

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

Na Trajetória do Trio:
A canção do carnaval baiano entre uma *mirada mágica* e os espaços da
alegria (1968-2010)

Rafael Sampaio Rosa Ribeiro

Brasília, Setembro de 2011



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

Na Trajetória do Trio:

A canção do carnaval baiano entre uma *mirada mágica* e os espaços da alegria (1968-2010)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade de Brasília, na área de
Concentração de História Cultural, como
requisito à obtenção do título de Mestre
em História.

Rafael Sampaio Rosa Ribeiro

Brasília, Setembro de 2011

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (HIS/UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (HIS/UnB)

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (SOL/UnB)

Profa. Dra. Selma Alves Pantoja (HIS/UnB – Suplente)

Aos mais que amigos Arthur Daltro Jr., Elisa Lessa,
Fernanda Félix, Mariana Carvalho,
Marli Sales, Uiara Araújo e Natália Mata.
Vocês que há anos são a alegria dos meus carnavais.

“Minha carne é de carnaval/ Meu coração é igual.”

(Paulinho Boca/Moraes Moreira/Galvão)

AGRADECIMENTOS

E não é que chegamos ao fim desta trajetória? Depois de quase sair de nosso percurso inúmeras vezes. Porém, aqui estamos, e isto com toda certeza se deve a algumas pessoas, que junto comigo persistiram, pois, a despeito do que sugere o tema deste trabalho, nem só com alegrias foi traçado este caminho.

Primeiramente, quero agradecer aos meus pais e irmãos, que, com a discrição e o silêncio tão próprios à nossa família, sempre estiveram do meu lado.

Aos amigos do Planalto Central que têm feito da minha demorada passagem por aqui uma viagem mais rica e divertida. Pelos ótimos papos e discussões ora acadêmicas ora banais, muito obrigado!

Agradeço, especialmente, a Andrea Azevedo, minha mais constante parceira nessa incursão.

Às professoras Thereza Negrão e Selma Pantoja, cujas aulas e abordagens muito contribuíram para este resultado final.

Ao professor Edson Silva de Farias, cuja participação em minha banca de qualificação trouxe contribuições e complexidades mais que valiosas.

Ao professor Milton Moura, que, mesmo à distância, tanto ajudou, sempre muito solícito. Seu trabalho continua sendo a grande referência para qualquer tentativa de compreensão a qualquer tema ligado ao universo carnavalesco baiano.

A todo os integrantes do grupo *História e Música: compondo identidades, fazendo histórias*. A viagem do conhecimento é sempre melhor quando bem acompanhada. E este, felizmente, é o nosso caso.

Agradeço com real destaque a duas pessoas, sem as quais este trabalho teria ficado pelo meio do caminho. A primeira, é claro, trata-se de minha orientadora, Eleonora Zicari Costa de Brito. Durante toda esta jornada, foi ela o exemplo da seriedade e comprometimento dispensados ao conhecimento, provando sempre que, apesar dos percalços, valia a pena persistir. Tudo isto ensinado com muito bom humor e sensibilidade, duas qualidades sempre bem-vindas.

Por fim, ao meu companheiro de muitas e distintas jornadas, Pedro Ivo. E, neste ponto, as palavras se tornam insuficientes.

À Capes pelo apoio financeiro que tornou esta pesquisa viável.

A todos, minha sincera gratidão!

RESUMO

Desde a criação do trio elétrico, em 1950, ocorre uma mudança profunda no carnaval baiano. Novas formas de se brincar a festa são ensaiadas pelas multidões embaladas pelos frevos baianos. Os espaços da festa, antes disputados por diferentes grupos sociais, passam a ser, gradualmente, compartilhados pela multidão eletrizada. O ápice deste movimento se dá na década de 1970, justamente quando se disseminam as canções carnavalescas, discursos musicados que, a partir de 1968, irão atualizar a retórica da *baianidade*. A partir de então, novas imagens/representações irão se somar às antigas, divulgadas na música pela geração de 1930, com destaque para Dorival Caymmi. O trio elétrico se torna o lugar por excelência a partir de onde se enunciam estes discursos prechos de significados e o campo discursivo se constituirá, a partir dos anos 1980, no novo palco de disputas, agora, das lutas de representação. O caráter contestatório e afirmativo das canções oriundas dos blocos afro irão, aos poucos, perder espaço frente a outras representações, como a da *mistura* harmônica e festiva, que redundaria na *alegria*. Estas imagens irão lograr êxito, sobretudo, graças à ampla circulação do discurso turístico e do fenômeno da *axé music*, a partir dos anos 1990.

Palavras-Chave: Carnaval, trio elétrico, canção carnavalesca, representações, *baianidade*, mistura, alegria.

ABSTRACT

Since the creation of the *Trio Elétrico* in 1950 there has been a deep change in the Bahia's Carnival. New forms of playing on the *Carnaval* party are rehearsed by multitudes dandling on the rhythm of Bahia's *frevos*. The spaces dedicated to the party, once disputed by different social groups, turn gradually to a multitude that has gone 'electric'. The top of this movement is in 1970, when the *Carnaval* songs are disseminated. Those are musical speeches which actualize the discourses of the so-called *baianidade*, beginning in 1968. From that moment on, new images and representations will be added to old ones that were being spread by the 1930's generation, highlighting Dorival Caymmi's work. The *Trio Elétrico* turns into the leading place from where those highly signified speeches are announced. From 1980, the discursive field will be the space of disputes on the struggles for representations based on those speeches. The contestation and affirmation founded on the songs of the African-heritage *Blocos de Carnaval* will gradually lose space facing other representations, as the harmonic and festive mixture that would result in joy. Those images will be successful mainly because of the wide circulation of the touristic discourses and the *Axé Music* phenomenon that rises in 1990.

Key-words: Carnival, trio elétrico, Carnival songs, representações, *baianidade*, mixture, joy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I: O CARNAVAL NA ESQUINA DE UMA <i>MIRADA MÁGICA</i> COM A <i>POÉTICA DA RELAÇÃO</i>	08
Um Carnaval um pouco diferente	08
Libertando a canção	11
Disputando o espaço da rua	21
“O trio elétrico, o sol rompeu no meio-di, no meio-dia”	38
A Bahia entre uma <i>Mirada Mágica</i> e a <i>Poética da Relação</i>	43
CAPÍTULO II: A MULTIDÃO ELETRIZADA	55
Modernidade e Turismo	55
“Porque não há sonho mais lindo do que sua terra”	58
“Somos muitos carnavais”	61
Toda a energia do trio	75
CAPÍTULO III: INDUSTRIALIZAÇÃO E <i>AFRICANIZAÇÃO</i> DA FOLIA	86
Um canto para a cidade	86
Ejigbô, cidade encantada	88
CAPÍTULO IV: DIAS DE ALEGRIA E FESTA NA BAHIA	113
A <i>baianidade</i> festiva como convite	113
O Trio conectado ao mundo	139
CONCLUSÃO	150
CORPUS DOCUMENTAL	154
BIBLIOGRAFIA	157
ANEXO DE CANÇÕES	165

INTRODUÇÃO

“O carnaval não começa no carnaval”. É assim que uma de nossas entrevistadas no percurso desta pesquisa inicia sua lembrança do carnaval de Salvador. Marlene da Silva Lopes, 53 anos, jornalista¹, nos dá o mais apaixonado dentre os depoimentos, talvez porque além de grande e ainda atuante foliã, ela seja há cerca de dez anos a editora responsável pelo caderno especial que cobre a festa todos os anos no jornal *A Tarde*, o de maior circulação no estado da Bahia. Assim, suas falas só podem e devem ser compreendidas levando-se em conta não só sua trajetória íntima e privada como também seu universo profissional, que faz dela uma participante e testemunha ocular não muito comum, uma vez que tem acesso a grande número de informações sobre a festa, desde os mais técnicos até os discursos mais divulgadores e propagandísticos. Para ela, com certeza o carnaval não começa no carnaval. Basta pensarmos na preparação necessária para a cobertura da festa, as extensas reuniões de definição de pautas, a necessidade de não parecer óbvia e repetitiva ano após ano, e, sobretudo, a escalação e treinamento de repórteres e fotógrafos com a difícil tarefa de não perderem a cabeça nem a si mesmos em meio a tanta chuva, suor e cerveja.

Contudo, Marlene, ao sentenciar o início prévio da folia de Momo, nos fala de antes, muito antes dessa sua função. Ela se refere aos seus primeiros carnavais, a partir de seus 12 anos, lá pelo fim da década de 60, início dos 70. No seu tempo e no seu meio social, moradora da Cidade Nova, bairro pobre de Salvador, a folia começava mesmo com as batucadas e os gritos de carnaval dos bairros da cidade, que ela lembra como "mini mini mini micaretas", numa alusão a um evento surgido somente na década de 80, e que muito pouco ou nada tem de similar com as batucadas e gritos a que se refere. Mas não é justamente assim que opera a memória, que a cada vez que se encontra relativamente constituída, nos termos de Michael Pollack, “efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade”,² enfim, de organização do caos? Fatalmente, não só o dela, como todos os outros depoimentos, se colocam nesse esforço, o de se fazer crível pela impressão de continuidade e coerência dos relatos de suas trajetórias pessoais frente ao enquadramento da memória efetuado socialmente, ainda que para isso a elaboração de uma continuidade mnemônica implique também, muitas das vezes, numa suposta continuidade social e cultural, acarretando a

¹ Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 28/02/2010.

² POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 7.

homogeneização de diferentes momentos, situações, de eventos muito distintos entre si.

E afinal de contas, haveria algum problema nisso, nessa involuntária homogeneização e continuidade traçadas pelos foliões entre os muitos carnavais ano após ano, década após década? Todos os seus atores, indivíduos ou grupos, incumbem-se de se revezar nas ruas geração após geração, no desfile de uma sociedade que se apresenta e representa para si mesma e para o outro com máscaras, caretas, mortalhas e abadás que escondem e cobrem, mas também revelam muito. Sejam pierrots ou colombinas nos clubes, baianas, diabos e caretas nas ruas, afoxés, cordões, batucadas e blocos num desfile incessante de formas, cores, cheiros e ritmos, a festa é como uma série não interrompida desde o seu início, como uma repetição sazonal do mesmo. Ou não!, para usar a famigerada e confusa assertiva de um baiano bem recorrente nesse universo carnavalesco.

Por trás desse percurso linear tão precisamente delineado da história do carnaval baiano em suportes discursivos políticos, midiáticos e turísticos não haveria atalhos e desvios esquecidos ou silenciados? E qual a função do cientista social, mais precisamente do historiador, frente a essa memória coletiva enquadrada que se firma e reforça continuamente também no nível individual? Por ora, confusos em meio a tantos questionamentos, nos misturemos à turba festiva e, vá lá, um tanto quanto insana, mas na tentativa de historiar o percurso desta canção carnavalesca, desses discursos musicados que irrompem em praça pública a partir do ano de 1968 quando Caetano Veloso compõe o primeiro hit que se debruça sobre o novo carnaval trioeletrizado.

Desde então, até hoje em dia, são centenas de canções (e isto não é um exagero) que vão lançar e reiterar imagens acerca da folia baiana. Estas canções, ao contrário do que comumente se difunde atualmente, não formam uma linha harmônica de enunciação. Acompanhando sua trajetória, seremos capazes de perceber como estes discursos vão construindo representações pela repetição mas também por meio de embates que se darão, sobretudo, a partir de meados da década de 1970 até fins da década de 1980, com o surgimento dos blocos afro, seus ritmos e suas reivindicações cantadas. A falsa impressão que se tem de homogeneidade se deve à década seguinte, em que a axé music se apropria da etnicidade que compõem as rítmicas oriundas dos blocos afro sem, contudo, se apropriar de seus discursos contestatórios. Estes, na verdade, irão sumir para dar lugar à ideia da mistura festiva que torna a cidade de Salvador e, por extensão, toda a Bahia, uma cidade sempre digna de ser cantada, pois dela emanaria o conagraçamento e a alegria.

“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 (...)/Quero lhe parabenizar/Cidade eu hei de amar você". Esses versos da canção *Terra Festeira* (Gilson Babilônia/Alaim Tavares), um dos muitos sucessos do fim dos anos 90, época do ápice da massificação desta dita axé-music, dão bem a medida de quão forte pode ser a música brasileira para a veiculação de ideias e representações. Na esteira do que já afirmou Marcos Napolitano, parafraseando Lévi-Strauss, a música não é apenas "boa para ouvir", mas também é "boa para pensar".³

Apesar de ter sido relegada durante muito tempo como fonte para a história, já se constitui no Brasil desde a década de 1970 uma tradição de estudos que toma a música popular como objeto privilegiado para articulações concernentes à sua realidade, ainda que muitos desses estudos insistam no já ultrapassado método de ver na canção apenas uma ilustração direta de supostas estruturas objetivas da vida. Assim, ela decorreria de maneira simplista (apenas) das relações econômicas de mediação entre público e indústria fonográfica ou das relações sociais travadas no seio dos grupos nos quais são gestadas estas canções.

Mais interessante ainda é perceber como esses métodos se distribuem de maneira desequilibrada a depender do tipo de música em foco. Praticamente todos os estudos relativos às formas de música ditas massificadas ou comerciais recaem num ou noutro dos métodos citados⁴, com pouca ou nenhuma relevância dada à matéria propriamente poética dessas canções que, sim, existe, mas requisita um despojamento de preconceitos por parte dos acadêmicos e uma escuta diferente daquela largamente treinada para lidar com a sacro-santa e quase sempre idealizada MPB⁵.

As hierarquias existentes em sociedade tendem a se reproduzir no meio acadêmico, invisibilizando justamente os ritmos e estilos musicais que mais peso têm na configuração social brasileira. Pensar que as canções oriundas desses estilos massificados nada têm a dizer sobre o país, sobre a sua realidade, é tapar os ouvidos para o que de mais rico há no cancionário brasileiro nas últimas décadas, pelo menos. É esse tipo de música que melhor tem articulado as novíssimas informações de todo o mundo com as culturas e tradições locais, a

³ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005, p. 11.

⁴ É o caso, sobretudo, dos estilos consagrados no ápice da indústria fonográfica nos anos 90, como o sertanejo, o pagode, a axé music, o funk. Porém, mesmo o samba, já tão estudado, quase sempre o foi feito (de forma coerente, diga-se) sob o prisma das relações sociais que o fundam e do meio social no qual circula. O vasto universo de temáticas amorosas, políticas, de comportamento, presentes nesses muitos sambas, só a partir da renovação provocada no Brasil nas últimas duas décadas pela Nova História Cultural, passaram a ser investigadas com a sensibilidade e com os métodos necessários requeridos para este trabalho.

⁵ Nos últimos anos, já podemos contar com estudos que dêem conta da MPB em sua inteireza, que desvelam seu caráter também comercial e ideológico, para além das incursões meramente líricas que conformaram uma tradição de estudos no país. O principal expoente dessa nova abordagem é com toda certeza Marcos Napolitano. Também procedi, numa incursão anterior, a esse tipo de abordagem (Conf. Bibliografia).

tudo misturando, atualizando, fazendo do mundo da canção um rico manancial a partir de onde se pode depreender as novas formas de sociabilidade, as mudanças na compreensão desse mundo pós-moderno, bem como as novas sensibilidades emergentes.

No que diz respeito ao cotidiano, é também no universo das canções mais populares e massificadas que iremos notar o surgimento e reiteração dos novos signos desse dia-a-dia tão transmutado nas últimas décadas, mormente pela intromissão cada vez maior dos novos meios de comunicação na vida privada. Logo, gêneros musicais recentes como o sertanejo, e seu desdobramento no sertanejo universitário, o pagode, o funk, o calypso, o pop/rock e a axé-music vivem ancorados na realidade, no atual, no cotidiano que reverbera em suas canções, diferentemente de gêneros mais antigos e tradicionais que parecem viver num tempo mítico.

Ao nos debruçarmos sobre essas canções de carnaval, ditas efêmeras, sucessos nos *hit parades* desde os fins da década de 70 até os dias de hoje, fica-se com o questionamento de sua permanência ou não, e qual a validade frente ao universo de canções baianas e brasileiras que se renovam num ritmo assustador. É preciso estar ciente, porém, que se cada conjuntura se imprime nos discursos feitos, há algo de uma estrutura familiar e similar que sempre permanece. O fazer musical, o ouvir música e as representações tecidas por meio dela não deixam de se inserir dentro do rol de atividades cotidianas que, por meio da constante repetição, imprimem suas marcas na memória.

No caso das canções do carnaval baiano, as marcas na memória já não são poucas, haja vista as quatro décadas que se contabilizam desde que a música baiana subiu os trios. Os discursos musicados lá propagados, ainda que efêmeros, são a todo verão atualizados, não sendo poucos os signos passíveis de estudo. No nosso caso, com vistas a historiar o trajeto dessas canções, as representações tecidas por elas, ancoramo-nos nas perspectivas abertas nas últimas décadas pela Nova História Cultural. Com esse intuito, optamos por trabalhar com o conceito de *representação*.

Se ao lidar com uma história das representações abandonamos, por um lado, o paradigma estruturalista, tão focado nas regularidades, na constância capaz de ser racionalizada sob a égide de um positivismo quase atávico, por outro, não deixamos de buscar algum tipo de ordem na desordem, ainda que esta agora seja muito mais concernente às formas do que aos conteúdos propriamente ditos. Os meios pelos quais dar conta dessa relação orgânica é que, epistemologicamente, precisam ser encontrados.⁶

Na esteira de Michel Maffesoli, estamos em busca desse conhecimento comum, a um

⁶ MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

só tempo às escâncaras e escondido. Queremos compreender e não necessariamente explicar; antes, enxergar do lado de dentro, no que viria a ser a verdadeira “intuição”, sem recorrer a falsas abstrações entre o pensador, “aquele que diz o mundo”, e a realidade.⁷ Apelamos a uma atitude “metanoica” que, sem abrir mão de qualquer exigência de rigor, não pretende constranger, pela força, nem promover uma redução do real.⁸ E como lembra ainda o autor, “vale notar que, depois de alguns séculos de iconoclasmo, o recurso metodológico à “forma” é inteiramente pertinente, caso se pretenda dar conta de uma sociedade cada vez mais estruturada pela imagem”.⁹

No primeiro capítulo da presente dissertação, iremos discutir o impacto da Tropicália e da geração de músicos e compositores da década de 1970 sobre o cancionário nacional, com especial destaque para a mudança causada na forma de se fruir a canção brasileira, que, a partir de então, passa a exigir uma participação cada vez mais ativa de seus ouvintes, com fins de se construir seu sentido. Este passa a ser o produto sempre em aberto da combinação de emissão e recepção.

Traçamos também a história do carnaval baiano, desde fins do séc XIX, como a história de uma disputa entre territorialidades simbolicamente demarcadas e que, com a subida da canção ao trio elétrico, a partir de 1968, acontece cada vez mais no campo discursivo, já que estes discursos musicados passam a tecer representações a respeito da festa, seus espaços, as maneiras de se curtir a folia, e, por extensão, representações a respeito da cidade onde se dá este carnaval e sobre seu povo.

Há, a partir de então, a retomada do discurso da *baianidade* e sua atualização por meio de novas imagens que se colam às antigas. Estas já haviam se consolidado no campo musical desde a geração de 1930 por meio do que pretendemos chamar de *mirada mágica*. As novas, contudo, são tecidas em relação ao novo momento vivido, em que sobressai o carnaval e o gosto pela festa como das principais características do típico baiano. Estas novas representações prezam, sobretudo, pela ideia da mistura que, neste primeiro capítulo, apresentamos como decorrente da *poética da relação* por meio da qual os baianos preferem se compreender. Assim, estariam imersos numa cultura a um só tempo mestiça e híbrida, receptiva a todos os contatos, cujo principal símbolo a partir dos anos 1970 é o trio elétrico.

No segundo capítulo, esboçamos um rápido entendimento de como o discurso turístico vem a alterar a forma como se encara a cidade, a partir de então vista como produto a ser

⁷ Ibidem, p. 30-31.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 33.

constantemente ofertado, criando expectativas sobre o turista que a visita. É neste contexto de modernização e urbanização, em que o turismo começa a ser a atividade mais prestigiada e incentivada pelo governo da Bahia, que iremos ver surgir a canção em cima do trio elétrico. Lá de cima, ela começa a desfiar novas e poderosas imagens a respeito desta cidade em transformação e deste carnaval estrondoso, que toma o espaço público e arrasta multidões cada vez maiores.

No terceiro capítulo, vemos como o turismo vai se associar à imagem da festa, que cresce e se desenvolve em escalas astronômicas, gerando uma verdadeira indústria do carnaval. São os anos 1980 que dão a feição do carnaval baiano tal como o conhecemos hoje. É nesta mesma conjuntura que irrompe com força na cidade os blocos afro e um novo ritmo, o samba-reggae. Este ritmo vem em auxílio do ijexá que já era praticado nos afoxés e alguns blocos afro de meados dos anos 1970, como é o caso do *Ilê Aiyê*. Estes blocos já vinham fazendo a afirmação da negritude em espaço público, dotando seus discursos musicados de temáticas reivindicatórias e evidenciando as desigualdades sócio-raciais. O discurso se fazia numa clara filiação dos povos negros da diáspora negra pelo Atlântico, todos filiados a uma África mítica.

Por último, nos confrontamos com a axé music a partir dos anos 1990. Por meio dela é que se darão aqueles discursos que, sob certo aspecto, teriam logrado vitória nestas lutas de representação travadas na década anterior. Inserida na indústria fonográfica e responsável por vendas sem precedentes na história musical do país, na axé music se deu o ponto máximo de enunciação musical da retórica da baianidade. À imagem da mistura vem se juntar outra, que ganha enorme repercussão, a da *alegria*. Ela também passa a aparecer como constituinte do típico baiano e assim como a já propalada ideia de mistura (síntese entre a miscigenação racial e o hibridismo cultural), sugere a resolução harmônica no interior desta sociedade, cujas desigualdades e injustiças subitamente desaparecem em nome do prazer e da festa.

No tratamento de nosso corpus documental, composto por uma quantidade significativa de canções, optamos, por fim, em pinçar deste conjunto canções tidas como emblemáticas. O parâmetro desta escolha foi traçado pela combinação da relevância dos discursos dentro das temáticas abordadas e sua repercussão no universo carnavalesco. Apesar da profusão de imagens via centenas de canções, ficamos quase sempre com aquelas chamadas de *hits*, que se immortalizaram e são anualmente revividas na festa.

Esta varredura nas canções se guiou por temáticas elencadas como importantes para a evidenciação dos argumentos defendidos neste trabalho. Assim, fica claro que muitas outras

poderiam ainda ser discutidas com base na canção do carnaval baiano. É o caso, por exemplo, da afirmação da cultura negra por meio da religiosidade afro-brasileira, mais enfaticamente pela presença dos orixás e sua mitologia, o que acontece com muita força nos anos 80 e, posteriormente, nos anos 2000. Nessa década, teremos alguns sucessos avassaladores que talvez tenham, ainda que discretamente, reafricanizado a cena carnavalesca mais uma vez. Estamos falando de hits como *Dandalunda*, *Maimbê Dandá*, *Toté de Maiangá*, *Meu Pai Oxalá*, *Oyá Têê*, dentre algumas outras. Porém, esta e outras temáticas, infelizmente, ficarão para incursões futuras.

CAPÍTULO I

O CARNAVAL NA ESQUINA DE UMA *MIRADA MÁGICA* COM A *POÉTICA DA RELAÇÃO*

*“Eu sou o carnaval em cada esquina/
Do seu coração”*

Eu sou o carnaval – Moraes Moreira/Antonio Risério

Um carnaval um pouco diferente

Em fevereiro de 1969, o carnaval de Salvador era em quase tudo igual ao do ano anterior. Mais uma vez, a multidão ocupava as ruas da cidade, adensando a região do centro, desde o Campo Grande, passando pela Avenida Sete até desembocar na Praça Castro Alves, que a esta altura anunciava de forma ainda incipiente o papel que viria a desempenhar na década seguinte. Em contrapartida, a Rua Chile já dava sinais de seu esgotamento como palco da festa. Não havia por essa época os monotemáticos abadá, tampouco a organização empresarial, com intuito de racionalização do espaço. Pelo menos não nos níveis a que isso chegaria nos anos 90.¹

A rua era o espaço público por excelência e nela poderíamos avistar os inúmeros mascarados, os “caretas”, os “diabos”, além de alguns pierrots e colombinas, que arrastavam pelo fio da imaginação aqueles que assistiam à passagem dos blocos até uma Veneza mítica, mais próxima da capital baiana do que supõem tantos geógrafos. Além das *personas* por trás das quais tantos foliões resolviam se esconder (ou por meio das quais resolviam se mostrar?), nosso olhar teria ainda a chance de se encantar com tantas cores quão possíveis ao espectro humano. Na certa, nossa percepção estaria levemente estimulada pelo cheiro do lança-perfume que impregnava o ar, ainda que este estivesse proibido no país desde 1965.² Em fevereiro daquele ano de 1969, porém, ainda ecoava com força o clamor do ano anterior de

¹ “A partir da década de 1990, o poder público, sobretudo o governo estadual, vai se pautar por uma postura mais agressiva na promoção do produto turístico baiano (...) A moderna imagem é de uma cidade capaz de atrair grandes multidões, porém acomodando-as confortavelmente e com segurança nos shows de rua dinamizados pelos agentes da nova cultura baiana. Esta imagem tem por contrapartida a elevada participação do governo estadual em investimentos culturais, ligados, em grande medida, aos ramos dos shows e espetáculos vinculados à música carnavalesca local, desde o início da presente década”. In: FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Apris, 2011, p. 318.

² “Surge o Trio Elétrico”. Portal Oficial do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/Historia/SurgeTrio.asp>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

que era “proibido proibir”, e se o carnaval é por excelência o momento de suspensão de ordens e hierarquias, mesmo que aparentemente e de maneira fugaz, a subversão ganha contornos ainda mais precisos. O lança-perfume ainda reinaria durante muito tempo nas mãos de Momo.

Entretanto, nem toda subversão, nem todo questionamento será aceito ou tolerado dentro do mesmo clima de leniência festiva. Se a julgar pelo trânsito de pessoas e blocos nas ruas, pelos trios arrastando tantos foliões embriagados, pelas luzes que tornavam ainda mais distorcida a realidade, fevereiro de 1969 se parecia tanto com o dos últimos anos, na prática muita coisa havia mudado.

O carnaval daquele ano era o primeiro após o Ato Institucional nº 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, e que endureceu ainda mais a ditadura no país. Dentre suas muitas e danosas conseqüências, que se fariam sentir durante muitos anos, estava uma imediata, que não passou despercebida a muitos que gozavam da festa, a ausência de um bastante animado folião, que nos últimos anos comparecia religiosa e profanamente à folia: Caetano Veloso. Desde o dia 27 de dezembro de 1968, ele e Gilberto Gil encontravam-se presos.³

O motivo da restrição de suas liberdades deve-se ao fato de serem eles os líderes da Tropicália, que por meio de suas investidas estéticas vinha desagradando ao regime militar, sobretudo após a veiculação do programa semanal *Divino Maravilhoso* pela TV Tupi, a partir de 28 de outubro daquele ano. Tendo à frente a trupe tropicalista composta por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes, o programa ia ao ar ao vivo nas noites de segunda-feira, e era baseado em *happenings*, sem um roteiro previamente aprovado, sequer testado antes⁴.

A anarquia de Caetano Veloso cantando *É proibido proibir*, de Gilberto Gil no papel de um Jesus Cristo Negro não agradaram em nada às autoridades. Alguns esquetes eram por demais alusivos ao regime instaurado desde abril de 1964, como o de toda a trupe cantando enjaulada no meio do palco ou, pior, Caetano Veloso cantando *Boas Festas*, do baiano Assis Valente, com um revólver engatilhado apontado para a própria cabeça.⁵ Era a noite de 23 de dezembro de 1968 e esta com certeza não foi a melhor forma de desejar um feliz natal num país onde a liberdade de expressão estava sendo paulatinamente suprimida.

³ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 343.

⁴ CALADO, Carlos. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, p. 234.

⁵ *Ibidem*, p. 135-150.

Apenas quatro dias depois da fatídica noite, Caetano seria acordado por agentes da polícia federal que lhe vinham prender⁶. O mesmo seria feito com Gil. Ambos passariam dois meses presos em quartéis militares do Rio de Janeiro, e após esse período, outros “cinco meses de ostracismo forçado, em regime de prisão domiciliar, na capital baiana”.⁷ Vale a pena atentarmos para o mal disfarçado sofrimento de Caetano Veloso ao perceber a data de sua soltura:

Interpretei as informações que obtive a respeito de hora e local do recebimento da notícia de soltura como um anúncio de que esta me encontraria em pleno almoço no “cassino” dos oficiais (onde passara a fazer as refeições desde que Dedé conseguira provar que eu tinha uma cicatriz no pulmão), às tantas horas (eu era exato) da tarde da quarta-feira seguinte – que eu mal lembrava que era Quarta-Feira de Cinzas, recusando-me a me lamentar por não estar na Bahia para o carnaval.⁸

Esta sua recusa nos parecerá difícil de acreditar se tomarmos em consideração que justamente aquele carnaval de 1969 foi o que consagrou a canção *Atrás do trio elétrico*, que já havia sido gravada e lançada por Caetano em novembro de 1968 em compacto simples, juntamente com a canção *Torno a Repetir*.

Aquela seria a primeira canção composta sobre o carnaval moderno e eletrizado da Bahia, inaugurando um filão que alcança os dias atuais. A multidão, que já estava há quase duas décadas acostumada a correr atrás dos trios elétricos, a partir de então o fazia embalada por versos que lhe possibilitavam reconhecer-se nas imagens engendradas pelas canções. Não se tratava mais de brincar o carnaval, mas de se esforçar ao máximo para *pular* atrás do trio, já que a folia baiana aparecia agora como imperativa para todos os que tinham vida. Não é exatamente isso que prega os versos “*Atrás do trio elétrico/só não vai quem já morreu*”?

Essa canção com certeza marca um ponto de inflexão no trajeto percorrido pela música de carnaval baiana e, quiçá, não só no da música de carnaval, mas no de todo o cancionário baiano (ponto que será discutido mais adiante). Esse trajeto é longo e vai atingir o ano de 2010, quando se comemoraram os 60 anos do trio elétrico, numa festa que teve lugar, evidentemente, no carnaval. Mas antes mesmo de chegarmos a essa história, vale lembrar o que representou o movimento tropicalista, naqueles finais dos anos 60, para a própria ressignificação do cancionário nacional.

⁶ VELOSO, Caetano. Op. Cit., p. 347.

⁷ CALADO, Carlos. Op. Cit., p. 255.

⁸ VELOSO, Caetano. Op. Cit., p. 403.

Libertando a canção⁹

O ano de 1968 agitou o mundo inteiro. Foi em maio desse ano que uma greve geral eclodiu em toda a França e tomou proporções revolucionárias ao envolver grande parte da população, sobretudo a juventude. Foi o momento de sacudir a poeira da velha sociedade e clamar por novos ares, por mudanças nos comportamentos, por novas compreensões para educação, política, sexualidade e prazer. As muitas e famosas frases inscritas nos muros de Paris até hoje ecoam como estandartes não só de um ano como de uma época. A onda mundial de revoltas assaltava a ordem, impondo uma nova palavra, a que correspondia uma nova forma de pensar e de viver: contracultura.

No Brasil, a mais clara, ou mais publicizada,¹⁰ manifestação do que conhecemos como contracultura se dará por meio do movimento artístico conhecido como Tropicália. Este teria começado a se articular em 1967, a partir da participação de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes no III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. As paradigmáticas canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* eram apenas as primeiras de muitas que viriam a promover a libertação da canção brasileira de antigos padrões e temáticas já consagradas, ampliando o leque de possibilidades criativas para os seus compositores.

Ao adentrar de forma impositiva, violenta mesmo, o cenário musical brasileiro, a Tropicália, seus defensores e porta-bandeiras traziam à tona e tornavam ainda mais complexo um debate que se insinuara desde o advento da bossa nova a partir de 1958, qual seja: o tenso relacionamento entre tradição e modernidade na música popular brasileira. Ainda no início dos anos 1960, quando esse debate apareceu de forma contundente pela primeira vez, os adeptos de uma bossa nova nacionalista pareceram resolver o “desconforto” gerado pelo surgimento da bossa nova anos antes.

Com o natural desgaste de suas temáticas (barquinho, mar, flor e um violão) frente a uma conjuntura nacional de reformismo, a bossa nova passou a ser vista como um gênero musical incapaz de dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico, mas pareceu saldar sua dívida com a tradição da música brasileira (entendida por quase todos como o

⁹ O presente tópico é fruto de uma reflexão passada desenvolvida ainda por ocasião de minha monografia final de curso, que contou com a orientação da professora doutora Maria T. Ferraz Negrão de Mello, no ano de 2008. Conf: RIBEIRO, R. S. Rosa. “*O que será que será*” essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas Representações nas Revistas Realidade e Veja (1964-1985). 2008. Monografia de Conclusão de Curso. Departamento de História. Universidade de Brasília.

¹⁰ Só para ficar num exemplo, no Recife dos anos 70, eclode um movimento que, desvinculado do tropicalismo, guarda, entretanto, vínculos mais que explícitos com práticas/discursos contraculturais. Refiro-me ao Udigrudi. Sobre o grupo, ver: OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. *Udigrudi. A contracultura no Recife dos anos 70*. Monografia. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2011.

samba) ao “subir o morro” na busca dos antigos compositores e de materiais que informassem essa nova vertente da bossa, engajada e nacionalista. Data dessa época a (re) descoberta de mestres do samba como Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus.

Nesse reencontro com a tradição do samba, supostamente perdida nos primeiros anos da bossa nova esboçada por João Gilberto e Tom Jobim, é que se retomaria o caminho da “evolução”, seguindo adiante no caminho rumo à modernidade. Nessa perspectiva, o sentido de progresso (social, cultural e econômico) confunde-se com a própria modernidade. Só mais tarde, com os procedimentos de vanguarda do Tropicalismo, é que essas duas categorias seriam dissociadas, com atitudes, paródias e canções que davam a ver a modernidade independente do subdesenvolvimento econômico e mesmo em crítica a ele.

Naqueles anos que abriam a década, contudo, essa possibilidade mais complexa nem sequer poderia ser vislumbrada. A canção engajada nasceu tributária da moderna sofisticação da bossa nova (na forma) e da tradição do samba lírico de compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho (no conteúdo). Assim se daria a articulação da tradição com a modernidade. Não que esse projeto fosse consensual o tempo todo, mas era esse o discurso que parecia afastar maiores questionamentos e apaziguar os ânimos dos que estavam imersos no campo da música, pelo menos de quase todos.

Por esse projeto é que se deveria dar a informação do popular pelo nacional, num projeto de conscientização ideológica e “elevação” do gosto médio do brasileiro por meio de uma canção engajada moderna e sofisticada. Atrelados a esse ideal é que se vinculavam artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes.

Tudo teria seguido sob essa aparente tranqüilidade, não fosse o irresistível gosto da música popular brasileira por transformar-se e gerar novos frutos. Assim, no correr da segunda metade da década de 1960, principalmente a partir da institucionalização da MPB (Música Popular Brasileira) e sua defesa frente a outros gêneros musicais, especialmente frente ao iê-iê-iê, o debate volta à tona, trazendo em seu bojo uma questão complicadora e da qual não se poderia fugir mais: a interferência e mediação de uma indústria cultural entre o artista e o povo e a massificação dessa dita MPB, colocando-a como um mero produto cultural, tal como seria também o iê-iê-iê.

Esse debate foi caloroso e acirrado na segunda metade da década de 60 e somente nosso olhar em retrospecto e nossa memória (que sempre prefere trabalhar sob o prisma de

uma suposta coerência¹¹) puderam com o passar dos anos reconstituir a história da MPB de maneira linear e harmônica:

Apesar das rivalidades estéticas e políticas, as manifestações artísticas brasileiras nos anos 60 tinham em comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa. As diversas correntes culturais estavam no centro da mesma dinâmica social, o que faz as diferenças entre elas se esmaecerem relativamente, quando olhadas em retrospectiva.¹²

O que todas essas manifestações artísticas também possuíam em comum, além do impulso para o debate, era a intermediação cada vez maior da indústria cultural em seus momentos de produção e mediação. E ao que tudo indica, os artistas e intelectuais ligados à MPB só passaram a pensar mais detidamente a respeito do assunto a partir do paradigma que representou o iê-iê-iê.

Aquela “juventude transviada”, com rapazes de cabelos longos e meninas em saias curtas, figurava para a esquerda nacionalista como a expressão, no campo da cultura, da “modernização conservadora” por que passava o país, sob o comando dos militares. Os jovens nacionalistas questionavam a incorporação tímida que aqueles “alienados e entreguistas” faziam dos timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras.¹³ Uma coisa era certa: o iê-iê-iê incomodava. Incomodou, sobretudo, durante o ano de 1966, quando o programa *Jovem Guarda* passou a superar o *Fino da Bossa* em audiência e seus representantes, notadamente Roberto Carlos, venderam mais discos do que os “monstros sagrados” da MPB.¹⁴

Porém, mais do que esse abalo passageiro, já que o iê-iê-iê enquanto movimento cultural se esvairia já a partir do ano seguinte, a orquestração e divulgação daquela *Jovem Guarda*, produzida a toque de caixa para aproveitar a onda da beatlemania, elucidaria a

¹¹ A esse respeito, continua sendo uma importante referência o texto de Pierre Bourdieu, voltado à reflexão sobre a narrativa biográfica como configurada por uma linearidade que apaga as contradições e incoerências próprias de toda vida. Cf. BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” In: Marieta M. Ferreira e Janaína Amado (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

¹² RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 121.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 95-96.

¹⁴ Cf. BRITO, Eleonora Zicari Costa de Brito e OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. “Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner”. *Revista Art&Cultura*. Universidade Federal de Uberlândia. FAPEMIG, jul.-dez., 2009; BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Memórias da Jovem Guarda. X Encontro Nacional de História Oral*. Testemunho, História e Política, Recife, 2010; BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Engajamento e porra-louquice: a música popular brasileira nos conturbados anos 1960/1970. Anais do Décimo Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros*. Brasília. 2010.

questão do poder e impacto da indústria cultural sobre a cultura, especialmente sobre a música popular.

A partir dessa elucidação, alguns artistas e intelectuais já estariam debatendo o assunto por meio da *Revista de Civilização Brasileira*, periódico que foi editado entre 1965 e 1968 por Ênio Silveira. Em maio de 1966, personalidades como Caetano Veloso, Nara Leão, Nelson Lins e Barros, Gustavo Dahl, Flavio Macedo Regis, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar discutiram os “caminhos” da MPB, tendo como único consenso o projeto de redirecioná-la mantendo sua dupla vocação – cultural e comercial.¹⁵ Nesse debate, Caetano Veloso já anunciaria a necessidade da retomada de uma “linha evolutiva” na música popular brasileira, idéia que passaria despercebida naquele momento, precisando que outros acontecimentos tivessem lugar para que ela pudesse reaparecer e a partir de então balançar todo o universo intelectual em torno da música brasileira.

Até então, as contradições e limites da realização do projeto nacional-popular, do qual a MPB era porta-estandarte, dentro das estruturas da indústria cultural, pareceram ser minimizadas pelo festival de 1966, que “equacionou” o dilema entre ser qualitativamente popular e popularizar-se quantitativamente.¹⁶ O sentimento de resolução do impasse vinha acompanhado e alimentado pela ilusória percepção que os nacionalistas de esquerda tinham de que a ditadura encaminhava-se para um fim, como poderiam atestar a formação da Frente Ampla, que lutava pela volta do governo civil, e o retorno das manifestações estudantis de rua a partir do 2º semestre daquele ano.

Somente no ano de 1968, após o impacto da Tropicália e após a derrocada da ilusão de uma possível abertura é que a questão da “linha evolutiva” voltará à cena, por meio da publicação do livro *Balanço da Bossa*, de autoria do poeta Augusto de Campos. Nesse livro, dentre textos de sua autoria e de autores identificados por sua filiação à vanguarda da música erudita, havia entrevistas com os artistas que vinham capitaneando o movimento da Tropicália: Caetano Veloso e Gilberto Gil. É nessa entrevista que Caetano retoma sua proposta de “linha evolutiva”, dessa vez encontrando território fértil para que ela germinasse.

A MPB passou a receber duras críticas por parte da Tropicália, que por meio de suas formulações poético-musicais e de suas posturas iconoclastas questionava seu posicionamento frente à tradição musical bem como seu projeto nacional-popular de cultura. Justamente por suas colocações e posturas de um movimento vanguardista de contracultura dentro do universo da música popular brasileira, a Tropicália acabou chamando a atenção de intelectuais

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias...* Op cit., p. 100-102.

¹⁶ *Ibidem*, p. 95.

de outras áreas, como é o caso dos poetas concretistas, rearticulando o debate em torno da cultura nacional num contexto de massificação, como a década de 1960 vinha se apresentando:

...a publicação do *Balanço da Bossa*, no ano emblemático de 1968, assinala um avanço notável no relacionamento da literatura e do olho/ouvido poético-literário com a música popular brasileira. A importância artística desta última é enfim reconhecida e evidenciada por um enfoque analítico tecnicamente apurado, promovendo e difundindo a integração das diversas áreas e valores estéticos: música e poesia, criação “séria” e entretenimento, cultura de elite e de massas.¹⁷

A música popular passara a ser vista como manifestação digna da atenção dos mais variados intelectuais do país, pois, não à toa, nos últimos anos da década de 60, vinha constituindo-se como principal meio de veiculação de idéias e projetos de nacionalidade. É justamente em relação ao projeto da MPB que a Tropicália se colocou como enfrentamento, não um enfrentamento que visasse destruí-la, mas sim proporcionar um questionamento e superação.

Ao pôr em causa o paradoxo básico da MPB ter se institucionalizado como uma corrente musical com ampla penetração comercial e intenções ideológicas, Caetano e a trupe tropicalista, principalmente a partir do embate com o iê-iê-iê, passaram a vê-la como esteticamente limitada, pautada num nacionalismo folclórico e vítima do didatismo ideológico de esquerda.¹⁸ Para eles, a retomada que se estava fazendo dos ritmos tradicionais (com o samba em destaque) era folclorizante, dada a inviabilidade de pureza desses ritmos após serem manufaturados pelos músicos e pela indústria cultural, além de apresentar o paradoxo

¹⁷ MATOS, Cláudia Neiva de. “O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 83-84.

