede /E eu banhar você /I love o Timbau!!! // Ah, meu Candéal /De balada tropical /Movimento percussivo /Brasileiro e tribal /Que pariu a Timbalada /Instrumento musical /Vai que vem amor primeiro /Bigurrinho, Pintado é o timbau //Isso é Candéal /Paraíso do prazer /Na quadra da Timbalada /Eu espero você //(José de Maria, de Tom Duque, Lucas Bonfim, Tonho de Miúda)

Há, no entanto, outro segmento da música produzida especialmente para o carnaval de Salvador, evento que é a base da economia turística da cidade e do estado: a música de trio elétrico, que tem características e proposta diferentes da acima citada. Essas canções têm reforçado uma baianidade fundada na religiosidade, na sensualidade, na alegria e também na hospitalidade: “Ah, que bom você chegou / Bem-vindo a Salvador, coração do Brasil” (Nizan Guanaes). A sua ampla divulgação - seja na mídia comercial, seja em espetáculos ao vivo, os chamados “carnavais fora de época” espalhados por dezenas de cidades brasileiras – colabora na legitimação dessa identidade. Assim, em todo o Brasil (e em vários lugares do mundo) sabe-se que a Bahia é uma “terra festeira, de gente bonita, que dá nó em pingo d’água, que agita, que agita” (Daniela Mercury), que “alegria é um estado que chamamos Bahia” (Moraes Moreira e Armandinho). As pessoas irão “compreender que o baiano é um povo a mais de mil, que tem Deus no seu coração e o diabo no quadril”

(Guanaes) e que na cidade do Salvador “todo mundo é d’Oxum: homem, menino, menina, mulher”. Algumas dessas canções foram evidentemente produzidas com o objetivo de atrair para a Bahia turistas nacionais e estrangeiros e atendem perfeitamente ao estilo exaltação, bem nos moldes dos sambas tradicionais que foram elaborados com o intuito de ajudar a construir a nação do governo Vargas. Enfim, uma baianidade de exportação.

As canções que surgiram no gueto, no entanto, são um olhar para dentro de si mesmo, para uma parcela da população que, embora numerosa, não tinha voz – ao menos não a tinha difundida, uma vez que a mídia pouca ou nenhuma oportunidade dava aos grupos afro que a produziam. Esse “diálogo interior” começa a alcançar a mídia dentro de um contexto mundial favorável à valorização das chamadas pequenas identidades - as minorias étnicas, sociais, de gênero –, quando não mais se pensam as identidades como polarizações (eu e o outro, branco e negro, ocidental e oriental, homem e mulher). Quando em todo o mundo essas identidades começam a ser reconhecidas, a baianidade também começa a se fazer reconhecer.

No caso da Bahia, portanto, não parece relevante discutir se e quando a música popular passou de nacional-popular para internacional-popular. No início dos anos 90, logo após o BRock ter contribuído para constituir um mercado de massa para a música popular brasileira, a axé music estourou no Brasil e no mundo, mantendo-se como líder de vendagem no mercado fonográfico até ter início o seu declínio, no final da década. Ressalte-se que o declínio foi no mercado fonográfico, devido principalmente ao surgimento de novas tecnologias de informação e comunicação que proporcionaram, dentre outras coisas, o aumento da pirataria; os artistas e empresários continuam faturando no mercado da música ao vivo, sustentado não só pelos milhares de ingressos, mas principalmente pela publicidade. A briga hoje é entre o mercado fonográfico e o mercado de shows, que está levando a maior fatia do bolo. Mesmo assim, o DVD Multishow ao Vivo no Maracanã, de Ivete Sangalo, foi o DVD da transnacional Universal Music mais vendido em todo o mundo, no ano de 2007.

Fica, no entanto, a questão: podemos chamar a música de Ivete Sangalo de música baiana? Tendo em vista tudo que argumentamos até agora, podemos encontrar uma baianidade no seu repertório? Se considerarmos, segundo Eduardo Vicente e Rita Morelli,

que a MPB cedeu lugar a uma segmentação, em que segmento da música brasileira podemos incluir o fenômeno mundial Ivete Sangalo?