¹⁸ Em reportagem do ano de 1968, a revista *Realidade* trazia um ensaio sobre Caetano em que o artista, entre outras coisas, reconhece o valor da Jovem Guarda e de Roberto Carlos para o cenário musical brasileiro: “o povo (...) estava mais preocupado com coisas novas, como os Beatles ou Roberto Carlos. (...) Eles [os críticos da MPB] se preocupavam com um detalhe, ao passo que Roberto Carlos e a juventude em geral já mandavam tudo para o inferno. Roberto derrubou padrões estabelecidos, oficializando a tendência irreverente do brasileiro em relação à aparência dos chamados homens sérios. Ele vinha para impor um gosto livre...”. Caetano Veloso apud BAR, Décio. “Acontece que ele é baiano”. Revista *Realidade*, Editora Abril, ano III, Volume 33, dezembro de 1968, p. 196-198 Apud BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “Memórias da Jovem Guarda”. Op cit p. 4. Também por ocasião da passeata contra as guitarras elétricas, em outras palavras, contra a Jovem Guarda, ocorrida em São Paulo, em 1967, e capitaneada por vários artistas da MPB, Caetano posicionou-se contra a manifestação: “Enquanto vários artistas da chamada MPB enfileiravam-se na passeata pedindo o fim das ‘guitarras elétricas’, Caetano e Nara Leão assistiam ‘assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão.’ Em seus escritos de memória, Caetano lembra que Nara assim teria se expressado sobre o que via: ‘Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista.’” BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Engajamento e porra-louquice: a música popular brasileira nos conturbados anos 1960/1970... Op cit., p. 15.

de, apesar de pretendidos como música do povo, circularem com a MPB por um público universitário de classe média enquanto o povo mesmo (sinônimo de massas) “desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos”.¹⁹

O que Caetano propunha era justamente a retomada da “linha evolutiva” iniciada com João Gilberto e a bossa nova, um projeto no qual a tradição era lida, informada e recriada pela modernidade musical, avançando na música popular brasileira. Para ele, a música brasileira modernizava-se e ainda assim continuava brasileira, na medida em que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira.²⁰ O conhecimento da tradição deveria informar não sua mimese, mas a inovação que se daria de maneira coerente e dentro dela. Vejamos um trecho de seu manifesto no *Balanço da Bossa*:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou, há alguns dias, da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.²¹

Em verdade, o que Caetano postulava teoricamente, mesmo sem ser um teórico, era o que a Tropicália vinha colocando na prática e levando aos palcos e à TV, para o delírio e susto de muita gente. E não era à toa que o debate fazia um retorno à bossa nova, pois fora ela (em sua vertente engajada) que de início informara o projeto da MPB. A “linha evolutiva”, porém, trabalhava com a idéia de um retorno aos procedimentos inventivos de João Gilberto, em quem Caetano via a “informação da modernidade musical utilizada na recriação”. Os MPBistas eram questionados por terem abandonado justamente o que de mais rico a bossa

¹⁹ Apud: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 103. De acordo com Brito, já em 1966, a revista *Realidade* (KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966) enfatizava esse perfil de Roberto Carlos que era à época, “o ‘maior sucesso comercial dos últimos tempos’ e, além de ídolo dos jovens, revelava-se também um empresário de sucesso, um dos primeiros a transformar sua marca em lucrativos negócios”. BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “Memórias da Jovem Guarda”... Op cit., p.5.

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*... Op. Cit., p. 5.

²¹ Apud: CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 201.

nova havia trazido para o cenário da música brasileira: a inovação dentro da tradição. Nesse sentido, a Tropicália colocou-se como a continuidade dessa “linha evolutiva”:

À época dessa declaração, a linha evolutiva a que se referia Caetano era apenas a que vinha do samba à bossa nova; se, portanto, considerarmos o tropicalismo, que surgiria no ano seguinte a essa declaração, como justamente a retomada da linha evolutiva da MPB, então essa linha terá de ser estendida da bossa nova ao tropicalismo: àquela altura, isto é, em 1967, samba, bossa nova e tropicalismo serão os três pontos entre os quais se terá traçado a linha da evolução da MPB; e, em princípio, a mesma linha poderá projetar-se indefinidamente além do tropicalismo, rumo a uma série futura e ainda indefinida de pontos consecutivos.²²

Procurando trabalhar com essa reflexão de Antonio Cícero, tem-se com a Tropicália um importante ponto de inflexão na estruturação da MPB, talvez mesmo o ponto de fechamento da institucionalização da sigla, como defende Napolitano.²³ Por meio dela é que se dará continuidade à evolução da música popular brasileira; evolução aqui não entendida num sentido estreito que abarque apenas sua evolução formal, apesar de se reconhecer que ela existe, sim. Só não queremos, todavia, trabalhar com o sentido hierárquico que normalmente se atribui entre uma forma de arte mais evoluída e outra menos evoluída formalmente:

Só é verdade que não há evolução na arte numa acepção muito precisa: a de que nada garante que a obra mais evoluída nos sentidos já indicados seja também artística ou esteticamente superior ou melhor do que a menos evoluída nesses sentidos. Assim, é possível reconhecer que determinada canção bossa nova use modulações, acordes e ritmos mais complexos do que os que eram empregados por determinado samba tradicional, sem que isso implique tomar aquela por esteticamente superior ou melhor do que este.²⁴

As evoluções formais nas artes, como o incremento no nível de complexidade de um determinado estilo musical, são visíveis e até mensuráveis. Essas é que normalmente aparecem sob o signo de uma evolução real. Porém, haveria também “evoluções” de um outro tipo, não suscetíveis a esse tipo de verificação.²⁵ Estas se dão, sobretudo, nas vanguardas, quando a evolução ocorrida é da ordem de uma *elucidação conceitual* da arte em questão. Nesses processos, uma determinada forma de arte abandona antigos paradigmas que a delimitam, passando a abrir-se para novas incorporações ou mesmo abrindo mão de antigas

²² Ibidem, p. 201-202.

²³ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 139.

²⁴ CICERO, Antonio. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Op. Cit.*, p. 203.

²⁵ Ibidem, p. 204.

evoluções de ordem técnica, indo intencionalmente do mais complexo ao mais simples, pois a elucidação conceitual de uma arte impõe-se sempre contra os preconceitos vigentes em consequência dos quais é excluída da arte em questão qualquer forma que não corresponda a determinadas especificações.²⁶ Dessa ordem é que seria a “evolução” proposta pela Tropicália, diferentemente da realizada na bossa nova:

Ora, há sem dúvida uma evolução técnica, isto é, uma evolução no sentido de complexificação das estruturas musicais, quando se passa do samba à bossa nova, mesmo se essa passagem, constituindo, no final das contas, uma mudança não apenas quantitativa, mas qualitativa, não se reduz a uma complexificação; mas é evidente que não se pode dizer, sem mais, que se dê uma complexificação análoga na transição da bossa nova ao tropicalismo. Essa transição parece explicar-se melhor como a elucidação do conceito de música popular do que como uma evolução técnica.²⁷

As especificidades da música popular, em sua natureza sintética e contingente, parecem acentuar ainda mais a impossibilidade do traçado de uma linha seqüencial e evolutiva em seu âmago, posto que as evoluções técnicas ou formais por que vem a passar são sempre pontuais, impassíveis de uma historicidade progressiva. A bossa nova, por exemplo, é uma evolução que poderia jamais ter acontecido e, apesar da riqueza de novos procedimentos colocados à música popular, não é essencial para uma posterior evolução técnica, que pode vir inclusive a contrapor-se a ela.²⁸

Caetano pode não ter sido feliz na escolha das palavras ao falar em “linha evolutiva”, porém suas colocações e atitudes deixam claro o fato de que entendia muito bem o que propunha como fidelidade ao caráter inovador da bossa nova. Obviamente, ele não se referia a uma tentativa de inovação no caráter formal da música popular a partir do paradigma de João Gilberto, mas tentava recuperar o sentido perdido da época da explosão daquele estilo musical, que era justamente sua coragem em ousar e seu ímpeto em direção à novidade. Sabia, por exemplo, que se mantinha muito mais fiel ao espírito da bossa nova fazendo algo que lhe fosse oposto. Propunha, sobretudo, a retomada da transformação na música brasileira como um valor positivo.²⁹

A Tropicália foi a realização dessa novidade num conjunto de atitudes, músicas e comportamentos que desordenavam as antigas formas consagradas de se fazer e ouvir música brasileira. Um dos aspectos mais interessantes desse projeto tropicalista era o deslocamento

²⁶ Ibidem, p. 210.

²⁷ Ibidem, p. 205.

²⁸ Ibidem, p. 207.

²⁹ Ibidem, p. 211.

do lugar do ouvinte na construção da música, sendo conclamado, a partir desse movimento, a tomar parte de forma ativa na construção de seus sentidos, como nos explica Favaretto:

As músicas propunham ao ouvinte a experiência da participação, pois não poderiam ser entendidas e apreciadas sem decodificação. Propunham uma experiência de prazer e êxtase, dados no espetáculo, internamente, na forma de composição, e externamente, nos comportamentos. Exigia, portanto, do comportamento do ouvinte, o que evidentemente provocava muita reação. Era pura loucura, dizia-se, e, no entanto, tudo aquilo hoje parece muito simples.³⁰

Essa radical mudança na relação músico-ouvinte afetava também as demarcações ideológicas da crítica de cultura que grassavam à época, sustentada na oposição didática e estreita entre cultura popular e cultura de elite, entre cultura popular e cultura de massa, entre cultura de elite e cultura de massa etc. O tropicalismo procedeu à crítica da forma pela qual a canção engajada tentava se fazer, na utilização dos temas totalizadores e já ideologicamente eleitos como populares, rompendo com essa forma de protesto:

Sob este ponto de vista, deslocando do tema para o modo de formar a crítica, o tropicalismo designou aspectos da cultura e simultaneamente desconstruiu linguagens totalizadoras que expressavam esses aspectos, como era comum, por exemplo, numa certa música dita participante, ou engajada, ou de protesto. O protesto era feito de modo totalizante através de uma temática muito emotiva que centrava todo o efeito na produção de uma significação que devia atingir diretamente o público, conquistando-o de uma forma emotiva. Os tropicalistas, pelo humor, pela sátira, pelo progresso, pela carnavalização das referências, deslocaram o ouvinte receptor daqueles lugares de fala até então eleitos ideologicamente, politicamente, culturalmente, e lançaram o receptor em estado de produtividade. Ele é obrigado a produzir, se ele não produz, a música não existe.³¹

O ponto mais interessante de todas as inovações postuladas pela Tropicália é que elas conseguiram se fazer no seio da MPB, de onde seus integrantes emergiram. Consigo, trouxeram muito do que se fazia lá, e não deixaram de se importar com questões caras a ela, como, por exemplo, os temas políticos e sociais. Porém, abandonaram o texto explícito e optaram pelo uso da paródia e da alegoria no tratamento estético que deram a essas questões.

³⁰ FAVARETTO, Celso. "Tropicália: política e cultura". In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 246.

³¹ Ibidem, p. 245.

Em substituição a uma retórica utópica e comprometida com o nacional-popular, realizavam uma “estética universalista da agoridade”.³²

Justamente por se inscreverem no seio da MPB é que as canções tropicalistas, bem como todo o conjunto de posturas e comportamentos praticados em nome do movimento, afetaram-na, retirando-a do resguardo praticado nos anos anteriores. Assim, essas canções colocam-se como “modificação, agitação e transformação *da* (genitivo objetivo e subjetivo) MPB, com a qual se confundem no momento mesmo em que dela tomam distância para comentá-la”.³³

Se o teórico com o qual trabalhamos, Antonio Cícero, mesmo reconhecendo a inviabilidade de uma suposta “linha evolutiva” da música popular brasileira, retoma a idéia de Caetano (inclusive propondo seu alcance e extensão até o tropicalismo e a partir desse “indefinidamente... rumo a uma série futura e ainda indefinida de pontos consecutivos”), ele o faz de forma crítica, considerando essa evolução como resultante não de progressões de caráter formal e contínuo, mas de inovações cada vez maiores, possibilitadas graças à *elucidação conceitual* da MPB, realizada em 1967-68 pela Tropicália:

Em suma, a elucidação conceitual efetuada pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites preestabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam essencialmente ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; por outro lado, ela proporciona ao compositor/cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade, mas também a toda a tradição, de um modo que não era sequer concebível, quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional.³⁴

A Tropicália parece realmente ter balizado o fechamento do processo de institucionalização do conceito renovado de MPB, mas ao fazê-lo, por mais paradoxal que isso possa parecer, abriu-o a novas e indefinidas possibilidades. Renovou o seu espírito criativo, retomando e discutindo a ideia do que seriam o popular e o brasileiro, ampliando-os para as interferências externas e dinâmicas culturais.

A música do trio elétrico será, por excelência, a continuidade dessa postura iconoclasta e ousada que, ao se apropriar da tradição do cancionário popular brasileiro, recria-a em

³² NAVES, Santuza C. “A canção crítica”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 257.

³³ CICERO, Antonio. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 212.

³⁴ Ibidem, p. 213.

articulação com as informações do momento, numa perspectiva cada vez mais globalizada, de trânsito crescente de informações e produtos culturais massificados.

Assim, os artistas baianos da década de 70 serão o ponto de inflexão existente entre a tradição que remonta à primeira metade do século XX e os cantores/compositores de trio elétrico. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, os Novos Baianos, posteriormente Paulinho Boca de Cantor, Baby e Moraes Moreira em carreiras solo, não só libertaram a música baiana (e por extensão a brasileira) das formas estéticas tradicionais de composição/interpretação³⁵, como também contribuíram para o sucesso e propagação da música de trio elétrico, tendo todos eles tomado parte de muitos carnavais, lá do alto dos caminhões.

Disputando o espaço da rua

O carnaval festejado por meio dos bailes de máscaras e de grandes cortejos à fantasia pelas ruas aportou no Brasil no século XIX.³⁶ Por esta época, a brincadeira predileta e consagrada entre todas as camadas da população brasileira era o *entrudo*³⁷, cujo principal objetivo era molhar o adversário com as “laranjinhas” ou “limões-de-cheiro”, como eram conhecidas as esferas preparadas com cera fina e no interior das quais se injetava líquidos como água-de-cheiro. E, a depender da picardia do sujeito, com líquidos menos cheirosos também, sendo urina o mais utilizado.

Tal brincadeira desagradava às elites da sociedade baiana que, na segunda metade do séc. XIX, bailava devidamente mascarada e fantasiada nos melhores salões da cidade, ao som de valsas, polcas e quadrilhas³⁸. Enquanto isso, as máscaras eram proibidas nas ruas, podendo aquele que fosse pego ser multado e mesmo preso.³⁹ Tamanha era a movimentação em torno dos hábitos “incivilizados” do entrudo que esse passou a ser perseguido pelas autoridades

³⁵ Vale lembrar que se a Tropicália e os artistas oriundos do movimento figuram como os primeiros a romper com a tradição e inovar nos modos e temáticas das canções, não foram, porém, os únicos. Outras correntes se lançaram à mesma tarefa de maneira distinta, como é o caso, por exemplo, do *Clube da Esquina*, da vertente mineira do cancionero popular.

³⁶ VIEIRA FILHO, Raphael R. “Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio (orgs.). *Ritmos em trânsito*. Sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998, p. 39.

³⁷ Ibidem.

³⁸ “Viagem no Tempo”. Portal Oficial do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/Historia/ViagemTempo.asp>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

³⁹ Cf. VIEIRA FILHO, Raphael R. Op. Cit., p. 40.

policias, o que viria a culminar na sua total proibição em 1859⁴⁰. No ano seguinte, a tolerância aos limões-de-(mau) cheiro seria nenhuma.

À proibição dos entrudos, seguiu-se, porém, o incentivo por parte do poder público aos folguedos carnavalescos, atraindo a população pobre, negra e mestiça, para as ruas agora ordenadas e previamente enfeitadas, disciplinando a festa (ou assim acreditavam as autoridades públicas):

A partir da proibição do entrudo, em 1859, as autoridades passaram a investir também nos folguedos carnavalescos, nomeando comissões para enfeitar as ruas, promover bailes públicos e organizar as “músicas” nos coretos. Também acabaram com as proibições aos mascarados nas ruas, chegando até mesmo a organizar a distribuição de máscaras para a população. Um exemplo significativo desse processo é o que ocorreu no final da década de 1870, quando o grupo *Os Cavaleiros da Noite* passou a frequentar uniformizado os bailes à fantasia, idéia essa que, rapidamente, proliferou entre a elite, dando origem a vários grupos uniformizados.⁴¹

A rua passou, então, a ser cada vez mais ocupada pelos foliões dos baixos estratos sociais, enquanto as camadas mais altas continuavam seus festejos nos salões da cidade, onde o requinte e a ostentação cresciam incentivados pelas disputas de melhor fantasia. Antonio Risério nos lembra que ao estranhamento do fato de o espaço da rua ter sido cedido de “mãos beijadas” para a população negra e pobre da cidade, temos que contrapor o significado que possuíam estas mesmas ruas por esta época. “Na verdade, ela [a rua] era um espaço social desprezado, estigmatizado, de valor social negativo, do ponto de vista das elites, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro”.⁴²

Assim é que a população negra/mestiça de Salvador começa a, ano após ano, ocupar as ruas durante o período do carnaval. Junto consigo, leva suas manifestações culturais e em algum tempo passa a brincar o carnaval em grupos e agremiações, como os clubes uniformizados, os batuques ou rodas-de-samba e os afoxés. Ainda segundo Risério, teria sido a partir daí que se dera o processo que ele e outros autores chamam de *africanização* do carnaval baiano.⁴³

Essa vulga *africanização* não se dará, porém, com a total aceitação por parte das elites e dos governantes que, ao que parece, em sua disposição de ceder o espaço da rua, mantinham firme a convicção do dever de regulamentá-lo. Mesmo que só venha a tomar parte nos

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981, p. 48.

⁴³ Ibidem, p. 49.

festejos públicos nas últimas décadas do séc. XIX, as elites brancas não dispensavam a mesma tolerância para todos os grupos negros durante o carnaval. Continuam a ser perseguidos, sobretudo, os que assomavam às ruas manifestando seus “bárbaros costumes”, sem antes passar por um verniz civilizatório. Era o caso dos batuques ou rodas-de-samba e dos afoxés.

Eram alcunhados de *batuques* ou de *sambas* até pelo menos o último quarto do séc. XIX todas as manifestações afro-brasileiras que se davam em espaços públicos, em que houvesse cantorias e danças próprias de sua cultura. Estas manifestações, algumas delas estando, inclusive, no terreno do sagrado, a mentalidade da elite da época compreendia como “divertimentos estrondosos”, pois não se acomodavam ao seu ideal europeu de civilidade.⁴⁴

Melhor resposta encontrarão os clubes uniformizados negros⁴⁵. Como o próprio tipo de agremiação a que fazem parte já parece indicar, estes clubes irão para as ruas de Salvador emulando o formato dos clubes carnavalescos das elites brancas, de inspiração europeia, cujas referências são buscadas em Veneza, na Itália, ou em Nice, na França. Ao mesmo tempo em que se adaptam às expectativas de *civilidade*, conseguem dispor aos expectadores do desfile elementos, imagens, símbolos do universo africano, a que se referiam como herdeiros.

Tais clubes negros, porém, só irão se formar e ganhar notoriedade em fins do séc. XIX. As mais famosas agremiações desse tipo são o clube *Embaixada Africana*, criado em 1895, e o *Pândegos da África*, criado em 1896. Quando estreadem às vistas do público, o modelo de carnaval que irão vivenciar terá sido plasmado desde o ano de 1884, que marcou decisivamente o a história da festa baiana.

O povo aos poucos se acostumava a freqüentar as ruas sem medo das represálias da época do entrudo, e desde o ano de 1860 vinha sendo forçado a se disciplinar quanto às “corretas” maneiras de se mostrar, de ser visto em público. Mas é em 1884 que o poder público começa a organizar com mais precisão os festejos de rua e, principalmente, os desfiles dos clubes, corsos, carros de ideias (alegóricos) e de vários populares.⁴⁶ É a partir desse momento que o povo baiano elege de uma vez por todas a rua como espaço privilegiado para o seu carnaval.

⁴⁴ Cf. SANTOS, Jocélio Teles dos. “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio (orgs.). *Ritmos em trânsito*. Sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

⁴⁵ Vieira Filho chama atenção para a insistência de grande parte da literatura sobre o carnaval baiano em classificar todas as manifestações negras como afoxés. Contrários a esse procedimento, é dele que adotamos a classificação que diferencia afoxés de clubes uniformizados negros e de batuques ou rodas-de-samba. Cf. VIEIRA FILHO, Rafael R. Op. Cit., p. 43.

⁴⁶ “O Grande Carnaval de 1884”. Portal Oficial do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/Historia/GrandeCarnaval.asp>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

O desfile de cada entidade vem se somar a de outras, formando o que conhecemos com um cortejo. Este cortejo passa a ser ele mesmo a atração do carnaval, e a gerar expectativas entre os habitantes da cidade, sobretudo dos bairros pelos quais ele passava. As pessoas passam a se programar para assisti-lo, encaram o cortejo não só como parte da festa, mas como um acontecimento dentro da mesma. Arrumam-se os que vão assistir, e mais ainda os que pretendem desfilar. Afinal de contas, quem desfila o faz para o olhar de outrem, e o espaço público é por excelência o local do ver e do ser visto. As fantasias e alegorias passam a ser objeto de investimentos cada vez mais vultosos, por parte dos filiados aos clubes, sobretudo por parte dos comerciantes que começam a ver ali, ainda que precariamente, uma forma de mostrarem também ao público os nomes de seus comércios.

Neste ano de 1884, desfila pela primeira vez o Clube Carnavalesco *Cruz Vermelha*, cuja banda pertencia ao corpo de bombeiros, com a novidade de um carro de idéia (carro alegórico temático), encenando a “Crítica ao Jogo de Loteria”, ricamente decorado com peças importadas da Europa.⁴⁷ O cortejo saiu de uma das ruas do Comércio, subiu a montanha, passou em frente à Barroquinha, rua Chile, Direita da Misericórdia, Direita do Colégio e retornou rumo ao Politeama de Baixo.⁴⁸

Por este carnaval também já desfilava o clube *Fantoches da Euterpe*, com a banda da Polícia Militar. A possibilidade de uma (nem) sempre amistosa competição traz o incentivo necessário para que os clubes invistam a cada ano no incremento de seu desfile. Os carros de idéias passam a ser o centro das atenções, e os préstitos passam a ser alvos da criatividade dos adeptos do clube. A recompensa vinha na forma de aplausos e pétalas de flores dos populares que se encontravam nas ruas.

Assim, num mesmo dia, a cidade passava a ser brindada com a sucessão e o tangenciamento de diversas entidades carnavalescas. Deflagrava-se, a partir de então, a possibilidade de um *hipercortejo*, como propõe Milton Moura. Vejamos:

O hipercortejo acontece quando se organiza a experiência e a recepção do cortejo do Carnaval disposto no tempo e no espaço como serpente sinuosa em um deslocamento que pode estabelecer conexões de sua coluna vertebral com diversas superfícies de contato de rochas, plantas, outros animais etc. Não apenas cada grupo passa diante de quem o admira ou cada forma de folia é praticada para a alegria dos brincantes. Um aspecto de um bloco ou de uma cena pode evidenciar um aspecto de outro bloco ou de outra cena. É um turbilhão de possibilidades que se desencadeia nos momentos fortes do carnaval. Em linguagem bakhtiniana, são os enunciados que se entrelaçam

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

na experiência estética do folião ou do observador. Tal como no *hipertexto*, noção tão corrente nos universos da Teoria Literária e da Informática, o hipercortejo pode acontecer diferentemente a partir do observador ou folião, que constitui – literalmente, co-institui – o objeto sobre o qual se debruça. E o constitui diferentemente conforme seu próprio momento e a possível conexão com outros momentos seus e/ou o momento de outros sujeitos entrelaçados ali, na teia existencial ocasionada, construída e mantida pela folia; a ansiedade e a euforia da festa recapitulam a sociabilidade experimentada em outras ocasiões. Enfim, um traço do Carnaval sempre pode remeter a outros, numa ciranda em que o próprio círculo móvel é percebido progressivamente, qual espiral cognitiva. De alguma forma, o *cortejo* sempre pode ser *hipercortejo*.⁴⁹

Para que esse hipercortejo possa advir perante os foliões, no entanto, é necessária a sucessão de muitos e diferentes cortejos no tempo-espço, mesmo que estas diferenças insistam em se manifestar quase sempre muito discretamente, dando a falsa impressão de ser o carnaval apenas uma eterna repetição mesmo. Se assim o é, isto se dá porque um cortejo, ao ser assistido e fruído, não deixa de ser um discurso encampado e enunciado esteticamente por uma coletividade. E dentro do campo discursivo o novo insurge justamente por meio desta repetição. Zaccur já nos alertara para o fato de que “o discurso, de modo análogo aos insetos de vida efêmera, é passageiro, transitório, mas pode se reatualizar instantaneamente. O signo, esse irrepitível, que se exaure no momento mesmo em que é pronunciado, deixa marcas na memória”.⁵⁰

Desse modo, evidenciando uma repetição-inovação é que os clubes carnavalescos começam a proliferar, inundando o cortejo com signos e cores capazes de evocar nos foliões e na assistência imagens e reminiscências de outros blocos, outros cortejos, de outros carnavais. Assim, juntam-se aos desfiles nos anos seguintes, clubes como o *Saca Rolhas*, *Cavalheiros de Malta*, *Clube dos Cacetes* e *Grupo dos Nenês*.⁵¹

Em 1886, os negociantes não abrem as portas do comércio na terça-feira de carnaval e os “presidentes dos grandes clubes reuniram-se na Associação Comercial com o objetivo de estudar um itinerário único para todos os préstitos.”⁵² Por esse itinerário, irão desfilar os clubes carnavalescos formados pelas elites e classe média branca, que após os desfiles terminam a folia nos bailes fechados dos Teatros São João e Politeama, dentre outros.

⁴⁹ MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade*. Arestas e curvas na coreografia das identidades no Carnaval de Salvador. 2001. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA, p. 239.

⁵⁰ ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas”. In: GARCIA, Regina Leite (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 188.

⁵¹ “O Grande Carnaval de 1884”. Portal Oficial do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/Historia/GrandeCarnaval.asp>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

⁵² *Ibidem*.

Enquanto isso, os clubes negros, surgidos pouco depois, ficarão restritos aos bairros da Baixa dos Sapateiros, Taboão, Barroquinha e Pelourinho⁵³. Com a disputa cada vez mais acirrada entre os clubes, o entrudo não sobreviverá à virada do século.

Quando, a partir de 1895, surgem os primeiros clubes carnavalescos negros, devidamente organizados de acordo com as normas e requisitos de civilidade e higiene propalados pelas elites brancas, estes já poderão ser saudados com confetes e serpentinas, introduzidos na festa há três anos. E é justamente como serão recebidos, pois a despeito de serem entidades negras, conseguem a simpatia e legitimação da imprensa, bem como do público.

Clubes como o *Embaixada Africana*, *Pândegos da África*, *Guerreiros d'África*, *Filhos da África* etc. desfilam motivos e temáticas africanos sob ordenação semelhante à adotada pelos demais clubes de elite. Seus préstitos serão igualmente ricos e adornados, mas voltados para África e não para a Europa. Segundo Peter Fry, “o carnaval depois da abolição passa a dramatizar duas posições: civilização (riqueza) *versus* barbárie (pobreza); e Europa *versus* África”.⁵⁴ Essa dramatização, contudo, não levou à vitória de uma sobre outra, mas antes a convergências e negociações facilitadas pelo clima mais flexível da folia:

Na permissividade da zona festiva, atualizavam sua ancestralidade colorida pelos matizes das diversas etnias africanas em interação na Bahia. Os conjuntos instrumentais dos clubes negros, chamados de *charangas*, eram compostos de instrumentos de sopro europeus, e percussivos, como agogôs, xequerês, ilus ou atabaques (também utilizados nos rituais do candomblé). E as elites de cor, segundo Thales de Azevedo, organizadoras dos préstitos, ganharam reconhecimento pelos seus padrões de civilidade, pelo luxo e “bom comportamento” adotados nos desfiles, que contavam com a legitimidade da imprensa.⁵⁵

Assim, muda-se o conteúdo e adapta-se sua forma de apresentação, que segue os ditames da racionalidade imposta pela mentalidade europeia. Embora esses clubes uniformizados negros tenham preterido ou dissimulado elementos de sua cultura, considerados fetichistas ou atrasados pelas elites locais, ao incorporar em seus préstitos aspectos mais aceitos pelos padrões europeus⁵⁶, eles pareciam estar inaugurando por meio das

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Apud GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores*. A Música Afro-Pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 69.

⁵⁵ GUERREIRO, Goli. Op Cit.

⁵⁶ VIEIRA FILHO, Raphael R. “Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”...Op. Cit., p. 49.

estratégias adotadas uma forma outra, se não de enfrentamento, ao menos de demarcação simbólica de espaço e de uma existência positivamente reconhecida:

Parece-nos que eles procuravam reforçar a auto-estima e o valor positivo das suas raízes africanas mostrando uma África civilizada e culta, diferente da imagem negativa tradicionalmente imposta aos africanos e seus descendentes nascidos no Brasil. Então, podemos dizer que os clubes *Embaixada Africana* e *Pândegos da África*, utilizando-se de todo um arsenal simbólico para enaltecer os negros de Salvador, inauguravam uma estratégia conhecida hoje como auto-afirmação.⁵⁷

Os clubes negros lograram êxito ao encamparem o projeto de serem aceitos por meio da adequação da forma aos desfiles pela cidade, nos quais se fizeram visíveis como parte do cortejo maior que tomava as ruas durante a folia momesca. Contudo, não tiveram o mesmo destino aquelas entidades negras que se mostravam aos olhos de quem não as quisesse ver sem os adornos tão caros aos clubes uniformizados, e sem a ostentação das *personas* facultadas pelo uso das máscaras e fantasias. Ao optarem por aparecer exibindo sua cultura, sobretudo sua religiosidade, os chamados *afoxés* foram duramente perseguidos na virada do séc. XIX para o XX, na medida em que cresciam em quantidade e em número de adeptos. Se tanto uns (*afoxés*) quanto outros (clubes uniformizados negros) estavam disputando um lugar no cortejo do carnaval, ou seja, um lugar às vistas da cidade em festa, faziam-no de formas muito dessemelhantes:

O mais importante meio para separar as duas manifestações carnavalescas é buscar seus temas e suas intenções. Os clubes uniformizados negros procuravam combater, com as armas disponíveis, as teorias do racismo científico que os considerava como inferiores e inaptos para a civilização. Mostravam sua capacidade para a civilização, recriando temas e personagens africanos. Demonstravam uma temática muito mais complexa que a utilizada pelos *afoxés* daquele período, cuja única preocupação era levar ao público as festas do *candomblé*, com suas danças e músicas. Podemos também acrescentar a complexidade dos *préstitos* dos clubes uniformizados, compostos de carros, cavalaria, fogos de bengala e outros elementos não presentes aos desfiles dos *afoxés*.⁵⁸

Não era à toa que os *afoxés* impactavam os sentidos das elites e classes médias brancas da cidade. Eles podem ser compreendidos como “*candomblés de rua*”. Estas agremiações desfilavam “suas danças e cantigas africanas”, que nada mais eram do que “as danças e cantos dos *candomblés*, do culto *jeje-iorubano*, fortemente radicado na nossa

⁵⁷ Ibidem, p. 50.

⁵⁸ Ibidem, p. 55.

população de cor”.⁵⁹ A análise de Nina Rodrigues nos permite ao menos vislumbrar as sensações que os afoxés provocavam (e ainda provocam) ao bailar pelas ruas levando o seu ijexá, de maneira suingada e pacífica, com seus componentes “entregando o corpo e a cabeça aos ilus ou atabaques, em toques de Oxum e Oxalá”.⁶⁰

É com essa profanação dos cultos de candomblé que os afoxés brindavam as plateias, mesmo que estas, muitas das vezes, não estivessem preparadas nem dispostas para o espetáculo que se apresentava, na forma de uma ritualização daquela religião afro-brasileira.⁶¹ Estas manifestações já nasceram ligadas às casas de candomblé, estando seus integrantes inicialmente comprometidos com funções importantes na estrutura da religião. Muitos deles eram dirigidos, tal como as casas a que se ligavam (os *axés* ou *ilês*), por *babalorixás* ou pessoas ligadas ao culto⁶². E tão importantes quanto seus dirigentes eram aqueles que se encarregavam da música tocada nos afoxés, no caso os *alabês*, os mesmos que tocavam os tambores do terreiro⁶³, função contida no terreno do sagrado.

As imbricações entre sagrado e profano são incontestáveis desde antes do desfile de um afoxé, quando é realizado um *padê*, despacho de Exú, para que toda a festa transcorra em paz e alegria⁶⁴. Realizado o *padê*, somente então, começa o desfile, os cânticos e as danças. Contudo, o repertório levado às ruas pelos afoxés obedece a critérios previamente dispostos de seleção. Pois se trata, claro está, de uma imbricação entre o sagrado e o profano, ou ritualização da religião, e não de uma transposição imediata, sem filtros, do culto religioso para o espaço público:

Como já foi dito, os cantos entoados pelos afoxés fazem parte do repertório litúrgico ioruba. Deve-se ressaltar, apenas, que os cânticos passam por uma triagem prévia. São cuidadosamente selecionados, de modo que apenas sejam cantados os “hinos fracos”, como diz Edison Carneiro, isto é, aqueles cantos “que apenas homenageiam os orixás, sem os induzir a descer na cabeça de alguém”.⁶⁵

Apesar de todos os cuidados nessa ritualização, parte considerável da plateia, bem como da imprensa, não tolerava a passagem dos afoxés e seus cânticos ritualísticos, sem falar nas danças que claramente evocavam os movimentos e gestos dos orixás. Eles não traziam

⁵⁹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*, p. 181. Apud: VIEIRA FILHO, Raphael R. “Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”...Op. Cit., p. 53.

⁶⁰ RISÉRIO, Antonio. Op. Cit., p. 56.

⁶¹ VIEIRA FILHO, Raphael R Op. Cit., p. 52.

⁶² RISÉRIO, Antonio. Op. Cit., p. 56.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, p. 57.

para as ruas, tal como os clubes uniformizados negros, signos das altas civilizações africanas (fosse essa África mítica ou não), mas tão simplesmente faziam resplandecer a religiosidade afro-brasileira.

Mais impetuosos que seus congêneres, os afoxés paulatinamente desrespeitavam os espaços que lhes eram reservados. Ao subir a Barroquinha e a Ladeira de São Bento, em direção aos “palcos” mais prestigiados, ousaram questionar, por meio da imposição de sua presença, os tácitos acordos existentes quanto à “divisão espacial de classes e de ritmos no carnaval”.⁶⁶ O movimento de repúdio se materializa com força total a partir de 1905, quando as manifestações negras serão proibidas no carnaval de Salvador. Sua exclusão da “vitrine” da festa perdurará até o ano de 1914.

Ao estabelecer total restrição às entidades negras, o poder público, em conformidade com os desejos e anseios das elites brancas da cidade, está, na verdade, tentando impor as *percepções do social*⁶⁷ destes grupos, dos quais, inclusive, faz parte. Deste plano de ordenação e saneamento do espaço público, ecoando o projeto civilizatório da época, depreendemos o modo como se queria *representar* a festa e, em última instância, a própria cidade e seu povo. Conforme Pesavento,

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade⁶⁸.

Logo, a interdição às entidades negras se enquadra no esforço dos grupos dominantes de impor suas percepções do real, suas representações, uma vez que essas “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”.⁶⁹ Entendidas

⁶⁶ “O Primeiro Afoxé”. Portal Oficial do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/historia/PrimeiroAfoxe.asp>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

⁶⁷ “As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas). (...) As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os valores que são seus e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais”. In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. 2ª Ed. Lisboa: Difel, 2002, p. 17.

⁶⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.39.

⁶⁹ CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 17.

dessa maneira não uniforme, as representações se dariam num campo de embates de poder, em que os discursos se revestem de força de convencimento para impor, por meio de estratégias e práticas, uma autoridade à custa de outros.⁷⁰ A exclusão supracitada não deixa de ser uma dessas estratégias que auxiliam no fortalecimento da autoridade discursiva de um grupo social sobre outros.

A ausência destas entidades nas ruas durante os dias de carnaval significa também, por extensão, a ausência de outras representações possíveis, a saber, das suas. Outras formas de conceber o mundo, formas estas marcadas pelo vetor étnico negro, deixam de ser realizadas perante os olhos do público. E na medida em que são necessárias para a coesão dos grupos, na medida em que pautam a existência dos indivíduos, a não tessitura dessas representações em conjunto acaba acarretando o desenlace de alguns fios das identidades de seus componentes.⁷¹

Alguns afoxés e clubes negros, entretanto, insistirão em continuar em cena, mas contarão com cada vez menos adeptos, e terão de fazer malabarismos coreográficos pelas ruas da cidade para tentar evitar o encontro com a polícia, responsável por sua dissolução, em nome da ordem, da moral e da civilidade. Jorge Amado, com toda galhardice que lhe é peculiar, teceu o melhor retrato sobre esses anos inglórios de interdição, unindo ficção e dados referentes à época:

O povo veio correndo para ver e batia palmas, gritava, a pular e a dançar, em louco entusiasmo. Veio o entrudo inteiro: máscaras, zé-pereiras, mandus, zabumbas, fantasias, blocos, cordões, esfarrapados, cabeçorras, caretas. Quando o afoxé despontou no Politeama, ouviu-se um grito uníssono de saudação, um clamor de aplauso: viva, viva, vivoô.

A surpresa fazia o delírio ainda maior: o doutor Francisco Antônio de Castro Loureiro, diretor interino da Secretaria de Polícia, não proibira “por motivos étnicos e sociais, em defesa das famílias, dos costumes, da moral e do bem-estar público, no combate ao crime, ao deboche e à desordem”, a saída e o desfile dos afoxés, a partir de 1904, sob qualquer pretexto e onde quer que fosse na cidade? Quem ousara, então?

Ousara o Afoxé dos Filhos da Bahia; nunca saíra antes e jamais se concebera e vira afoxé assim de majestade, de figuração tão grande e bela, com batuque igual, maravilha de cores, ordem admirável e Zumbi em sua grandeza. [...]

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Para a consecução deste trabalho, partimos da compreensão de identidade como uma construção efetuada na relação com o outro, com a diferença, em sociedade. “Assim, a construção da identidade é *tanto* simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais [...] O *social* e o *simbólico* referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferenciação são 'vividias' nas relações sociais”. WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 10; 14.

O povo aplaudia o insubmisso, valente desafio; onde já se viu, senhor doutor Francisco Antônio de Castro Loureiro, interino da polícia e branco de cu preto, onde já se viu carnaval sem afoxé, brinquedo do povo pobre, do mais pobre, seu teatro e seu balé, sua representação? Parece-vos pouco a miséria, a falta de comida e de trabalho, as doenças, a bexiga, a febre maldita, a maleita, a disenteria a matar meninos, ainda quereis, senhor doutor Francisco Antônio Mata Negros, empobrecê-lo mais e reduzi-lo. Fit-ó-fó para o chefe da polícia, na vaia, no assovio, na risada, fit-ó-fó. Palmas e vivas para os intemoratos do afoxé, viva., viva, vivoô![...]

Veio o carnaval inteiro e com ele a cavalaria e a polícia. O povo reagiu, na defesa do afoxé, morra Chico Cagão, morra a intolerância. A batalha se estendeu, os cavalarianos desembainharam as espadas, foram batendo, pisando e derrubando nas patas dos cavalos – o afoxé dissolveu-se na multidão. Gritos e ais, morras e vivas, gente machucada, correrias, quedas, trompaços, alguns guerreiros presos pelos esbirros, soltos pelo povo contumaz na briga e na folia. Foi assim a primeira e última apresentação, o desfile único do Afoxé dos Filhos da Bahia, trazendo à rua Zumbi dos Palmares e seus combatentes invencíveis.⁷²

Se atentarmos para a descrição feita por Jorge Amado, por suas alegorias e homenagem prestada a Zumbi, resta a dúvida se os *Filhos da Bahia*, tal como descrito pelo autor, não seria antes um bloco uniformizado do que um afoxé. Tamanha incerteza só comprova as relações não estanques, as muitas trocas realizadas no universo das manifestações carnavalescas negras. Não se estabeleciam exclusões obrigatórias entre os elementos simbólicos do patrimônio afro-brasileiro e as formas de expressão identificadas como europeias.⁷³ Os préstitos dos dois tipos de manifestação poderiam evidenciar as muitas *hibridações*⁷⁴ possíveis.

Misturas e trocas à parte, o fato é que ao chegar aos anos 1920, os clubes uniformizados negros terão se desarticulado por completo, ao passo que os afoxés sobrevivem e se recriam dentro da nova conjuntura. Os grupos negros não conseguiram mais recompor o luxo dos antigos carnavais, mas Vieira Filho sugere que nessas muitas trocas entre afoxés e clubes é que se conformou a *experiência organizadora* que veio a proporcionar “a incorporação de novos elementos aos afoxés surgidos a partir da década de 1920, modificando a estrutura dos desfiles desses grupos mas não interferindo nos temas, músicas e danças que, como no século passado, permanecem ligados às tradições dos candomblés”.⁷⁵

⁷² AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 67-68.

⁷³ VIEIRA FILHO, Raphael R Op. Cit., p. 55.

⁷⁴ Por hibridação estamos compreendendo “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006: p. XIX).

⁷⁵ VIEIRA FILHO, Raphael R Op. Cit., p. 56.

Nesta nova conjuntura, a cultura negra começa a ser ressaltada como um dos substratos a partir dos quais se teria plasmado nossa nacionalidade brasileira. O samba será o principal alvo dessa valorização⁷⁶ e a partir desta década terá sua presença garantida nos salões onde antes as elites bailavam ao som de polcas e quadrilhas. O rádio se constituirá como o principal veículo de divulgação desse novo ritmo, formatado na paisagem urbana do Rio de Janeiro e levado em ondas para todo o país.⁷⁷

A partir desse momento de valorização da cultura negra, ou ao menos de alguns de seus aspectos, surgem inúmeros afoxés, tais como o *Otum Obá de África*, *A Folia Africana*, *A Lembrança Africana*, *Lutadores de África* e *Congos de África*.⁷⁸ Na década de 1940, outros ainda se organizam, tais como *Filhos d'Oxum*, *Filhas de Oxum*, *Filhos de Obá*, *Lordes Africanos*, e o mais conhecido entre todos, os *Filhos de Ghandy*.⁷⁹

Na década de 1930, os sucessos ficam por conta das marchinhas e as ruas da Cidade Alta de Salvador passam a acolher os famosos *caretas*. Não mais as máscaras da virada do século, fruto do trabalho artesanal muitas vezes grosseiro, e sim “de boa aparência, ou mesmo aterrorizantes, mas sem a conotação de pobreza e sujeira. Em grupos uniformizados ou sozinhos, os mascarados enchiam as ruas de movimentos, com fantasias de tecidos brilhantes e coloridos, como cetim, e guizos barulhentos”.⁸⁰

Será esse carnaval formatado na década de 1930, em que se divisam mascarados, caretas, bailarinas, baianas, pierrots, colombinas, afoxés, blocos e cordões, que irá perdurar até pelo menos o fim dos anos 1960, quando se populariza definitivamente o trio elétrico. A partir de então, ele se torna a maior vedete da folia. No entanto, antes que isso aconteça, o carnaval conserva das épocas anteriores, quiçá do entrudo ainda, a disputa pelos espaços da cidade, concorrendo todos os foliões e grupos sociais para uma demarcação simbólica de sua territorialidade.⁸¹

⁷⁶ Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ GUERREIRO, Goli. Op. Cit., p. 71.

⁷⁹ VIEIRA FILHO, Raphael R Op. Cit., p.52.

⁸⁰ MOURA, Milton. Op. Cit., p. 193.

⁸¹ "As 'operações de demarcação', contratos narrativos e compilações de relatos, são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e “bricolados” num todo único. Nesse sentido, esclarecem a formação dos mitos, como têm também a função de fundar e articular espaços. Constituem, conservada nos fundos dos cartórios, uma imensa literatura de viagens, isto é, de ações organizadoras de áreas sociais e culturais mais ou menos extensas. Mas essa literatura representa apenas uma parte ínfima (aquela que se escreve em pontos litigiosos) da narração oral que não cessa, trabalho interminável, de compor espaços, verificar, confrontar e deslocar fronteiras." CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer*. 17.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, P.190).

O surgimento dos *Filhos de Ghandy*, em 1949, vem explicitar e tornar ainda mais sintomática a complexa relação de identificações possíveis no reinado de Momo. Esse afoxé surge a partir de um grupo de estivadores do cais de Salvador ligados ao candomblé, que se apropriam da figura do líder pacifista Mahatma Ghandi, assassinado no ano anterior, para poder brincar o carnaval. O afoxé estreia nas ruas da cidade ostentando a cor da paz, por meio das indumentárias feitas com lençóis brancos, providenciados pelas prostitutas do cais. Era o mesmo branco de Oxalá, tido como orixá patrono do bloco.

O desfile do *Ghandy* passa a ser visto como um pedido de paz e trégua contra a repressão às entidades carnavalescas negras. Seja pelo branco ostentado e pelo discurso pacifista que encampavam ou pelo próprio encantamento que provocavam (e ainda provocam), os *Filhos de Ghandy* conseguem se legitimar junto às elites e ao poder público. Ao invés de perseguidos, tornam-se símbolos do carnaval baiano. E é no mínimo instigante que o afoxé de maior repercussão e sucesso apresente uma configuração tão rica, a julgar pelo fato de ser uma entidade negra, um afoxé, ou seja, um candomblé ritualizado e profanado no espaço público aos olhos de todos, inspirado num líder indiano que lutou contra o imperialismo britânico. Tantas convergências só atestam a riqueza de trânsitos que se materializam no tempo-espaço do carnaval.

Os anos 40 e 50 evidenciam ainda mais o caráter híbrido e ludicamente regulado da festa, com o surgimento de tantos outros blocos que cruzavam informações de diversos lugares do mundo, de diferentes matrizes culturais, de forma harmônica, ou ao menos, não conflitante. O mais famoso deles foi o *Mercadores de Bagdá*, formado pelos petroleiros, categoria profissional inaugurada no início dos anos 1950 no Recôncavo Baiano. O bloco também tinha tendências orientais, inspirados no mundo árabe, fazendo desfilar nos dias de festa califas, sheiks e pachás, todos ricamente vestidos, muitos montados em belos cavalos, despreocupados em impor um repertório próprio⁸². Eram árabes entoando sambas e marchinhas cariocas nas ruas de Salvador.

A cena ilustra a facilidade com que os personagens do Carnaval de Salvador misturam e recompõem os ícones do maravilhoso, brincando com os tempos e lugares, ou seja, administrando esteticamente a temporalidade e a espacialidade. Da mesma forma, convém não perder de vista a fascinação que sempre exerceram, sobre seus artistas e consumidores, as modas musicais chegadas de outros países. Nos anos cinquenta, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema, os músicos dos blocos e casas noturnas assistiam atentamente – e várias vezes! – aos filmes para assimilar

⁸² MOURA, Milton. Op. Cit., p. 195.

o repertório. Alguns músicos das casas noturnas Rumba Dance e Tabaris, que costumavam tocar nesses blocos, chegaram a visitar navios para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! – alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norte-americana fazia divulgar pelo mundo inteiro. Os mais apreciados eram aqueles que faziam os ritmos do Caribe: salsa, rumba, merengue, chá-chá-chá...Talvez isto explique, pelo menos em parte, o aparecimento de blocos como a Embaixada Mexicana, nessa mesma década.⁸³

Europa, África, Caribe, América do Sul, todos os lugares do mundo podiam ser vistos em contato nas ruas da cidade durante o carnaval, por meio de choques, mas também de encontros e deslizamentos de uns grupos sobre outros. Ao colocar seus blocos nas ruas, o que fazem estas pessoas nada mais é do que ensaiar as muitas identificações possíveis por meio da folia. Podemos entender cada uma dessas agremiações como veículos alegóricos a partir de onde se enunciam discursos abarrotados de representações, tecendo sentidos possíveis para a festa e para os lugares que tomam os brincantes em seus percursos.

Os intensos trânsitos culturais a que a cidade de Salvador estava sujeita devido à sua função portuária aumentam consideravelmente por volta da metade do séc. XX. Ao rádio, que já se difundira desde a década de 1930, vem se juntar o cinema. Este, além de novos ritmos, inunda seus espectadores com personagens de todos os cantos do mundo. Novos tipos passam a compor o imaginário da população baiana, alguns deles vindo a se tornar dos principais personagens do carnaval a partir dos anos 60, como atestam os blocos de índios. Não seria então de espantar que árabes, indianos, índios e mexicanos dividissem as ruas com os já tradicionais pierrots e colombinas.

A toda essa dinâmica das ruas somam-se ainda os famosos bailes de carnaval, que desde pelo menos a década de 1930 aconteciam nas casas e nos salões, sobretudo os dos grandes clubes. Estes, com o passar dos anos, ficam cada vez mais disputados, a exemplo dos bailes nos aristocráticos Iate, Bahiano de Tênis e Associação Atlética.⁸⁴ Claro está que o acesso a estes bailes à fantasia, embalados por orquestras despejando marchinhas e outros ritmos, não era facultado a todos. Se os seus participantes podiam (e é certo que o faziam!) se revezar entre os clubes e a rua (na maioria dos clubes, os bailes tinham vez antes ou depois dos desfiles de rua), o mesmo não se dava com a população pobre, negra e mestiça da cidade. Não que estes foliões de bom grado trocassem o espaço da rua. É justamente por ela que se dão os embates físicos e discursivos do carnaval baiano. Mas é preciso salientar que não lhes era dada a opção, e de não querer a não poder vai uma enorme diferença.

⁸³ Ibidem, p. 196.

⁸⁴ Ibidem, p. 198.

Ainda na década sessenta, surgem também três outros personagens da folia: as escolas de samba, ancoradas no samba carioca e que tiveram seu auge nessa década; os blocos de índio, inspirados nas personagens dos filmes *western*, e que aterrorizavam as plateias com suas aparições ditas violentas, empunhando suas machadinhas, entoando gritos de guerra; e os blocos de embalo, compostos por moradores de um mesmo bairro ou imediações, desfilando pelas ruas essa territorialidade ao som de marchinhas e sucessos radiofônicos, alguns também com repertório próprio, puxados por suas bandas de sopro e percussão.⁸⁵

Tamanha riqueza de manifestações carnavalescas atesta a densidade do momento efêmero, cíclico, porém singular em cada repetição. Trata-se como bem alcunhou Risério de um “momento-sonho”⁸⁶. E por esses dias de devaneio, são permitidas muitas alternâncias entre as fantasias e as máscaras. O índio de hoje vira o folião desgarrado de amanhã, solto na multidão. Quem sabe se não se traveste até o fim do mesmo dia, experimenta outro gênero, e não chega às Cinzas com o branco do Ghandy, ao mesmo tempo o branco de Oxalá? Por estes dias de idílio, ninguém lhe cobrará a mínima coerência. Ou talvez lhe cobrem, um ou outro desinformado, mantenedor da ordem, que não entendeu que é nesse caos que se dão os entendimentos necessários à festa.

No reinado de Momo, muitas personas são possíveis a um mesmo indivíduo, uma vez que as identidades são fluidas, não resistem à deformação e logo se transmutam em algo distinto da forma que apresentavam anteriormente. O bailado de máscaras, a alternância de blocos, no entanto, só tornam patentes os processos de identificação que ocorrem o ano todo, a todos.

As identidades, a despeito da tradição racionalista que nos ilude⁸⁷, são construídas e permanecem em constante estado de atualização. Não são dadas, tampouco formam um bloco monolítico e coeso. Todos nós, carnavalescos ou não, realizamos diversos processos de identificação, alguns deles contraditórios, contradição facilmente apaziguada durante os dias da festa: basta trocar a máscara, vestir outra fantasia. Em nosso cotidiano, durante a vigília, porém, o movimento é mais conflituoso e angustiante, já que por meio dessas identidades almejamos a coerência, pressuposto imaginado para a coesão social:

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ RISÉRIO, Antonio. Op. Cit., p. 19.

⁸⁷ Sobre isso, Rajagopalan nos alerta que: “Se a identidade de quem pensa é entendida, dentro da tradição racionalista, como algo pronto e acabado, e propício a ser estudado enquanto tal, a identidade dos objetos que o cercam, que compõem o chamado “mundo real”, também tende a ser entendida como algo dado de antemão, de forma alheia à vontade humana. Afinal, pesa sobre nós a forte tradição do realismo ingênuo (*naïf réalisme*) de que os objetos existem por si só e apesar de nós”. Conf. RAJAGOPALAN, Kanavillil. “A construção de identidades e a política de representação”. In: FERREIRA, Lúcia M. A. & ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). *Linguagem, Identidade e Memória Social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 78.

Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da idéia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade, e estabelece a diferença⁸⁸.

No tempo-espaço do carnaval, as coletividades com as quais se identificam os indivíduos são justamente os blocos, cordões, afoxés e demais agremiações em que os foliões tomam parte para brincar/curtir. A despeito da maleabilidade mencionada, dos foliões se permitirem atravessar muitas e diferentes entidades, a liberdade não era total, tampouco as barreiras inexistentes. Os constrangimentos sociais, muitos deles, enfraquecem-se nesse período, mas não evaporam sob o sol do domingo que abre a festa.⁸⁹

Os processos de identificação obedeciam a ditames culturais e interdições simbólicas, algumas explícitas, como é o caso da divisão espacial da cidade para os desfiles, outras veladas, caso da não aceitação de alguns foliões por parte dos blocos de embalo, cuja seleção de associados obedecia aos critérios implícitos de cor e renda.⁹⁰ Além, obviamente, das interdições econômicas. Uma de nossas entrevistadas, Marlene Lopes, 53, é quem nos recorda, ao se referir aos seus primeiros carnavais, na virada dos anos sessenta para os setenta, que “se fantasiar exigia um investimento”.⁹¹ Logo, apesar de sua enorme admiração pelos “caretas” (“o lance era a careta”), ela não possuía recursos necessários para entrar no rol dos fantasiados, conseqüentemente não conseguia compartilhar da identidade construída por aqueles grupos. Poderia, no máximo, prestigiá-los.

Apesar destas tensões e conflitos subjacentes à festa, ao menos entre as décadas de 1930 e de 1970, as lutas de representação e as exclusões identitárias parecem ter se equilibrado num fino fio pela cidade. Por esse fio, descontínuo e um tanto quanto movediço, ter-se-iam separados os territórios de acordo com os grupos étnicos e classes sociais, que se reproduziam nas formas de identificação plasmadas por meio dos diversos modelos de agremiação: os blocos, cordões, afoxés, clubes etc. Ainda que volta e meia se encontrassem no espaço da rua e se tangenciassem, ou mesmo ousassem se interpenetrar (por meio daqueles foliões que atingiam uma maior mobilidade identitária no seio da folia), nunca se misturavam de todo, havendo um tácito reconhecimento das territorialidades demarcadas por uns e outros.

⁸⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. Cit., p. 89-90.

⁸⁹ Ao menos até a década de 1980, antes da extensão do período carnavalesco na cidade de Salvador.

⁹⁰ MOURA, Milton. Op. Cit., p. 199.

⁹¹ Marlene da Silva Lopes, 53, jornalista. Entrevista dada em 28/02/2010.

Uma das condições que contribuíram para que esse frágil equilíbrio se mantivesse durante tanto tempo foi os diferentes modos com que as classes sociais usufruíam e se apropriavam do espaço da rua. Apesar de gradativamente ir-se apoderando deste espaço público por excelência desde 1884, quando o poder público começara a organizar os desfiles, as elites brancas ainda não reconheciam a rua como principal espaço, centro, do carnaval. Não tinham por ela o mesmo apreço que já demonstravam os populares desde a época dos entrudos. Conservavam ainda resquícios da mentalidade que a considerava um espaço indigno, sob estigmas negativos. Assim, reservavam parte considerável de sua energia para os bailes em clubes fechados, sobretudo à noite, quando ao estigma das ruas vinha se juntar o medo.

Outro fator a contribuir para a manutenção do ténue equilíbrio que permitia o comum usufruto do espaço público era a maneira como saíam às ruas boa parte das agremiações, com suas identificações construídas tendo por base grupos originalmente conhecidos e consolidados. O maior exemplo talvez sejam os blocos de embalo, que, no modo de brincar em público, encenavam a segurança de seus espaços reconhecidos, dominados, já que podem ser compreendidos como bairros que se movimentavam na festa, pela cidade, fazendo com que seus foliões se sentissem sempre “em casa”.

Assim, os diferentes grupos, ainda que numa mesma rua, tomando parte na mesma festa, não chegavam, em sua grande maioria, a brincar o carnaval juntos, mas devidamente separados pelas identificações urdidas em relação a esta ou aquela entidade/agremiação carnavalesca, identificação essa que se materializava numa territorialidade demarcada por eles.

Esta convivência aparentemente harmônica nos espaços públicos do carnaval só será abalada na virada dos anos sessenta para os setenta, quando se populariza e se consagra definitivamente a invenção que obrigou o folião baiano a se misturar (ainda que por um curto espaço de tempo), a abrir mão de suas identificações territorializadas. Ele é forçado a compartilhar o espaço cada vez mais apertado das ruas, e se vê levado a uma aproximação física nunca antes imaginada com os que lhe eram diferentes e estranhos, com uma multidão ensandecida e acelerada pelos novos ritmos plasmados a partir dessa invenção, que deu a cara do moderno carnaval da Bahia. Estamos falando, é claro, do Trio Elétrico.

“O trio elétrico, o sol rompeu no meio-di, no meio-dia”

No carnaval de 1950, Pernambuco invade a Bahia. Pelas ruas de Salvador desfila o famoso clube de frevo pernambucano Vassourinhas. Ao passar pela cidade, atrai os olhares e ouvidos de muitos dos foliões, extasiados com o passo do frevo. O trajeto previsto do Campo Grande até a Praça da Sé nem sequer chega a ser concluído, tamanha a euforia dos baianos que não se contentam em assistir o desfile e se juntam ao clube, tumultuando tudo.⁹²

Dentre eles, estavam dois homens cuja inventividade iria dar forma apenas alguns dias depois ao veículo que mudou por completo a forma de se brincar o carnaval baiano. Estes homens são Antonio Adolfo Nascimento e Osmar Macedo, ou apenas Dodô e Osmar, como passarão a ser conhecidos a partir de então. A dupla se conhecia desde pelo menos 1938, trabalhavam ligados ao universo do rádio, estudavam música e eletrônica e tinham uma ideia fixa: amplificar o som de instrumentos de corda. Já haviam feito isso com violão (Dodô) e cavaquinho (Osmar) para tocar em bailes pela cidade, mas seguiam perturbados pela persistente microfonia.⁹³

Em 1950, porém, embevecidos pelo Vassourinhas, se lançam num empreendimento de maior monta. A história de como Dodô ia às lojas comprar violões para literalmente quebrá-los e ficar apenas com o braço do instrumento é digna de nota. Adaptados, estes braços eram eletrizados (recebiam amplificadores sob as cordas, evitando assim a microfonia), dando origem aos famosos “paus elétricos”, ou guitarras baianas, como preferem outros.

Para completar o feito, eles restauram um velho Ford Bigode 1929⁹⁴ para receber a aparelhagem de som que lhes permitiria desfilar pelas ruas. Instalaram projetores de som na frente e no fundo do carro e assim nascia a Fobica – precursor dos trios elétricos. A partir dela é que irão desfiar o som de seus novos instrumentos, brindando a multidão com o que passaria a ser chamado de frevo elétrico, frevo baiano, ou como o alcunhou Caetano Veloso, um “frevo novo”. As memórias de Osmar a respeito desse dia completam com mais vida a história desse começo arrebatador:

⁹² Muitas das informações desta seção sobre a história do trio elétrico são baseadas no documentário *Chame Gente*, dirigido por Mini Kert. A diretora se vale de depoimentos de vários dos protagonistas dessa história para criar um enredo que vai da criação do trio à explosão da Axé Music. Ano: 2002.

⁹³ Ruído extremamente agudo e irritante que decorre como efeito indesejado de quando se tem um microfone muito próximo a uma caixa de som. Este microfone acaba por captar o ruído dos alto falantes, que se transforma em sinal elétrico e é amplificado. Este som amplificado, por sua vez, retorna aos alto falantes, criando um ciclo. Por isso, a microfonia também é chamada de realimentação positiva do sistema de som.

⁹⁴ MOURA, Milton. Op. Cit., p. 196.

Foi tudo no mesmo ano, o Vassourinhas saiu na quarta-feira e no domingo a gente já estava na rua. Aí o povo começou a pular, a gente tocando e devagarinho subindo a ladeira. Formou-se um verdadeiro rolo compressor humano de gente enlouquecida, subindo em direção à Rua Chile. Nessa altura já tinha uns 200 metros de gente pulando na frente e ao lado e uns 200 metros pulando atrás. Nessa época as baianas também ficavam em plena Rua Chile, com seus fogareiros fumegantes, fritando os acarajés. Eu e Dodô não sabíamos mais por onde despejar tanta alegria. E daqui a pouco vem de lá o famoso Fantoche de Euterpe, com seus arautos, tocando aquelas cornetas, anunciando a passagem do grupo. Mais um pouco estou vendo os cavaleiros empinarem, caindo com corneta e tudo. Foi uma confusão, fiquei com medo e disse para o motorista, o velho Olegário – 'Vamos parar senão a gente sai daqui preso'. E ele disse – 'Não posso, a Fobica já quebrou desde lá de baixo, quem está empurrando é o povo'.⁹⁵

No ano seguinte, após terem aperfeiçoado o som do carro, a Dodô e Osmar vem se juntar outro músico, Temístocles Aragão, nascendo aí a denominação de *trio elétrico*, numa alusão aos três artistas. Mesmo não tendo permanecido por muito tempo junto aos outros dois, a alcunha de trio elétrico irá permanecer, assegurando a nomeação que doravante iria denominar não os músicos, mas o próprio veículo sobre o qual se irradiava a nova música.

Eis que em 1952, começa timidamente o empresariamento do trio elétrico. Impressionados com a sua popularidade, o casal Vita, donos de uma empresa de refrigerantes locais, põem à disposição de Dodô e Osmar uma caminhonete toda decorada com a logo do Guaraná Fratelli Vita. A dupla irá instalar no veículo uma corrente elétrica de geradores, e iluminação com lâmpadas fluorescentes. O trio se transformava numa propaganda ambulante pelas ruas da cidade. Além da logomarca estampada por todo o caminhão, Osmar se encarregava também por, de tempos em tempos, parar a música e “puxar” junto à multidão o jingle que até os dias de hoje é lembrado pelos saudosos foliões desta época: “Maravilha/ô maravilhá/Quando a gente sente sede/bebe logo guaraná/Guaraná Fratelli Vita/é de fato guaraná”.

Se Dodô e Osmar se encarregaram pela criação do trio elétrico, a história de seu aperfeiçoamento passa pelo nome de outro homem, Orlando Campos. Jovem e ardoroso fã do trio de Dodô e Osmar, Orlando cria em 1956 o trio Tapajós, que será o responsável por ampliar e difundir o carnaval do trio, inclusive durante os muitos anos em que Dodô e Osmar se ausentam do carnaval baiano devido a dificuldades de patrocínio. Estes só retornariam no carnaval de 1975 para comemorar o jubileu de prata da invenção do trio.

Orlando Campos ou Orlando Tapajós, como é chamado no meio carnavalesco, foi o responsável por aprimorar o trio elétrico. Os instrumentos usados em cima de seu trio ele

⁹⁵ GUERREIRO, Goli. Op. Cit., p. 121-122.

continuaría comprando nas mãos de Dodô, mas passou ele mesmo a “inventar” o trio Tapajós. Com ele, a coisa muda de tamanho, literalmente. No ano de 1959 ele irá fazer grandes chapas metálicas a partir de latas de querosene, e com elas revestir a carroceria de um caminhão, sobre a qual será instalada a estrutura do palco do trio, transformando-o nesse grande palco ambulante, sobre o qual artistas fazem suas intervenções na festa. Este desenvolvimento permitirá que no futuro se possa dar aos trios diferentes formas, como a de uma garrafa da aguardente *Saborosa*, eventual patrocinadora, ou a forma de uma nave espacial, caso da famosa *Caetanave*, que saudou Caetano em seu retorno do exílio, no carnaval de 1972. A partir de então, o trio elétrico se assemelha muito com o que conhecemos hoje.

Porém, para igualar o formato de trio que nos foi legado, faltaria ainda um último passo nessa trajetória: a possibilidade da voz. Até meados da década de 1970, o trio desfilou apenas ao som da guitarra baiana, que ia dando os acordes dos frevos baianos com que a multidão fazia a farra. Mas como defende Armandinho, o filho de Osmar que daria continuidade e aprofundaria o trabalho do pai: “A guitarra baiana foi a primeira voz do trio”. De fato, a primeira e durante muito tempo, a única. Mesmo quando já se compunha pensando na festa, como é o caso dos frevos novos de Caetano Veloso a partir de 1969, era ela a voz a puxar o coro formado pela multidão. Isto começa a mudar a partir do encontro do trio com o grupo dos *Novos Baianos*.

Inicialmente formado por Moraes Moreira, Galvão, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, mais tarde incorporando definitivamente Pepeu Gomes, os Novos Baianos surgem em 1969 como uma espécie de continuidade da Tropicália, pautando-se em seus trabalhos pela ideia de novidade e inovação (Novos), sem abrir mão da tradição (Baianos).⁹⁶ Misturavam ritmos, tendências, informações as mais variadas em suas apresentações e em suas performances.

Desde o início já se inseriam no universo do carnaval baiano, se não como artistas, como assíduos foliões. Deixavam-se possuir pelo espírito da festa, e muitas vezes isso reverbera em seus discos. É o caso, por exemplo, de *Swing de Campo Grande* [AC01], presente no disco *Acabou Chorare*, de 1972. Por meio desta canção, o grupo já antecipava o espírito que o levaria para o centro da festa pouco tempo depois: “*minha carne é de carnaval/meu coração é igual*”. Algo que atesta o espírito carnavalesco do grupo é o fato de que nos primeiros anos da década de 1970, antes mesmo de subirem os trios, os novos baianos

⁹⁶ Para um estudo mais aprofundado sobre a carreira do grupo conf. PEREIRA, Humberto Santos. *O Mistério do Planeta*. Um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979). 2009. 148f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Salvador: UFBA.

já tinham montado um bloco de rua que saía no chão, fazendo percussão com panelas e outros objetos. Eles iam ao encontro do mais que esperado trio.

De todos os integrantes do grupo, Moraes Moreira será o mais marcado em sua carreira pelo carnaval baiano. Ao deixar o grupo em 1975 em busca de uma carreira solo, ele já estava profundamente envolvido com o *Trio Elétrico Dodô e Osmar* (com o qual passaria a desfilar), que justamente nesse ano retornava após tanto tempo afastado da festa. Moraes fará parte de uma nova geração de artistas, ao lado de Armandinho (filho de Osmar) e dos antigos colegas do grupo *Novos Baianos*, que ditará os novos caminhos do trio. Estes jovens irão levar outros conteúdos para cima do caminhão, a exemplo do rock, muitas vezes entrando em conflito com a geração mais velha, sobretudo Dodô, cioso da qualidade do som emitido, não tolerando esse tipo de “ruído.”

Não é de se estranhar então que Dodô não gostasse, pra dizer o mínimo, quando Moraes tomava “emprestado” o *meus amigos* de Osmar. *Meus amigos* é como era conhecido o microfone que Osmar usava vez ou outra para conversar com o público, dar recados, puxar jingles comerciais etc., tudo feito entre intervalos das músicas, para não causar microfonia. Porém, Moraes tinha outros planos. Tomava o *meus amigos* de Osmar e sobre a música começava a entoar versos como “*pombo correio/voa depressa/E esta carta leva/para o meu amor...*”. A inevitável microfonia tomava conta e Dodô ficava irado, mas pouco podia fazer frente à enorme vontade de Moraes e de outros em juntar palavras à música que arrebatava multidões. Sobre a eterna querela a respeito de quem teria sido o primeiro cantor de trio elétrico, Armandinho é enfático ao falar do colega de trio: “É como a história do avião, né? Outros tentaram, mas quem voou mesmo foi Santos Dumont”.⁹⁷

A história da subida da voz ao trio se completa em 1976, quando os Novos Baianos resolvem eles mesmos criar o seu trio elétrico. Como de costume, eles já estavam em Salvador no mês de fevereiro, onde fariam alguns shows e permaneceriam para abrir o carnaval⁹⁸, saindo pela primeira vez em cima de um trio. Este, porém, na visão dos integrantes do grupo deveria sofrer algumas modificações para se acomodar bem às suas expectativas e planos. Surge então a ideia de incrementar a instrumentação e melhorar a qualidade do som com os equipamentos que haviam trazido do Rio de Janeiro:

Paulinho Boca de Cantor perguntou ao técnico de som, logo após um show na Concha Acústica: “Será que é maluquice botar esse equipamento em cima

⁹⁷ Trecho da entrevista concedida por Armandinho à diretora Mini Kert no documentário *Chame Gente*.

⁹⁸ Humberto Santos. Op. Cit., p. 97.

do trio?”. O amplificador era do Rio de Janeiro, pois não existia tal sofisticação na Bahia. “Que é maluquice, é; mas eu consigo”, respondeu. (...) o trio foi montado numa garagem, e, na hora de sair, não tinha espaço. “Mandamos quebrar a parede pra o trio”.⁹⁹

Foi feito o possível para que em cima do caminhão se viabilizasse uma mesa de som com 16 canais, sintetizador eletrônico, microfones próprios para o canto, além da substituição das antigas cornetas pelas caixas de som. Como as caixas de som eram todas pretas, o trio dos Novos Baianos foi apelidado de “morceção da madrugada”. Moraes, que já havia deixado o grupo, mantém uma relação de parceria durante os carnavais, dividindo-se entre o Trio Elétrico Dodô e Osmar e o dos Novos Baianos.

Todos os nossos entrevistados se lembram da participação dos Novos Baianos como um acontecimento, como um dos momentos mais esperados, se não o principal naquela segunda metade da década de setenta. Sua aparição parece conferir um caráter de renovação e jovialidade ao carnaval do trio, depois de seus 25 anos. Sobretudo, o repertório do carnaval irá se expandir consideravelmente com sua adesão.¹⁰⁰ O grupo leva para as ruas da cidade não só as canções que já compunham seu repertório próprio como também clássicos de diversos estilos, inclusive do rock, sempre revisitados sob nova roupagem. A voz foi o último dos instrumentos a galgar o espaço do trio (por ora!) e permitiu esta ampliação de repertório.

A partir de meados dos anos setenta, então, estava instituída a figura do cantor de trio elétrico, que passa a ser o seu piloto. Esta é uma guinada na trajetória do veículo, pois a inserção da voz se faz acompanhar da palavra cantada, de *discursos musicados*¹⁰¹ capazes de instituir novos significados e multiplicar as imagens, além de perenizá-las, afinal de contas, “*tem sangue eterno a asa ritmada*”.¹⁰²

A trajetória da música do carnaval baiano muda significativamente, passando a possuir doravante a forma de canção, que combina parâmetros musicais com textuais (verbo-poéticos). Além disso, a canção se realiza a partir de instâncias históricas e condicionantes, quais sejam: a de criação; de produção; de circulação; e a da recepção/apropriação. Todos

⁹⁹ Apud. PEREIRA, Humberto Santos. Op. Cit., p. 97.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 98.

¹⁰¹ MELLO, M.^a Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribes. Sintonias e Dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, pp. 69-70.

¹⁰² MEIRELES, Cecília. “Motivo”. In: *Viagem*. Edição eBooks Brasil.

estes aspectos devem ser levados em consideração se se quiser chegar a uma compreensão possível de seus enunciados.¹⁰³

A trajetória dessa canção começou quando Caetano compôs e gravou pela primeira vez sua aclamada *Atrás do trio elétrico*, em 1968, um ano tão conturbado politicamente quanto musicalmente rico. É significativo que o tenha feito neste ano, já que a canção do trio elétrico se diz o tempo todo, na voz de seus mais notórios representantes, como herdeira da Tropicália, ou mesmo como sua filha diletta. E não são poucas as ocasiões em que Caetano e Gil reconhecem esta filiação. Em um trecho do documentário *Chame Gente*, a diretora Mini Kert recupera uma entrevista dos anos 70 em que nos deparamos com um jovem Caetano de cabelos ainda encaracolados rememorando sua enorme surpresa frente à turma da MPB nos anos 60, que protestava contra o uso das guitarras elétricas. Para ele, aquilo soa antiquado e mesmo atrasado. Quanto ao uso das guitarras, ele diz que “na Bahia, elas já tinham nos salvo da mudez”. Era uma óbvia referência ao universo carnavalesco onde os paus elétricos ou guitarras baianas assomaram como a primeira voz do trio.

Em 1969, ano de sua ausência forçada das ruas de Salvador, durante a festa, Caetano nunca esteve tão presente. *Atrás do trio elétrico* se tornou sucesso e o primeiro (até hoje o maior) *hino* do carnaval trioeletrizado. As canções feitas para o carnaval, na esteira deste seu sucesso, passarão, por meio de parâmetros verbo-poéticos, a traçar imagens baseadas na festa, no seu universo mítico, também em seu mundo real, nos seus personagens, paisagens etc.

O trio elétrico e o cenário deste carnaval urbano e massificado era o novo se insinuando no cancionário popular baiano e brasileiro. Tratava-se, no entanto, de uma novidade articulada dentro de uma tradição, qual seja, a de cantar a terra, seu povo, hábitos, costumes, religiosidade, alimentação, tudo que compõe o *locus* a partir do qual se tecem esses discursos musicados. Em suma, no universo da canção, a Bahia já havia rompido e conquistado seu lugar ao sol, ou à sombra, se quisermos nos manter no clima desse mesmo universo. A Bahia já possuía “*um jeito/que nenhuma terra tem*” [AC02].

A Bahia entre uma *Mirada Mágica* e a *Poética da Relação*

“Bahia, terra da felicidade//(...)//Ô Bahia/Bahia que não me sai do pensamento” [AC03]. Ao compor tais versos de *Na baixa do Sapateiro*, originalmente gravada por Carmen Miranda em 1936, Ary Barroso nem sequer poderia imaginar o universo mítico que estaria

¹⁰³ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. História Cultural da Música Popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 77-107.

ajudando a criar a respeito da “terra-mãe do Brasil”, como é alardeada por seus entusiastas. Ele e Dorival Caymmi foram os grandes responsáveis por plasmar os principais traços das imagens oníricas da Bahia, seu povo e seus costumes, no vasto universo de canções brasileiras. Note-se, por exemplo, o louvor de Caymmi ao samba de *sua* terra, apresentado como irresistível, capaz de mexer com todos: “*O samba da minha terra deixa a gente mole/quando se canta todo mundo bole/quando se canta todo mundo bole*” [AC04]. Como se não bastasse o ritmo tão envolvente e contagiante, a imagem idealizada por ele se completa quando miramos os protagonistas dessa dança, bem como o cenário em que tem lugar: “*São Salvador/Bahia de São Salvador/A terra do branco mulato/A terra do preto doutor*” [AC05].

Essas e muitas outras canções, em conjunto a outras linguagens e discursos, como a literatura de Jorge Amado, as pinturas e ilustrações de Carybé, as fotografias de Pierre Verger, deram forma e substância à ideia de Bahia, de uma cultura local entendida como baiana, dentro do imaginário popular nacional, e mesmo internacional. A década de 1930 constitui assim um marco paradigmático na elaboração dessas representações, sobretudo no que concerne ao cancionário popular, pois parece ter fundado uma tradição, uma escola de compositores e intérpretes sempre embebidos na reiteração, e também na atualização, dessas imagens acerca do baiano, sua terra e seu modo de viver.

Embora possamos nos remeter a muito antes se quisermos seguir o fio desta meada que é a *ideia de Bahia*, a opção pela década de 1930 como nosso ponto de balizamento se justifica por ser a década em que essa ideia ganha forma (e novos contornos) dentro do universo da música, que é a partir de onde erigimos nossa reflexão. O nascimento de uma indústria fonográfica no país bem como a difusão do rádio como meio de comunicação irão propiciar a disseminação desta Bahia representada nas canções.

É na tentativa de compreensão desse suposto modo baiano de ser e de estar no mundo que, desde a década de 1990, uma gama de estudiosos têm se dedicado ao estudo do que se convencionou chamar de *baianidade*. Dentre eles está Milton Moura, para quem a baianidade, como texto identitário,

...é compreendida como um ethos baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência numa sociedade tão desigual; a sensualidade, associada à naturalização de papéis e posturas; e a religiosidade, que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tão tradicional.¹⁰⁴

¹⁰⁴ MOURA, Milton. Op. Cit.

Trata-se, claro está, de um conceito que não se propõe homogêneo nem totalizante, mas que se faz útil no entendimento dessa identidade local, em contraposição e também em consonância com outras muitas e possíveis identidades, como a nacional, a regional, étnica, de gênero, sexual etc. Importa ressaltar que quando se fala em baianidade, substanciando esse texto identitário estariam única e exclusivamente a região metropolitana de Salvador e o Recôncavo, já que são estes os locais que se impuseram na conformação representacional do que seria a Bahia. O fato de até poucas décadas atrás todo o resto do estado tomar a capital Salvador como *a* Bahia, ou seja, a parte pelo todo, evidencia que signos e imagens saíram vitoriosos na fabricação dessa representação identitária e no status de realidade adquirido por ela.

Tal *baianidade*, na condição de discurso identitário, foi gestado por meio do que pretendemos chamar de *mirada mágica*, um olhar encantado que se voltou para a Bahia a partir da década de 30 até meados da década de 50 do séc. XX, dando especial atenção às práticas religiosas do candomblé, à população negra e seus hábitos culturais, destacando-os como peculiares e destoantes do substrato nacional.

Alcunho como *mirada mágica* ou *mirada encantada* essa forma de ver e interpretar a sociedade e a cultura baiana como livre de problemas e contradições, quase uma versão étnica e ritmada do éden do imaginário ocidental. Seria nossa estranha mania de, como sentenciamos ainda Milton Moura, transformar arestas em curvas. Para tanto, toda vez que este olhar corre o risco de se fixar em alguma estrutura pontiaguda e áspera, desvia procurando sinuosidades, normalmente identificadas nas muitas mesclas de que se compõem a sociedade e cultura baianas.

A Bahia é, sem sombra de dúvidas, um dos estados brasileiros em que mais se deu o fenômeno das misturas, recebendo desde o descobrimento do país levas de povos para cá transplantados, distinguindo-se entre *migrante fundador*, *migrante familiar* e *migrante desnudo*, para usar a tipologia de Glissant,¹⁰⁵ uma dentre muitas possíveis. No caso da Bahia, ganha especial destaque o último tipo, os muitos africanos transladados à força, despojados de todos seus bens materiais, mas que para cá trouxeram a enorme bagagem de suas culturas e imaginários.

Glissant lança mão da figura poética do mar como elemento que a um só tempo separa, mas também une culturas, por meio dos contatos e imbricações (forçadas ou não). Em se tratando das misturas, ele é categórico ao afirmar que o que se produziu na Neoamérica

¹⁰⁵ GLISSANT, Edouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones de Bronce, 2002.

bem como em outras Américas não é distinto do que aconteceu no mundo inteiro, pois tão logo ocorrem os contatos, ocorrem as misturas, dando lugar a uma cultura nova e imprevisível, processo que ele cunha de *crioulização*. Existiria mesmo um forte movimento nesse sentido, pois “o mundo se criolliza”:

(...) las culturas del mundo, en contacto instantáneo y absolutamente conscientes, se alteran mutuamente por medio de intercambios, de colisiones irremisibles y de guerras sin piedad, pero también por medio de progresos de conciencia y de esperanza que autorizan a afirmar – sin que uno sea un utópico o, más bien, admitiendo serlo – que las distintas humanidades actuales se despojan con dificultad de aquello en lo que han insistido desde antiguo, a saber: el hecho de que la identidad de un individuo no tiene vigencia ni reconocimiento salvo que sea exclusiva respecto de la de todos los demás individuos.¹⁰⁶

Tal fenômeno da *crioulização* com toda certeza aconteceu na Bahia, onde o elemento africano teve forte implicância demográfica e cultural. Porém, o autor traça uma característica importante sobre o processo da *crioulização*, que não podemos perder de vista se quisermos mesmo apreender os processos de mistura ocorridos por aqui. O dito processo só ocorre de maneira plena e saudável caso haja entre os elementos culturais em interação uma equivalência de valor, sem que uma cultura seja tomada como inferior à outra. Caso ocorra o contrário, com discrepância de valoração, a *crioulização* ocorre de modo espúrio, deixando um peso amargo na nova cultura produzida.¹⁰⁷

Não é preciso um exame muito profundo da cultura baiana, tal como da brasileira, para saber que se trata de *crioulização* do segundo tipo. Nesses casos, ainda segundo o autor, é preciso que haja uma revalorização do legado africano, afim de que haja uma intervaloração entre os elementos heterogêneos concorrentes.¹⁰⁸

Se bem pensada, para os fins do estudo aqui pretendido, a história da Bahia é, sobretudo, a história desse processo de *crioulização* desigual, com fortes marcas de violências e legados de sofrimento, mas é também, e não o esqueçamos, a história do elogio e do esforço de revalorização dessa mesma cultura africana, historicamente vilipendiada. Ou alguém,

¹⁰⁶ (...) as culturas do mundo, em contato instantâneo e absolutamente conscientes, alteram-se mutuamente por meio de intercâmbios, de colisões irremissíveis e de guerras sem piedade, mas também por meio de progressos de consciência e esperança que autorizam a afirmar – sem que se seja utópico ou, melhor, admitindo sê-lo – que as distintas humanidades atuais se despojam com dificuldade daquilo em que têm insistido desde tempos antigos, a saber: o fato de que a identidade de um indivíduo não tem vigência nem reconhecimento a menos que seja única em relação a de todos os demais indivíduos (Tradução Livre). Ibid., p. 17-18.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 19-20.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 20-21.

influenciado pela ideologia do “racialismo neonegro”,¹⁰⁹ que em todo o processo de misturas ocorridos no Brasil vê apenas a supressão do elemento negro e nunca a constante presença desse, bem como seu reconhecimento, nas misturas e na base da cultura brasileira, pretende ainda negar todo o imaginário e identidade baianos calcados nessa cultura africana, em sua parte considerável no caldeirão de misturas da terra-mãe?

A *mirada mágica* que artistas e intelectuais lançaram para a Bahia, notadamente a partir da década de 30 do séc. XX, ela própria preocupada em fazer o elogio das diferenças e singularidades da terra, bem como da mestiçagem, deu especial atenção à cultura negra. Novamente nos remetemos à década de 30, pois a despeito deste olhar se voltar para a Bahia desde muito antes, desta década em diante parece ter ocorrido uma espécie de convergência discursiva, para a qual concorreram tantas expressões artísticas quantas existentes. Basta evocarmos esse ou aquele trabalhador negro captado pelas lentes de Verger, basta lembrarmos das ilustrações e das cores quentes de Carybé, além de todo um rico universo de personagens criados por Jorge Amado e Caymmi, desde a “preta do acarajé” ou da baiana que tinha “graça como ninguém” até um Jubiabá ou um Pedro Archanjo para nos convenceremos de que o legado africano, na cultura baiana, nunca esteve invisível, mas antes sofreu, quando da construção identitária do texto da *baianidade*, uma *mirada mágica*, um olhar encantado que, no esforço do elogio, se não revalorizou de todo esse legado, o fez ao menos relativamente.

O que estamos aqui chamando de *mirada mágica* é justamente esse debruçar-se sobre os signos da terra da Bahia (no caso, da região metropolitana de Salvador e do Recôncavo servindo de metonímia para todo o estado), com fins de destacá-la do substrato nacional. Dentro dessa trama, o que mais chama atenção e merece destaque é justamente o processo de mistura dos povos de diferentes origens resultando numa nova cultura, o que Gruzinski chama de *mestiçagem*¹¹⁰ e Glissant defende como *crioulização*. No caso baiano, é a contribuição africana que é sempre celebrada pelo teor que diferenciaria a *baianidade* de outras tantas identidades espalhadas pelo Brasil e mesmo pela Bahia, onde outras identidades, como a sertaneja, foram silenciadas.¹¹¹

Na abordagem dessa contribuição africana, entretanto, tomaremos o cuidado de não reduzir as “práticas e sistemas culturais de extração negro-africana ao complexo jeje-nagô”¹¹².

¹⁰⁹ RISÉRIO, ANTONIO. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

¹¹⁰ GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

¹¹¹ Para um estudo a respeito dessas outras configurações identitárias na Bahia Conf. VASCONCELOS, Claudia P. *Ser-Tão Baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. 2007. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA.

¹¹² RISÉRIO, Antonio. *Caymmi, uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 173.

Lembremos que até o século XVII, quase todos os escravos trazidos de África vinham da África subequatorial, os bantos vindos de Angola e do Congo. Só a partir de meados do séc. XVIII e durante todo o séc. XIX é que virão aportar na Bahia os povos ewê-ioruba, trazidos da Costa da Mina e da baía do Benin, na África superequatorial.¹¹³ No afã de acabar com o exclusivismo banto que singrava os estudos etnográficos no Brasil do séc. XIX, Nina Rodrigues acabou criando um outro exclusivismo que fez escola, “iorubanizando” a Bahia em seus estudos, que a consideravam como uma “espécie de enclave sudanês num Brasil predominantemente congo-angolano”.¹¹⁴

Alguns autores, dentre eles Risério, vão defender que nesta época (sobre a qual afirmamos incidir a *mirada mágica*) a Bahia se encontrava de certa forma “ilhada”, apartada do surto de desenvolvimento e modernização que acometia o país a partir da ascensão de Vargas ao poder em 1930. Se antes ela figurava como um dos principais pólos econômicos do país, à época dos engenhos, desde a mudança da capital colonial e posteriormente a instalação do império no Rio de Janeiro, em 1822, ela entraria num isolamento que só viria a terminar nos anos 50 do séc. XX. Nesse interstício é que se teria gestado a “trama psicossocial” da cultura baiana:

A Bahia vai mergulhar, por bem mais de cem anos, num período de relativo isolamento e solidão, antes que aconteça sua inserção periférica na expansão nordestina do capitalismo brasileiro. E foi justamente na maturação desses mais de cem anos insulares, de quase assombroso ensimesmamento, que se desenvolveu a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iorubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelos reis do Daomé. O que hoje chamamos “cultura baiana” é, portanto, um complexo cultural historicamente datável (...) E este movimento histórico-cultural encontrou sua realização inteira entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, anteriormente à entrada da região na dança caótica do capitalismo industrial. Nos termos da anedota baiana, trata-se de um tempo irrecuperável: o tempo em que a Bahia tinha 365 igrejas e não 365 hotéis.¹¹⁵

Temos aí uma concepção muito próxima da de muitos autores da segunda metade do séc. XX, que, para (não) dar conta das complexas relações sócio-culturais que levam à estagnação econômica, apaziguam-se com a fórmula do *enigma baiano*.¹¹⁶ Esta perspectiva

¹¹³ Ibidem, p. 175.

¹¹⁴ Ibidem, p. 172.

¹¹⁵ Ibidem, p. 158-159.

¹¹⁶ “O enigma baiano poderia, então, ser formulado nestes termos: como um estado com tantas potencialidades pode ter se mantido tão à margem do desenvolvimento capitalista no século XX?” In: MOURA, Milton. Op. Cit., p. 121.

desemboca mais à frente em sua complementaridade, qual seja a de que a Bahia viria a romper com esse isolamento político e econômico apenas na segunda metade do séc. XX, em especial nas décadas de 60 e 70, época de sua industrialização e modernização, quando ela teria finalmente tomado parte na “dança caótica do capitalismo industrial”.

Para o economista Nelson Oliveira, desde a virada do século XX pratica-se na Bahia a ocultação da problematidade de seu atraso econômico e político, substituindo-se a consideração da crise por uma versão alegórica da sociedade baiana. O autor nega a consistência do enigma, remetendo as causas da estagnação e do descompasso da economia baiana à ausência de um projeto político que atualizasse a Bahia diante das transformações estruturais por que passava a economia nacional e mundial. O que se chama de *enigma* é a opção de não revelar as limitações gritantes que acorrentam esta parte do mundo a seu passado oligárquico, patriarcal e autoritário.¹¹⁷

O caminho de “mudança” que assoma como natural, quase emanando das terras baianas, a partir dos anos sessenta, nada mais seria do que a atualização do enigma, a adaptação aos novos tempos que possibilita a permanência e perpetuação no poder das mesmas elites oligárquicas de antes, só que agora empreendendo um esforço de modernização conservadora, pelas vias de uma industrialização insuficiente, conjugada aos projetos de conservação do poder no âmbito político-governamental, dominado pelo *carlismo*.¹¹⁸

Este grupo, ao chegar ao poder, manuseará como nunca antes o discurso da baianidade, apropriando-se de seu legado e fomentando ainda mais sua perpetuação, investindo, sobretudo, nas festas populares, especialmente no carnaval, como espaços de sociabilidade e conagração entre os desiguais, irmanados no pertencimento à mesma ideia de Bahia, de povo baiano, terra festeira etc. Para isso, a partir de 1968, contará com a Bahiatursa, inicialmente uma empresa privada ligada à Secretaria de Turismo da Bahia, que em 1972 se reorganiza sob a forma de uma empresa de turismo estatal. A partir de então, coordenará e programará uma incisiva e cada vez maior política de turismo para o estado e mais especificamente para a cidade de Salvador, legitimando assim sua governabilidade em esfera local.