Fazendo as mesmas perguntas para Daniela Mercury, outro fenômeno na década de 1990 e merecedora do Grammy Latino em 2007, respondemos que ela encarna uma baianidade que se reflete nas suas composições, na escolha do repertório, no cuidado pessoal com arranjos, cenários, figurinos e coreografia. Mas a artista tem o olhar voltado também para a construção do nacional, o que é claro no repertório dos seus discos. Como podemos definir Daniela Mercury: baiana-nacional?

Outro artista baiano inserido no mercado mundial do disco, Carlinhos Brown, compositor que defende e pratica a miscigenação em vários campos, não parece estar preocupado em se apresentar como brasileiro. Também não se encontram em seu repertório ícones de uma baianidade de exportação. Ele não defende uma negritude, mas se apresenta como caboclo – é o Cacique do Candeal; foi pioneiro na fusão de ritmos, na mistura de tradicionais instrumentos percussivos com recursos eletrônicos de tecnologia de ponta; faz altar para Santo Antônio e frequenta o candomblé. Herdeiro do tropicalismo, combina domínio público com cultura de massa, sampler com agogô; reúne em uma de suas bandas pandeirões marroquinos e instrumentos fabricados com tubos de PVC. Conquistou antes um grande público internacional que o nacional, e pode ser Carlinhos Brown ou Carlito Marrón. É o artista globalizado cujo olhar, como dito acima, não reconhece as partes, antes as atravessa. Então, pergunta-se: Carlinhos Brown é baiano? É global? É um integrante do gueto que se globalizou?

Ao tomarmos esses três expoentes da música baiana contemporânea, e perguntarmos sobre a identidade de sua produção, ou melhor, sobre o papel de sua produção musical na construção de uma baianidade, entendemos que, se o campo da música popular brasileira é segmentado a ponto de não se poder reconhecer mais a MPB, o próprio segmento da música popular baiana produzida para o carnaval também o é. Na música e na prática cotidiana coexistem várias baianidades.

Milton Moura (2005) afirma que “esse texto que identifica, de certa forma, a Bahia, pode ser compreendido como um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade e sensualidade”, e esses três elementos são encontrados em qualquer forma sob a qual o código da baianidade seja tecido. No entanto, é preciso acrescentar que as identidades estão

em constante processo de construção e busca de sentidos de pertencimento, e algumas regiões do estado da Bahia já reivindicam a construção de um código local, com suas especificidades, alegando que a baianidade do Recôncavo não é a mesma do sudoeste ou do sertão do alto São Francisco, e a baianidade, do modo como vem sendo compreendida, acaba por não reconhecer as diferenças dentro do próprio estado, reproduzindo-se, de certa forma, o equívoco da brasilidade homogênea forjada na primeira metade do século XX.

Referências bibliográficas:

BRANDÃO, Maria de Azevedo. “Baiano nacional: particularismos culturais e pauta nacional”. In: Revista Internacional de Língua Portuguesa. V. 8. mar./1993. (p.101-108)

GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloisa B. de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MAUSS, Marcel. “La Nación”. In: *Sociedad y ciencias sociales*. Obras III. Barcelona: Barral Editores, 1972. (p.275-327)

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. “O campo da música popular brasileira: do nacional-popular à fragmentação contemporânea”. Trabalho cedido pela autora. Campinas, 2008.

MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade*. Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. Tese de doutoramento. Salvador: UFBA, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. Apontamentos de aula. Disciplina HS035 – Sociologia da Cultura III, IFCH, Unicamp, agosto a novembro de 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAULAFREITAS, Ayêska. “Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music”. I ENECULT. Anais. CD Rom. Salvador, maio de 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutoramento. São Paul: USP, 2001.

Referências eletrônicas:

<http://letras.terra.com.br/>

<http://www.universalmusic.com.br/site/>