O turismo desponta como parte das estratégias que são compreendidas como alternativas à acomodação do papel das elites no plano das suas localidades e, ao mesmo tempo, no intento de galgar um posicionamento diferenciado na escala da sociedade nacional, mediante um projeto de inserção diferenciada da região, pela especialização em atividades precisas, na economia

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem, p. 124-125.

globalizada. Assim, a aposta no turismo como alavanca para o desenvolvimento regional mobiliza segmentos sociopolíticos e enseja um imaginário em torno do que seria um novo ciclo econômico nordestino – baseado na resposta às brechas e demandas externas, em detrimento da ênfase na soberania nacional e na prioridade do mercado interno.¹¹⁹

Rejeitamos a perspectiva supracitada de gestação de uma cultura por meio de seu isolamento cultural (hipótese em si mesma irrealizável, em nossa opinião), sem levar em conta as especificidades da trama da sociabilidade baiana, bem como do ocorrido nas instâncias políticas.

Passado o contexto do culto e busca de identidade pela via das etnias e das segregações, cabe-nos mais nos juntarmos ao esforço da atualidade, dos tempos contemporâneos, tal como nos sinaliza Glissant. Ele nos conclama a celebrar o que chama uma *poética da relação* e não mais uma *poética do ser*. Essa última seria a que estamos habituados, por meio da qual se construíram as identidades de raiz única, das culturas atávicas. Ao tratar das culturas em que se deu o processo de *crioulização*, as culturas compostas, deparamo-nos com identidades rizoma, ou seja, de uma raiz em busca de outras raízes. Para tais sociedades compostas, o que conta não é mais o absoluto de cada raiz, mas sim o modo, a maneira como entra em contato com outras raízes, isto é, a relação. Dessa forma, Glissant nos brinda com uma *poética da relação* que “resulta más presente y más ‘apasionante’ en la actualidad, que una poética del ser”.¹²⁰

É dentro dessa *poética da relação* que procuraremos entender o discurso da *baianidade*, tomando-a como uma identidade rizoma, justamente por se ter constituído por meio de uma *mirada mágica* para um passado, um olhar que não só notou a presença como fez o elogio e representou muitas vertentes, ou raízes, da cultura baiana, a qual figura como um complexo luso-banto-sudanês e também ameríndio. Ao dizermos que o discurso identitário da *baianidade* fez-se levando em conta e representando as muitas raízes da cultura baiana, não queremos dizer com isso que ele por si só dá conta das muitas contradições e desigualdades da realidade daquela, tampouco que ele é suficiente para equacionar a infravaloração histórica de uns legados frente a outros durante o processo de *crioulização*. Contudo, também não podemos negar que essa já referida *baianidade*, em sua acepção de discurso identitário, está muito mais para uma *poética da relação* (conscientemente ou não) do que para uma *poética do ser*, refratária às mesclas e misturas.

¹¹⁹ FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e Negócio...* p. 256.

¹²⁰ ...resulta mais presente e mais apaixonante na atualidade do que uma poética do ser (Tradução Livre). In: GLISSANT, Edouard. Op. Cit., p. 33.

Se tanto a *poética da relação* quanto a *crioulização* nos assomam como conceitos sedutores, é certo que na compreensão da cultura baiana usaremos o primeiro, mas teremos de abrir mão do segundo, por mais custoso que isso nos seja. De certo que a formulação de Glissant é rica e que as reflexões que ele traz por meio da *crioulização* nos são caras, mas ainda que ele esboce uma desclassificação do conceito de *mestiçagem* em detrimento do de *crioulização*, alegando que o primeiro representaria o determinismo ao passo que o segundo supõe o elemento da imprevisibilidade,¹²¹ podemos encontrar a mesma defesa de imprevisibilidade dos resultados quanto à *mestiçagem* no texto de Gruzinski, que nos alerta para o funcionamento dos sistemas baseado na aleatoriedade e não na ordem, de modo que misturas e mestiçagens perderiam seu aspecto de desordem passageira dentro dos sistemas fechados e tornam-se uma dinâmica fundamental, em que se mantém “uma margem importante de imprevisibilidade”.¹²² Por essa mesma lógica aproximativa, ambos criam imagens para falar dessa imprevisibilidade, aleatoriedade e inconstância: o *caos-mundo*, de Glissant, e o *modelo da nuvem*, no caso de Gruzinski.

A adoção de *mestiçagem* se mostra mais frutífera em nosso caso por dois motivos. O primeiro deles é o fato de se tratar de um conceito já amplamente utilizado nos estudos brasileiros, havendo apenas necessidade de que se faça uma depuração de seus significados e usos do passado e um resgate do conceito, amplamente criticado e colocado a escanteio pelo meio acadêmico nos últimos tempos. Um dos motivos alegados é do conceito ser proveniente das ciências naturais e acabar remetendo às misturas biológicas. Bem, e qual desses conceitos não apresentaria o mesmo problema: *crioulização*, *hibridação*, dentre outros? Além disso, na adoção do termo *mestiçagem* para designar as misturas advindas dos encontros entre diferentes povos, imaginários e formas de vida, sobretudo no solo americano, não deixa de haver aí também um fator biológico, ainda que esse não seja determinante e determinista. No caso brasileiro, então, vale a ressalva:

Quando falo de mestiçagem, aqui, estou me referindo a um processo biológico e ao reconhecimento social e cultural da existência e dos produtos deste mesmo processo – e não acionando algum artifício celebratório, como às vezes fazia Darcy Ribeiro. Porque mestiçagem, como disse, não é sinônimo de conagração ou de harmonia. Mestiçagem não significa abolição de diferenças, contradições, conflitos, confrontos, antagonismos. Mestiçagem não implica fim do racismo, da violência, da crueldade. E a melhor prova disso é o Brasil.¹²³

¹²¹ Ibidem, p. 89.

¹²² GRUZINSKI, Serge. Op. Cit., p. 59.

¹²³ RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 65.

O segundo motivo pelo qual *crioulização* não nos parece recomendável para o caso brasileiro, e pro caso baiano, em especial, é a carga semântica que em nossa realidade adquiriu a palavra crioulo. Longe de possuir o mesmo significado e “leveza” que possui para Glissant e seus colegas caribenhos, no Brasil, a palavra remete invariavelmente à mistura biológica entre brancos e negros quase sempre por um viés pejorativo. A palavra crioulo possui na Bahia uma carga de preconceito que nenhuma outra possui, seja preto (a), mulato (a), miscigenado (a), e mesmo moreno (a) quando usada de maneira eufemística. Na Bahia, parece-me, e quem sabe no Brasil como um todo, crioulo é a palavra que mais se aproximaria do *nigger* estadunidense. E ainda que essa seja só uma impressão não comprovada objetivamente, a palavra crioulo para nós, brasileiros, possui um significado muito diferente da que tem nos países de colonização hispânica, donde a aplicação de um termo dela originado acabaria por acarretar desvios em sua compreensão.

Respeitando, então, o contexto em que se insere o objeto estudado, a melhor opção na compreensão do surgimento e delimitação da cultura baiana parece ser mesmo o conceito de *mestiçagem*. Ainda nesse quesito, existe sempre a possibilidade de se trabalhar com o termo *sincretismo*, mas qualquer tentativa de tirá-lo, no Brasil, do campo de estudos das religiosidades parece ser um esforço vão, dada a imensa quantidade de pesquisas que se valeram dele. Dessa forma, mantenhamo-lo onde está, lançando mão do conceito apenas quando necessário e conveniente nas imbricações entre as religiões de diferentes matrizes culturais.

Fazendo ainda uso da fórmula proposta por Gruzinski, optaremos por usar *mestiçagem* para designar as misturas decorrentes dos contatos entre os diferentes povos e culturas (no nosso caso, entre portugueses, bantos, jejes-nagôs e ameríndios) e o termo *hibridação* “aplicaremos às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos”.¹²⁴

Nesse sentido é que tomaremos o conceito de *hibridação* para dar conta das formas mais modernas de interculturalidade. Se os termos empregados como antecedentes ou equivalentes de *hibridação* (como *mestiçagem*, *crioulização* e *sincretismo*) são usados em geral para referir-se a processos tradicionais, ou à sobrevivência de costumes e formas de pensamento pré-modernos no começo da modernidade, cabe acrescentar a essa tipologia

¹²⁴ GRUZINSKI, Serge. Op. Cit., p. 62.

tradicional, “as operações de construção híbrida entre atores modernos, em condições avançadas de globalização”.¹²⁵

As relações entre globalização, modernidade e pós-modernidade imprimem de maneira contundente seu peso nos estudos culturais, o que nos leva a tratar, em conformidade com o que já foi descrito aqui, a *baianidade* de acordo com a ordem das identidades em transição, posto que essas se diluem frente à modernidade tardia e se situam no movimento contraditório entre Tradição e Tradução,¹²⁶ fenômeno típico de culturas híbridas, como é o caso da brasileira e, em especial, da baiana.

É por esta perspectiva e a partir desse contexto global e híbrido que situamos o fenômeno do trio elétrico. Eis que na segunda metade do século XX, ele surge nas novas ruas de uma Salvador paulatinamente remodelada, num surto de crescimento, desenvolvimento e modernização, ainda que conservadora e desigual. A história do carnaval e do trio elétrico na Bahia passa a ser, pois, fundamental para a compreensão da cultura baiana, tamanha a força com que se impõe, constituindo-se como o principal palco para as constantes atualizações do discurso identitário da *baianidade*, que, por meio da profícua aliança com os novos meios de comunicação e as políticas público-privadas de turismo, passa a ser vendida e irradiada para todo o país e para o mundo.

E somente um olhar muito desatento não veria (ou não gostaria de ver) no carnaval baiano os infinitos processos de *hibridação* acontecendo ano após ano. A própria mistura entre aparatos tecnológicos de ponta, a todo instante renovados, com os ritmos oriundos de diversas matrizes culturais gerando novos sons, tudo isso formatado de maneira pop e mercadológica, é a maior prova disso.

Na esteira dessas *hibridações*, procurando dar ênfase mais ao processo de hibridação do que ao fato em si, procurando dar-lhe poder explicativo, como sugere Canclini, é que perseguimos o rastro da identidade baiana, do discurso de *baianidade*, a partir do trio. Cientes da implicância desse processo, abandonamos as pretensões de identidades “puras” ou “autênticas” frente à globalização e ao intenso fluxo de pessoas, de mercadorias e, sobretudo, de informação.

O local *versus* o global parece ser o grande desafio do século XXI. Mas talvez não seja assim tão esquemática essa relação e possamos falar também do local *e* do global. Em se tratando da cultura baiana, nosso palpite é de que as relações para os próximos anos entre os muitos e díspares conteúdos culturais serão muito mais de circularidade, de conciliações e

¹²⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. Op. Cit., p. XXX; XXXII.

¹²⁶ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

somas do que conflitos e embates. Creio também que o carnaval continuará a ser um dos palcos mais privilegiados para a observação das muitas e constantes *hibridações*.

Quanto à eterna afirmação identitária de certa *baianidade*, ela continuará. Porém, parece que a partir da segunda metade do séc. XX, com a criação do trio elétrico, o crescimento do carnaval e a massificação de suas canções, o lugar de observação e enunciação dos expoentes da cultura baiana mudou. A *mirada mágica* que se lança ao passado (passado mutável e que se deixa penetrar pelo presente e pelo futuro infinitamente), com fins de encontrar nele os signos e fundamentos da identidade baiana, parece partir agora de um lugar mais alto. É lá de cima dos trios que compositores, músicos, empresários, publicitários, cantores e cantoras se esforçam por atualizar e reafirmar uma *baianidade* pautada pela *poética da relação*, em que misturas são celebradas, raízes se buscam e pessoas se juntam pela música e somem em meio à massa de foliões.

CAPÍTULO II

A MULTIDÃO ELETRIZADA

*“Por todo lado/De fio a pavio/
O frevo eletrizado/A loucura do trio/
No carnaval da Bahia /Com o trio, eletrizar”
Jubileu de Prata – Dodô/Osmar*

Modernidade e Turismo

Havia quase duas décadas que o trio elétrico desfilava pelas ruas da cidade de Salvador quando o primeiro poeta se lança à tarefa de enunciar os sentidos da festa, do evento carnavalesco e do próprio trio por meio de canções, de músicas a que se entrelaçam letras. Ao compor e lançar em compacto a canção *Atrás do trio elétrico*, em 1968, Caetano Veloso não estava apenas flertando com a tradição musical carnavalesca existente no país, mas inaugurando novas imagens e temáticas dentro do universo do cancionário nacional, a partir deste evento que se transformava e configurava numa “velocidade estonteante”, qual seja, o novo carnaval da Bahia, o carnaval do trio elétrico.

A festa, bem como a cidade de Salvador, vinham passando por mudanças profundas desde meados do séc. XX. Tratava-se de sua modernização, ainda que conservadora, como nos alertam os refratários à teoria do enigma baiano. Para além da questão de por quais vias se deu esta modernização, se teria ou não rompido um ciclo de estagnação política e econômica, o certo é que assim ela foi sentida e anunciada em diversos campos discursivos,¹ desde seus arautos na política, passando por seus defensores no seio da intelectualidade baiana, até desaguar com maior repercussão nos discursos turísticos, midiáticos e, claro, nos discursos musicados.

Os anos 50 e 60 do século XX figuram para a classe artística, e não apenas para ela, como a grande guinada da sociedade baiana, ainda que tal sensação careça de maior densidade explicativa. Seu ingresso na “dança do capitalismo moderno”² ter-se-ia dado por meio da

¹ Considera-se que o discurso, de acordo com preceitos da Análise do Discurso, deva ser compreendido como “palavra em movimento, prática de linguagem”. Por isso, na AD, “Procura-se compreender a língua como fazendo sentido”. O discurso, portanto, é a “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” que “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive”. ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do Discurso*. Princípios e Procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2001, p.15.

² RISÉRIO, Antonio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, p. 513.

implantação na economia do Recôncavo de um setor petroquímico presentificado na figura da Petrobrás e do pólo petroquímico de Camaçari. Era outra Bahia, esta que assistia ao surgimento de uma classe média ao mesmo tempo em que sua capital ganhava novos contornos para abrigar as sociabilidades modernas, em trânsitos conturbados e inéditos de veículos e pessoas:

Com íntima vinculação com essa rotação no plano produtivo, o perfil complexo de grupos e classes sociais inscritos na estrutura social urbana esteve na contrapartida de novos e especializados centros de produção industrial, abastecimento, comércio, serviços e habitação, viabilizados pela implantação das igualmente novas redes de circulação viária (as vias de vale), canais rodoviários interligando áreas distantes, principalmente as litorâneas, aos núcleos mais antigos da cidade, além da disseminação de novas formas de transportes e comunicação (carros, telefones, ônibus, etc). Algo emblemático é a abertura da Avenida Paralela, em 1969, estendendo as comunicações urbanas para – o então desocupado – litoral Norte, na mesma ocasião em que o *shopping center* Iguatemi era projetado na também desabitada região de confluência dos bairros do Caminho das Árvores, do Itagara e da Pituba.³

Redesenha-se a cidade em função de seu novo sentido econômico, na tentativa de acomodar as classes médias urbanas oriundas do setor petroquímico e do crescente setor de serviços. A própria cidade de Salvador segue esta orientação, passando a se desenhar ela mesma como um produto a ser consumido dentro das redes cada vez mais fortes do turismo nacional e internacional, para o qual concorrem ofertas de serviços múltiplos, da acomodação do visitante ao seu entretenimento.

A criação da Bahiatursa, em 1968, é um marco desse processo. Criada como uma empresa privada pela associação de empresários do ramo hoteleiro, a Empresa Hotéis Turismo do Estado da Bahia S/A é incorporada pelo governo do Estado, em 1972. Desde então, a estatal é a principal responsável pela divulgação e promoção turística da Bahia. O principal resultado concreto deste trabalho foi a configuração da Cidade da Bahia (como era percebida e conhecida Salvador) em um produto a ser comercializado. Salvador se transforma, então, no contexto da cultura de consumo, num produto que pode ser adquirido, cuja “imagem turística é uma das formas de construir, representar e tornar visível a cidade... no vasto e competitivo mercado global”.⁴

³ FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Apris, 2011, p. 247.

⁴ GUERREIRO, Goli. “A cidade imaginada – Salvador sob o olhar do turismo”. *Revista Gestão e Planejamento*. Ano 6, n. 11, p. 06-22, jan./jun. 2005.

Um lugar convertido em destino turístico, uma marca estabelecida e comercializada, se faz não pela “totalidade do lugar, mas principalmente com o mito ao qual ele é acoplado. O discurso que precede a estada do turista e que ele tende a confirmar ao chegar constitui a realidade, uma vez que o mundo é concebido através do próprio discurso”.⁵ Pode se considerar, portanto, que este produto comercializável pela construção da marca “Bahia” se enquadra naquilo que Pesavento entende por representação, lembrando que:

Nesta medida, a força das representações se dá não pelo seu valor de verdade, ou seja, o da correspondência dos discursos e das imagens com o real, mesmo que a representação comporte a exibição de elementos evocadores e miméticos (...). As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.⁶

A partir daí, o olhar do turista é direcionado para confirmar as representações elaboradas sobre o destino a ser visitado⁷. Cabe ao turista, (re)conhecer a ideia que ele já faz da cidade, a ideia que lhe foi vendida antes mesmo de embarcar.

O processo da construção da marca “Bahia”, corporificada na cidade de Salvador e no Recôncavo, se apropria da idealização que já vinha sendo difundida desde pelo menos a década de 1930, por meio da *mirada mágica* que artistas de várias vertentes discursivas vinham lançando sobre sua paisagem, povo e cultura, tendo como principais expoentes os já citados Jorge Amado, Carybé, Pierre Verger e Dorival Caymmi. Esta imagem idealizada de Salvador, como representação de uma Bahia onírica, serve como substrato à elaboração de um destino turístico ao alcance daqueles que se dispusessem a visitá-la. Sobre as bases dessa ideia, consolidada por meio de uma constante reiteração desde a década de 1930, a Bahiatura vai se valer das novas manifestações dessa *baianidade*, sobretudo, do carnaval e de sua música.

⁵ KRONES, Joachim M. “Turismo e Baianidade: A Construção da Marca 'Bahia'”. Trabalho apresentado no III *Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado entre os dias 23 e 25 de maio de 2007, na Faculdade De Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia.

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar”. In: *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 41.

⁷ KRONES, Joachim M. Op. Cit.

“Porque não há sonho mais lindo do que sua terra”

O emergente cenário do carnaval de Salvador, agora urbano, massificado e eletrificado, reproduz e intensifica a ideia de *baianidade*, agregando e concretizando uma modernidade vivida e alardeada por meio de sua música e sua figura de proa, o trio elétrico.

Surgido em 1950, o trio elétrico será o veículo que amalgamará em sua imagem as muitas representações tecidas a respeito dessa modernidade baiana, entendida como fruto dos trânsitos e encontros culturais. Sua feição já parece ela mesma insinuar o moderno, na medida em que o trio se faz da combinação entre movimento, luz e som amplificado, três índices flagrantes da modernidade, todos eles subjacentes às sociedades contemporâneas e componentes das mídias que demarcam a sociabilidade moderna.

No ano de 1968, a primeira composição acerca do universo do carnaval trioeletrizado inaugurou um novo olhar sobre a cidade e sobre a festa, ao passo que atualizou e deu continuidade à mirada mágica sobre a Bahia, seu povo e sua cultura. Esta mirada mágica, que vinha se produzindo em diversos campos discursivos há tempos, mas dentro do universo musical, sobretudo, desde a década de 1930, irá sofrer um forte abalo ao se deslocar. E não seria mesmo possível acreditar que as muitas mudanças ocorridas a partir da década de 1950 não acarretariam em mudanças nos discursos.

A subida dos artistas baianos aos caminhões é bastante significativa para ser tomada apenas como um fato corriqueiro dentre outros tantos. O universo de produção, difusão e divulgação musical em que se encontravam anteriormente era o de um modelo já consagrado havia décadas, que se erigiu na cidade do Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo, configurando estas duas cidades como o centro irradiador da indústria fonográfica brasileira. É a partir destes lugares que grandes compositores como Denis Brian, Ary Barroso, Assis Valente e Dorival Caymmi vão construir o universo mítico da Bahia no cancionário popular.

Não é de espantar, portanto, que as imagens construídas sejam predominantemente as de uma Bahia passada, tradicional, mítica. Dorival Caymmi, o seu maior difusor, vivia no tempo da saudade, já que se mudara para o Rio de Janeiro aos 23 anos, em 1938. Desde o início de sua carreira, habitou o universo do rádio, gerando o interessante paradoxo, como nos lembra Risério, de ter sua poesia praieira, pré-industrial, irradiada pelas ondas eletromagnéticas. Era “a semântica tradicional na pragmática urbano-industrial”.⁸ É a partir daí que, até o fim de sua vida em 2008, ele irá cantar a *cidade* da Bahia.

⁸ RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993 p. 30.

Um rápido sobrevoo por suas canções nos permite vislumbrar o universo por ele criado. Poucos anos depois de sua ida para o Rio de Janeiro, Caymmi faz uso de uma personagem para contar um pouco de sua própria história. No caso, a daquele que parte para outras terras, deixando família e amigos, levando a saudade. Ao cantar o jovem de Belém do Pará que pega um Ita no norte, é também a si mesmo e às suas aflições que o poeta canta: “*Talvez eu volte pro ano/talvez eu fique por lá*” [AC06]. No momento da ida, já se anunciava sua permanência. Deixara assim sua terra, aquela que ele cantava como “*São Salvador/Bahia de São Salvador/la terra de Nosso Senhor/pedaço de terra que é meu*” [AC05]. Será justamente este pedaço de terra tido como seu (não apenas por ter nascido nele, mas por tê-lo escolhido como tal) que Caymmi irá transportar para o Rio de Janeiro, e dele fará sua matéria-prima.

A despeito de viver na capital carioca, é ao mar e aos pescadores baianos que se volta pra falar do universo praieiro⁹. Assim, ao dizer que “*O mar/quando quebra na praia/é bonito, é bonito*” [AC07] está se referindo ao mar de sua terra, em que trabalha o canoeiro que “*bota rede no mar/.../cerca o peixe/bate o remo/puxa a corda/colhe a rede/.../puxa rede do mar*” [AC08]. Toda a íntima relação que possui com o mar chega ao ponto máximo na reverência que lhe faz na canção inspirada pelo romance de Guma e Lívia, em *Mar Morto*, de Jorge Amado. Nesta canção, ouvimos que “*É doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar*” [AC09]. O compositor deixa claro que o mar seria um bem em si mesmo quando brada que “*O bem do mar/É o mar/É o mar/Que carrega com a gente/Pra gente pescar*” [AC10].

Para completar a paisagem, Caymmi lhe insere outros personagens além do canoeiro, do pescador e sua rede. São eles: o branco mulato, o preto doutor, uma nega que saiba mexer (um bom vatapá), a morena Rosa, a morena do mar, João Valentão, Marina, Maricotinha, Tereza, Doralice e, claro, a maior dentre todas, a *baiana*. A imagem da baiana que Caymmi ajudou a montar para Carmen Miranda divulgar no Brasil e no mundo.

A partir desta configuração, doravante, todos saberiam que uma boa baiana “*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*” [AC11]. Trata-se da mesma baiana que aparece em outro momento toda faceira convidando o cantor para dançar. Desta feita, ela aparece “*de*

⁹ Risério argumenta em seu estudo sobre Caymmi como o samba carioca desde as origens esteve mais voltado para dentro da cidade, para os bairros boêmios, para a Lapa, Vila Isabel, do que para a saída do mar. Este seria uma grande temática para os sambistas baianos, em especial, Dorival Caymmi. Conf. RISÉRIO, Antonio. Op. Cit.

saia rodada, sandália bordada/.../coberta de contas, pisando nas pontas/.../mostrando os encantos, falando dos santos/dizendo que é filha do Senhor do Bonfim” [AC12]. E não seria ela a mesma baiana que Ary Barroso já havia flagrado fora de seus momentos de prazer, inserida no mudo do trabalho¹⁰, portando o seu tabuleiro, onde tem “*vatapá, caruru, mungunzá/ tem umbu pra ioiô*” [AC13]?

O afastamento deste cenário e destas personagens que lhe eram tão familiares irá provocar no compositor uma saudade eterna que ele carrega e perpetua em toda sua obra. Todos os elementos de suas canções parecem harmonizados pelo viés da saudade. A memória se incumbe de mantê-los imutáveis no tempo, restando ao poeta o direito de confessar sua dor: “*Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia/Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia/.../Ai, se eu escutasse hoje não sofriria/Ai, esta saudade dentro do meu peito*” [AC14]. Arriscamos dizer que Dorival Caymmi é, dentro do universo musical, o principal expoente do que chamamos de *mirada mágica*, deste olhar idílico para as coisas da Bahia. À maneira de sua personagem João Valentão [AC15], também ele não precisa dormir pra sonhar, pois já tem a sua terra como seu sonho mais lindo.

O que podemos perceber nas composições de Dorival Caymmi é uma Bahia que, com o passar do tempo, vai se tornando mítica, na medida em que o afastamento geográfico redundava também em uma espécie de desatualização temporal. O compositor, de fato, não inventou uma Bahia, já que falava de realidades que lhe eram familiares¹¹, como o mundo da baiana, dos pescadores, das pretas de acarajé, do universo do candomblé etc. Estas personagens, contudo, habitam, em suas canções, um mundo pré-industrial e com uma sociabilidade muito distinta da que se inaugura com a transformação de Salvador em uma metrópole e com o advento e massificação dos meios de comunicação.

Caymmi falava de um tempo em que o carnaval não possuía ainda a importância que ganhou no correr das últimas décadas, passando a figurar como um elemento essencial na demarcação simbólica do que seria o modo de vida baiano. A calma das praias e dos sobrados será gradualmente substituída nas canções produzidas pelas gerações posteriores de artistas baianos. A “pragmática urbano-industrial” acaba acarretando em mudanças na própria semântica, que, se não abandona por completo a tradição, conjuga-a com imagens que

¹⁰ Para uma análise sobre a construção da figura da baiana, síntese da identidade brasileira, tendo sua figura legitimada no campo do trabalho, conf. KERBER, Alessander. “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan.-jun. 2005.

¹¹ RISÉRIO, Antonio. Op. Cit., p. 13.

apontam para o novo, o atual, a novidade, a urbe abarrotada, palco de tantos encontros e choques. Afinal de contas, o próprio ritmo da vida mudara.

“Somos muitos carnavais”

O primeiro dentre os compositores baianos a expressar essa nova semântica, repleta de imagens que acenam para uma sociabilidade moderna e para a presença incontestável do carnaval no cerne da cultura baiana, é o tropicalista Caetano Veloso. Tendo composto a primeira canção sobre o carnaval do trio elétrico em 1968, Caetano irá brindar os foliões durante toda a década de 70 com muitos outros sucessos, que em 1977 são compilados no disco *Muitos Carnavais*¹².

A canção *Atrás do trio elétrico* é importante na medida em que não apenas tematiza pela primeira vez o carnaval trioelétrizado como também o faz já com a semântica que parecia a mais adequada para o tipo de evento a ser retratado: o carnaval moderno, urbano e cada vez mais massificado que tomava conta da cidade de Salvador a cada fevereiro. Caetano Veloso percebe, ainda que intuitivamente, e condensa o espírito da festa em poucos versos.

*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 elétrico, o sol rompeu no meio-di-
No meio-dia*

A canção é o mais claro exemplo do que se conhecia como frevo baiano ou frevo eletrizado, e a voz por excelência deste novo som é quem fala, ou melhor, é quem canta primeiro na música. A guitarra baiana (ou pau elétrico) abre a canção entoando o que seria a melodia para uma fanfarra ou charanga¹³, mas que sua presença modifica, transformando a

¹² Todas as canções de Caetano Veloso analisadas aqui nesse tópico são retiradas desta compilação de 1977.

¹³ Banda de música, com instrumentos de metal; música executada em instrumentos de latão, como trompas, trombetas.

canção numa espécie de marcha eletrizada, cuja ambiência de marcha ou desfile se completa pela marcação rítmica feita ao fundo. A música conclama a atenção de todos até que a guitarra baiana assoma como a voz que, por uma espécie de grito, anuncia o que vem a ser dito, ou melhor, cantado em seguida. É a primeira vez que ao frevo baiano se entrelaça uma letra, e esta não se furta à tarefa de inaugurar verbalmente os sentidos da festa, tal como ela acontecia desde pelo menos 1950, quando se inventou o trio elétrico.

Começa por afirmar o caráter irresistível do novo carnaval da Bahia, que por volta de 1969 já começava a se massificar, o trio roubando a atenção aos antigos desfiles de blocos e às competições de fantasias dentro dos clubes restritivos. O espaço do trio elétrico era a rua e atrás dele só não iria quem já tivesse morrido, efetiva ou simbolicamente, estando já de início descartada a possibilidade da não vontade. Desta forma, o poeta associa à imagem do trio o próprio ânimo da vida.

A letra deixa entrever também a nova configuração espacial e territorial da festa, justamente a não ordenação existente nos tumultuados anos do carnaval trioeletrizado, em que não haviam se conformado ainda os blocos fechados pelas cordas. A dificuldade entre fazer coincidir local e localização aparece no jogo de palavras *lado* e *lá*. Quando menos se espera, já se pode estar “do outro lado do lado” que se procura, que é justamente “lá do lado de lá”. A confusão instaurada é típica, já que se trata da forma de curtir a festa introduzida pelo trio elétrico.

Por ela, a desordem não só é conhecida como aceita, desejada e naturalizada. Apesar da ausência do verbo, subtendemos que ir atrás do trio é, na verdade, pular atrás, na frente, em torno do trio, esbarrando em todas as suas adjacências. Perder o senso de direção é só uma pequena parte da fruição da festa, que é capaz de embarçar os sentidos do folião até o ponto máximo deste se sentir irmanado aos outros brincantes, comungando todos dos mesmos elementos a alimentar a festa (“*O sol é seu, o som é meu.../O som é seu, o sol é meu*”).

O êxtase dos envolvidos pode chegar ao ponto da total entrega, em que se deseja se anular completamente em nome da diversão (“*Quero morrer/quero morrer já*”), ou na única alternativa que se faz frente a essa, que seria o viver eternamente nesse tempo/espço idílico do carnaval (“*Quero viver/quero viver lá*”), projeto por si só irrealizável, embora a razão não seja a melhor das companhias em meio à folia.

A primeira canção do moderno carnaval baiano acenou justamente para aquele que doravante figurará como sua principal personagem e seu maior símbolo: o trio elétrico. Motivado por ele, o poeta nos leva a concluir que o abandono do bom senso, das regras

vigentes no resto do ano é válido, já que a profanação das condutas é aceitável e não constitui preocupação, desde que esteja presente aquele que tudo isso tornou possível, o trio (“*Nem quero saber se o diabo nasceu foi na Bahi-/Foi na Bahia/O trio elétrico, o sol rompeu no meio-di-a/No meio-dia*”).

Em diversos pontos dessa e de outras canções do disco aparecem vozes em algazarra, ora repetindo a letra entoada pelo cantor, ora simplesmente gritando, assoviando, propositalmente conturbando sua sequência. Existe a clara intenção de reproduzir no disco um pouco do que seria o clima das ruas de Salvador durante o carnaval, a muvuca tão aclamada por Caetano Veloso, que procurou em suas letras retratar a ambiência e a sociabilidade dentro da festa.

Nela, o mais corriqueiro era um folião se perder do outro que pouco antes lhe fazia companhia. Isto porque, durante a década de 70, antes da segmentação social ensejada pelas cordas a partir da virada para a década seguinte, a multidão era ela mesma a grande companheira de todos, e mais importava estar imerso nela, deixando-se levar pelo êxtase. Daí os versos do grande sucesso carnavalesco do início dos anos 70 na Bahia, outra espécie de hino que perdura até os dias de hoje, *Chuva, suor e cerveja*.

*Não se perca de mim
Não se esqueça de mim
Não desapareça
A chuva tá caindo
E quando a chuva começa
Eu acabo perdendo a cabeça*

*Não saia do meu lado
Segure o meu pierrot molhado
E vamos embolar ladeira abaixo
Acho que a chuva ajuda a gente a se ver
Venha, veja, deixa, beija, seja
O que Deus quiser*

*A gente se embala, se embola, s'imbola
Só pára na porta da igreja
A gente se olha, se beija, se molha
De chuva, suor e cerveja*

Outro frevo baiano, porém mais cadenciado no início do que a canção anterior, *Chuva, suor e cerveja* é o tipo de música que surpreende o ouvinte numa primeira audição, pois os caminhos que apresenta inicialmente dão a falsa impressão de estarmos diante de uma marcha lenta, daquelas que qualquer folião experimentado no carnaval baiano sabe serem usadas para

acalmar a turba quando esta se descontrola, ou de outra feita para conduzi-la em trechos tidos como perigosos no desenho da cidade. Mas este é um engano que se desfaz tão logo a música prossiga num crescente, arrebatando todos em seu caminho.

O casamento entre música e letra acontece de forma ímpar nesta canção. Os primeiros versos começam como um pedido à sua companhia para que esta não se perca, não se esqueça, enfim, para que não desapareça. O pedido se dá calmamente, com a melodia num andamento lento, como se o eu lírico estivesse adentrando a multidão no momento mesmo em que profere o pedido. Em seguida, ele acena para a presença de um dos elementos da tríade que compõem a canção, no caso, a chuva que está caindo. É aí que as coisas começam a mudar.

Ao apontar para a presença da chuva, o eu lírico dá um aviso, de certa maneira prevenindo aquela pessoa que lhe faz companhia. A partir do evento “chuva”, ele já não é mais capaz de controlar seus ímpetos e possivelmente se deixará arrebatado, abandonando a razão (“*A chuva tá caindo/E quando a chuva começa/Eu acabo de perder a cabeça*”).

Nesta parte da canção, letra e música se conjugam por meio da marcação rítmica associada ao uso de rimas e aliterações, sobretudo no último verso da primeira estrofe, em que as palavras “acabo de”, “perder” e “cabeça” funcionam como entraves no caminho, e a frase é acelerada para caber na melodia, causando o efeito de rápidas marcações em seu andamento. Chegando o fim do verso, tais marcações sobram pelo caminho como impecilhos superados, mas aos encontrões, tal como acontece aos corpos durante a festa, que avançam ora rápidos ora lentamente, a depender do tráfego de gente e de sua direção. O teor de aviso da primeira estrofe da música se completa com o reforço da sílaba final da palavra (ca-be-ÇA), como a insinuar que o abandono da razão e a entrega ao êxtase da festa começa ali mesmo, e daquele ponto em diante é preciso mais fôlego para acompanhar a canção que se acelera pelo uso do mesmo recurso já utilizado no último verso da primeira estrofe.

O eu-lírico insinua desde o primeiro verso da canção que a sua companhia deve tomar cuidado para não se perder dele, devendo evitar, inclusive, um súbito desaparecimento. Uma audição mais atenta da canção, porém, pode nos revelar que o que se dá é justamente o oposto. Uma eventual separação dos foliões seria da responsabilidade deste que o tempo todo cobra atenção da outra parte. Afinal de contas, todos os seus avisos vão no sentido de que este outro o siga (“*Não saia do meu lado/Segure o meu pierrot molhado*”), preste atenção à sua maneira de desfrutar a festa, e o imite naquela que seria a melhor forma de acompanhar o trio

sem se perder, qual seja, se misturando ao todo e se deixando levar (“*E vamos embolar ladeira abaixo*”).

Caetano Veloso captou o espírito do carnaval trioelétrizado no momento mesmo em que este se popularizava. Em suas canções, o poeta constrói imagens acerca da festa que a um só tempo retratam o evento como instruem o ouvinte, revelando a este a forma como os baianos estavam curtindo a folia. Em quase todas as suas canções feitas para o carnaval, está presente este direcionamento da fala, essa interlocução com o ouvinte, automaticamente inserido na folia. O compositor, embevecido pelo clima do reinado de Momo, intenta por meio das representações tecidas ensinar ao ouvinte o que fazer, como pular atrás do trio, enfim, como “se virar” no carnaval baiano.

Desse modo, a narrativa de *Chuva, suor e cerveja* continua ao flagrar os foliões já embolados um ao outro, em meio à multidão, onde (tomando a multidão como um lugar possível) agora são embalados pelo som, familiarizados pela chuva (“*Acho que a chuva ajuda a gente a se ver*”). O pedido do eu-lírico se acentua quase numa prece, atestando uma suposta inevitabilidade frente ao movimento de total entrega à atmosfera profana do carnaval (“*Venha, veja, deixa, beija, seja/O que Deus quiser*”).

A vivência irrestrita do prazer só pára na porta da igreja, mas há aí, propositalmente, a dubiedade do verbo e a nossa imaginação precisa dar conta do resto (“*A gente se embala, se embola, s'imbola/só pára na porta da igreja*”). O verbo “parar” estaria aí atestando o respeito dos foliões que automaticamente deixam de se embolar ao avistar a porta da igreja, ou seria justamente o contrário, os foliões na verdade usariam a porta da igreja para se encostar e se embolar ainda mais, profanando o espaço?¹⁴ Sentimo-nos habilitados à segunda interpretação, haja vista nosso conhecimento acerca da praça Castro Alves como local dos encontros amorosos, como bem nos lembram dois de nossos entrevistados, justamente aqueles que eram jovens na década de 70.¹⁵ E há ainda as possibilidades do “parar” atestando tão simplesmente o fim do percurso, e extrapolando ainda mais, este “parar” estaria como um possível casamento, fruto desse encontro de carnaval.

¹⁴ A respeito da relação entre o sagrado e o profano no carnaval e em outras festas baianas, conf: SERRA, Ordep. *Rumores de Festa*. O sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000.

¹⁵ Sobre a Praça Castro Alves nesta década de 1970, Paulo Marques Figueiredo, 59, comerciário, diz: “[A Praça] foi tudo, porque se concentrava tudo ali. A Praça Castro era do povo, realmente (...) o carnaval, principalmente, era ali (...) sempre o final era ali”. Entrevista concedida na cidade de Salvador em 02/03/2010. Marlene da Silva Lopes, 53, jornalista, lamenta o abandono da praça como centro da festa: “É uma obra terrível do ser humano destruir o carnaval da Praça Castro Alves (...) A praça na época, ela era pra mim, ela era, assim, o destino, porque tudo mais era uma passagem pra gente, a praça era o nosso destino (...) Era lá que a gente sempre terminava (...) Lá estavam todas as pessoas que gostavam de fato de trio elétrico, estavam ali esperando o encontro dos trios”. Entrevista concedida na cidade de Salvador em 28/02/2010.

Ao fim da canção, que acompanha o percurso de dois foliões e o esforço por não se perderem um do outro, há a harmonização final representada pelo que seria um encontro amoroso, o desfecho ideal para quem estava preocupado desde o início em não ser esquecido pela outra parte. Tal encontro sela o apaziguamento em meio à confusão da festa, ao qual se agregam, tornando-o emblemático do carnaval, todos os componentes da tríade da canção (“*A gente se olha, se beija, se molha/De chuva, suor e cerveja*”). A imagem criada por Caetano se atualiza a cada carnaval, como se a canção acontecesse no momento mesmo em que é executada.

Nesse sentido, o de canção que se realiza e reitera seu sentido todos os anos, Caetano Veloso, talvez por ter sido o primeiro a retratar o carnaval trioeletrizado embalado pelo frevo baiano, talvez por simples competência, será o maior cronista deste evento festivo. Ouvir o disco *Muitos Carnavais* é como se remeter à década de 70, e perceber como aquela sociedade fazia proveito da festa, em todas as suas possibilidades, algumas aparecendo de maneira tímida, indiretamente, como quando o compositor pede: “*Manda a gente sem graça pro salão*”. Por esse rápido trecho, vislumbramos a cisão que ainda havia entre os muitos carnavais que tomavam conta da cidade de Salvador, alguns setores da elite preferindo ficar em seus espaços reservados, resguardando sua territorialidade, com receio de adentrar a multidão eletrizada. A canção *Um frevo novo*, a que pertence esse verso, é um ótimo retrato do porquê do medo de determinados segmentos sociais, não acostumados a tamanho contato físico, permanecendo indispostos a ele.

*A praça Castro Alves é do povo
Como o céu é do avião
Um frevo novo, um frevo
Um frevo novo
Todo mundo na praça
Manda a gente sem graça pro salão*

*Mete o cotovelo
E vai abrindo o caminho
Pegue no meu cabelo
Pra não se perder
E terminar sozinho
O tempo passa
Mas na raça eu chego lá
É aqui nessa praça
Que tudo vai ter de pintar*

É nesta canção que Caetano Veloso alinha o novo som plasmado pelas guitarras baianas de “frevo novo”. Em certo sentido, esta é continuação da anterior, pois se debruça

sobre a ambiência do novo carnaval baiano, ensinando ao ouvinte que lhe acompanha como curtir a folia. Nesta canção, contudo, uma audição mais atenta permitirá sondar um aspecto pouco retrato da festa, embora sempre presente: a violência.

Também aqui, o eu-lírico está preocupado em não perder sua companhia, mas, à saudação festiva que presta ao povo nas ruas, associa o repúdio aos setores que não saberiam tomar parte no cortejo do trio (“*A praça Castro Alves é do povo.../Todo mundo na praça/Manda a gente sem graça pro salão*”). Fica explicitada a demarcação territorial à força do espaço da rua, já que para ocupá-lo necessitar-se-ia determinada desenvoltura e *savoir-faire*, de que as elites não dispunham justamente por não estarem acostumados a esta aproximação corpórea (“*Mete o cotovelo/E vai abrindo o caminho/Pegue no meu cabelo/Pra não se perder/E terminar sozinho*”).

Singrar o oceano da turba acelerada pelo “frevo novo” era uma tarefa que requeria um misto de vontade com energia física, ao que o poeta chamou de “raça” (“*O tempo passa/Mas na raça eu chego lá*”). O destino final dos foliões na década de 1970 também aparece na canção: a Praça Castro Alves. A juventude que agitou o carnaval baiano nesta década é formada por muitos do que se identificavam com a contracultura, e ansiavam por maiores liberdades de comportamento – sexual, quanto ao uso de drogas etc. Nossos entrevistados, Marlene da Silva Lopes e Paulo Marques Figueiredo, se lembram bem desta época e da ânsia que era a espera para desaguar na praça, onde, segundo ela, a vigilância era menor, o ambiente mais permissivo.¹⁶ Algo muito próximo ao que sugere o poeta na canção (“*É aqui nessa praça/Que tudo vai ter que pintar*”).

Em algumas outras canções desta época, poderemos encontrar o tema da demarcação territorial no espaço da rua por meio das práticas sociais que lá tinham lugar durante o carnaval. A julgar pelo teor destas canções e pelas imagens que nos chegam por meio de documentários, o carnaval baiano eletrizado da década de 1970 foi mesmo um evento pra “quem pode” e não pra quem quer. Os próprios artistas e foliões se incumbem da tarefa de nos lembrar isso, nas poucas e raras vezes que fogem ao lugar comum tão disseminado ultimamente, o de que antigamente “não havia violência”.

¹⁶ Paulo Marques Figueiredo, por exemplo, nos relata a convivência entre tudo e todos na Praça Castro Alves, referindo-se inclusive a um suposto beijo que teria presenciado entre Gal Costa e uma de suas primas. Segundo ele, aquele era o ambiente em que os artistas conviviam com o povo, onde havia mais turistas, e o mais libertário. Marlene recorda: “A praça era do povo sim, embora tivesse polícia. Mas ela era do povo porque a polícia tinha uma postura diferente. Ela tinha uma postura no carnaval e tinha uma outra postura na praça. Ela não tinha condição de impor as regras que ela tinha de impor, que ela ia impor no resto. Porque na praça, a maconha era liberada, o homossexualismo era escancarado. Então, a polícia não podia agir ali como ela agia lá [em outros pontos da festa]. Porque na praça tudo era liberado (...) A praça era um lugar onde você ia pra se afirmar, de alguma forma. E pra você assistir aos grandes músicos...”.

Ao se deparar com as novas realidades do carnaval baiano no correr das últimas décadas, sua crescente massificação, é compreensível que muitos se esqueçam que a violência já estava presente na festa desde seu surgimento, e nunca se ausentou, muitas vezes apenas mudando a forma pela qual era praticada. A memória, há muito nos ensinaram os estudiosos dos processos mnemônicos, dentre eles Halbwachs¹⁷, Fernando Catroga¹⁸ e Pollack, possui um caráter seletivo e se constrói pela relação indissociável entre memória individual e memória coletiva, uma vez que lembranças e recordações são (re)construídas em função dos grupos e coletividades de que se faz parte, não havendo apenas a memória vivida mas também aquela que é herdada. Pollack lembra-nos ainda que:

A memória também sofre flutuações que se dão em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória (...) O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.¹⁹

Esse trabalho de organização efetuado por todos, quando passada a juventude, tende a harmonizar as tensões e a idealizar o passado frente às mudanças que tornaram o presente uma realidade diferente daquela em que a pessoa foi socializada. Assim, as muitas transformações por que passou o carnaval desde a década de 70 afastou-o da ideia que os que viveram naquela época plasmaram como o “verdadeiro carnaval”.

A esse respeito, nossos entrevistados têm algo a nos dizer e evidenciar. Foi unânime em todos os relatos as referências à violência e à crescente comercialização do carnaval baiano como ponto negativo e motivo de afastamento de alguns deles, com o passar dos anos, da folia. Não há, obviamente, como desconsiderar o fator idade, pois com o avançar dela já não é tão possível se juntar à confusão do reinado de Momo. Edélsia Almeida de Souza, mais conhecida como Deda, nos fala: “... a violência foi uma coisa que me tirou mesmo da festa, me excluiu da festa do carnaval. Eu não me sinto bem mais nem em assistir”.²⁰

Quase todos falam algo muito parecido a respeito da violência e as irmãs Joana, 72, e Maria de Lourdes, 70, bem como Dilmar Fonseca de Albergaria, 64, ex-funcionária pública do estado, chegam a afirmar que “não havia violência”. Mas será mesmo? Até onde o esforço

¹⁷ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice. 1990.

¹⁸ CATROGA, Fernando. ‘Memória e história’. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

¹⁹ POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 5.

²⁰ Edélsia Almeida de Souza, 59, aposentada. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 10/02/2010.

de organização da memória e os diferentes grupos sociais a que pertencem e pertenciam não estão atuando nesses depoimentos? Mais uma vez é Marlene Lopes que vem em nosso socorro, com sua voz dissonante. Ela se recorda bem de violência já na década de 70, e de diferentes tipos. Fala-nos por exemplo de como o fato de a cerveja ser em garrafas antigamente trazia perigos constantes a cada exaltação, já que o vidro quebrado se tornava arma. Lembra também do assédio violento dos caretas que se aproveitavam do anonimato para abordagens agressivas e mesmo à força para com as mulheres, e diz que chegou a ficar traumatizada com um incidente desses.²¹

Obviamente, o aumento do contingente populacional nas ruas, bem como o recrudescimento das desigualdades sociais, fazem com que a cada ano os níveis de violência sejam superados, alcançando níveis assustadores. Mas os próprios discursos musicados da época nos permitem entrever, através de suas brechas, a violência e as disputas existentes desde pelo menos a década de 70. Além da supracitada *Um frevo novo*, este também é o caso de mais uma canção de Caetano Veloso, *Deus e o Diabo*.

*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*

²¹ Marlene: “Uma coisa que eu me recordo muito, que eu não chamava de violência, mas que hoje eu posso chamar, eram as caretas atacando as mulheres, a gente. Atacando, tipo, tentando roubar um beijo, mas de uma forma muito violenta. Vários homens fantasiados de careta lhe cercavam (...) Eu tive um trauma no carnaval forte porque, na Avenida Sete, não fui de mortalha, fui com uma roupa feita pela minha mãe, eu já estava com uns 14 anos e vários caretas me cercaram, me pegaram, me jogaram pra cima, e eu fiquei por uns cinco minutos presa entre eles, e eles me pegaram de todas as formas, eu fiquei muito chateada!”.

Por esta canção, podemos depreender uma tentativa do eu-lírico de acalmar seu ouvinte a respeito do carnaval, mas não tenta fazê-lo negando seu caráter arriscado, violento ou pavoroso, e sim afirmando sua inevitabilidade, frente a qual restaria a este apenas se conformar (“*Você tenha ou não tenha medo/Nego, nega, o carnaval chegou*”). Mais uma vez, o poeta lança mão da imagem profana da festa, desta vez voltando a situá-la no terreno do sagrado (“*O carnaval é a invenção do diabo/Que Deus abençoou*”), legitimando, assim, os esforços necessários para que se possa tomar parte no divertimento. E pular o carnaval, está implícito na canção, demanda, sim, um esforço, tanto físico quanto moral, que se daria pela perseverança, pela força de vontade necessária para se locomover e chegar aos locais desejados (“*Não se grile/A rua Chile sempre chega pra quem quer*”).

A folia, porém, não seria para todos os que nela gostariam de tomar parte, ao verbo “querer” ajuntando-se mais à frente o verbo “poder”. O percurso poderia se mostrar duro para os mais frágeis, ao que, então, o eu-lírico, num misto de escárnio e condescendência, aponta uma saída pela tangente, a fuga vergonhosa para as imediações do circuito (“*Qual é! Qual é!.../Quem pode, pode/Quem não pode vira bode/Foge pra Praça da Sé*”).

A ideia do esforço físico inerente à festa se completa com a paródia que o poeta faz da marchinha de carnaval de André Filho, *Cidade Maravilhosa*, sucesso absoluto desde 1935, quando foi gravada pela primeira vez por seu compositor junto com Aurora Miranda. Parodiando a marchinha, Caetano Veloso tenta aproximar as duas cidades, o Rio de Janeiro e Salvador, endossando o sucesso crescente do carnaval baiano. De acordo com as imagens pinceladas em toda a canção, somos levados a crer que a ideia de “pulmões do meu Brasil” se refere tanto à oxigenação criativa a partir destas cidades quanto ao folêgo necessário para comungar do maior evento ocorrido nelas.

Se Caetano Veloso inaugurou a tradição poética de se retratar o carnaval baiano trioeletrizado, não foi o seu único porta-estandarte. Já na década de 70, a ele vem se juntar outros artistas também ligados ao universo da festa. É o caso, por exemplo, da nova geração de músicos que darão continuidade ao trabalho começado por Dodô e Osmar. Marcando o retorno dos inventores do veículo sonoro ao carnaval, a partir de 1975, o *Trio Elétrico Dodô e Osmar* ingressa na indústria fonográfica, passando a divulgar para todo o país os sucessos compostos para serem executados no mês de fevereiro.

Sua estreia em disco se dá com o álbum *Jubileu de Prata*, 1974, no qual há, predominantemente, músicas instrumentais, cuja maior estrela é sempre a guitarra baiana. Das dez faixas do disco, apenas duas contêm letra, a primeira que dá título ao disco, e uma outra

intitulada *Vou tirar de letra*. A canção é de autoria de Moraes Moreira que, no ano de 1975, também lançava seu primeiro disco em carreira solo, e a partir de então se dividiria entre sua carreira e a participação junto à banda de Dodô e Osmar tanto nas gravações em estúdio quanto no carnaval.

Ao lado de Caetano Veloso, Moraes Moreira será o grande letrista do carnaval baiano da década de 70 e parte de 80. Musicalmente, Moraes integra a família de Osmar Macedo, pois sua história pessoal e artística caminha em paralelo com a do trio elétrico, e as trocas entre ele e Armandinho (filho de Osmar), em especial, serão muitas e profícuas. Não à toa, Moraes figura no álbum como compositor da canção *Vou tirar de letra*, cuja temática é muito próxima dos “frevos novos” de Caetano.

*Quer saber de mim
Neste carnaval
Acompanhe meu passo de perto
Neste ritmo quente e forte*

*Vou curtir
Vou tirar de letra
Arriscando a sorte
Quando a coisa ficar preta*

*Vou sumir
Vou virar fumaça
Quer saber de mim
Tô perdido no meio da massa*

*Na barra pesada do trio
Trio elé, elé, lelétrico
Só vai quem pode*

*Vem, que no tempo ou no contra
Eu sei que não estou sozinho
Tropeçando na mesma pedra
Andando, seguindo no mesmo caminho
A gente se encontra
E se desencontra
Assim pensando junto
E não pensando igual
Na avenida, na rua, na vida e no carnaval
No carnaval!*

À maneira das canções já analisadas aqui, o eu-lírico também irá se reportar ao ouvinte para dar conta de sua participação na festa e, do mesmo modo que as anteriores, ele pede para ser acompanhado, e insinua o risco sempre presente de se perder em meio à

multidão, que aqui já aparece sob a designação de “massa”, dando a ver as proporções que em meados da década de 70 a folia tomava.

O poeta arrisca, inclusive, uma reflexão sobre a imersão do indivíduo nessa massa, alegando que, assim, este não estaria sozinho, mas que apesar de estarem todos seguindo o mesmo caminho (a saber, o caminho do trio), a despeito de pensarem todos juntos, não pensavam igualmente. Compreendida a massa desta maneira, estaria resguardado o espaço de individualidade do folião na festa, bem como na vida.

Também por meio desta canção vemos a retomada do tema da violência e dureza do carnaval, ainda que indiretamente, ao flagrarmos as dificuldades enfrentadas pelo eu-lírico que, orgulhosamente, afirma superar todas e a tudo tirar de letra, nem que para isso seja preciso correr riscos (“*Arriscando a sorte/Quando a coisa ficar preta*”). Mais adiante, é notória a coincidência do verbo outrora usado por Caetano Veloso, em *Deus e o Diabo*. Também Moraes retrata o carnaval trioeletrizado como um evento apenas para “quem pode”, sendo mais explícito do que o colega tropicalista, dizendo com todas as letras que a festa embalada pelo “*ritmo quente e forte*” do trio é “*barra pesada*”.

Outro mote também desenvolvido pela canção e sempre recorrente na música carnavalesca desta época são as possibilidades dos encontros e desencontros proporcionados pela imersão do indivíduo na multidão que acompanha o trio elétrico. A chance do eu-lírico “*sumir*”, de “*virar fumaça*” já está dada desde o início, podendo isto acontecer tanto ao seguir o trio quanto indo na direção contrária, o que atesta a liberdade de locomoção do indivíduo, que neste modelo de carnaval pula solto, desgarrado de grupos, sem filiação restrita a este ou aquele bloco, preservando sua individualidade, mesmo não estando só, já que a sua grande companhia é toda a multidão (“*Vem que no tempo ou no contra/Eu sei que não estou sozinho*”).

A mesma palavra “*contra*”, substantivada por Moraes, será usada por Caetano na canção *Cara a Cara* e, apesar de ser um recurso utilizado na marcação rítmica da música, justaposta ao conjunto da canção, sugere essa movimentação corpórea dentro da festa, em que ocorrem encontros e desencontros, corpos entram em choque e num desses esbarrões se dá a chance de um (re)encontro amoroso.

*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, cara a cara
Quero ver você
No trio elétrico rico
Rico, rico, rico, rico, rico deseendoidecer
De alegria, ria, ria, ria, ria
Que a luz se irradia dia, dia, dia, dia
Dia de sol na Bahia

A canção *Cara a Cara*, como o próprio título já sugere, trabalha também o universo da fantasia do carnaval, remetendo-se às máscaras (por extensão, também às caretas) que perdiam força no carnaval que se remodelava nos anos setenta, mas que ainda se faziam presentes, alimentando o jogo de adivinhação quanto ao portador desta ou daquela *persona*. Ao pedir para que se retire a máscara, o poeta se serve da imagem para sugerir que, na verdade, o carnaval era o momento em que a face verdadeira podia ser vista, ao aproveitar o relaxamento social e moral vivenciado no espaço/tempo da festa. Assim, o “rico”, personagem tão zeloso das hierarquias e refratário à desordem teria, no carnaval, a chance de descansar de sua máscara social e se permitir o desajuste em referência ao seu modo de vida ordinário, o que, no seu caso, na perspectiva do poeta, seria uma loucura, podendo ele vir a “*deseendoidecer*”. Afinal, no reinado baiano de Momo, loucos eram os que não seguiam o trio, os que não se perdiam em meio à multidão, os que não abusavam da descontração para gozar a dádiva que na canção dispensa apostos ou explicações, flagrante em sua obviedade, o “*Dia de sol na Bahia*”.

Por esta década, o discurso da *baianidade* já havia sido apropriado pela indústria do turismo que, por meio das campanhas da Bahiatura, veiculadas em todo o Brasil e em partes do mundo, começava a vender a *representação*, a marca “Bahia”. Esta ideia já tinha sido gestada e era constantemente reiterada em vários suportes discursivos desde a década de 1930, mas a partir da década de 1950 se vê alardeada, sobretudo, no campo da produção musical. Neste, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia (que juntos eram conhecidos como *Doces Bárbaros*²²), Os Novos Baianos, Os Tingoãs, dentre outros de menor impacto na mídia, tinham dado continuidade às representações idílicas construídas por Dorival Caymmi, Ary Barroso, Denis Brian, Assis Valente, Gordurinha etc.

²² Para um estudo acerca da veiculação da ideia de *baianidade* na carreira desses quatro artistas, conf. BARROS, Carlos. *Doces e Bárbaros - um Estudo de Construções de Identidades Baianas*. 2005. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA.

Nesta conjuntura, a representação idílica de Bahia já se encontra tão consolidada no imaginário nacional que não há mais a necessidade de explicação, ao poeta cabe apenas lançar a ideia, que por si já evoca tudo aquilo em que implica (calor, sensualidade, prazer, magia). Como no exemplo abaixo, a canção *Muitos Carnavais*, em que a palavra Bahia incorpora todo esse ideário sem que ele seja explicitamente esclarecido na canção.

*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*

Nela, às imagens que apontam para o universo da paisagem, que de tão familiar são incorporadas por suas personagens (“*Eu sou o sol/Você, o mar*”), e que redundam na imagem reificada (“*Bahia*”), vem se somar, contudo, um elemento novo: o carnaval. Aqui, ele já aparece como emblemático da própria figura do baiano²³, a ponto dele propor a outrem o que a ele assoma como natural, o desentendimento “*do que não carnavalizar a vida*”.

O eu-lírico da canção que dá título ao disco de 1977 é, tal como nas demais já analisadas, um folião. Agora, depois de já ter ensinado ao seu ouvinte/companheiro de folia a correta maneira de pular o carnaval trioeletrizado, a saber, se entregando e se deixando levar pela multidão embevecida por um “frevo novo”, ele manifesta o seu mais genuíno apreço pela

²³ Se não está explícita na canção a imagem do *baiano* como aquela que enuncia o discurso, somos levados e autorizados a assim percebê-la graças à figura de seu intérprete, no caso, o próprio compositor Caetano Veloso. Isso porque ao ouvirmos uma canção, compreendemo-na não apenas por sua estrutura musical e seu parâmetro verbo-poético (o texto), mas também por meio de seu contexto e intertexto (a relação que esta mesma canção estabelece com outras canções do mesmo universo temático). Além disso, e não menos importante, afeta-nos também a performance com que ela é executada, para o que concorre a figura do (a) intérprete, sua vida, trajetória e o lugar por ele (ela) ocupado no rol da mídia. Para uma abordagem sobre performance, conf. DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos meios auditivos". In: *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

festa. O clima da canção é o de sincera celebração, e novamente na forma de um convite, mas desta vez sem a preocupação demonstrada anteriormente quanto à sua companhia, sem o tom didático que procurava lhe ensinar o que fazer para abrir caminhos e não se perder, que lhe solicitava maior liberdade, que tirasse a máscara e que não tivesse medo.

O pedido que agora se faz parece vir depois de todo esse aprendizado, de forma exultante, e demanda tão simplesmente que se irmanem, de forma natural, sem esforços, no espírito da festa (“*Vamos viver/Vamos ver/Vamos ter/Vamos ser*”). De certa maneira, *Muitos Carnavais* fecha o ciclo de canções compostas por Caetano para o carnaval baiano desse período, iniciado com *Atrás do trio elétrico*. Se aquela primeira canção acenava para a novidade do trio elétrico, atestando seu apelo irresistível sobre os foliões baianos, nesta última canção o poeta afirma que já “*somos muitos carnavais*”.

A festa em seu novo formato já tinha se massificado e se tornado parte, doravante inseparável, da vida do baiano. O folião aprendera durante as décadas de 50, 60 e 70 a pular o carnaval sozinho no meio da massa, individualizado, solto, ainda que em meio à multidão. A desordem e a desterritorialização provocada pelo trio ensinou ao baiano desta época que o outro podia, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, lhe dar “*muita confusão e paz*”. O carnaval teria se tornado para o folião baiano ditame hermenêutico, a ponto de dele desentender todo o resto (“*Vamos desentender/Do que não carnavalesco/A vida, coração*”).

Toda a energia do trio

Todas as canções supracitadas de Caetano irão alimentar o carnaval baiano durante toda a década de 1970, fazendo dele o poeta que lança a pedra angular da enunciação dos discursos musicados a respeito desse carnaval trioeletrizado. Porém, como já foi dito, será acompanhado durante toda a década pelo grupo de artistas (músicas e compositores) em torno do *Trio Elétrico [Armandinho]*²⁴ *Dodô e Osmar*. Além de Dodô e Osmar, os patronos do trio, juntam-se a eles uma geração mais jovem que irá dinamizar a música festiva das guitarras baianas, ensaiando em cima do caminhão novas misturas, novas possibilidades musicais. Esta

²⁴ Originalmente *Trio Elétrico Dodô e Osmar*, a partir do ano de 1977 se agrega o nome de Armandinho à banda, pois este ganhava destaque não só em cima do trio como também no cenário nacional junto à sua banda *A Cor do Som*. Entre os anos de 1977 e 1987, a banda obteve relativo sucesso radiofônico, com muitas canções visitando o universo carnavalesco em suas temáticas, ou simplesmente acontecendo também em cima do trio, dados os constantes trânsitos entre a banda e o próprio *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*, já que tanto Armandinho quanto Ary Dias faziam parte dos dois grupos musicais. Para uma história mais detalhada da banda: <http://www.acordosom.com.br/>. Acesso em: 16 de ago. 2011.

geração era composta pelos filhos de Osmar Macedo (Betinho, Armandinho, Aroldo e André²⁵), Ary Dias e Moraes Moreira.

Em seu disco de estreia, a música que dá título ao disco, *Jubileu de Prata*, se incumbe da tarefa de situar o grupo como fundador e mantenedor de uma tradição: a do carnaval trioeletrizado. Os compositores da canção, Dôdo e Osmar, são eles mesmos os criadores do trio elétrico, e por meio da letra saúdam em retrospecto seu feito e sua criatura, agregando à sua historicidade, ao seu passado, novas imagens, em consonância com a feição que o carnaval vinha tomando na conjuntura em que a canção é composta.

*Há 25 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
Com o trio, eletrizar*

*É o lugar do mundo inteiro
Que se brinca sem dinheiro
Basta só existir
E na vida passar
Um trio elétrico
De Dodô e Osmar*

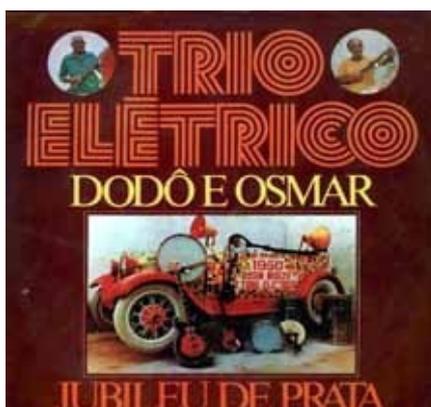
*No carnaval da Bahia
Com o trio, eletrizar*

Se a referência que Caetano fazia ao trio elétrico em suas canções soa quase sempre natural, situando-o como parte (inegavelmente importante) do universo carnavalesco, na paisagem da folia baiana, na discografia do *Trio Elétrico [Armandinho] Dodô e Osmar*, o elemento “trio elétrico” ganha destaque. Muitas representações passam a ser construídas em relação a ele, dando continuidade e, sob certos aspectos, ampliando o elogio que Caetano

²⁵ André será o último a tomar parte na banda, assumindo os vocais a partir da década de 1980. Para maiores informações acerca da história do *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar* e de seus integrantes, conferir: <http://www.armandinhododoeosmar.com.br/>. Acesso em: 16 de ago. 2011.

Veloso teceu pela primeira vez, em 1968, com *Atrás do trio elétrico*. Se a canção inaugural não se dava ao trabalho de tecer maiores explicações, apenas atestando a irresistibilidade frente ao apelo do trio elétrico, as canções do grupo de Dodô e Osmar instauram novas imagens, jogam com novos signos referentes à festa e seu veículo condutor, além de se imbuírem do esforço de preservação de sua memória, figurando o grupo, então, como uma espécie de patrono da história do trio.²⁶

Nesse sentido, o primeiro álbum é emblemático, posto que funciona como um início, mas que se faz a partir de um passado instaurado como tradicional, tautologicamente, pelo próprio disco. Não à toa, sua capa traz ao centro a Fobica, o protótipo do trio elétrico que conhecemos hoje, criada em 1950. Além dela, apenas o nome do grupo musical, seus criadores, Dodô à esquerda, Osmar à direita, e centralizado embaixo de tudo, o título do disco, *Jubileu de Prata*.



A canção homônima que abre o álbum funciona como continuação da narrativa iniciada pela capa. Trata-se de uma comemoração, como sugere o título da canção, dos 25 anos do já “*famoso trio*.” A música, como não poderia deixar de ser, é “pra cima”, festiva, e sua primeira estrofe é toda ela cantada lentamente, numa espécie de declamação que narra o início da história do trio elétrico. Só depois de situado historicamente e no rol da fama, começa a profusão de imagens que visam a dar conta desta personagem, protagonista do carnaval urbano e massificado da Bahia.

²⁶ São inúmeras as canções em toda a discografia do grupo que se colocam nesse esforço de memória, de preservação (e fabricação) da história do trio elétrico e do carnaval trioeletrizado. Como exemplos, conferir no Anexo de Canções: *Zé Baiano, o Maestro Louco* [AC16]; *Santos Dumont, Dodô & Osmar* [AC17]; *Ligação* [AC18]; *Viva Dodô & Osmar* [AC19]; *Manifesta* [AC20]; *Vassourinha Elétrica* [AC21]; *Incendiou o Brasil* [AC22]; *Dodô no Céu, Osmar na Terra* [AC23]; *Na Piazza Navona* [AC24]...

A canção inaugural de Caetano Veloso já tinha alçado o trio a esta posição, e a partir daí teremos um dos motes mais recorrentes dentro da tradição da música carnavalesca baiana, o do trio elétrico como símbolo, amálgama de muitas representações que apontam para o carnaval e, em última instância, para a própria sociedade baiana, que vinha passando por um processo de modernização, se não real, ao menos imaginado. E, na medida em que imaginado, vivido como tal.²⁷

O trio elétrico funciona como ícone dessa modernidade baiana, não só por sua coincidência temporal, mas por se ter feito da conjunção daqueles três flagrantes índices da modernidade supracitados: movimento, luz e som amplificado. No caso destes dois últimos, suas presenças só eram possíveis em cima do caminhão graças à energia elétrica, ela mesma o indício maior dessa modernidade²⁸.

São estes índices que se insinuem nas canções por meio de imagens ora muito claras ora mais atenuadas, mas que são criadas a partir da combinação mais ou menos forte desses índices (“*Luz em cascata*”; “*frevo eletrizado*”). Além disso, analisando o conjunto de canções que cortam as décadas, vemos, aos poucos, se insinuar uma polissemia quanto à ideia/imagem da *energia*.

A energia que é gerada para alimentar o trio elétrico vai gradualmente tendo seu sentido deslocado na direção da multidão que faz a festa. É como se esta é que fosse responsável por alimentar o veículo com a energia de seus corpos que, liberada em grande quantidade, seria capaz de fornecer luz e som para o trio. A alegria, frequentemente retratada como efusiva, explosiva (“*Explosão de alegria*”), seria o próprio combustível do motor que movimenta a multidão e, por consequência, o trio elétrico, o carnaval. A partir daí, a menção à energia, ao caráter elétrico do carnaval se refere tanto ao veículo eletrizado quanto à euforia dos foliões que o acompanham e o alimentam (“*Com o trio, eletrizar*”).

No álbum de 1977 da banda, *Bahia...Bahia...Bahia*, vamos encontrar na faixa 09 um medley que dá bem a medida do *corpus* musical disponível em sua discografia. Esta faixa se faz da junção de duas canções de motes distintos, apesar de próximos. A primeira *Santos Dumont, Dodô & Osmar* [AC17] faz parte do conjunto de canções que se incumbem da tarefa

²⁷ É o que pensa, por exemplo, Bronislaw Baczko, para quem “(...) através dos seus imaginários sociais uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si. Estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns ...”. BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social” in *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985, p. 309.

²⁸ Será, sobretudo, a difusão da energia elétrica que irá permitir as conquistas tecnológicas que pautaram o processo de modernização. O cotidiano do homem foi profundamente modificado a partir de sua convivência com os eletrodomésticos e eletro-eletrônicos, principalmente, no caso destes últimos, dos meios de comunicação. Esses meios de comunicação intensificaram as trocas simbólicas e culturais no mundo, gerando um trânsito intenso de imagens e sons.

de rememorar a história da criação do trio como fruto da genialidade de seus inventores, comparados por seu feito a Santos Dumont. A segunda canção, no entanto, trabalha o mote do próprio trio e, tal como viemos demonstrando, apropria-se da ideia da eletricidade para lançar imagens carregadas de polissemia. Esta construção começa pelo próprio título da canção de autoria de Moraes Moreira e Galvão,²⁹ *Estrepolia Elétrica*.

*O carnaval
Acho que foi, acho que foi
Acho que foi um dia
Que tava tudo um mal só
O carnaval de Dodô e Osmar-mar-mar
Armando uma estrepolia
Elétrica-ca-ca-ca-ca*

*É o elétrico trio
O que não eletricuta
Em cima, é assim:
Olha o onze mil!
Baixa a cabeça, baiano
Olha o onze mil!
Levanta a cabeça, baiano
Olha o onze mil!
Embaixo, faz terra no chão
Mais que mil cachoeiras
É a multidão!*

Nela, como de costume, é feita a retomada dos patronos do trio, elemento que de tal forma se acoplou à imagem do novo carnaval baiano que este passa a ser designado como o “*carnaval de Dodô e Osmar*”, estando a preposição “de” iniciando uma restritiva quanto a outras formas do carnaval. Dispensado maiores explicações, este carnaval (“*de Dodô e Osmar*”) é apenas aludido na letra, sem o traçado de maiores contornos, funcionando como a introdução para o verdadeiro tema da canção, esta “*estrepolia elétrica*” armada, inicialmente, pelos inventores do trio elétrico.

Uma vez introduzido o protagonista da canção, ficamos sabendo que ele não é qualquer trio, mas “*o que não eletricuta (sic)*”. Logo, trata-se de um veículo eletrificado, mas ajustado para não dispende eletricidade de forma indevida, para não provocar choques que, em última instância, poderiam vir a matar uma pessoa, ou seja, eletrocutá-la. Esta proteção estaria garantida graças à multidão que, na canção, é representada como um condutor elétrico

²⁹ A dupla que já fora responsável por inúmeros sucessos do grupo *Novos Baianos* passa, desde o surgimento da canção sobre a o trio elétrico, a compor também a respeito de e para o universo do carnaval baiano.

capaz de fazer a ligação entre o trio e a Terra, numa clara menção à ideia de fio-terra (“*Embaixo, faz terra no chão*”).

Novamente, temos o deslocamento do sentido de energia do trio para a multidão que faz a festa. Desta vez, ela aparece a um só tempo como condutora da energia gerada pelo trio, como também geradora desta mesma energia, num sistema que se retro-alimenta. A multidão fremente seria capaz de gerar energia “*mais que mil cachoeiras*”.

São imagens que vão se revelando aos poucos, ganhando coerência e unicidade quando procedemos ao cotejamento de umas canções a outras, dispostas nas discografias dos artistas carnavalescos, no correr de décadas. Este mesmo mote será retomado mais à frente quando nos depararmos com a geração da axé music dos anos 1990 e 2000, que se vale exaustivamente das representações construídas acerca desta multidão em movimento, geradora de energia, e do próprio trio elétrico, alargando-as e enriquecendo-as.

Por ora, dando continuidade a essa trajetória do trio na canção do carnaval baiano, nos deparamos com a canção *Até a Praça da Sé*³⁰, presente no disco *Pombo Correio*, de 1976. Composta por Bel, Armandinho, Moraes Moreira, essa canção se realiza pela justaposição de diversos motes que já vinham sendo desenvolvidos no cancionário carnavalesco baiano.

*O sol no solo derrete o asfalto
E o salto protege a sola do pé
Quem se pela, apela pro couro
Pelo chão de brasa
Até a Praça da Sé*

*E o trio é um rio de gente
No leito da avenida
Que deságua sua mágoa
Pela oceano da vida
Faz a fé na correnteza
Que o caminho do trio é
Pra frente, com certeza*

A letra acima disposta se conjuga a uma música que, inicialmente, pode ser ouvida como um “frevo quente” insinuando a marcha acelerada a que os primeiros versos aludem. Esta marcha aconteceria pela forma já difundida pelo trio há décadas, ou seja, aos pulos, aos saltos. Daí a o jogo de palavras no verso: “*E o salto protege a sola do pé*”.

³⁰ Muitas das letras analisadas no correr deste trabalho e também parte das que estão dispostas no Anexo de Canções [AC], sobretudo as da discografia do *Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar*, foram compiladas graças a uma audição cuidadosa. Não foi possível estabelecer o acesso direto a todos os álbuns e apesar de haver um site oficial da banda, este não disponibiliza as letras das canções, quase nunca encontradas também em outros domínios da internet.

A canção retoma algumas das temáticas trabalhadas por Caetano Veloso por essa mesma época, como a dos embaraços do percurso, as dificuldades a serem superadas e o esforço a ser feito pelo folião para curtir a festa trioeletrizada. Narra-se como este folião é capaz do sofrimento físico palpável para não abandonar o percurso, consumindo, se preciso for, as solas do pé (“*couro*”) no asfalto quente que desemboca no destino mais que aguardado da década de 1970, onde tudo pintava (“*Quem se pela, apela pro couro/Pelo chão de brasa/Até a Praça da Sé*”).

Em seguida, retoma-se o mote que analisávamos há pouco, sob certos aspectos, suplementando a canção anterior (*Estrepolia Elétrica*). Já tínhamos sido informados do potencial energético desta multidão, maior do que o de “*mais de mil cachoeiras*”. Agora, na segunda estrofe da canção *Até a Praça da Sé*, somos acometidos por uma súbita calma na música, que assume um andamento lento, *ralenta*, casando-se perfeitamente com a letra que nos revela o trio como “*um rio de gente*”.

A multidão, aqui, desacelera, assume outra imagem, não mais a da energia contida nas cachoeiras, mas a de um rio que escoar pelo “*leito da avenida*”. Esse “*rio de gente*”, que em tantos momentos corre de forma enérgica e alegre, em outros trechos de sua trajetória, tão logo encontra uma chance, mostra-se capaz também de desaguar “*sua mágoa*”. E se assim é, ela existe, ainda que reservada, escondida, raramente vindo à tona. Nas poucas vezes em que aparece, é como se fosse por um lapso, que rapidamente é reparado frente à coação do caminho certo (“*correnteza*”), ao constrangimento de um destino pré-traçado, tido como promissor, como feliz, como ditoso (“*Faz a fé na correnteza/Que o caminho do trio é/Pra frente, com certeza*”).

O rio também nos serve de metáfora para o discurso. Este segue um caminho previamente definido, delimitado pelas margens que o próprio correr de suas águas marcou como percurso. Muitos são os afluentes desse rio, e todos eles, fatalmente, desaguar seus conteúdos em seu leito. Ao desaguardem, trazem consigo novos e diferentes elementos, que inquietam as águas, revolvem o solo, agitando tempestivamente seu curso. Porém, passada a turbulência, estas águas logo se acalmam, e tendem a se juntar ao fluxo incontestável da correnteza, confluindo sob uma feição harmônica. No fundo deste rio, contudo, seus conteúdos ainda se agitam, entram em choque, se revolvem e, por ventura, emergem até a superfície.³¹

³¹ “E assim se dá o processo de significação: mediante a luta por impor um sentido em sacrifício – imposição do silêncio – de outros possíveis. Logo, para tornar a realidade compreensível, o discurso transforma a própria natureza do referente/objeto. Não há como fazer corresponder a realidade significada – prenhe de

Até a surgimento dos discursos musicados no seio dos blocos afro na virada dos anos 70 para os 80, poucas serão as vezes em que flagaremos a emersão de discursos musicados dissonantes em relação à Bahia e seu carnaval. Na verdade, teremos discretas sugestões aqui e acolá. É o caso, por exemplo, de uma engenhosa e bela imagem achada na canção *Chão da Praça*, fruto da profícua parceria entre Fausto Nilo e Moraes Moreira. Originalmente lançada no álbum *Ligação*, em 1978, a canção recria o universo carnavalesco dos blocos uniformizados, numa franca homenagem aos *Mercadores de Bagdá*. Em meio à canção iremos flagrar, porém, a revelação de que “*a nossa dor balança o chão da praça*”.

*Meu amor, quem ficou
Nesta dança, meu amor
Tem fé na dança
Nossa dor, meu amor
É quem balança, nossa dor
O chão da praça
Sei que já detonou o som na praça
Sei que já todo pranto rolou
Olhos negros, cruéis tentadores
Das multidões sem cantor
Olhos negros, cruéis tentadores
Das multidões sem cantor
Eu era menino, menino
Um beduíno com ouvido de mercador.
Lá no oriente tem gente com olhar de lança na dança do meu amor.
Tem que dançar a dança, que a nossa dor balança o chão da praça
Balança o chão da praça*

Diferentemente das demais canções já analisadas até agora, *Chão da Praça* se constrói lançando mão de imagens que não necessariamente fundam um todo coeso, bem ao gosto do poeta responsável por sua letra, Fausto Nilo. Contudo, ainda assim, é possível intentar uma compreensão para algumas partes da canção. Aparece muito claramente, por exemplo, a transposição para um universo carnavalesco passado, pelo viés da memória, onde o eu-lírico era impactado pelos blocos uniformizados, com destaque para os *Mercadores de Bagdá* (“*Eu era menino, menino/Um beduíno com ouvido de mercador*”). Existe o esforço de se traçar a diferenciação entre distintos modelos da festa, o daquele em que a canção é composta e o do passado, retratado como “*das multidões sem cantor*”, aludindo a uma época em que não havia ainda o trio, tampouco a figura do seu cantor, surgido apenas em meados da década de 70.

sentidos – ao discurso que a descreve – unificador por excelência –, pois este será sempre um em meio a tantos outros possíveis. Sempre existirá um déficit entre o objeto representado e a representação que fala por ele, em seu lugar.” BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História, Historiografia e Representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 32.

Quanto a isso, Moraes Moreira será o grande desbravador e será dele a letra da primeira canção composta para o carnaval e enunciada de cima de um trio, assim como será dele também a voz a puxá-la frente às multidões no ano de 1976. Apesar dos inúmeros sucessos que vinham obtendo as canções de Caetano Veloso junto aos foliões, elas se realizavam em diversos meios, desde compactos e discos gravados por ele mesmo ou outros artistas até shows onde eram cantadas. Até o carnaval de 1976, porém, elas estavam na boca do povo, literalmente. Não havia ainda tecnologia o suficiente para que fossem puxadas de cima dos trios.

Moraes Moreira será, como já foi dito, o primeiro a ensaiar esse movimento, tomando “emprestado” o microfone conhecido como “meus amigos” de Dodô. No entanto, a microfonia só será resolvida com a intervenção dos *Novos Baianos*, grupo ao qual pertencera até o ano de 1975.

A primeira canção puxada por Moraes Moreira é emblemática de novos signos que, doravante, serão associados ao trio elétrico e seu carnaval. No ano de 1975, Moraes resolve colocar letra em uma música que Dodô e Osmar haviam composto no início da década de 1950, utilizando como base para a música a estrutura de tons do código Morse. Moraes Moreira conta-nos como “viajou”³² naquilo, pensando nas ideias de mensagem, comunicação etc, e acabou fazendo uso da imagem do pombo correio para dar o seu recado.

*Pombo correio
Voa depressa
E esta carta leva
Para o meu amor
Leva no bico
Que eu aqui
Fico esperando
Pela resposta
Que é pra saber
Se ela ainda
Gosta de mim*

*Pombo correio
Se acaso
Um desencontro
Acontecer
Não perca
Nem um só segundo
Voar o mundo
Se preciso for
O mundo voa*

³² Conferir sua entrevista no documentário Chame Gente, de Mini Kert.

*Mas me traga
Uma notícia boa*

*Pombo correio
Voa ligeiro
Meu mensageiro
E essa mensagem
De amor
Leva no bico
Que eu aqui
Fico cantando
Que é pra espantar
Essa tristeza
Que a incerteza
Que o amor traz*

*Pombo correio
Nesse caso
Eu lhe conto
Por estas linhas
A que ponto
Quer chegar
Meu coração
O que mais gosta
"Volta pra mim"
Seria, assim,
A melhor resposta*

Originalmente lançada no álbum do *Trio Elétrico Dodô & Osmar* que leva o mesmo título da canção, *Pombo Correio* foi um estrondoso sucesso carnavalesco. Sua letra se cerca da imagem desta ave, em outros tempos utilizada como meio de comunicação, para trabalhar a ideia de aproximação entre o eu-lírico e o seu “amor”. A canção coloca na esfera do possível e do ordinário, ao naturalizar, a ideia de “Voar o mundo/Se preciso for”. A mensagem enviada se faz na ânsia de uma resposta possível, a partir da qual a separação, um possível desencontro, poderia ser contornado. Note-se também que o poeta já representou na canção a novidade que se tornaria natural nos anos seguintes, sua função de cantor do trio. Assim, resta ao eu-lírico da canção a tarefa de cantar, enquanto espera que a comunicação seja travada (“*Leva no bico/Que eu aqui fico cantando...*”).

Este mote, inaugurado juntamente com a primeira canção efetivamente cantada em cima de um trio elétrico, será substancial para o desenvolvimento da canção do carnaval trioeletrizado, sobretudo, a partir da década de 1990, quando adentramos um contexto de globalização. Neste momento, ganham destaque as trocas culturais proporcionadas pelas novas e cada vez mais massificadas mídias, símbolos maiores da comunicação na contemporaneidade. Porém, até chegar lá, tivemos de passar por um movimento de enorme

impacto sobre a cultura da Bahia, responsável por abalar tantos paradigmas. Trata-se de sua *africanização*.

CAPÍTULO III

INDUSTRIALIZAÇÃO E AFRICANIZAÇÃO DA FOLIA

*“Moço lindo do Badauê/Beleza pura/Do Ilê Aiyê/
Beleza pura/Dinheiro yeah/Beleza pura/Dinheiro não”
Beleza Pura – Caetano Veloso*

Um canto para a cidade

Fevereiro de 1993, o calor dos trópicos, a paisagem da cidade litorânea, as cores que ornamentavam a cidade, a velha e conhecida mistura de chuva, suor e cerveja, tudo servia de moldura para mais um carnaval em Salvador. Quem estivesse pelas ruas do circuito, das imediações do Campo Grande à Praça Castro Alves, não teria como escapar ao maior sucesso daquele ano, “estourado” em todas as rádios do país desde pelo menos agosto do ano anterior. Uma canção construída em cima da ideia desta cidade que todos os anos abrigava a festa comandada pelo trio elétrico. E é justamente uma cantora de trio aquela que se sente no direito de afirmar ser dona d' *O Canto da Cidade*.

*A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu*

*O gueto, a rua, a fé
Eu vou andando a pé
Pela cidade bonita
O toque do afoxé
E a força, de onde vem?
Ninguém explica
Ela é bonita*

*Uô ô
Verdadeiro amor
Uô ô
Você vai onde eu vou*

*Não diga que não me quer
Não diga que não quer mais
Eu sou o silêncio da noite
O sol da manhã*

*Mil voltas o mundo tem
Mas tem um ponto final
Eu sou o primeiro que canta
Eu sou o carnaval*

*A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu*

A jovem Daniela Mercury era a cantora de maior sucesso do início daquela década, e a primeira estrela oriunda do universo do carnaval baiano a furar o cerco da indústria fonográfica, arrebatando multidões fora do nordeste, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo, fazendo do álbum que carrega o mesmo nome da canção um campeão de vendas, com mais de um milhão de cópias, um feito que passaria a ser uma constante entre os artistas oriundos da folia baiana durante toda aquela década. Era o auge daquilo que se convencionou chamar de *Axé Music*.

Em 1993, porém, não se sabia disso ainda. Os contornos deste futuro filão da indústria de discos ainda estavam se desenhando, e Daniela Mercury era aquela que, no momento, melhor conjugava os predicados da música carnavalesca afro-baiana. No início daquela década, o *afro* como designativo desta música já era um dado incontornável. E mesmo quando a cantora diz ser a cor da cidade, somos levados por inúmeros outros elementos da canção (e também de sua carreira) a concluir que não fala de sua tez branca, mas que se refere a uma cultura afro, a uma negritude da qual se quer e se diz portadora.

A canção acontece com sua intérprete localizada no cada vez mais alto trio elétrico, em meio a um mar de gente que, a essa altura, já estaria devidamente dividida entre aqueles que se encontravam dentro e os que “sobravam” fora da corda. Para esse mar de gente espacialmente compartimentalizada, cujas demarcações territoriais eram não só simbólicas como materialmente visíveis, a cantora do momento se dirigia afirmando ser a sua cor e dona do seu canto, amalgamando diferentes estratos sociais sob o signo reificado da *cidade*. E a sua legitimidade parece advir justamente do espaço que ocupa no *hipercortejo* que anualmente toma conta desta cidade, figurando como a voz que enuncia, totalizadora em suas imagens (“*Eu sou silêncio da noite/O sol da manhã/.../Eu sou o primeiro que canta/Eu sou o carnaval*”).

Ao desfilar pela cidade enunciando imagens a respeito dela, a cantora/compositora o faz de cima do trio elétrico. É a partir dele que se dá a construção de um repertório que nos anos 1990 ganha a alcunha de *axé music*. Apesar disso, o enorme sucesso *O Canto da Cidade* é elaborado como um passeio que se dá a pé pela cidade, ao gosto de um *flâneur*, que vai se deparando com sua paisagem (“*O gueto, a rua, a fé*”), a qual, apesar de sugerir compartimentações e desigualdades sociais (“*O gueto*”), é tomada pelo adjetivo “bonita”. Nessa sua peregrinação pelos espaços da urbe, depara-se com um signo da negritude (“*o toque*

do afoxê”) e, frente ao encantamento por ele provocado, mais uma vez tergiversa diante das evidências de suas representações, reduzindo a força do elemento afro ao terreno do fascínio e, agora, também ao do insondável (“*E a força, de onde vem?/Ninguém explica/Ela é bonita*”).

Esta conjuntura em que uma cantora de trio elétrico se remetia ao universo afro-baiano em sua performatividade (e isso é evidente tanto nas letras quanto na percussividade do samba-reggae das canções) se tornou possível graças a dois movimentos ocorridos nos anos 1980, que vão desaguar na formatação da dita axé music na década de 1990. Trata-se, de um lado, do movimento de *africanização* da Bahia, com a criação dos blocos afro e posteriormente com a explosão do samba-reggae e, por outro, da industrialização do carnaval.

Ejigbô, cidade encantada

Quando o trio elétrico já era uma sensação na cidade de Salvador, quando já tinha assegurado seu papel de protagonista da festa, eis que, em meados da década de 1970, outra grande novidade vem pra mudar o perfil do carnaval baiano. Tudo começa em 1974 com o surgimento do bloco afro Ilê Ayê, que a partir do carnaval do ano seguinte levaria para a festa de maneira recorrente discursos musicados prenhes de etnicidade e afirmação da negritude.

O que os blocos afro passam a fazer a partir de 1975 é algo muito parecido com o que os blocos negros uniformizados faziam na virada do séc. XIX para o XX. Desfilam aos olhos atentos da cidade imbuídos de uma negritude buscada na África, ainda que esta muitas vezes apareça sob forma mítica e mística. O Ilê Ayê, por exemplo, vai buscar suas referências na África pré-colonial, reduto da história dos povos transladados à força através do Atlântico, dos *migrantes desnudos* pela tipologia de Glissant.¹ Por meio destas referências é que o bloco irá agregar novas imagens e novos sentidos ao *hipercortejo*, valendo-se para isso da customização das vestimentas, da estilização dos penteados, do bailado dos corpos inseridos no que doravante passaria a ser conhecida como dança afro, mas, sobretudo, com a possibilidade do uso da “asa ritmada”.² Os blocos afro irão se inserir também no rol dos subsidiadores criativos da canção do carnaval baiano.

Entretanto, se os blocos afro surgem em meados da década de 1970 para retomar a antiga tradição dos blocos uniformizados negros de desfilar pela cidade em explícita

¹ GLISSANT, Edouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones de Bronce, 2002.

² MEIRELES, Cecília. “Motivo”. In: *Viagem*. Edição eBooks Brasil.

referência à África, durante as décadas anteriores foram os afoxés que continuaram em cena atestando a sobrevivência da cultura negra. Eles levavam para as ruas da cidade, durante os dias de festa, um candomblé profanado no espaço público, tal como já vimos anteriormente, e este desfile se fazia acompanhado de cânticos sagrados em iorubá, acessíveis apenas àqueles iniciados na religião. Desta forma, tais cânticos não se inserem no que aqui chamamos de discursos musicados, haja vista sua pouca abrangência em relação ao público assistente da festa.

Há, porém, que se fazer uma ressalva quanto ao mais famoso dos afoxés, os *Filhos de Ghandy*. Graças à participação de Gilberto Gil durante toda a década de 1970, este afoxé irá aos poucos adentrando o universo da música popular, ao ser tematizado em diversas canções, muitas delas nem sequer compostas para o universo do carnaval, mas que inevitavelmente se tornavam sucesso também aí. É o caso, vale lembrar, da canção que leva o nome do afoxé, *Filhos de Ghandi*, composta por Gilberto Gil e gravada por ele em parceria com Jorge Ben, em 1975.³ Na canção, é claro o elogio ao afoxé, ao ponto do poeta convocar todos os orixás a descer e ver a passagem dos *Filhos de Ghandy*.

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré
Todo o pessoal
Manda descer pra ver
Filhos de Gandhi

Iansã, Iemanjá, chama Xangô
Oxossi 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

Oh, meu Deus do céu, na terra é carnaval
Chama o pessoal
Manda descer pra ver
Filhos de Gandhi

³ A despeito do sucesso desta versão, houve uma gravação anterior da intérprete Maria Bethânia no disco *Drama 3º Ato*, de 1973.

A canção é toda ela construída sob a forma de um pedido, bem ao modo corrente na sintaxe baiana, que o faz sempre sob a forma imperativa (“*manda descer*”; “*faz um favor pra mim*”; “*chama o pessoal*”). Este pedido-ordem faz-se tanto a divindades, como é o caso do “*Senhor do Bonfim*”, de “*meu Deus do céu*”, aos próprios orixás que deveriam chamar uns aos outros pra descer e ver, quanto a tradicionais grupos carnavalescos como os *Cavaleiros de Bagdá*, *Mercadores de Bagdá* e *Filhos de Obá*. Todos deveriam estar presentes e irmanados na assistência ao *hipercortejo*, que contava com a sublime participação deste afoxé eternizado nas canções de Gil.

Merece atenção especial o verso em que o poeta, por meio de uma apóstrofe (“*Oh, meu Deus do céu*”), clama para que o próprio Deus, do alto dos céus, chame todo o pessoal para descer à terra e testemunhar a passagem do afoxé *Filhos de Ghandy*. Tal pedido se faz apoiado por um motivo que dispensaria maiores explicações, dado como óbvio, restando ao poeta somente atestar o caráter irresistível da festa, seu apelo junto a todos, inclusive junto aos orixás. Afinal de contas, como permanecer à parte, se “na terra é carnaval”?

O sentido de tamanho impacto causado pelos *Filhos de Ghandy* completa-se quando a canção é justaposta a outras tantas que durante décadas são compostas sobre o afoxé, ou que fazem uma alusão a ele. Para ficar em apenas mais um exemplo, temos *Patuscada de Ghandi*, de autoria de um dos fundadores do afoxé, Arivaldo Fagundes Pereira (Carequinha), também eternizada da voz de Gilberto Gil (o tropicalista que ajudou a revitalizar este afoxé), numa gravação de 1977, em seu álbum *Refavela*.

*Onde vai, papai ojô
Vou depressa por aí
Vou fazer minha folia
Com os filhos de Gandhi
A nossa turma
É alinhada
Sai do meu bloco
Pra fazer a patuscada
É mori, moriô, babá
Babá, ô, kiloxê, jocô*

Por esta canção, conseguimos vislumbrar o universo religioso que circunda e dá sentido aos afoxés. Se na canção anterior esta inferência podia se dar de forma indireta, por estarem os orixás sendo chamados a tomar parte na festa e verem a passagem dos *Filhos de Ghandy*, aqui temos maior explicitude, pois a letra é construída pela combinação da sintaxe da língua portuguesa com palavras e expressões oriundas do iorubá, muitas delas oriundas do

universo religioso do candomblé (“*É mori, moriô, babá/Babá, ô, kiloxê, jocô*”).

Semelhante à canção anterior, temos atestada a irresistibilidade do afoxé, desta vez por um eu-lírico que inferimos, por meio do vocativo usado (“*Onde vai, papai ojô*”), se tratar de Oxalá, orixá protetor do afoxé. Este é humanizado na canção, sendo que para ele a festa é significada (“*minha folia*”) por sua participação com os *Filhos de Ghandy*, cantada de forma eufórica (“*Vou depressa por aí/Vou fazer minha folia/Com os filhos de Ghandi*”). O chamamento da passagem do afoxé é tão grande que mesmo o seu guardião não resiste e se junta à patuscada.

Ao passo que as canções que tematizam os afoxés o fazem em consonância com o clima de paz e harmonia próprio ao universo deste tipo de agremiação, muito diferentes serão os discursos musicados trazidos à tona com a eclosão dos blocos afro. Estes surgem como entidades a um só tempo culturais como organicamente políticas, fazendo do discurso afirmativo o principal mote de suas canções. É sintomática a canção com que o Ilê Aiyê irrompe no carnaval de 1975. Composta por Paulinho Camafeu, a canção é a um só tempo hino e discurso fundador do bloco, apresentado sob a forma de pergunta, *Que bloco é esse?*

*Somos crioulo doido, somos bem legal
Temos cabelo duro, somos black power
Somos crioulo doido, somos bem legal
Temos cabelo duro, somos black power*

*Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você
Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você*

*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem
Tu tomava banho de piche, branco, e ficava preto também
E não te ensino a minha malandragem
Nem tampouco minha filosofia, não
Quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia*

A resposta dada pelo próprio bloco inaugura uma mudança sintomática na canção do carnaval baiano. Se antes, na geração imediatamente anterior capitaneada por Caetano Veloso e Moraes Moreira, a multidão aparecia representada toda ela misturada, imersa no mar de gente que acompanhava o trio. Agora, este deixa de ser temporariamente o protagonista da folia, e passa a ser substituído pelo povo, mais especificamente pelo povo negro e a afirmação de sua cultura e, sobretudo, de seu espaço na festa.

Desde o século XIX que as agremiações negras se mostravam nos desfiles pela cidade

de Salvador. O que acontece a partir do surgimento dos blocos afro, porém, é uma ampliação sem precedentes do alcance e do impacto destas agremiações dentro do carnaval. Ao passo que os blocos uniformizados negros se valiam da estética de seus carros temáticos, das fantasias e alusões ao universo africano, à medida que os afoxés entoavam seus cânticos em iorubá e profanavam o candomblé no espaço público, os blocos afro irão se valer de discursos musicados, transformados num profícuo meio de comunicação e divulgação de ideias, de contestação social e de afirmação política.

Assim é que sem meias palavras o Ilê Aiyê faz o seu primeiro desfile em fevereiro de 1975, entoando em alto e bom som pelas ruas da cidade que aquele era um bloco de “*crioulo doido*”, de “*black power*” e que tudo isso, ao contrário dos preconceitos vigentes, era “*bem legal*”. Sem deixar espaço para dúvidas, o bloco impunha sua presença às vistas e aos ouvidos dos presentes, e ao título da canção faziam reverberar a resposta de que o que ali desfilava não era um simples bloco, mas em sua representação e no seu discurso afirmativo, o que eles levavam para as ruas era o mundo, justamente aquele que, outrora invisibilizado, eles agora queriam dar a ver no cortejo da festa (“*É o mundo negro que viemos mostrar pra você*”).

Para a surpresa e desgosto das elites brancas da cidade⁴, tão acostumadas a impor discursivamente (além de política e socialmente, claro) seus valores e sua cultura, o primeiro bloco afro surgido, além de afirmar-se na arena carnavalesca, o fazia em contraposição a este branco, em torno do qual a festa se articulava, chegando ao ponto de desprestigiá-lo, propondo uma reavaliação étnica (“*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/Tu tomava banho de piche, branco, e ficava preto também*”). Mais ainda, menospreza-o, não lhe dando sequer a chance de tomar parte nesta parte do cortejo, desdenhando de sua presença para legitimar-se, não se sentindo na obrigação de lhe dar acesso ao seu “*mundo negro*” (“*E não te ensino a minha malandragem/Nem tampouco minha filosofia, não/Quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia*”). Era a mais fiel tradução no plano discursivo da política adotada pelo Ilê Aiyê, que proibia a entrada de brancos em sua territorialidade, racialmente demarcada no espaço da festa.

Esta canção foi a pedra angular do discurso etnicizado dentro do cancionário carnavalesco baiano.⁵ Foi a primeira de centenas que se seguiriam a partir de então. O próprio

⁴ Já é famosa a história da matéria saída no Jornal A Tarde no dia seguinte ao desfile do Ilê Ayê, 12 de fevereiro de 1975, cuja manchete era “Bloco Racista, Nota Destoante”.

⁵ A respeito desta disputa entre elites brancas e setores populares negros em torno do espaço da cidade e das manifestações carnavalescas, em sua recente tese de doutorado, Martha Queiroz descobriu práticas muito similares às que ocorrem em Salvador, mas na cidade de Recife. Conf: QUEIROZ, Martha Rosa Figueira.

Ilê Aiyê se tornará um dos maiores produtores dessas canções, renovando e atualizando a temática. Serão inúmeros sucessos nesses 36 carnavais, muitos vindo a alimentar as carreiras de artistas e bandas como Daniela Mercury e Banda Eva, que em maior ou menor medida se valeram do discurso étnico para se legitimar no universo do carnaval. Estas canções, tornadas verdadeiros hits, anualmente reiterados na festa, atualizam o discurso iniciado em *Que bloco é esse?*.

Desta forma, com o passar do tempo, criou-se um *corpus* de canções que, sozinho, seria revelador das representações tecidas no seio deste bloco afro. Aqui, contudo, nos interessa o aspecto mais geral e recorrente destas representações, sobretudo quando cotejadas com outras oriundas de outros blocos afro ou mesmo de outros tipos de agremiações carnavalescas que tenham tematizado a questão racial, direta ou indiretamente. Um leve sobrevoo sobre este *corpus*, no entanto, nos permite entrever algumas coisas. A primeira delas é que a referência primeira é mesmo a África, sendo por meio desta referência que todo o universo do bloco é constantemente recriado.

A afirmação do negro baiano se dá pela afirmação do negro *per se*, unindo a todos os povos de diferentes culturas e realidades sob a ideia de uma negritude só, um mundo negro, cuja raiz é o continente africano. Esta maternidade africana fica clara, por exemplo, na canção *Cordão Umbilical* [AC25] em que se afirma: “*Ventre fértil, sentimento profundo/Mãe natural, fio inicial/África do mundo eterno cordão umbilical*”. Salvador estaria irmanada por um *Laço Fraternal* [AC26] a cidades como “*Abidjan, Dakar, Abuja, Harare*” e o bloco cantava pedindo a mesma consciência que possuíam os povos de lá da África.

Esta filiação do primeiro bloco afro a uma África pré-colonial fica clara nas muitas canções que alimentaram seu carnaval. Por estas, o Ilê Aiyê sempre tecia elogio e homenagem às culturas e aos países originais de onde procediam os povos negros trazidos para o Brasil. A despeito do passado recente de descolonização do continente negro, o bloco optava por se respaldar não nestas lutas contemporâneas a ele, mas nas travadas “*Desde os primórdios da luta/Contra a Euro-exploração*”, como disposto em *Poesia Maçambicana* [AC27]. De forma similar, em *Civilização do Congo* [AC28], o bloco apresenta de maneira excessivamente didática este país, “*A república popular/Civilização da África negra*”. É a estes países e a tantos outros que se refere o Ilê Aiyê na hora de cantar a si e ao povo negro, referindo-se também aos povos oriundos destes países, como em *Heranças Bantos* [AC29], que contempla um povo que “*ajudou a construir o Brasil//Pedra sobre pedra/Sangue e suor no chão*”.

Onde cultura é política. Movimento Negro, Afoxés e Maracatus no Carnaval do Recife (1979-1995). 2010. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Brasília, UnB.

Além de afirmar-se em cena e traçar para si uma ligação com os povos africanos pré-coloniais, o bloco afro Ilê Aiyê será o primeiro a fazer no espaço do carnaval o elogio da beleza negra, resplandecendo todo o orgulho da raça. Seu desfile, ao longo das décadas, será marcado por versos enaltecendo como os de *Deusa do Ébano* [AC30], que exalta a mulher negra; os de *Ilê Original* [AC31], que também o faz, engrandecendo esta mulher, “*Beleza infinita/Negra bonita/Divinizada no Ilê*”; versos de grande impacto como os da canção *Ilê Ímpar* [AC32], que traça um indissoluto elo entre a cor da pele e o lugar a que se pertence, de uma vez por todas entendido como a *nação* Ilê Aiyê: “*Minha nação é Ilê/Minha epiderme é negra*”; outra canção vem mostrar a *Força do Ilê* [AC33], visível a todos pela luz que o bloco emanava na avenida, a um só tempo “*o brilho da paz*”, “*o brilho do amor*”, enfim, “*força do Ilê Aiyê*”, que vinha clamar que se tirasse o negro da senzala e lhe desse liberdade, não qualquer uma, mas a “*Liberdade do Ilê*”; no fundo, trata-se do mesmo brilho que reaparece na canção *Ilê de Luz* [AC34], que protesta explicitamente contra o racismo e o subverte ao estender a negritude a todos (“*Todo mundo é negro/De verdade é tão escuro/Que percebo à menor claridade*”) e afirmar a admiração que, em verdade, seria sentida em segredo (“*Mas no fundo/Tu me achas bonito, lindo*”).

Após seu primeiro e polêmico desfile, em 1975, o Ilê Aiyê passa a gradualmente conquistar a simpatia e admiração dos foliões baianos, cada vez mais encantados com as cores, o bailado e a “batida” do bloco negro. De forma semelhante ao que aconteceu com os *Filhos de Ghandy*, o Ilê Aiyê se legitima em cena e se torna uma atração não apenas bem quista como aguardada, e da mesma forma que o afoxé, o bloco afro irá se valer das canções com que desfila para enunciar seu enorme apelo sobre a cidade que lhe assiste.

Algumas canções representativas deste mote específico se tornaram dos maiores sucessos do bloco, sendo gravadas por artistas da axé music, ampliando seu alcance para além do universo carnavalesco e ajudando a difundir a imagem do bloco no resto do país. São exemplos desse filão as canções: *Depois que o Ilê passar* [AC35], *Crença e Fé* [AC36], *Adeus Bye Bye* [AC37], *Por amor ao Ilê* [AC38], e *O mais belo dos belos/O Charme da Liberdade*. Esta última, na verdade um pout-pourri de duas canções, “estourou” no país no ano de 1992 e ajudou a alavancar a carreira ascendente da cantora Daniela Mercury, que desde então amalgamou à sua música os valores da negritude emanados pelos blocos afro. Composta por Guiguiu, Valter Farias e Adailton Poesia, a canção soma ao elogio do negro a demarcação territorial do Ilê Aiyê, que todos os anos sobe a ladeira do Curuzu para “*exalar seu charme*”.

*Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
É 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 swing 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, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade*

*É sábado de carnaval, seu negão
Que tremendo zum, zum, zum*

*Ele está se preparando para subir o Curuzu
Quem não aguenta chora, não, de tanta emoção
Deus teve o imenso prazer de criar essa perfeição*

*E a galera a dizer!
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
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 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*

Ao subir a ladeira do Curuzu todos os anos, o Ilê reafirma seu lugar no hipercortejo da festa. Ao longo das décadas, acumula epítetos, como os que aparecem na canção, “*O mais belo dos belos*”, “*O charme da Liberdade*”, este último aludindo não só aos ideais de libertação da população negra, mas também ao bairro onde nasceu o bloco e a partir de onde se inicia o seu desfile. Na canção, este trajeto é cumprido afirmando-se o orgulho de seus filiados, num tom quase didático (“*Bata no peito mais forte e diga:/Eu sou Ilê*”). A folia, agora, não é o espaço apenas do deslumbramento e do lúdico. Com a entrada em cena do Ilê, passa a ser cada vez mais também o local e o momento da afirmação racial, explicitada na filiação aos blocos afro.

O amor ao Ilê se torna tão forte entre seus agremiados que isso reverbera nas canções, que passam a enunciar não todo o carnaval, ou toda a cidade, mas os espaços e imagens referentes ao bloco. O desfile do Ilê Aiyê passa a ser representado como imperdível, uma força de arraste capaz de mobilizar a todos que na festa têm a chance de saciar a expectativa vivida durante o ano, que só chega ao fim ao ver “*o coral negro passar*” [AC36]. Tamanho seria o arrebatamento suscitado pelo bloco que até os relacionamentos estariam ameaçados frente ao seu charme. Numa famosa canção, o eu lírico some em meio à confusão da folia e, quando questionado por sua “*menina*”, sem maiores constrangimentos lhe confessa: “*É o amor ao ilê/Que me faz esquecer você*” [AC38].

Assim que se ouvisse o rufar dos tambores do Ilê, assim que os seus foliões se

insinuassem ao pé da ladeira do Curuzu, a partir de então, entrava em cena o “*coral negro*”. Para vê-lo, ouvi-lo, senti-lo, enfim, para fruir sua passagem, todos os sentidos teriam que estar acionados, toda atenção voltada única e exclusivamente para isso. É o que nos revela a recorrente ideia da evasão total do mundo circundante frente a este outro que se apresenta, o “*mundo negro*”. Logo, são frequentes nas canções pedidos do tipo: “*Não me pegue/Não me toque/Por favor, não me provoque/Eu só quero ver o Ilê passar*” [AC35]. Trata-se de uma construção muito parecida com a da canção acima disposta, em que se exige: “*Não me pegue não, não, não/Me deixe à vontade/Deixa eu curtir o Ilê/O charme da Liberdade*”. A partir do “evento” Ilê Aiyê, não haveria forças capazes de, por esta época, distrair os que estivessem presentes para o que os blocos afro passavam a disseminar com seus discursos musicados.

Assim, a década de 1970 assiste à irrupção das temáticas raciais dentro do universo da canção carnavalesca baiana, ora fazendo o simples elogio da negritude, sua beleza e força, ora de forma mais contundente, revelando a opressão e sofrimento dos povos negros. Esse mote será uma constante até pelo menos fins da década de 1980. O processo que muitos chamam de africanização ou mesmo de *reafricanização*⁶ do carnaval baiano foi sentido e manifestado não apenas por aqueles que se encontravam protagonizando essa ascendência negra ao campo discursivo, mas também pela sensibilidade dos poetas antenados à cena da festa. Este é, por exemplo, o caso dos antigos e mais que participativos foliões Caetano Veloso, Moraes Moreira e Antonio Risério. Também eles irão ajudar a reafricanizar a festa, ao inundá-la com discursos musicados que faziam o elogio da cultura e beleza negras. A clássica *Beleza Pura*, de autoria de Caetano Veloso, é emblemática. Gravada em 1979 tanto em seu álbum *Cinema Trancendental* quanto no *Viva Dodô & Osmar*, da banda *Trio Elétrico Dodô & Osmar*, a canção faz o mais alto elogio da beleza negra na cidade de Salvador, aludindo neste momento aos blocos afro que já eram símbolos desta auto-afirmação.

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

⁶ “Digo 'reafricanização' porque já aconteceu coisa semelhante no passado, entre o final do século 19 e começos do século 20, por exemplo, como sabemos através de registros que chegaram até nós, desde notas estampadas na imprensa (...) até referências numa obra clássica da antropologia brasileira, *Os Africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues (...). Mas nem sempre os grupos carnavalescos afrobrasileiros estão na crista da onda. É curioso este movimento de maré, de fluxo e refluxo, na transa afrocarnavalesca”. In: RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981, p. 17.

*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*

*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*

A canção de Caetano Veloso constrói-se pela justaposição de muitas imagens, todas elas referentes ao universo carnavalesco e à cidade de Salvador. Desta forma, o poeta contrapõe a beleza e magnitude da cultura negra em ascensão naquele momento à lógica do dinheiro, do consumo. Isto se dá pela repetição dos versos “*Não me amarra dinheiro não*” e

“*Dinheiro não*”, que costumam toda a canção, sempre antetizados por versos calcados em imagens da população negra da cidade e sua cultura, com especial destaque para suas agremiações carnavalescas, que sempre aparecem valorados positivamente. Assim, o “*moço lindo*” é do Badauê, a “*Beleza pura*” do título é do Ilê Aiyê, e tudo que vai “*Dentro daquele turbante dos Filhos de Ghandi*” é “*chique demais*”, é “*muito elegante*”.

Caetano lança mão também dos nomes de alguns bairros da cidade identificados com a população negra, no caso, Boca do Rio, Federação e, claro, o Curuzu, que na verdade é uma região situada dentro do bairro da Liberdade, em torno da rua do Curuzu, e onde fica a sede do primeiro bloco afro da cidade, o Ilê Aiyê. Assim como faz Caetano nesta canção, será cada vez mais corrente no cancionário carnavalesco baiano a citação dessas localidades, haja vista que com elas estão identificadas alguns blocos afro e, por extensão, a negritude emanada deles. Assim, o Curuzu e a Liberdade estão para o Ilê Aiyê como o Pelourinho está, por exemplo, para o Olodum.

Porém, todos os blocos afro terão em comum não o seu espaço originário, que varia para cada um, mas a mesma territorialidade, carregada para a cena pública do desfile, da festa. Esta territorialidade está centrada na África, seja ela mítica, pré-colonial ou moderna, pois o fato é que o continente permanece como a grande referência de todos estes blocos. É à África que se reportam inicialmente em suas canções, e ao cantá-la estão tematizando também Salvador. É por meio desse paralelo que podemos compreender a relevância de tantas canções importantes e populares desta época (meados dos anos 1970 até início dos anos 1990), fruto dos blocos Ilê Aiyê, Malê Debalê, Badauê, Ara Ketu, Olodum, dentre outros.

Porém, antes mesmo da popularização das canções dos blocos afro, captando o momento de transformação vivido com a sensibilidade que lhes é peculiar, Moraes Moreira e Antonio Risério vão criar a canção que fixa um importante ponto de inflexão na trajetória do trio elétrico. Desde meados dos anos 1970, ele vinha dividindo o espaço da cidade com os blocos afro e sua batida, o ijexá. Porém, não tardaria a se dar mais um mistura, e eis que, em 1979, Moraes Moreira sintetiza a música do trio com a batida dos blocos afro, eletrizando o ijexá⁷. A música que marca este encontro é *Assim Pintou Moçambique*, que recebe letra de Antonio Risério.

*De dia não tem lua
De noite aluá..*

⁷ “O que Moraes fez, em *Moçambique*, foi descobrir um caminho rítmico, uma batida que, estilizando o ijexá, pôde transportá-lo para as cordas do ovation”. In: RISÉRIO, Antonio. Op. Cit., p. 115.

*De dia não tem lua
De noite aluá.
De Arembepe a Itagipe, da Ribeira a Jacuípe
Tudo é lindeza.
Estrela de quinta grandeza
Filha de mãe sudanesa
Tudo é beleza.
Fazendo um som no atabaque, trazendo axé pro batuque
Cantando um samba de black.
Assim pintou Moçambique
Nesse tique, nesse taque, nesse toque, nesse pique
Assim pintou Moçambique.*

Nela, iremos encontrar o mesmo tipo de filiação buscada pelo Ilê Aiyê, qual seja a da África como origem, sugerida na imagem da parte pelo todo, já que aqui este continente aparece sob a alcunha de “*mãe sudanesa*”. A canção é importante também por ser auto referencial, na medida em que mistura ritmos em sua execução e, na letra, tematiza este procedimento, algo que passaria a ser cada vez mais recorrente a partir de então e ganharia enorme visibilidade nas canções a partir de fins dos anos 1980.

Esta ideia de mistura fica especialmente clara no verso “*cantando um samba de black*”. Nele, a palavra *black*, oriunda do inglês, atesta o caráter híbrido que se quer dar a este samba, que é dito não de preto, ou de negro (como já o vinha fazendo o próprio Ilê Aiyê), mas de *black*. Arriscamos inferir que a palavra “samba” está aí não no sentido corrente designativo do gênero musical, mas naquele remanescente dos séculos anteriores quando por samba se entendia os muitos ritmos e sons praticados pela população negra. Como essa nova musicalidade ainda estava se plasmando no momento mesmo em que esta canção a inaugura em cima do trio, a palavra “samba” assoma à sensibilidade do poeta como a mais indicada. Seria uma musicalidade oriunda da rítmica negra, mas misturada e influenciada pela eletricidade das guitarras, que neste momento já eram símbolo da musicalidade baiana, mas também, sobretudo, do gênero musical que alimentara a formação desta nova geração do trio elétrico, a saber, o rock’n’roll (e todos os seus derivados). Além disso, estava em voga a *black attitude* que tinha na música seu principal meio transmissor. Ritmos *blacks* como o soul, o R&B, o funk e o reggae tomavam conta do mundo. Daí este “*samba de black*” sendo disseminado de cima do trio soar tão ambientado, tão natural.

Depois dos versos autorreferentes, a canção segue e chega a um fim, novamente numa referência direta à África. Neste ponto, iremos flagrá-la desembocando em Moçambique e não no Brasil, sequer em Salvador, como seria de se esperar. Afinal de contas, era esta a cidade que passava por um processo de afirmação do orgulho negro e que o fazia em ritmos cada vez

mais híbridos (“*Nesse tique, nesse taque, nesse toque, nesse pique*”). Todo o percurso da canção nos leva a crer que será esse seu destino final, mas somos surpreendidos por um país da África.

Novamente, devemos ir além do espaço físico, geográfico, em nossa compreensão. Neste contexto de autoafirmação e valorização da negritude, o continente africano aparece como esta territorialidade ancestral, plena de imagens caras às representações tecidas nas canções do carnaval baiano, que de certa forma vinham legitimar essa afirmação racial. Moraes Moreira e Antonio Risério eram não só contemporâneos como antenados a este momento e, ao invés de Salvador, “*assim pintou Moçambique*”.

Um ano depois do sucesso da parceria Moraes-Risério, em 1980, surge o segundo grade bloco afro em cena, que também tomava a África como referência, porém, agora, tentando falar de uma África moderna, contemporânea⁸. É o Ara Ketu, cujo nome em iorubá significa povo do reino de Ketu, “região da África Ocidental de onde vieram os povos ioruba e que se situa atualmente na fronteira da Nigéria com o Senegal”⁹. O bloco é criado pela historiadora Vera Lacerda e Oxóssi, orixá da caça, é tido como protetor do bloco, já que assim lhe foi designado num jogo de búzios. Daí também o símbolo do grupo ser o mesmo do orixá, o *ofá*, e suas cores serem o azul e branco.¹⁰ Em seu primeiro ano de desfile, em 1981, o bloco já se consagra como campeão ao levar para a avenida a canção *O Princípio do Mundo*.

E
Ê ê ê...
O Princípio do mundo
Tiribom, tiribom, tiribom, tiribom, tiribom
Trago em tema pra você

Deus é o sol, creio eu
Deus é a lua,
Deus é a estrela
Deus é a natureza
Deus sou eu

Ara Ketu, (tantos anos de) glória
Para comunhão da raça negra
Traz ao povo seu tema de frente
Que canta em louvor à criação do mundo

⁸ GUERREIRO, Goli. “Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio (orgs.). *Ritmos em trânsito*. Sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998, p. 105.

⁹ GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores*. A Música Afro-Pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33.

¹⁰ Ibidem.

*Sinto o Ara Ketu crescendo e o negro subindo
Ouço a negrada cantando, o seu canto é lindo
Sinto o Ara Ketu crescendo e o negro subindo
Ouço a negrada cantando, o seu canto é lindo*

A africanidade presente é óbvia e do mesmo jeito que seu predecessor, o Ilê Aiyê, o Ara Ketu estreia no carnaval de Salvador mostrando a que veio, se enunciando em meio à festa. O bloco afro se coloca como o detentor do conhecimento, aquele que vem apresentar, dar a ver o princípio do mundo. Em sua primeira canção, o Ara Ketu não irá pôr em cena os orixás do panteão ioruba,¹¹ recurso que será fartamente utilizado pelo bloco nos anos seguintes. Em sua estreia, fala apenas em “Deus”, mas a partir de uma compreensão fortemente ligada à cosmogonia africana, ioruba, em que não há mundos estanques, o sagrado e o profano. Assim, este Deus aparece ligado aos reinos da natureza e, em última instância, encarnado no próprio bloco e em seus representantes (“*Deus sou eu*”).

A mensagem trazida pelo Ara Ketu em seu primeiro desfile é entregue ao folião sem muitas reservas, de maneira simples e direta, como “*seu tema de frente*”, justamente a “*criação do mundo*” por esta perspectiva africana. Infere-se pela canção que o bloco se entende como herdeiro desse princípio, já que se coloca na posição de enunciá-lo. O Ara Ketu encerra sua primeira aparição em público projetando-se num futuro glorioso, calcado na beleza do canto da “*negrada*”, ao mesmo tempo em que também prevê a ascensão do povo negro, desta forma se irmanando com os foliões que julga representar na avenida (“*Sinto o AraKetu crescendo e o negro subindo/Ouçõ a negrada cantando, o seu canto é lindo*”).

Apropriando-se da cosmogonia ioruba, que explica a formação e funcionamento do mundo por meio dos mitos, o Ara Ketu, em seus primeiros anos, irá desfilar com canções que falam do universo africano, embora seja sempre possível traçar um paralelo entre este com a sociedade e a cultura negra da cidade que habitam. Um dos melhores exemplos deste *corpus* de canções da época, que, inspiradas na África, acabam por aludir à própria Salvador, é *Uma História de Ifá*, composta por Ytthamar Tropicália e Rey Zulu e originalmente gravada pelo bloco afro Ara Ketu em seu álbum de estreia, em 1987, anos antes de sua descaracterização e gradual transformação em uma banda de axé music, quase totalmente afastada dos ideais de negritude de seu início.

¹¹ A esse respeito, é especialmente significativo o primeiro álbum do bloco afro Ara Ketu, que só vem a sair em 1987, reunindo muitas das canções executadas nos anos anteriores, desde a sua estreia na festa, em 1981. Todas as canções ali dispostas trazem uma referência mais ou menos explícita à ancestralidade africana e aos orixás, com especial destaque para Xangô, o *Deus do fogo e da justiça* [AC39]. Seria interessante, num outro momento, perscrutar o porquê dessa grande deferência a este orixá, em detrimento, inclusive, de seu protetor, Oxóssi.

Cidade reluzente
Ejigbô
Cidade florescente
Ejigbô
Ele, Elejigbô
Ejigbô, cidade encantada
Elejigbô, sua majestade real
Ara Ketu ritual do candomblé
Exalta as cidades de Ketu e Sabé
Ferido vingou-se o homem
Utilizando os seus poderes
Passaram-se anos difíceis
Sofreram muitos seres
Os vassalos ficaram sem pastos
A fauna e flora não brotavam mais
As mulheres ficaram estéreis
A flor do seu sexo não se abrirá jamais
Ele, Elejigbô, Elejigbô, Elejigbô
Guerreiros lutaram entre si
Com golpes de vara era o ritual
Durante várias horas travou-se batalha entre o bem e o mal
Depois retornaram com o rei
Para a floresta sagrada
Onde comeram a massa de inhamé bem passada
Onde será comida por todos os seus
Negros homens em comunhão com Deus

A canção que se tornou um sucesso retumbante na voz da cantora Margareth Menezes no ano seguinte, 1988, faz-se numa referência à Ejigbô, cidade mitológica do reino de Ketu, onde reinou Oxaguián, o Elejigbô (rei de Ejigbô). Todo o mito da cidade de Ejigbô é recontado na canção, transformando a música de carnaval em um local privilegiado para a manutenção e disseminação da tradição oral própria das religiosidades afro-brasileiras. O que mais chama atenção, porém, em relação à canção, é o seu acontecimento com tanta popularidade no meio da festa, sobretudo seu refrão que até hoje é cantado com entusiasmo. Um refrão que faz o elogio de uma cidade e seu rei (“*Cidade reluzente/Ejigbô/Cidade florescente/Ejigbô/Ele, Elejigbô*”). Mas, ao ser cantada por uma multidão de pessoas em que a grande maioria não só não é adepta do candomblé como também desconhece seus mitos, bem como o léxico ioruba, a qual cidade não estariam se reportando, qual cidade imaginariam ao cantar “*cidade reluzente*”, “*cidade florescente*”, que não a sua própria, a que habitam e com a qual se identificam?

As canções carnavalescas dos blocos afro acabam por construir essa proximidade entre

Salvador e África pela ponte da cultura negra diaspórica,¹² irmanando estes dois lugares pelo sentimento de pertencimento não a um território, a uma geografia, mas a uma territorialidade simbólica. Desta forma é que as imagens irão gradualmente se mesclando durante a década de 1980, por via da África, sua cultura, suas imagens, seus toques, cores e mitos é que Salvador vai se tornando, para a sua própria população, cada vez mais negra. E, ressalte-se, orgulhosa disso.

A mesma intérprete que fez o sucesso de *Uma história de Ifá (Elejigbô)*, ainda nesse disco de 1988, é responsável também por emplacar outro grande *hit* do carnaval baiano, uma canção composta por Lazzo e Jorge Portugal que retoma a temática da canção anterior, esta “*cidade encantada*”. Se, naquela, somos levados a inferir que ao falar de Ejigbô, a cidade mítica, por extensão se canta também a cidade de Salvador, aqui, no entanto, a capital baiana constitui-se numa imagem central. Ainda que não apareça seu nome, podemos deduzi-la devido às muitas referências à cultura negra que tomava conta dela e do mundo. Esta cultura é enunciada como objeto de extremo orgulho, mesmo que negada e estigmatizada por tantos. A canção termina por concluir que é o povo negro a *Alegria da cidade*.

*A minha pele de ébano é
A minha alma nua
Espalhando a luz do sol
Espelhando a luz da lua (2x)
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 no reggae
Eu sou o sol da Jamaica
Sou a cor da Bahia*

¹² Aqui, ao falar de cultura negra diaspórica, estamos nos colocando na esteira de Goli Guerreiro, que aborda as trocas simbólicas entre culturas negras no contexto contemporâneo como uma Terceira Diáspora, que se teria seguido à Primeira, os deslocamentos humanos obrigatórios pela via da escravidão, e à Segunda, pela via dos deslocamentos voluntários, caso dos migrantes. Assim, “A Terceira Diáspora trata da atualidade das culturas negras e percorre o repertório das cidades atlânticas em diversas formas de narrativas para reconhecer o circuito de comunicação que permite o deslocamento de idéias, atitudes, sons, imagens, modas, ideologias – aqui chamado de terceira diáspora, uma via tecnológica-digital que permite o deslocamento de signos culturais”. In: GUERREIRO, Goli. *Terceira Diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA. Salvador, 2009.

*Eu sou você (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, tanta dor que nos invade
Somos nós, a alegria da cidade
Apesar de tanto não, tanta marginalidade
Somos nós, a alegria da cidade*

A canção se constrói por meio de um diálogo entre o eu-lírico, afirmativo da cultura negra, tantas vezes ocultada na história, e seu interlocutor, na verdade, alguém que deve ser convencido a respeito da presença e importância desta mesma cultura. A afirmação começa na cor da pele, adjetivada como “*de ébano*”, que, lembre-se, é uma madeira preta oriunda, sobretudo, da África. Começa aí, ainda que discretamente, a associação desta cultura à diáspora. Logo em seguida, esta pele preta é metaforizada como “*alma nua*”, que aparece na canção reivindicando a “*liberdade da rua*”, o espaço público que em tantos carnavais lhe fora cerceado. Ao contrário da canção *Que bloco é esse?*, do Ilê Aiyê, em que se nega o acesso de sua filosofia ao branco, nesta, a negritude se encontra inscrita como linguagem e dada a ler, bastando para isso que se esteja disposto (“*Minha pele é linguagem/E a leitura é toda sua*”).

Por meio desta leitura atenta à cultura negra é que se poderá divisar a sua constância em toda a América, presente, sobretudo, nas manifestações musicais, como é o caso do jazz, do rock, do afoxé e do reggae. A canção a um só tempo solicita do outro a leitura da cultura negra como atesta sua existência compartilhada com este mesmo outro, não restando a ele outra opção que não o reconhecimento ou a negação (“*Eu sou parte de você/Mesmo que você me negue*”). Mais à frente, de forma enfática, associa esta negação de sua cultura à ignorância por parte do outro (“*Eu sou você/E você não sabia*”).

Este silêncio que tanto pesou sobre as culturas negras é afirmado na canção como negação por uma outra cultura e, ainda, como mais um dentre os sofrimentos padecidos pelos negros ao longo da história. É possível inferir da canção a tentativa de se colocar a resistência negra no campo da cultura, já que são os diferentes ritmos musicais negros nascidos em sociedades diaspóricas que aparecem como mantenedores desta cultura que, apesar de tantas privações e sofrimentos, resiste, sendo, inclusive, a responsável pela “*alegria da cidade*”.

Por fim, há ainda a mesma recorrente associação entre o *locus* soteropolitano e o africano. Porém, desta vez, não é toda a Salvador que aparece irmanada (ou como filha) do continente africano, ou de um de seus países. Agora, a referência local circunscreve apenas o bairro da Liberdade, mais especificamente a região do Curuzu, a de maior população negra de

todo o Brasil. E o paralelo traçado, tampouco, se limita ao continente africano, representado pela cidade de Soweto, na África do Sul, mas se estende também ao Harlem, em Nova York, e à cidade onde outrora se situou o maior quilombo existente no país, Palmares. Em comum, todas estas são localidades identificadas com a resistência da população negra.

Assim, somos levados a, mais uma vez, perceber na canção do carnaval baiano, a partir de meados da década de 1970 até, pelo menos, fins dos anos 1980, o constante traço da afirmação negra e as reivindicações desta população no seio da cidade. Até este momento, porém, percorremos um *corpus* de canções que estão mais voltadas para o elogio da negritude e para sua filiação à África. Em se tratando de reivindicação e protesto, nenhum outro bloco ou banda fará isso com maior propriedade do que o Olodum.

Criado em 1979, o Olodum – “termo diminutivo de Olodumaré, que em ioruba significa 'Deus dos Deuses’”¹³ – demorará alguns anos para “emplacar” na cidade, o que só virá a acontecer na metade dos anos 80, quando à sua bateria vier se juntar Neguinho do Samba, oriundo do Ilê Aiyê, sendo ele o responsável por transformar a musicalidade do bloco, que até então fazia samba duro, como o Ilê Aiyê.¹⁴ Destarte, o Olodum será o maior expoente do mais novo ritmo do carnaval baiano, o samba-reggae. É a partir de sua batida que seus profícuos compositores irão tecer os discursos que embalarão a cidade e a farão dançar conforme a marcação dos tambores.

O Olodum, assim como o Ilê, assume uma forte simbiose com o seu território originário, no caso o Pelourinho. Lá, desenvolve um trabalho sócio-educacional junto à comunidade, constituindo-se como um grupo cultural, muito mais do que como um bloco ou uma banda. A partir desta estreita relação, o Pelourinho, que passou por uma reestruturação no início dos anos 1990, passa a figurar com bastante privilégio na canção carnavalesca da Bahia. Local onde aconteciam e ainda acontecem os ensaios do bloco, é também, há muito tempo, um lugar habitado por uma população miserável e reduto de inúmeras injustiças e mazelas, como a prostituição (inclusive, infantil), o tráfico de drogas e a violência. O Olodum se colocou como porta-voz deste lugar e teceu, em uma de suas mais famosas músicas, o seu *Protesto Olodum*, de autoria de Tatau, vocalista do Ara Ketu.¹⁵

¹³ GUERREIRO, Goli. . *A Trama dos Tambores...*p. 43.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ É interessante notar o livre trânsito entre os compositores desta geração, pois apesar de cada um deles possuir sua “casa”, ou seja, estar formalmente filiado a um bloco afro ou banda de trio, iam e vinham com desenvoltura entre uma agremiação e outra, agregando materiais, estimulando as trocas e, claro, disseminando composições por onde passavam. Sobretudo, a partir da conjuntura da axé music, nos anos 1990, compor música para o carnaval tornou-se um grande negócio.

*Força e pudor
Liberdade ao povo do pelô
Mãe que é 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*

*Brasil liderança
Força e elite na poluição
Em destaque
O terror Cubatão
E lá vou eu*

*io io io io
lá lá lá lá*

*Brasil nordestópia
Na Bahia existe Etiópia
Pro nordeste
O país vira as costas
E lá vou eu*

*Moçambique ê ê
Por minuto
Um negro vai morrer
Sem ter pão, nem água pra beber
E lá vou eu*

*Mas somos capazes
O nosso deus a verdade nos traz
Monumento da força e da paz
E lá vou eu*

*io io io io
lá lá lá lá*

*Desmound Tutu
Contra o apartheid, na África do Sul
Vem saudando Nelson Mandela
O Olodum*

Lançada em 1988, *Protesto Olodum* dava continuidade ao sucesso experimentado pelo bloco no ano anterior, quando arrebatou todos os foliões, sem deixar escapatória ou espaço

para dissidentes, com a canção *Faraó Divindade do Egito* [AC40], marco inicial do samba-reggae. Nela, o Olodum mantinha a tradição inaugurada pelo Ilê Aiyê de lançar mão de mitologias para se filiar ao continente africano. Contudo, o Olodum o fará reportando-se ao Egito, para isso se valendo da mitologia de sua antiguidade.

Importa ressaltar aqui, para o que nos interessa neste estudo, que em meio a *Isis e Osiris*, o bloco sugere por meio de um único verso, na extensa canção, o seu caráter dentro da festa. Trata-se do verso: “*o povo negro pede igualdade*”. Demarca, assim, desde o seu primeiro sucesso o seu perfil contestador, atribuindo-se a função (tal como aparece em outra canção deste mesmo álbum) de deixar Salvador “*mais alerta/Com o Afro-Olodum a cantar*” [AC41]. A este respeito, *Protesto Olodum* é uma canção exemplar, por sintetizar tantas ideias trabalhadas ao longo do repertório do Olodum, sobretudo nesse período inicial, tão marcado pela conscientização quanto à situação do negro na sociedade brasileira e baiana, mais especificamente.

Toda a mítica da África como mãe dos povos negros é discretamente retomada pela ideia do parto com dor, mas ao invés do simples elogio, aqui, retoma-se uma trajetória de dor que desde o início da canção clama por liberdade. O mais interessante é como as demandas locais da população negra habitante do Pelourinho vão sendo entrelaçadas às de outros povos negros, em países africanos, como Moçambique e África do Sul. A situação de todos eles é representada pelo Olodum num encadeamento linear, como povos irmanados no sofrimento, padecendo mazelas como prostituição, AIDS, fome, sede e, no caso da África do Sul, o apartheid racial.

Outra crítica presente no *Protesto Olodum* refere-se ao desprezo do resto do país para com a situação do nordeste. E, dentro deste nordeste, destaque para a Bahia que, segundo a canção, contém em si uma Etiópia. Com isso, quer se falar da miséria que assolava naquele momento tanto o país quanto o estado. Fica claro que este momento da canção carnavalesca baiana não evita os temas duros, difíceis, antes, existem aqueles blocos que se põem como enunciadores destes temas, que usam do discurso para lutar contra as injustiças sociais e, sobretudo, contra o racismo. Ao nos aproximarmos dos anos 1990, contudo, esse cenário vai mudando, de maneira não muito lenta, e as reivindicações e afirmações dos blocos afro vão, gradualmente, perdendo terreno para outros temas.

O processo por que passa o bloco afro Ara Ketu, que chega à década de 1990 como bloco afro-pop, ou seja, tendo incorporado toda a estrutura mercadológica da música e da indústria do carnaval, é significativa quando acompanhamos a trajetória da canção

carnavalesca na Bahia e seus principais motes temáticos. Ele será “o primeiro bloco afro a mesclar, em 91, o som acústico dos tambores com a instrumentação elétrica”.¹⁶ Aos poucos, o bloco afro se torna um bloco de carnaval com cordas, tendo uma banda própria, que a partir de 1992 passa a figurar na indústria fonográfica com uma periodicidade anual. A partir deste disco, as referências à África diminuem, aparecendo de maneira sutil, como uma “raiz” que já alimentou o bloco, e este ajudou a fazer o negro, nestes curtos dez anos que separam o surgimento do bloco afro à sua formatação em bloco afro-pop, “feliz” e “importante”. É o que podemos inferir da canção *África*, presente neste disco de (re)estrela, em 1992.

*Que a luz do sol se espalhe
Por toda a imensidão do mundo
Ara Ketu vem cantar pra o negro
Delirar de segundo a segundo
E hoje eu abro meu peito
Porque sou feliz, porque sou feliz
Ara Ketu se fez radiante
Quando alimentou sua raiz
Um sorriso aberto em primazia
Guardando amor no seu interior
E hoje o negro é importante,
Pois é oriundo da costa nagô
África ô, ô, ô
África ô, ô, ô, ô
Vejo luzir a cidade
E como mensagem o Ara Ketu a cantar
Com seus dez anos de luta
Todo o povo a festejar*

*És impermeável
És tão formidável
Ara Ketu alafíá
Hoje pede licença
Pra passar
Ó pétala do mundo negro
Sou Ara Ketu e abro o meu peito*

Existe uma clara mudança no tom das canções que passam a alimentar o repertório do Ara Ketu nos anos 90, o que já é evidente desde este primeiro álbum. Não se trata mais de uma previsão de sucesso, como no passado (“*Sinto o Ara Ketu crescendo e o negro subindo*”), mas de um bloco que já “*se fez radiante*”, e que assim o é porque “*alimentou sua raiz*”. Agora, depois de “*seus dez anos de luta*”, parecia ao Ara Ketu ser um momento de comemoração, de festejo por uma conquista já alcançada. O bloco, agora afro-pop, caminharia na direção da música do trio, que vinha desde os anos 80 incorporando a rítmica

¹⁶ Ibidem, p. 37.

negra, sem, contudo, incorporar suas questões, suas referências espalhadas pelo campo discursivo das canções.

Assim, por esta aproximação e pelas mudanças daí advindas, o Ara Ketu abre seu peito, porque já é feliz, e já “*carrega um sorriso aberto em primazia/Guardando amor em seu interior*”. O negro já seria importante e, pelo discurso assumido pelo bloco deste ponto em diante, somos levados a crer que não havia mais reivindicações por parte da população negra da capital baiana.

O Ara Ketu foi o bloco afro que se entregou de peito aberto à nova formatação do carnaval baiano, não só ao mudar sua estrutura e feição, passando de bloco afro a afro-pop, mas também e principalmente, ao renovar o universo temático de suas canções, que vão gradualmente se afastando da territorialidade africana, do candomblé, o que foi sua marca no início, e se aproximam de outros temas, com especial destaque para os da alegria, da energia em torno do bloco e da festa, as temáticas amorosas que tem o carnaval como cenário, enfim, todo um arsenal de imagens/representações que irão, a partir da década de 1990, revitalizar e alargar o discurso da *baianidade*. O Ara Ketu, ainda que em tons mais étnicos, fará parte do rol de bandas e artistas aglomerados sob a designação de Axé Music.

Se acompanhamos a trajetória do Ara Ketu em separado podemos ter a falsa impressão de que este encontro e mistura entre blocos afro e blocos de trio se deram de forma harmônica, sem rugas e conflitos. Estas existiram não só na avenida, em constantes choques entre um tipo de agremiação e outro, como no próprio campo discursivo da canção de carnaval, em que podemos perceber um tenso momento de disputas pelos espaços ocupados por um e outro na festa, e também em torno das representações tecidas por eles. Basta cotejarmos o repertório do Ara Ketu com os dos demais blocos afro para percebermos que o Ara (como passa a ser chamado em boa parte de suas canções na década de 1990) é um caso isolado. Enquanto ele se transforma substancialmente, a maior parte dos blocos afro continua a desfilar emanando africanidades e reivindicações da população negra. A respeito desta diferente visão para uma mesma realidade, é relevante lembrar:

Podemos dizer que o sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.¹⁷

¹⁷ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e Procedimentos. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007, p. 42-43.

Logo, a formatação afro-pop do Ara Ketu fará dele um lugar diferenciado de enunciação discursiva, sobretudo no que tange às temáticas étnicas, raciais, pois o bloco se inscreve a partir da década de 1990 como um bloco de cordas inserido na estrutura comercial da festa, aberto a todos os estratos sociais e, pela própria natureza deste tipo de bloco, deve encampar um discurso convidativo e alegre, e não reivindicativo ou, por vezes, refratário, como é o caso de alguns blocos afro.

O melhor exemplo dentro do cancionário carnavalesco baiano deste momento de disputa, na virada dos anos 80 para os 90, continua sendo a clássica canção de Gerônimo, sucesso de 1986, intitulada *Mucuxi Muita Onda (Eu sou negão)*. Trata-se de uma espécie de canção-protesto, em que Gerônimo narra uma cena até hoje recorrente, o embate entre um bloco afro e um bloco de trio, sendo que o primeiro é quase sempre esmagado pela estrutura sonora deste último. No meio da canção, toda ela estruturada em ritmos afrocaribenhos, irrompe a voz do cantor, que denuncia:

(...) e aí chegaram os negros com toda a sua beleza, sua cultura, sua tradição, com toda sua religião, e tentada, motivada a ser mutilada pelos heróis ao longo da história, e estamos aqui e eles sobreviveram. E no 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 che che che che che, transando o corpo com seu ti ti ti ti ti, fazendo o seu frico co co co co cote te. 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, vamos curtir 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 liberade/Sou do Curuzu/Ilê/Igualdade nagô/Essa é a minha verdade/Igualdade nagô/Essa é a nossa verdade'. 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. Qual é, meu irmão, segure essa aí, segure!' O cara do trio lá de cima olha: 'Legal, massa, pessoal do bloco afro, é uma beleza estar aqui com vocês, vamos levar um som...' e o negão lá de baixo fala: 'Qual é, meu irmão, é *niuma*, rapaz, aqui é boca de zero nove, e é no suingue da gente, vai, pegue o seu caminhão e siga o 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 liberade/Sou do Curuzu/Ilê/Igualdade nagô/Essa é a minha verdade/Igualdade nagô/Essa é a nossa verdade' (...).

A partir daí, a frase “*Eu sou negão*” torna-se uma espécie de hino na cidade, e passa a ser um verso cantado a plenos pulmões por todos os que curtem a festa, sejam negros ou não. O verso não diz respeito apenas à afirmação de negritude, mas à tentativa de demarcação de uma territorialidade que se estava perdendo, que, nos fins dos 80, apesar do sucesso retumbante do samba-reggae, vinha diminuindo frente ao acachapante crescimento do número

de blocos de corda.

A canção é um fiel retrato da época, quando as coisas ainda estavam por se ajustar e não tinha ocorrido ainda a homogeneização discursiva proporcionada pela axé music, urdida pela apropriação dos ritmos oriundos dos blocos afro, misturados a muitos outros, tudo sendo formatado em cima do trio elétrico. Esta onda que iria arrastar tudo e todos na década seguinte, se não interditou a enunciação dos blocos afro e o seu lugar neste *hipercortejo*, fez com que passasse a existir uma ilusão de cordialidade e existência pacífica entre as agremiações carnavalescas de Salvador. Todas as tensões e discordâncias seriam diluídas na canção do carnaval baiano, nos anos 1990, sob as imagens cada vez mais presentes da *alegria* e da *mistura*.

CAPÍTULO IV

DIAS DE ALEGRIA E FESTA NA BAHIA

“*Todo dia é de festa na Bahia/
O trio irradia alegria*”

Beijo na Boca – João Guimarães/Jorge Dias

A baianidade festiva como convite

A década de 1990 irrompe para os foliões baianos como aquela que viria consagrar definitivamente a cidade de Salvador, cuja imagem já se consolidava como a de um éden étnico e tropical, erguido sobre o binômio da paisagem e da festa, sendo o carnaval a sua mais alta expressão.

Terminada a década passada, o samba-reggae, que subsidiara os blocos afro em suas reivindicações e cantos em louvor do negro e de sua cultura, era apropriado por bandas de trio que plasmavam uma outra musicalidade ao mesclar este novo ritmo com os instrumentos elétricos. Assim, teria surgido a *axé music*, fruto do encontro entre a música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (frevo baiano + samba-reggae).¹ Segundo Goli Guerreiro, seria “um estilo mestiço, cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas. Tal mescla foi concebida inicialmente pelas bandas de trio, atraídas pela visibilidade e inovação musical do samba-reggae”.²

Ao nos depararmos, porém, com o *corpus* de canções aqui analisadas, somos levados a concordar com uma outra definição, mais de acordo com o observado durante a pesquisa. Não há como chamar a *axé music* de *estilo* ou *gênero musical*, dada a enorme diversidade e singularidades entre os artistas e bandas que, geralmente, são dispostos sob este rótulo – no fundo, uma etiqueta criada pela indústria fonográfica para organizar seus produtos. Sendo assim, concordamos mais com a definição de Milton Moura:

Chamo *axé music* à interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora. Não se trata de um *estilo* ou *gênero musical*, pois não há uma unidade formal

¹ GUERREIRO, Goli. . *A Trama dos Tambores...*p. 133.

² Ibidem.

interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma *interface*, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz.³

A maleabilidade do termo acabou propiciando a falta de coesão quanto ao seu entendimento entre os próprios artistas e bandas vinculados à axé music. Não há consenso a respeito do que seria esta música nem de quem engrossa o seu elenco, muito menos quanto ao seu marco inicial, este sim, em constante disputa. Alguns o remetem ao ano de 1985, à sonoridade colocada em cena por Luiz Caldas enquanto outros defendem ser impossível falar de axé music antes da batida dos blocos afro. A verdade é que dada a falta de parâmetros em sua definição, este marco inicial será (já está sendo) decidido *a posteriori*, com um olhar em retrospecto. Até aqui, pelo que se infere da mídia nos últimos anos, a primeira versão tem sido mais largamente difundida. Estas disputas em torno da história da axé music nos confortam quanto ao nosso entendimento acerca desse fenômeno, tal como nos propõe Milton Moura, como uma *interface*.

Partindo desta interface é que temos as canções dispostas doravante neste tópico. Procuramos estabelecer alguns eixos temáticos a serem aqui apreciados, observando sua recorrência, bem como a relevância em meio à enxurrada de canções aparecidas na década de 1990 dentro do universo carnavalesco baiano. São dezenas de grupos e artistas e centenas de canções. Assim, procuramos em nossa seleção privilegiar, dentro de cada eixo temático, aquelas enunciadas por artistas com alguma relevância e que reverberaram entre os foliões, contando, para isso, com o forte aparato da indústria fonográfica, para a qual a axé music, durante toda a década, foi a menina dos olhos. Já que estamos falando de discurso, esta seleção baseada em seu alcance, sua repercussão, se faz necessária, uma vez que o sentido do discurso só se completa quando encontra sua contrapartida, qual seja o seu receptor. Assim, demos especial importância aos chamados *hits* desta época.

Apesar de uma produção em larga escala, a análise do *corpus* de canções produzidas por esta época nos permitirá perceber a grande recorrência de temas, dentre eles alguns que nos são caros em nosso estudo, como é o caso da ideia de energia/eletricidade que reaparece,

³ MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade*. Arestas e curvas na coreografia das identidades no Carnaval de Salvador. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA, 2001, p. 215.

sendo agora ampliada para dar conta da sociedade da informação, da pós-modernidade, em que tudo tende a se conectar. Mas este tema se torna uma constante mais para o fim da década de 90.

Antes, a trajetória da canção do carnaval baiano se ancora na reiteração do discurso da *baianidade*, que, agora, para se perpetuar, vale-se também e sobretudo da disseminação da imagem do carnaval, “momento-sonho” em que as misturas são celebradas e festejadas com alegria. À ideia da cidade de Salvador – metonímia de Bahia – marcada por seus caracteres físicos e geográficos, soma-se, então, a ideia de festa e prazer. Já está consolidada a marca Bahia, por sua capital, como sinônimo de verão e folia, em seu apelo turístico.⁴ E, nas canções a serem analisadas a seguir, esse convite ao turista é evidente, e mais, o próprio tema da canção. É o caso, por exemplo, do sucesso de 1990 da Banda Mel, a canção *Prefixo de Verão*.

Ae, ae, ae, ae
Ei, ei, ei, ei
Oô, oô, oô, oô, oô, oô, o

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

Ae, ae, ae, ae
Ei, ei, ei, ei
Oô, oô, oô, oô, oô, oô, o

Ae, ae, ae, ae
Ei, ei, ei, ei
Oô, oô, o

Desde o seu título, percebemos o tema central da canção, o verão baiano que, mesmo

⁴ “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)”. In: MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 20.

antes de começar, já se anuncia e é saudado, pra não dizer ofertado, vendido por aquele que o canta, no caso, uma banda baiana em carreira ascendente, o que ajuda a legitimar o discurso musicado. Desde os seus primeiros versos, na verdade, simples vocalizações que geram expectativa e funcionam como introdução para o que vem a ser dito, é sugerido o clima festivo que toma conta da cidade no verão que antecede o carnaval e que lhe serve de preparo. É justamente nessa “*nova estação*” que acabou de começar que este outro que vem de fora, o turista, é esperado.

Enquanto o espera, o eu-lírico da canção parece delimitar sua identidade frente a este outro que representa a diferença. Esta delimitação é a um só tempo o resguardo de sua identidade como também o anúncio dos predicados que fazem dele um genuíno baiano, totalmente identificado com a cidade, que por ele é saudada (“*Salve, Salvador*”) e pela qual é capaz de tudo (“*Me bato, me quebro, tudo por amor*”).

A cidade cantada não é qualquer uma, ela se diferencia por seu componente étnico, que a esta altura já se encontra revalorizado devido à atuação dos blocos afro nas décadas anteriores, e que aparece aqui como herdeiro deste elogio feito anteriormente (“*O negro é raça, é fruto do amor*”). O que passa a ser cada vez mais comum e notório é esta presença negra celebrada e inserida de forma harmônica como parte do conjunto e da paisagem. Ao incorporar a batida, a “levada” do samba-reggae, própria dos blocos afro, os blocos de trio não fizeram o mesmo em relação aos temas que lhes eram caros e, principalmente, em relação ao tratamento crítico que dispensavam a estes temas. Assim, dado o sucesso alcançado pela axé music, vão sumindo do centro da festa, gradualmente, as reivindicações de uma negritude contestatória das desigualdades perpetuadas dentro da sociedade baiana e, por extensão, da brasileira.

Note-se, na canção, como não há qualquer rusga na relação desta negritude elogiada com a cidade. Antes, o contrário, ela é parte do charme desta cidade, e também compõe a paisagem que o turista encontrará ao pisar as terras baianas. É o que podemos inferir a partir da territorialidade emanada pelo eu-lírico, que, dentro da cidade, circunscreve seu espaço de origem: “*Eu sou do Pelô*”. Não se trata de qualquer espaço, mas justamente de um dos territórios negros, onde resplandeceu a cultura afro e, neste caso, o bloco Olodum. Logo, este que aguarda o turista para o verão fora ele mesmo formado imerso nesta cultura, o que serve de legitimação a todo o seu canto, na verdade, um convite.

Poucos anos antes, em 1985, Moraes Moreira e Armandinho haviam composto outra canção destas que ficam gravadas na memória dos foliões como espécie de hino, e que todos

os anos é revivida durante o carnaval. Esta canção ainda não faz o convite ao turista para vir curtir a festa na cidade, procedimento largamente difundido que notaremos nas canções dos anos 1990. Mas, já estava presente aí a semente de um dos motes que serviria de subsídio a este convite, a saber, a ideia de mistura harmônica e a receptividade do baiano, o que é possível notar já em seu alusivo título, *Chame Gente*.

*Ah! imagina só
Que loucura essa mistura!
Alegria, alegria é o 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, Pelourinho
A pé ou de caminhão não pode faltar a fé
O carnaval vai passar
Da Sé ao Campo-Grande somos os Filhos de Gandhi, de Dodô e Osmar
Por isso chame, chame, chame, chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
É um verdadeiro enxame, chame chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta*

A principal ideia que queremos destacar nesta canção é a da *alegria* como uma característica fundamental da personalidade do *típico baiano*,⁵ a ponto dela servir como a representação ideal para todo o estado (“*Alegria é o estado/Que chamamos Bahia*”). Começamos a perceber aqui a consolidação, no campo discursivo da canção carnavalesca na Bahia, da imagem do baiano como este ser naturalmente alegre e predisposto à festa, sendo o carnaval o mais claro e maior exemplo de onde se manifestaria este espírito festivo (“*o baiano é carnaval*”).

Esta representação do baiano como alegre é apenas uma das muitas imagens que embasam a retórica da baianidade e que estão presentes na canção *Chame Gente*, de certa maneira uma canção-síntese, entre tantas outras. Nela, comparece ainda o vetor da religiosidade, sem o qual não seria possível compreender a personalidade baiana. A fé aparece como fundamental para o bom andamento das coisas, inclusive, do carnaval, que figura como um ente animado, que passa, praticamente desfila, acontecendo de forma quase mágica

⁵ “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”. MARIANO, Agnes. Op. cit., p. 23.

perante os foliões (“*O carnaval vai passar*”). Trata-se de uma imagem muito própria ao clima da canção, iniciada por um verso que abre espaço para a idealização (“*Ah! Imagina só...*”).

Por esta idealização, por esta canção-proposta à imaginação, porém, vemos elencados inúmeros predicados cada vez mais correntes a respeito do baiano e sua cultura, predicados estes que vinham se tecendo em diversos aparatos discursivos, do qual a canção é não só mais um, mas o principal, na segunda metade do séc. XX. Associado a este está, com toda certeza, o discurso turístico, e na década de 1990 ele já tinha logrado grande êxito ao vender uma imagem de Bahia colada à da festa. Esta imagem, porém, se consolida e ganha o mundo por meio das canções da axé music. Pouco antes de sua explosão na mídia, porém, as ideias com que viria a reiterar e complexificar a retórica da baianidade já compareciam na canção de Moares e Armandinho.

Associada à ideia da alegria, subsidiando-a, inclusive, está a da *mistura*. Uma mistura tida como tipicamente baiana, graças à combinação pretensamente harmônica entre os universos sagrado e profano, num caldeirão religioso bastante responsável pela mítica da magia das terras baianas e de seu povo. Esta vivência religiosa no campo do profano, e vice-versa, estaria profundamente ligada ao universo das religiosidades afro-brasileiras, o que é discretamente aludido na canção por meio da palavra *axé*, oriunda da língua iorubá, revestida de uma carga sagrada dentro dos terreiros. Portanto, essa Bahia cantada seria “*De todos os santos, encantos e axés*”.

Estes encantos, este axé, esta fé comparecem ao “momento-sonho” do carnaval, fazendo desta festa o seu melhor palco, o tempo e o espaço ideal para se manifestarem, dado que toda mistura é festejada, em clima a um só tempo cristão e dionisíaco, misto de sacrifício e prazer provocado pela festa (“*Pelas vias, pelas veias, escorre o sangue e o vinho*”). É com este encantamento que o poeta percorre, pelo “*corredor da história*”, os bairros da cidade, evidenciando que a festa acontece em meio a uma paisagem cujas belezas naturais se associam à ideia de passado e ancestralidade, outra imagem sempre presente na retórica da baianidade.

É por essa paisagem que passa o carnaval, feito pelos seus brincantes, que seguem pelo cortejo a pé ou de caminhão. Em se tratando de Armandinho e Moraes Moreira, não poderia faltar uma referência a este elemento, o trio elétrico, que reaparece dotado de nova força na canção do carnaval, depois de algum tempo em que sua representação perde força frente à irrupção dos blocos afro e da afirmação da negritude. Aqui, por enquanto, ele é apenas um figurante, da mesma forma que a deferência feita aos “pais” dos foliões baianos

também não é suficiente para fazer deles o tema central da canção (“*Da Sé ao Campo-Grande somos os Filhos de Gandhi, de Dodô e Osmar*”).

O protagonismo fica por conta da ideia de *mistura*, que seria a grande responsável pela especificidade da folia baiana, capaz de agregar a todos que a curtem.⁶ Mais ainda, subjaz a esta ideia uma outra, qual seja a da complementaridade entre os foliões, que apenas juntos seriam capazes de fazer a festa acontecer. Estamos novamente diante das multidões tão cantadas na década de 1970. Não à toa, são dois músicos daquela geração a retomar esta personagem composta pela junção de inúmeros foliões anônimos que, misturados, compõem um “*enxame*” de gente. Daí, desta junção, desta complementaridade é que adviria a alegria transbordada a encher a “*praça e o poeta*”. Entendemos, então, o porquê do título da canção, mais uma espécie de pedido-ordem à moda baiana, que, ao ser proferido (“*Chame Gente*”), intenta suprir uma condição necessária ao carnaval baiano, tal como ele é entendido desde a década de 1970, a saber, a da multidão formada pela mistura pretensamente harmônica e feliz dos foliões.

Este tipo de canção-peça publicitária será cada vez mais comum, em consonância com o momento vivido pela indústria turística do estado que crescia a números cada vez mais significativos, contando com forte aparato governamental. Nesse sentido, no ano de 1988 ocorre um curioso fato. O publicitário Nizan Guanaes compõe um jingle para servir de campanha publicitária de divulgação da Bahia na mídia nacional, reunindo diversos artistas baianos. Captando toda a baianidade propalada na época, o que era um jingle acaba se tornando também um enorme sucesso de carnaval, é gravado por diversos artistas e se transforma em mais um desses hinos carnavalescos, tão certo na festa quanto a própria ocorrência dela em todos os verões. Este enorme sucesso atende por um título em inglês, *We are the world of carnival*, o que demonstra a clara intenção de se internacionalizar cada vez mais a folia e seu cenário.

*Ah, que bom você chegou
Bem-vindo a Salvador
Coração do Brasil (do Brasil)
Vem, você vai conhecer
A cidade de luz e prazer*

⁶ “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”. In: *Ibidem*, p. 24.

*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 folia
We are the world of Carnaval
We are Bahia*

Em seus versos, algo muito próximo a tudo que já vimos nas duas canções anteriores, o que vem a confirmar o caráter reiterativo deste tipo de canção, cujos temas são consagrados pelo uso, e só aos poucos algumas novidades vão surgindo dentro do discurso, da retórica da baianidade. Se tomarmos a canção *We are carnaval* como continuação das outras duas supracitadas, parece que temos a complementação de uma mesma narrativa. Enquanto aquelas faziam o convite (“*Chame Gente*”) ou anunciavam a vinda do folião (“*Quando você chegar...*”), nesta ele já chegou e é recebido com toda a simpatia que seria típica do baiano (“*Ah, que bom você chegou/Bem-vindo a Salvador*”).

Este eu-lírico, um “típico” baiano, se encarrega de, prontamente, apresentar a este que chega a cidade seus encantos, ao modo de um agente de viagens que lhe quisesse vender a marca Bahia. Seu primeiro argumento é aquele que, implicitamente, apela para a tradição. Esta Bahia onde o turista acabava de aportar era o “*Coração do Brasil*”, imagem claramente inspirada no estado como o lugar onde o Brasil nasceu, atualizando o mito de origem.

Logo em seguida, começam a ser desafiadas as representações ancoradas na retórica da baianidade atualizada na segunda metade do século XX, a partir do carnaval trioeletrizado. A cidade que o turista vai encontrar não é mais a do ritmo lento e moroso propalado por Caymmi e seus contemporâneos, e sim aquela “*de luz e prazer*”, que ele vai ter a chance de conhecer “*correndo atrás do trio*”. É em torno deste veículo, símbolo da modernidade baiana, que se dão as novas sociabilidades típicas da urbe festiva. A luz a que se refere um dos versos pode ser entendida a um só tempo como a luz do sol desta região dos trópicos, como também a luz elétrica tão fartamente utilizada na iluminação da cidade durante a folia e, principalmente, a que alimenta o trio. Esta via interpretativa é reforçada logo em seguida ao nos depararmos com a afirmação de que “*o baiano é um povo a mais de mil*”. Aí temos sugerida, numa retomada dos anos 1970, a ideia da energia vital do folião baiano como motor da festa; da multidão como condutora desta eletricidade desprendida do trio.

Esta imagem do baiano elétrico e festeiro, formatada na segunda metade do séc. XX, após a criação do trio, vem se somar a outras representações mais antigas, já reificadas pelo

uso, tal como podemos observar na canção, no caso da convivência não conflituosa que haveria no baiano entre os universos sagrado e profano. Ao passo que Deus seria responsável pelo seu espírito, sinal de bons sentimentos, dentre eles o da cordialidade com que recebia o turista, o Diabo ficaria responsável por sua corporeidade, reduto dos prazeres e pecados com que tentava este visitante. Esta corporeidade se manifestaria, sobretudo, por meio da dança (“*Ele tem Deus no seu coração/E o diabo no quadril*”).

Por fim, após apresentados os predicados da cidade e do seu povo, receptivo, cordial, crente, sensual e festeiro, tudo isto poderia ser sintetizado no refrão, que leva a um cantar em inglês, a língua internacional por excelência, que une a todos pela afirmação em primeira pessoa do plural (“*We are carnaval/We are folia/We are the world of carnaval/We are Bahia*”). É interessante notar que por este cantar se afirma tudo o que fora dito na canção antes com a simples ideia de que o baiano era carnaval, ou seja, a festa aparecendo como algo indissociável de sua personalidade, de sua significação no mundo. Ele não simplesmente gostava, curtiava, necessitava do carnaval; ele era o próprio. Algo que já nos tinha sido sugerido desde os anos 1970, primeiramente por Caetano em sua proposta de “*carnavalizar a vida*”, depois pela dupla Moraes e Risério que pregavam ser “*o carnaval em cada esquina do seu coração*” [AC33]. Agora, essa ideia foi exponenciada, sendo que o baiano não está mais disposto a carnavalizar a vida durante a festa, tampouco se contenta em ser o carnaval nas esquinas do coração do ente amado. O carnaval não lhe era mais algo externo; todo ele emanava de sua essência.

No ano de 1991, a Banda Mel, que já fora responsável pelo sucesso *Prefixo de verão* no ano anterior, irá se consagrar definitivamente com outro estrondoso *hit*, a canção que dá continuidade à narrativa da baianidade centrada na imagem da festa, qual seja, *Baianidade Nagô*. Da mesma forma que a anterior, a canção parece saída de uma peça publicitária, sendo que o carnaval, que é tão cantado, mais uma vez é anunciado como prestes a começar. A impressão que se tem, pelas canções, é que a festa está sempre na iminência de seu início, apenas aguardando aquele que a todo o momento é convocado, o turista (“*A festa vai começar*”).

Êo Êo! Laiá!
Êo Êo! Laiá!
Êo Êo !!

Já pintou o 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
Iô! Iô! Iô! Iô!
Eu queria
Que essa fantasia
Fosse eterna
Quem sabe um dia a paz
Vence a guerra
E viver será só
Festejar!*

*Êo Êo! Laiá!
Êo Êo! Laiá!
Êo Êo!*

Da mesma forma que o sucesso anterior da banda, a canção *Baianidade Nagô* é aberta por uma vocalização que prepara o espírito do folião para a explosão de imagens que se segue. Se observada *in loco*, no momento exato em que acontece na festa, pode-se perceber o efeito catártico que este tipo de vocalização produz, ao introduzir o espírito de comunhão que toma conta das multidões durante a folia. Este cantar junto, em uníssono, ao mesmo tempo em que parece harmonizar as diferenças no carnaval sob a unidade da massa, cria a expectativa para o que se vem a enunciar. No caso, mais uma vez, é o verão, que irrompe, que com sua força e apelo tropical invade a paisagem e se torna ele mesmo um dos seus grandes atrativos. Tamanha é a sua importância que suas imagens são associadas à própria personalidade e estado de espírito do baiano, que teria este “*calor no coração*”.

As representações tecidas são tão corriqueiras e reiterativas que quase dispensam descrição. Porém, é justamente por meio desta repetição constante que se mantém a coerência de uma identidade, que precisa se impor pela reafirmação de seus valores, criando a coesão que é sentida (e vivida) no imaginário. Podemos vislumbrar este sentimento de coesão, por exemplo, nos versos “*Salvador se agita/Numa só alegria*”. É a cidade que é tematizada como

uma só, unificada, porém, não por seu território, hábitos ou unidade política-administrativa, mas sim pelo sentimento sempre saudado como uma de suas grandes características, no caso, a alegria, sentimento este que, como elemento identitário do típico baiano, teria sido inaugurado pelos pais do trio elétrico e do moderno carnaval da Bahia, daí serem estes pais aludidos pelo verso: “*Eternos Dodô e Osmar...*”. É, tal como vimos em canções da década de 1970, a associação destas novas imagens ao carnaval trioeletrizado.

Dentre estas imagens estão os espaços da cidade consagrados pela festa, como a Avenida Sete, por onde passavam os trios desde pelo menos os anos 1960, e o Farol da Barra, que se torna um lugar digno de ser enunciado na canção carnavalesca a partir dos anos 1980 com a abertura de um novo circuito na festa, dito alternativo, mas que, gradualmente, vem se tornando o centro da festa. No início da década de 1990, quando a canção é veiculada e se torna um hit, a identificação do baiano com a festa já era enorme, a ponto de ser cantada como a “*Oitava maravilha*”, alvo de um amor e de uma dedicação dignos da pátria, como aquela que nunca seria abandonada.

O mais interessante, contudo, virá com a quarta estrofe, aonde iremos nos deparar com o verso que dá título à canção. Nesta estrofe, percebemos a retomada da representação construída na década de 1970, em que o brincante curte a festa na companhia do trio elétrico. Aqui, porém, uma sutil diferença se insinua em relação àquela conjuntura passada. O folião não aparece correndo atrás do trio, ele simplesmente vai, segue (e aqui se insinua a diferença) dançando “*ao negro toque do agogô*”. Temos aí uma imagem claramente marcada pela explosão da negritude da década anterior, cujas implicações na festa são sentidas em suas canções, como nesta. Depreendemos daí a mudança ocorrida na maneira como se curtia a festa, que agora se encontrava profundamente marcada pelos ritmos negros oriundos dos afoxés e, sobretudo, dos blocos afro. Logo, além de correr atrás do trio, era também comum dançar acompanhando o trio, pautado por canções mais cadenciadas do que propriamente aceleradas. Muito contribuiu para isso os desenvolvimentos coreográficos surgidos no seio de blocos como o Ilê Aiyê, Malê Debalê etc. Tanto é assim que esta baianidade enunciada é uma “*baianidade nagô*”, ainda receptiva e calorosa ao outro, mas proporcionando neste cadinho festivo uma mistura em que sobressai o elemento negro.

Assim como a canção de 1985, *Chame Gente*, que abre espaço para a imaginação ao descrever a festa (“*Ah! Imagina só...*”), também em *Baianidade Nagô* encontramos esta descrição associada ao reino da fantasia, que se quer eterna, justamente por se compreender seu caráter efêmero. De acordo com o espírito deste “momento-sonho” que é o carnaval

baiano, a paz seria selada entre as nações e a vida seria uma eterna festa.

Sobre este aspecto são inúmeras as canções a reiterar a ideia da Bahia como uma festa constante, onde reina a alegria e o acolhimento do povo baiano, capaz de todas as misturas possíveis e imagináveis em nome do carnaval. Essas imagens que já vinham se construindo desde meados dos anos 1980 se consolidam definitivamente na década que se segue, agregando à baianidade de outrora novos significados. Esta baianidade que já se construía desde os anos 1930 no cancioneiro nacional se valeu desde o início de imagens concernentes à mistura de raças, à valorização, ainda que sob muitos estereótipos, do negro etc. Porém, neste aspecto, as décadas de 1970 e 1980 significaram um momento de ruptura, na medida em que subverteram o discurso da harmonia e do conagraçamento e o substituíram pelo discurso afirmativo e reivindicatório, que enaltecia o negro ao mesmo tempo em que desvelava as desigualdades e sofrimentos padecidos por eles ao longo da história e no momento presente, no momento mesmo em que tais discursos musicados são proferidos nas ruas, no espaço público da festa.

Contudo, o que vem a acontecer nos anos 1990 com o surgimento e enorme propagação da axé music é a gradual diluição destas temáticas que, de resto, não se adequavam bem à retórica da baianidade sobre a qual a axé music erige seu repertório. A partir deste ponto, as imagens e representações que aludem ao universo da cultura negra em Salvador (na Bahia, já que o tempo todo sua capital lhe serve de metonímia) serão trabalhadas sob o abrigo da ideia da mistura, da harmonização por meio da festa e sua música, o carnaval aparecendo como o momento que melhor significaria a sociedade baiana, em que todos se irmanariam por meio da cultura, cantando e dançando. Foram, principalmente, estas as imagens eleitas para figurarem como indícios da cultura negra na Bahia: sua rítmica, danças e sensualidade. Todo o seu caráter político, reivindicatório, de protesto, ficou de fora desta aludida retórica.

Nascido desta convergência entre os universos do trio e dos blocos afro, o mundo da axé music orbita em torno de suas bandas e blocos de cordas, fenômenos com origem em Salvador, mas que ganham o país e, posteriormente, o mundo por meio das mídias. A estrutura dessas bandas de blocos com cordas nos servem como primeiro grande indício de quais imagens são escolhidas e logram êxito no discurso encampado pela axé music. O aspecto que talvez mais salte aos olhos na diluição do discurso afirmativo negro dentro das bandas de axé music é a sua própria composição. Apesar de se apropriar dos ritmos dos blocos afro em sua conformação musical, plasmando algo diverso ao hibridizá-los com os instrumentos

harmônicos da música de trio, os discursos musicados que invadem a avenida durante a festa são proferidos, em sua esmagadora maioria, por homens e mulheres brancos. São eles os vocalistas e a “cara” destas bandas. As exceções ficam por conta das bandas Ara Ketu, Banda Mel, Reflexus e Timbalada. Os homens negros ficavam na “cozinha” como era conhecido o setor percussivo, e as mulheres negras, quase sempre, apareciam como as *backing vocals*.

Um ótimo exemplo dessa estrutura de banda de axé é a banda *Cheiro de Amor*, comandada em seu auge, no início dos anos 1990, pelo “furacão loiro” Márcia Freire. É ela quem vai “puxar” os grandes hits da banda, muitos deles feitos em cima do elogio da cultura baiana, entendida como mestiça. Surgida no início dos anos 1980, primeiramente como banda *Pimenta de Cheiro*, para poder puxar o bloco, no fim desta década, a banda desponta tendo à sua frente o “furacão loiro”. Entre seu repertório de sucessos, muitas são as canções que se ancoram no universo cultural negro, nos blocos afro, em sua musicalidade etc. Um bom exemplo disso é a canção *Rebentão*, sucesso da banda em 1990/1991, composta em cima de referências aos blocos afro da cidade, cujos ritmos teriam dotado a cidade de movimento, todos eles alusivos à corporeidade manifestada na dança.

*Moro numa cidade cheia de ritmos
Que sobe, que desce ao som da maré
Ela canta, ela dança
Ela toca, ela vibra
Ela bate com a mão
Ela dança com o pé*

*Ele faz samba na porta do ônibus
A liberdade é o negro do Ilê
Ela dança com a lata na cabeça
Sua trança bonita, ela é Badauê*

*Iô iô iô rebentão
Iô iô iô de maré
Ele bate na palma da mão
Ela dança na ponta da pé*

*Eles passam cantando com a tribo em festa
É Muzenza na cor, é Muzenza na fé
Basta ouvir os tambores tocando
Que a cidade já sabe, Olodum, como é*

Esta canção já não possui como personagem principal o verão ou o carnaval, mas a própria cidade, que, apesar de não estar tematizada no contexto da festa, carrega todos os predicados relativos ao seu universo. Onde, se não no carnaval, é possível vislumbrar esta cidade “*cheia de ritmos*”? É durante a folia que todos eles acontecem e dividem o espaço

público, ainda que desigualmente. O mais interessante é como esta cidade aparece animada, sendo ela o sujeito de todas as ações da narrativa. É ela quem aparece como um ser vivo, um ente natural, “*Que sobe, que desce ao som da marê*”. Trata-se de uma reativação da intrínseca relação já traçada por Caymmi entre a Bahia e o mar. A esta cidade, que se movimenta em compasso com o mar, são associados movimentos outros, que insinuam o bailado dos blocos afro e as coreografias que já se popularizavam por esta época. Todas as referências à cultura negra da cidade ficam por conta da nomeação dos blocos afro (Ilê, Badauê, Muzenza, Olodum) e a corporeidade deles advinda. Desta forma, bastaria a esta cidade “*ouvir os tambores tocando*” que, automaticamente, se prontificava a dançar.

Além da corporeidade que se torna sinônimo de uma baianidade moldada pela mistura, iremos encontrar nas canções deste período também o aspecto da religiosidade sincrética e profanada, quase sempre vivenciada em íntima relação com as festas da cidade, da qual o carnaval é a maior de todas. Vejamos, por exemplo, como isto aparece em *É o ouro* [AC34], outro sucesso da banda *Cheiro de Amor*, do ano de 1991.

(...)
Mas festa sempre faço eu
Que é pra saudar meus orixás
E a Bahia quem me deu
Contas para meu colar
(...)

A ideia da festa como um elemento indissociável desta baianidade já aparecia nas canções de Caymmi, que melhor do que ninguém soube demonstrar esta vivência festiva da religiosidade. A diferença é que depois da eclosão dos blocos afro e de seu cantar afirmativo, esta religiosidade passa a representar também uma forma de resistência cultural do negro, sendo que seus orixás passam a frequentar como nunca antes a música baiana, quiçá a brasileira. As contas deste “*colar*” já tinham sido mencionadas antes, na década de 1980, por Gil, em *Bahia de todas as contas* [AC35]. Por ela, Gil nos informa que: “*Rompeu-se a guia de todos os santos/Foi Bahia pra todos os cantos/Foi Bahia*”. Tanto em uma como em outra canção, aparecem as contas desta guia (colar) de todos os santos, a qual servia de metáfora do próprio estado, cuja religiosidade seria um dos seus mais importantes traços identitários.

Entretanto, nos dois exemplos citados, a referência aos orixás é muito discreta e não representa o que vem a se tornar comum com a axé music, no caso, a nomeação destes mesmos orixás. Isso nós conseguiremos ver, por exemplo, numa outra canção a compor o mesmo disco da banda *Cheiro de Amor*, de 1991, também um enorme sucesso da época:

Canto ao Pescador. Esta irá retomar o universo caymmiano por natureza, o do ofício do pescador no mar. Porém, ao fazê-lo, estando inserida em outro contexto, irá lançar mão de imagens só possíveis agora, trabalhando a um só tempo com o mar, a religiosidade, a festividade e também com o discurso de contestação proveniente do Olodum, tudo isso estando, todavia, inserido no universo da axé music. Até o fim dos anos 1990, este tipo de canção será cada vez mais raro.

*Jogou sua rede
Oh, pescador
Se encantou com a beleza
Deste lindo mar*

*Dois de fevereiro
É dia de Iemanjá
Levo-te oferendas
Para lhe ofertar*

*E sem idolatria
O Olodum seguirá
É, como dizia Caymmi
Insigne o homem cantando a encantar*

*Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar
Meu bem querer*

*Sei que o mar da história
É agitado
E o Olodum, a onda que virá
Em forma de dilúvio vem
Me despertar amor
Em forma de dilúvio vem
Exterminar*

*Com sequelas racistas
E trazendo ideais de amor e paz
Com sequelas racistas
E trazendo ideais*

*Oloxum, Inaê
Janaína
E Mara, Mara, Mara,
Marabôcaiala, Sobá
Viaja ê
Se baila*

*Me leva, Olodum, em sua onda
Que eu quero ir (viajar...)
Viaja ê,
Se baila*

*Me leva, Olodum, em sua onda
Que eu quero ir*

*Olodum, Navio Negreiro
Atracou em Salvador
Trouxe a música emitindo
Ideais da negra flor
E hoje eu sou do mar
Condutor da embarcação
E hoje é sal do mar
Condutor da embarcação*

O momento em que tudo isso é tematizado é não o carnaval, mas o 2 de fevereiro, muito provavelmente a segunda data festiva mais importante da cidade de Salvador. O mar é o grande condutor da canção, sendo o cenário onde estão as embarcações, Iemanjá em suas muitas qualidades (Inaê, Janaína, Maraboôcaiala, Sobá), e por onde chega o “*Olodum, Navio Negreiro*”. Ele é quem aparece como portador das novidades, trazendo por meio da música os “*Ideais na negra flor*”, lutando contra as “*sequelas racistas*”, mas, ressalte-se, sempre bailando. Esta canção pode ser o que a gente considera como uma rusga no discurso da axé music, pois, por um momento, evidencia novamente o racismo, faz um apelo à conscientização, propõe mudanças, uma nova perspectiva de futuro (“*Me leva, Olodum, em sua onda/Que eu quero ir*”). Tudo isso tematizado, porém, em meio ao cotidiano do pescador, que se insere na bela paisagem, apela para Iemanjá (aquela que reina sobre o mar), e, não esqueçamos, “*Se baila*”.

Esta, porém, é apenas uma entre dezenas de outras canções do mesmo período que, por meio da recorrência temática e de representações, impõem a retórica da baianidade descolada de reivindicações da negritude, já que estas iam de encontro a uma das ideias tornadas sinônimas da baianidade, no caso, a da mistura. Essa tinha no carnaval o seu momento ideal, daí a importância crescente que assume a ideia da participação popular na folia, ainda que ela se elitizasse gradualmente, restringindo cada vez mais os espaços verdadeiramente públicos no interior da festa. Nesta conjuntura de mercantilização do carnaval, iremos presenciar um descompasso flagrante entre a realidade e o discurso musicado sobre ela, pautado pela retórica da baianidade. Por ela, tal como depreendemos da canção *Lero-Lero* [AC36], hit no ano de 1993 da banda Cheiro de Amor, para entrar na festa bastava estar no espírito da folia, pré-disposto a ela.

(...)

E deixa o lero-lero

*Vem pra cá, meu bem
Aqui nessa folia
Só entra quem tem
Paixão, calor, sedução
A cantar, sentir emoção
(...)*

É mais ou menos por este caminho que irão seguir todos os artistas da axé music, enunciando o carnaval, inclusive fazendo convites à festa, sem, contudo, evidenciar suas muitas, cada vez maiores, restrições. Ele permanece sendo representado como uma festa aberta a todos. Como anuncia a Timbalada, na canção *Toneladas de Desejo* [AC37], de 1994, “*Com dinheiro ou sem dinheiro/Eu me viro em fevereiro*”. Na realidade, porém, o espaço para o folião sem dinheiro, aquele que pula sem cordas, o dito folião “pipoca”, diminui consideravelmente no correr da década, espaço que diminui ainda mais após a progressiva instalação dos camarotes em todo o percurso da festa. O folião pipoca vai ficando imprensado entre os camarotes e as cordas dos blocos. Mas tudo se resolveria no íntimo do baiano, pois como nos explicita novamente a Timbalada em outra canção, *Braseira ardia* [AC38], esta de 1997, “*Não tenho dinheiro/Mas tenho alegria*”.

Este é o sentimento que nesta década de 1990 surge dotado de força imperativa na vida do baiano, que teria inúmeros motivos para a felicidade, cujo principal, com certeza, seria o de ter sido agraciado com a possibilidade de fazer parte desta cultura festiva e deste lugar dotado de uma paisagem deslumbrante, sempre cantada.

No ano de 1998, Daniela Mercury lança com relativo sucesso uma canção da dupla Gilson Babilônia e Alain Tavares, talvez dois dos mais profícuos compositores desta década. Ela atende pelo título de *Terra festeira* [AC39], e é uma espécie de canção metalinguística, que a um só tempo tece o elogio desta cidade como explicita a vontade de fazê-lo.

*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
(...)*

Nela, os predicativos sempre recorrentes, a dança e o canto, e a saudação ao mar, dos elementos da natureza, o mais importante na trama psicossocial do baiano. Já é sintomático do contexto vivido o verso que dá título à música, “*Eta terra festeira*”, donde depreendemos ser esta a principal característica do local, não mais moroso, praieiro, sem o ritmo de rede que lhe deu Caymmi em suas representações. A cidade que, segundo seus entusiastas (grupo do qual fazem partes os artistas que tecem estas canções carnavalescas), tinha passado por um processo de modernização e aceleração de seu desenvolvimento, era agora uma terra “*De gente bonita/Que dá nó em pingo d'água/Que agita, que agita*”. Não só uma terra nova, como também habitada por um povo que perfeitamente se associava ao seu perfil festeiro, se preciso fosse, dando nó em pingo d'água, se desdobrando para agitar ao máximo, sobretudo, em sua maior festa, o carnaval. E de onde viria toda esta energia? Ora, simples, o motor do baiano, já fora cantado e recantado, era o sentimento da alegria.

A Timbalada será dos maiores porta-bandeiras desta alegria carnavalizada a partir de 1993, ano em que é criada a banda de bloco de carnaval idealizada por Carlinhos Brown, seu “cacique” sempre pronto a defender o sentimento identificado com a festa. Uma análise em separado de seu repertório nos permitiria sondar aspectos muito ricos de sua enunciação discursiva no espaço da festa e no universo da axé music. Ela é, arriscamos dizer, a banda que deu maior continuidade ao projeto tropicalista dentro da música carnavalesca. Misturou não só ritmos como também estéticas, informações vindas de muitas partes do mundo, seu líder em diversos momentos usa e abusa de performances levadas para o meio das ruas nos dias de festa, além de alargar o processo de experimentação formal e temática em suas composições. Muitas delas, sobretudo as compostas pelo “cacique” Brown, beiram o *non sense*, exigindo do folião uma audição mais que participativa, a fim de lhe dar algum sentido.⁷

A banda e o bloco que carregam o mesmo nome nascem após a década em que prevaleceu o discurso afirmativo da negritude. Apesar de ser um bloco oriundo de uma comunidade negra pobre, na região do Candeal, que fica no bairro de Brotas, em Salvador, a Timbalada não irá carregar para as ruas discursos parecidos com os que eram desfiados pelo Ilê Aiyê, Male Debalê, Muzenza, Olodum etc. Antes, irá se valer tanto quanto outras bandas e artistas da axé music da retórica da baianidade, mas a ela acrescentará uma participação maior

⁷ Vale lembrar Celso Favaretto para quem a proposta tropicalista, deslocou o “ouvinte receptor” dos tradicionais lugares de fala, “eleitos ideologicamente, politicamente, culturalmente, e [o] lançaram (...) em estado de produtividade.” A partir da tropicália o receptor é “obrigado a produzir, se ele não produz a música, a música não existe.” FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura” In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 245.

do elemento negro na mistura, via religiosidade, sobretudo.

Desde seu primeiro álbum, em 1993, a banda associou à sonoridade dos timbaus que lhe é característica o anúncio de uma alegria intrínseca ao jeito do baiano ser e de viver, em especial durante o carnaval. Musicalmente, esta explosão de alegria aparece na sonoridade plasmada pelo casamento entre o batuque dos timbais e o estrondo dos metais, que na banda ganham um destaque especial, aproximando-a de uma cultura negra diaspórica, encontrada no Brasil, mas também no Caribe. Na canção *Me perdoe, Brasil*, de 1997, esta sonoridade pode ser ouvida em consonância com o discurso que reforça a representação da Bahia como estado diferenciado frente ao resto do país.

Ria
Todo dia é dia de folia
Carnaval na Bahia é assim

Gente
Lá não tem quem agüente
É calor mais que quente, não tem fim

Não há
Coisa assim tão bonita
Colorido que agita
É uma festa do amor, ô, ô

Venha
Tenha qual for a pele
Aqui não se repele
A 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

A canção já se abre com um pedido-ordem, “*Ria*”. Esta seria a primeira condição necessária para tomar parte no carnaval da Bahia. À maneira de algumas das canções já estudadas aqui, esta também se constrói como um convite, explicitado pelo verso “*Venha*”. Como forma de convencer este convidado, por toda a canção são desfiados os motivos que teriam um forte apelo sobre ele, tais como o clima tropical (“*calor mais que quente*”), o colorido e o amor com que aconteceria a festa, amor este que repercutiria na recepção calorosa ao turista. Todos os já conhecidos predicados do discurso baianidade são retomados,

sendo que um, em especial, é evidenciado como forma de distinguir a Bahia do resto do país: uma suposta ausência de racismo.

A Bahia, na canção, é representada como o local onde o preconceito “*não pegou*”. Já que sua cultura era marcada pelas misturas, a das raças seria apenas mais uma delas, não importando, portanto, a cor da pele dos foliões. Assim, o carnaval da Bahia é ofertado ao turista, ao resto do país, como aquele onde ele poderia “*espantar essa dor*” do racismo. Estava aí mais um atrativo da festa, a partir do que se conclui, na canção, era “*na Bahia o melhor carnaval*”. Estamos, sem sombra de dúvidas, diante de uma perspectiva muito diferente daquela apresentada pelos blocos afro nas décadas anteriores. Agora, a *mistura* de tudo e de todos aparecia como possível e já concretizada graças à *alegria* e à ausência de preconceitos.

Esta alegria sempre se manifestava em sua máxima potência na folia momesca, sendo uma representação cada vez mais indissociável da outra. Carnaval e alegria que aconteciam, é bom não esquecer, num tempo específico, qual seja, o verão, estação de sol e calor que propicia também os encontros amorosos, a explosão do desejo, a conquista e o sexo. A canção carnavalesca da Bahia irá, obviamente, se apropriar também destas imagens e desse clima amoroso que se instaura durante a festa. Além da supracitada banda *Cheiro de Amor*, uma outra fará grande sucesso nos fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, cujo nome também insinua a ambiência amorosa e sexual da festa: *Banda Beijo*. Um de seus maiores sucessos, a canção *Beijo na Boca*, de 1988, dá continuidade à temática da alegria que vínhamos abordando, mas a contempla em meio a outros elementos tão atrativos quanto para o turista que procurava Salvador.

*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
E o farol ilumina Salvador
Ê, ô, ê, ô
Todo dia é festa em Salvador
Ê, ô, ê, ô
Suor, swing maneiro
Pecado e amor*

A proximidade física experimentada no carnaval baiano é algo que já tínhamos visto como intrínseco à festa trioeletrizada desde pelo menos a década de 1970. Agora, contudo, esta proximidade se reveste do apelo erótico provocado pela fricção destes corpos suados, com “*sabor de pecado*”. Este apelo não é nenhuma novidade em se tratando da festa da carne. O que muda a partir de fins da década de 1980 é a permissibilidade vivida pelos foliões nas ruas e incentivada pelas próprias canções, como é o caso desta. Logo, à imagem do carnaval baiano vão se colando também imagens/representações das situações amorosas e sexuais passíveis de acontecerem durante a festa em Salvador. A esta alegria reificada nas canções associa-se o prazer carnal, facilitado pela aproximação física provocada pela música do trio elétrico.

A alegria vivida pelo baiano e ofertada ao turista não deixa de ser alimentada por estas possibilidades de prazer carnal, daí a relevância da última estrofe da canção. Em acordo com muitas das representações que já estudamos até chegar aqui, temos a ideia da Bahia como imersa numa festa sem fim, sendo que o trio elétrico seria o grande personagem responsável por esta alegria, já que era ele que alimentava a festa com som, luz, cores e movimento (“*Todo dia é de festa na Bahia/O trio irradia alegria*”). Em seguida, a canção se fecha na reiteração da mesma ideia de alegria, só que agora pelo processo recorrente da metonímia, tomando a capital pelo estado (“*Todo dia é festa em Salvador*”). A esta representação, porém, junta imagens que sinalizam para a mistura de elementos que acarretariam o prazer físico: “*Suor, swing maneiro/Pecado e amor*”.

Algo muito similar encontraremos na canção *Cara Caramba Sou Camaleão* [AC40], sucesso da banda *Chiclete com Banana* no ano de 1993. Nela, a mesma representação da cidade construída pela justaposição de imagens referentes ao verão, à paisagem da cidade (raios do sol, Farol, mar), e à possibilidade de um amor de verão e todos os prazeres daí advindos. Tudo isso se soma para tornar ainda mais irresistível o convite feito na canção: “*Vem viver o verão/Vem curtir Salvador*”. Tal convite, no entanto, é ainda mais específico, já que toda a canção é cortada pelo nome do bloco de cordas em que se apresentava a banda *Chiclete com Banana*, no caso, o Camaleão. Assim, o encontro amoroso não se daria em qualquer lugar da festa, mas especificamente no interior deste bloco (“*Eu sou Camaleão/Hoje eu sou seu amor*”). Tais versos são significativos na medida em que servem como exemplo de um processo de representação cada vez mais comum, que irá se espalhar por toda a década de 1990, as identificações passando a se dar com os blocos e demais agremiações carnavalescas, formando espécies de *tribos* que dividem o espaço público, comungam da mesma cidade,

porém de formas diferentes, imbuídos do sentimento de pertencimento a este ou aquele grupo. A nação chicleteira talvez seja apenas a mais visível das tribos.

Acima dos grupos circunscritos aos seus blocos e bandas, entretanto, estaria a cidade de Salvador, onde acontece o carnaval que embala tantos milhares de foliões. Ela é que será representada como capaz de amalgamar tantos pequenos grupos em torno de um clima de paz e amor proporcionado pela vivência do sentimento comum a todos, o da alegria. Nesse sentido, vale a pena conferir a canção *Eu sou soteropolitano*, outro *hit* da banda *Chiclete com Banana*, este do ano de 1994.

Quando bate o atabaque
A galera lá do Iraque
Canta um canto de paz

Quando rufa o repinique
A menina dá chilique
É bonito demais

Segue o mantra da alegria
Pelas ruas da Bahia
Explodindo amor

Essa gente tem magia
Que de cara contagia
Misturando a cor

Eu sou soteropolitano
Eu sou baiano
Eu sou de Salvador
Eu sou soteropolitano
Eu sou baiano
Eu sou de paz e amor

Do início ao fim da canção, está a retórica da baianidade, que alcança seu ponto máximo de expressão nesta década que estamos abordando. Aqui, chegamos a um ponto em que os discursos musicados sobre a Bahia e seu carnaval beiram o delírio. Qual outra explicação possível para a representação desta baianidade como capaz de resolver conflitos e instaurar um clima de paz não só local como mundial? A então recente Guerra do Golfo assomava como passível de resolução ao tomar contato com o som do atabaque. A cultura da paz é associada ao “*mantra da alegria*” baiano.

É-nos claro que os compositores, poetas, lançam mão de imagens de força para passar suas mensagens dentro da festa. Uma vez, porém, que estes artistas estão imersos numa sociedade temporal e espacialmente delimitada, comungam das possibilidades e limites dadas

pela mentalidade que lhe é própria, ou do que Robert Darnton denominou de “idioma geral”⁸, apesar de uma sensibilidade mais apurada em sua captação. Assim, esta supervalorização da alegria baiana, capaz de instaurar a paz no mundo, não era fruto apenas de seu lirismo, mas uma forma de representação legitimada pelo sentimento vivido pelo povo baiano em relação a ela.

Em sua última estrofe, a reafirmação das mesmas imagens que há tanto já se colaram à ideia de Bahia, como um povo dotado de “...*magia/Que de cara contagia*”. Esse contágio era, sem sombra de dúvidas, facilitado pela música e pela festa, a mesma que também encurtaria os caminhos para a tão propalada miscigenação racial (“*Misturando a cor*”). Por fim, os versos que imortalizaram esta canção, a afirmação simples e direta do orgulho de pertencer a esta cidade, reforçando uma identidade local que se tornava mais sólida a cada dia que se passava. Por eles, novamente vislumbramos também a metonímia fartamente utilizada desde Caymmi (“*Eu sou soteropolitano/Eu sou baiano/Eu sou de Salvador*”).

A enunciação da alegria dentro do cancionário carnavalesco baiano não será prerrogativa exclusiva desta ou daquela banda, deste ou daquele artista da axé music. A representação desta alegria como componente da personalidade baiana logra êxito justamente por ser encampada por todo o conjunto. Este processo se dá num contínuo de tempo, sendo a década de 1990 aquela em que ele alcança o cume, e por isso mesmo imagens que podem nos parecer exageradas quando vistas com atenção.

Dentre os artistas que fizeram da ideia da alegria um de seus principais motes temáticos está, por exemplo, Daniela Mercury. Árdua defensora desta característica como um diferencial dos baianos, sendo, inclusive, algo que teriam a ensinar e compartilhar com o mundo, seu repertório será repleto de imagens referentes a ela. É o caso, vejamos, de um de seus sucessos no ano de 1994, *Música de rua*. A cantora e compositora clama, na canção, pelo sentimento de alegria para que este não lhe falte nunca, já que ela seria a sua “*fala*”.

*Alegria agora
Agora e amanhã
Alegria agora e depois
E depois e depois de amanhã*

*Essa alegria é minha fala
Que declara a revolução
Revolução*

⁸ Sobre isso dirá o autor: “a expressão individual ocorre dentro de um idioma geral, de que aprendemos a classificar as sensações e a entender as coisas pensando dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura.” Todos nós, insiste o autor, “operamos dentro de coações culturais...”. DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. XVII.

*Dessa arte que arde
De um povo que invade
Essas ruas de clave e sol
E de multidão*

*E a gente dança
A gente dança a nossa dança
A gente dança
A nossa dança a gente dança*

*Azul é a cor de um país
E cantando ele diz
Que é feliz e chora*

*Alegria agora
Agora e amanhã
Alegria agora e depois
E depois e depois de amanhã*

O mais inusitado na canção é que esta alegria a compor sua fala aparece como aquela “*Que declara a revolução*”. A alegria aparece a detonar uma revolução na cidade, causando assombro àqueles que à ideia de revolução estão acostumados a associar imagens de violência, conflitos, enfrentamentos, mudanças estruturais etc. Não são estas as imagens acionadas no universo da axé music, que vem nos falar de uma revolução acontecida no campo da arte, a um povo que se aglomera e toma o espaço público por meio da música e de sua maior festa, o carnaval. Mas este povo, imbuído de sua arte, é movido por esta alegria que, mais do que qualquer outro efeito direto, lhes põem a dançar. Parece ser assim, por meio da dança, que esta alegria acontece em público, declarando sua revolução. De resto, pede-se, então, para que nunca falte esta alegria, para que ela, em sua condição revolucionária, exista sempre (“*Alegria agora e depois/E depois e depois de amanhã*”).

Se a ideia de uma revolução, ainda que no campo artístico, nos parece um tanto quanto exagerada, que dizer então deste sentimento de alegria como algo inato ao baiano, herdado como um dom, e assim, dispensando qualquer aprendizado sociocultural para manifestá-lo? É o que traz a letra da canção *Bate Couro*, outro sucesso na voz de Daniela Mercury, desta vez em 1996.

*Alegria é um dom
Que herdei do meu rei
Desde os tempos de outrora
Tristeza no meu coração
Não mora*

*Bate o couro que eu já vou
Que eu já vou sapatear
Vou rodar a baiana
E cantando eu vou
Lhe tirar pra dançar*

*Eu sou do xote
Do maxixe, do xaxado
Rebola, Embola
Quando ouço essa canção
Danço de costas
De frente, danço de lado
Marco o compasso
No toque da marcação*

Como já dito anteriormente, uma canção nunca é acessada apenas em seu texto, o ouvinte leva em conta também o contexto, o intertexto, todas as informações a que ele tem acesso a respeito daquele artista que enuncia um discurso musicado, bem como o momento e o espaço em que o faz. Por isso é que inferimos a figura do baiano (ou da baiana, seria até melhor dizer) da canção, já que cantada por aquela que no momento assomava em todo o país como a grande encarnação desta figura. Desse modo, deparamo-nos com esta alegria herdada “*Desde os tempos de outrora*”, tão completamente inebriante que não daria qualquer margem à tristeza.

Na canção, vislumbraremos também, mais uma vez, a flagrante corporeidade em que redundava esta alegria, desembocando quase que obrigatoriamente na dança, aqui desencadeada ao mínimo sinal de seu início (“*Bate o couro que eu já vou/Que eu já vou sapatear*”). Em seguida, o eu-lírico da canção se entrega a todos os ritmos que lhe exigem movimento como forma de demonstrar e extravasar sua alegria, dançando xote, maxixe, xaxado, de costas, de frente e de lado. Enfim, de todas as formas, pois é preciso dar vazão ao sentimento.

Se Daniela Mercury foi, durante quase toda a década de 1990, a maior figura a representar a ideia da Bahia, bem como a retórica da baianidade, na mídia, com especial destaque para as ideias da mistura e da alegria, ao nos aproximarmos do ano 2000, ela será substituída por outra baiana. Falamos de Ivete Sangalo, cujo reforço à retórica da baianidade se dá não tanto pelas canções que emplaca como sucesso, mas, principalmente, por sua própria figura e exposição na mídia, sempre muito íntima de seu público, emanando uma alegria aparentemente sem fim. Ela parece ao povo brasileiro como a própria cara da festa, do carnaval baiano da axé music: divertido, descomprometido, miscigenado, sensual.

Apesar de tudo isso, ao tomarmos seu repertório, sobretudo o de sua carreira solo iniciada em 1999, veremos que boa parte dos seus sucessos, de seus *hits*, não exploram o

universo temático de que se compõe a retórica da baianidade, estando muito mais ligados às temáticas amorosas e ao universo pop. Contudo, iremos achar uma ou outra canção fortemente identificada com aquela retórica, como é o caso de *Festa*, sucesso retumbante nos anos de 2001 e 2002, sendo que neste último se associou intimamente à vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo, se tornando uma espécie de hino.

*Festa no gueto
Pode vir, pode chegar
Misturando o mundo inteiro
Vamos ver no que é que dá*

*Hoje tem festa no gueto
Pode vir, pode chegar
Misturando o mundo inteiro
Vamos ver no que é que dá*

*Vem gente de toda cor
Tem raça de toda fé
Guitarras de rock'n roll
Batuque de candomblé, vai lá
Pra ver a tribo se balançar
O chão da terra tremer
A mãe preta de lá mandou chamar*

*Avisou, avisou...
Que vai rolar a festa, vai rolar
O povo do gueto mandou avisar*

A música retoma boa parte dos motes até aqui trabalhados como componentes desta retórica. Começa por ser mais um convite à festa, que desta vez assume a centralidade da canção, dando-lhe o título. A festa aludida acontece no gueto, que aparece como um óbvio símbolo do universo cultural da negritude, mais uma vez assomando não em seu caráter reivindicatório, mas sob o signo da mistura capaz de a todos agregar harmonicamente (“*Pode vir/Pode chegar/Misturando o mundo inteiro/Vamos ver no que é que dá*”). Assim, não nos causa qualquer assombro o hibridismo entre as guitarras de rock’n roll e o batuque de candomblé que somos chamados a ver. Isso já nos era “natural”.

Porém, teremos uma novidade que surge na canção *Festa* (novidade que já tinha aparecido antes em algumas canções), e que iremos perceber doravante em muitas outras também. Nela, a mistura que se dá é a do “*mundo inteiro*”. Dentro de um novo contexto da chamada pós-modernidade ou da modernidade tardia, os entrecruzamentos culturais se aceleraram tremendamente e, como não poderia deixar de ser, isto foi captado por estes que, antes dos outros explicarem, intuem as mudanças por que passam as sociedades: os poetas. A

canção do carnaval baiano vai reverberar como poucas outras este momento de transição e complexidade. De certa forma, o mundo veio parar no tabuleiro da baiana. Quanto ao resultado disso, talvez ainda seja muito cedo para afirmar algo, mas a gente pode tentar vislumbrar por meio das canções como esta sociedade baiana está, culturalmente, reagindo a tantos contatos e trocas, sobretudo no que tange ao seu discurso identitários, a baianidade. Para não sair deste universo, nos apropriemos da canção supracitada: “*Misturando o mundo inteiro/Vamos ver no que é que dá*”.

O Trio conectado ao mundo

No ano de 2010, o trio elétrico completou 60 anos de existência. Muitas foram as comemorações, com direito a ser o tema do carnaval, ter documentários e especiais contando sua história na TV e, claro, uma canção. Essa ficou a cargo de, como não poderia deixar de ser, Carlinhos Brown, o compositor mais inventivo do carnaval baiano nos últimos anos.

Sua carreira veio num crescente desde que começou ainda muito jovem como percussionista da *Banda Acordes Verdes*, donde saíria também Luiz Caldas, considerado por muitos o pai da axé music. Seguindo, entretanto, uma direção distinta deste, Brown passou pelas bandas de Caetano Veloso, Sérgio Mendes e outros, para logo em seguida fundar e capitanear a *Timbalada*, talvez o vetor de maior criatividade dentro da música baiana nos anos 90.

Diferentemente dos blocos afro já existentes, como Ilê Ayê, Malê Debalê, Muzenza, Ara Ketu, a Timbalada não se remetia a nenhuma ideia de África (mística ou mesmo contemporânea), tampouco pautava suas criações por pesquisa de sonoridades africanas ou afro-americanas, nem mesmo afro-caribenhas, mas sim por uma pesquisa dos diversos ritmos difundidos na Bahia. Além disso, pela junção do uso dos timbais numa batucada pop e das pinturas corporais criou uma estética que aponta ao mesmo tempo para o tribalismo e para a pós-modernidade.⁹

Ao se lançar em carreira solo no ano de 1996, Carlinhos Brown se insere no filão comercial do que passou a ser considerada em fins dos 80 como *World Music*, que nada mais é do que uma denominação dos selos independentes ingleses para todo tipo de música extra-ocidental gestada a partir de sonoridades “étnicas”. Sob esse rótulo é que Carlinhos Brown

⁹ GUERREIRO, Goli. “Um mapa em preto e branco da música na Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito*. Sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998, p. 117-118.

acumulará alguns Grammys, traçará carreira internacional sem nunca, porém, deixar de tomar parte no carnaval de Salvador todos os verões.

Sendo considerado um dos principais capitães da folia e também um dos seus mais importantes compositores, será ele a articular uma das mais interessantes sínteses a respeito do lugar ocupado pelo trio elétrico no imaginário dos artistas carnavalescos (e não somente no deles). Ao ser inquirido sobre o título de sua música (*Parente do avião*) em comemoração aos 60 anos do trio elétrico, não hesita em afirmar que “depois do avião, o trio é uma das nossas criações mais importantes. Sem dúvida, ambos nos conduzem em viagens para lugares que desejamos. O trio, no entanto, nos leva através das melhores fantasias.”¹⁰

A canção de Brown possui uma letra debochada, em que se justapõem muitas imagens, algumas inclusive não contribuindo para uma coerência de sentido, bem ao gosto do compositor. Nela se evidencia um louvor ao trio elétrico e por meio deste louvor se pretende dizer o que é esse veículo “sexagenário” da folia baiana. Na bricolagem dos muitos predicados possíveis, chama atenção que, no meio das muitas indefinições acerca desse objeto, uma coisa é dada como certa: o trio é a um só tempo “de Dodô”, “de Osmar”, como “de ninguém”. Assim, ele vai escalando degraus quanto a sua origem e importância, alçando o posto de “internacional”, interpretação reforçada pelo uso do inglês em boa parte de seus versos. Tudo isso somado à parte musical, em que se mistura à batida dos tambores, efeitos de eletrônica, assim como o uso das guitarras baianas, componentes da mítica do trio elétrico, completa o sentido da letra.

Também a justaposição dessa música a uma outra demonstra que o uso da imagem do avião não é inédita. A canção *Santos Dumont, Dodô & Osmar* [AC17], gravada no disco *Bahia...Bahia...Bahia*, de 1977, da banda *Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar*, já proclamava que “*Santos Dumont, avião, Dodô & Osmar, o trio elétrico/Invenção de brasileiro/Gera uma astúcia tão louca/De deixar o mundo inteiro/Com água na boca*”.

No caso de *Parente do Avião*, a canção ainda não foi registrada em disco, mas gravada em conjunto por Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Luiz Caldas, Armandinho, Ivete Sangalo e Cláudia Leitte, para as comemorações dos 60 anos de Trio Elétrico, em 2010. Todos eles são ícones do carnaval do trio elétrico, este veículo que, aqui, é comparado ao avião.

¹⁰ Comentário acessado em <http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=11445>, no dia 19/09/2010.

*I love o trio
I love o trio
I love o carro mais gostoso do Brasil*

*Vem pular, vem pular aqui
Vem pular, vem pular aqui*

Ele é sexy, Ele é sexy, Ele é sexagenário (2X)

*O trio é de Dodô
O trio é um armário
O trio é de Osmar
O trio é multidão*

*O trio é invenção
Parente do avião
O trio é Tribalista
O trio é de ninguém*

*O trio é regional
O trio é federal
O trio é do Brasil
Internacional*

Ele é sexy, Ele é sexy, Ele é sexagenário (2X)

*Love, love, love, love o trio
I don't forget
Quero o trio pra tonight*

*Love, love, love, love o trio
I don't forget
Quero o trio pra curtir*

*Love, love, love, love o trio
I don't forget
Quero o trio pra to me*

*Love, love, love, love o trio
I don't forget
Quero o trio tão feliz*

*Um trio pra tonight
Um trio pra curtir
Um trio pra to me
Um trio tão feliz*

Nesse mesmo espírito, Daniela Mercury, uma das principais intérpretes do trio elétrico, não cansa de se referir a este como “nossa escola de samba de rodas”, numa dupla alusão às tradições da cultura do país: por um lado, à escola de samba carioca, em que os carros alegóricos também sugerem a estetização de que são feitos os trios elétricos; por outro

lado, alude ao samba de roda baiano, este que parece representar o mais fundo da tradição musical afro-baiana. Embevecida pelo clima do carnaval e do palco andante em cima do qual construiu sua carreira, a cantora/compositora também fez sua canção-elogio ao trio elétrico, quando este completava 60 anos.

Numa proposta de canção diferente da de Carlinhos Brown, Daniela Mercury e seu parceiro Marcelo Quintanilha lançam mão de trechos de antigas canções do carnaval baiano para compor a ambiência do que seria o universo de fantasias do carnaval, no qual o trio surge como um “*sonho eletrificado*” que, assim como na canção anterior, é internacional, tendo saído da Bahia “*pro mundo inteiro*”.

A despeito dessa sua internacionalização, acompanhando-o pelas ruas da cidade, como elementos vivos da imagem traçada, estariam os blocos afro citados na música, todos eles intrínsecos à festa, cuja história não se pode contar/cantar sem fazer referência a eles. Porém, nesse tempo e espaço idílico da canção, próprio do momento de suspensão do cotidiano figurado pelo carnaval, os embates étnicos e musicais são temporariamente “esquecidos” a pretexto da louvação ao ícone maior da folia momesca, aqui transformada numa “*lata alada de era uma vez*”. Ademais, nesse conto de fadas urbano e eletrizado, é ele o personagem central, o protagonista dessa canção de carnaval que o compreende como um *Andarilho Encantado*.

*Andarilho encantado
Nascido em fevereiro
Sonho eletrificado
Onde a guitarra cantou primeiro
Sou a Escola de Samba de rodas
Da Bahia fui pro mundo inteiro
Alegria, me acorda sem cordas
Do amor sou prisioneiro*

*Prisioneiro seu namorado
Bailarina da caixinha de música
Balançando ao seu sapateado
Girando, girando
Movido a mágica*

*Avisa lá, Didá, Comanche, Apache, Ilê
Timbalada, Malê Debalê, olha o Gandhi, o Afro Sudaka
Ara Ketu, Cortejo, Muzenza, sambando ao som do Badauê
Que lindo é o Olodum balançando a praça*

*Eu falei Faraó
Chuva, suor e cerveja
Me abraça e me beija*

Na praça me beija

*Eu falei Faraó
Amor não se perca
Não desapareça
Não se perca de mim*

*Axé, achei
Que bem me fez
Vou nesse conto de fadas
Voando sem asas
Dançando com o Rei
Brincando fantasiada
Nessa Lata Alada
De Era uma vez?*

*Ô, bata lá em casa
Que eu tô
Eu vou fantasiada
Amor*

Essa imagem encantada com a qual representa o trio elétrico e o universo do carnaval não foi, porém, a primeira incursão de Daniela Mercury na temática. Desde pelo menos 1998, quando do lançamento de seu disco ao vivo com o sugestivo nome de *Elétrica*, a cantora/compositora se filiou à “escola” carnavalesca da qual fazem parte nomes como Caetano Veloso, Moraes Moreira e a banda *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*. A partir de então, tomou para si a bandeira do carnaval soteropolitano moderno e massificado, que tem como principal representação o trio elétrico.

Note-se, como exemplo, a canção *Trio Metal* (Alfredo Moura/Daniela Mercury/Renan Ribeiro/Marcelo Porciúncula), presente no já mencionado álbum. Nela, os signos que acenam para o contexto de uma sociedade atual, urbanizada, estão presentes desde o título, que em conjugação com a base rítmica da música sugere “*um rock prensado pro carnaval*”. Em comum à axé music e propiciando essa mistura, estaria o apelo à energia capaz de fazer um “*povo em peso*” balançar “*na voltagem do farol*”. O povo, agora transformado em massa, é ele mesmo fonte da energia condensada nos corpos, energia essa que, uma vez liberada, poderia gerar “*eletricidade via nua nação tropical*”.

*A massa em lata invadia
Metida a heavy metal
Eletricidade via
Nua nação tropical*

*Um passo plugado no mundo inteiro
Um rock prensado pro carnaval*

*É o tempo no espaço, é um povo em peso
Balançando na voltagem do farol*

*Ter um futuro aquecido
Num gerador de estrelas
Pro meu bloco Crocodilo, um choque de beijos
Pra ver tremer o céu de fevereiro*

*Quero ver, quero ver, quero ver
Quero ter, quero ter, quero ter, ô
O som do trio elétrico de Osmar e de Dodô*

*Quero ver, quero ver, quero ver
Quero ter, quero ter, quero ter, ô
O som da guitarra elétrica de Armandinho*

Aliás, eletricidade, gerador, voltagem, choque, todas estas imagens remetem à sociedade contemporânea, cuja modernização se pautou pelas conquistas tecnológicas advindas, sobretudo, com a difusão da energia elétrica. O cotidiano do homem foi profundamente modificado a partir de sua convivência com os eletrodomésticos e eletroeletrônicos, principalmente, no caso destes últimos, dos meios de comunicação. Esses meios de comunicação intensificaram as trocas simbólicas e culturais no mundo, gerando um trânsito intenso de imagens e sons.

A música do carnaval baiano é profundamente marcada por tal dinâmica de trocas e o trio elétrico ocupa no imaginário de seus compositores/cantores o lugar de símbolo maior dessa articulação possível entre diferentes tradições e culturas. A ele restou a função primordial de manter “*um passo plugado no mundo inteiro*”, como canta a plenos pulmões Daniela Mercury, uma das principais propagadoras dessa ideia que, no seu caso, assume a dimensão de crença ou convicção que tem movido seu fazer artístico na última década.

Nascida em Salvador, Daniela Mercury inicia sua carreira de cantora no momento da explosão dos blocos de trio e dos blocos afro. Ao se apropriar da musicalidade das duas vertentes, ela se lança nacionalmente, em 1991, como baluarte da agora chamada *axé music*. O seu rápido sucesso fez com que a cantora rompesse as barreiras da música estritamente regional, alcançando altas vendagens, ultrapassando a marca de um milhão de cópias, até então inédita para um artista de carnaval. Observando a trajetória exitosa de Daniela Mercury, pode se considerar que a cantora não se acomodou à fórmula inicial de seu trabalho, e, sem perder o contato com a cultura local, buscou trazer novas e contemporâneas informações para a sua obra, sobretudo com a utilização de música eletrônica. Tais novidades nem sempre eram bem recepcionadas num primeiro momento, mas com o passar dos anos, tornou-se parte

comum do carnaval, disseminando-se no trabalho dos mais diversos artistas da axé music.

A experiência de inserção de elementos da música eletrônica no carnaval baiano abre espaço para uma renovação não apenas estilística, mas também temática, ecoando os anseios de uma cada vez mais presente sociedade global e pós-moderna. Assim é que se pode perceber numa canção como *Groove da Baiana* (Jorge Zarath/Paulo Vascon/Tenison Del Rey) a consciência do eu lírico quanto ao seu (não)lugar na nova ordem-desordem contemporânea. Ainda que faça referência ao seu *locus* de existência e enunciação discursiva, que “*tá no tabuleiro*”, nos é dado saber que este, contudo, faz “*ponto com mundo inteiro*”.

A escuta mais atenta da canção, considerando seu caráter também musical e não apenas verbo-poético, nos permite inferir que a canção é construída a partir de referências a Carmen Miranda, internacionalmente conhecida sob a figura da baiana. Logo, a letra nos remete à atualização dessa mítica baiana, não só a da mulher baiana comum, de um dia a dia que tem “*abará e coca cola*”, “*o plug, a lata d’água, prêt-a-porter, anágua*”, como também daquela que se pretende internacionalmente famosa, aquela que sabe que “*o olho do mundo te olha*”.

*Me ensina, Me ensina,
Menina, Menina,
Eu quero aprender com você
O jeitinho faceiro
De saber requebrar
De Ioiô
Iaiá*

*Quem quer levada tem
Quem quer cocada tem
A massa que rebola
Abará, coca-cola*

*Quem quer miolo tem
Quem quer crioulo tem
O plug, a lata D’água
Prêt-a-porter, anágua*

*Um bocado de mãos
Um balaio de megatons
Pra tocar, pra cantar
Pra fazer esse chão tremer*

*Um bocado de mãos
No batuque dos corações
Pra dançar, pra suar
Pra beber, pra comer você*

*Me ensina, me ensina
Menina, Menina
Eu quero aprender com você
O Olho do mundo te olha*

*Tá no tabuleiro
Ponto com mundo inteiro
O balancê, balancê
Dos balangandãs
Um Iê, iê, iê, iê, iê
No sol das manhãs
Na Rua te ver*

*Alisando o cabelo
Afinando a cintura
Pop, groove certo
Beat, beleza pura*

*Me ensina menina...
Tá no tabuleiro...*

Se é preciso algum esforço para entendermos o *Groove da Baiana*, para construirmos sentido, para, como lembra Celso Favaretto¹¹, nos deslocarmos de nosso lugar de ouvintes receptores para um estado de produtividade, em que somos obrigados a construir a música junto com sua emissão, esse esforço é de menor ordem no caso de uma música como *Itapuã @ano 2000* (Lucas Santtana/Quito Ribeiro). Nesta, as imagens são claras, coesas e poderosas, funcionando como uma poderosa reflexão crítica sobre a sociedade e música baianas. Essas são representadas como protegidas sob um “*sombreiro parabólica*”, capaz de receber os sinais de todo o mundo, sem que para isso seja necessário algum deslocamento de ordem espacial, podendo-se degustar calmamente um “*acarajé com coca-cola*”. Ainda a respeito das mudanças na compreensão de espaço, nada mais que genial a ideia que dá título à música e que atesta que “*Itapuã ano 2000 é perto da boca do rio*”.

Itapuã, considerado um subdistrito de Salvador, até as últimas décadas do século XX ainda se encontrava bastante apartado do resto da cidade, devido, sobretudo, à falta de vias que o interligasse aos outros bairros e ao centro, distante quase 25 km. Assim, só mais recentemente, com o desenho de novas vias pela cidade e com o incremento de velocidade nos veículos de locomoção, é que Itapuã se tornou um local de fácil acesso, e pode-se hoje dizer que fica perto da Boca do Rio. A distância antes enorme a separar os dois pontos da cidade agora pode ser transposta no “*tempo de uma saudade*”¹², pra ficar com a bela imagem

¹¹ FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura”... op cit., p. 246.

¹² Verso de *Parabolicamará*, música originalmente gravada por Gilberto Gil em disco homônimo, de 1992.

de um outro baiano. E como não poderia deixar de ser, nessa nova cidade, continua como um signo da modernidade ele, esse “veículo sonoro visual”.

*Em meio ao cenário futurista pobre das areias
Pavimentadas da lagoa do Abaeté
Em meio ao pôr-do-sol technicolor,
Influência de mercado, identidade nacional*

*Abaeté “surfa na rede” ouvindo som
E suíngue do bloco afro Malê de Balê*

*Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio
Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio*

*Na praça Dorival Caymmi
Celebra-se agora o que há de moderno*

*O funk avariado, o afoxé amplificado
O samba-reggae distorcido e sampleado*

*Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio
Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio*

*Diz o pequenino e milionário reclame
Colado ao lado do trio
“beba coca-cola, beba cloaca,
Babe o caos, beba coca”*

*Acarajé, acarajé com coca-cola
Num sombreiro parabólica
Acarajé, acarajé com coca-cola
Num sombreiro, antena parabólica*

*Putas de Win Wenders, junk’s Tarantino,
Santas de Greenway, Kikas de Almodóvar
Desfilam se beijam se banham de tanga,
Se benzem, no mar de Odoiyá*

*Olha quem vem chegando fazendo
Trazendo barulho pra praça principal
É o trio elétrico veículo sonoro visual*

*Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio
Itapuã ano 2000 é perto da Boca do Rio*

Quando justapostas, quando escutadas em conjunto, o que todas essas canções têm em comum é a tentativa de articular uma resposta às muitas e profundas mudanças por que estamos passando e que estão abalando as poucas certezas que nos restam. Nesse contexto de pós-modernidade, de uma sociedade global e midiaticizada, em que ocorre a profusão de

imagens e sons capazes de viajar o globo em átomos de segundos, o apego às localidades parece recrudescer. Porém, só à primeira vista e de forma ingênua seria possível a alguém querer falar de algum *locus* hoje, qualquer que seja ele, como um lugar intocado, puro ou de raiz. Chegamos a um nível de hibridização cultural nunca antes sequer sonhado. Falar de um local, de uma cidade, na contemporaneidade, é ter que, obrigatoriamente, falar de suas muitas e profícuas articulações com o global, com o mundo midiático que invade todos os cantos.

No caso da cidade de Salvador, falar dessa articulação oferece o desafio de se lidar com um lugar cuja história de misturas e trocas culturais remonta ao início de sua própria existência; um lugar que a um só tempo faz o elogio dessas misturas, sincretismos, miscigenações, como também escava o seu chão em busca de supostas raízes, de tradições imutáveis, enfim, de núcleos duros dentro da miscelânea que é a cultura baiana.

Entretanto, o tipo de estudo aqui proposto, tomando o cancionário popular brasileiro que tem como referência o “universo” de representações acerca da ideia de Bahia, de Salvador, seu povo e seus costumes, nos deixa intuir – o que aqui significa ver a partir de dentro dessas canções – que a tradição, a “cultura raiz”, não é tão “protegida” assim, como se pode querer acreditar a partir de outras matrizes discursivas, e mesmo por meio de algumas canções analisadas isoladamente, sem seu devido cotejamento com o universo de que fazem parte.

Essa relação amigável e aberta aos trânsitos culturais é mais visível quando se procede ao estudo da música do carnaval baiano. O fato desta se realizar em cima de um trio elétrico e de ser ele o símbolo maior da festa e da sociedade baiana urbanizada e moderna não é pouco relevante. O “caminhão da alegria” continua seu desfile rumo ao futuro e se se lança ao passado, às tradições, é sempre com o intuito de se apropriar dessas para ressignificá-las.

Muitas e recorrentes são as imagens das últimas décadas que aparecem nas canções carnavalescas falando ou insinuando ligações, plugs, conectividades, comunicação, contato, trocas etc. Se Gil, com sua linda música *Bahia de todas as contas* [AC35] nos diz que a Bahia, uma vez formada, foi parar em todos os lugares, havendo “*pra cada canto, uma conta*”, outra canção, esta mais recente – *Cidade Elétrica* (Jorge Zarath/Manno Góes) – atualiza essa ideia e nos fala que em Salvador, na Bahia, há “*para cada esquina, um canto*”. Esquina não só como territorialidade explícita da cidade, mas também como um ponto de intersecção onde duas ruas, dois caminhos, se encontram. E desse encontro, um novo canto, uma nova música para celebrar. De preferência, no verão, em fevereiro (ou quem sabe março), quando Momo recebe as chaves da cidade, coloca-a durante uma semana em estado de

suspensão e a liga numa corrente sempre renovável de energia, a da alegria:

*Em nossa cidade tem mais poetas e artistas
Que pedras portuguesas
Pra cada dia um santo, um manto
Para cada esquina, um canto
Milhões de ampères movidos a carvão e paixão
Minha Cidade é maravilhosa
Minha Cidade é elétrica*

*Fibra lúdica
Energia solar
Festa histórica
Ótica da crença
Tudo aqui tá ligado
Aqui tudo é dança
Fevereiro apaixonado
Tudo aqui balança*

*Chuveiro de água benta pra lavagem de escada
Alma lavada de fé
Um choque de alegria
Na força da fantasia
Axé, axé, axé*

*Cidade elétrica
Cidade elétrica
Nova, antiga, ginga, toca, liga, liga, liga*

*Cidade elétrica, cidade elétrica
Usina de emoção
Plug, poesia e canção
Na estética
Na prática
Na mágica
Na corrente do coração*

CONCLUSÃO

O carnaval de Salvador não conta mais com a participação da maior parte da população da cidade. São estes os dados surpreendentes que nos têm fornecido o Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (INFOCULTURA) nos últimos três anos, quando a pesquisa passou a ser feita numa parceria entre a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), a Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI/SEPLAN) e, em 2010, o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB/SECULT).¹ O que ela tem nos revelado, em números, é que a maioria dos moradores de Salvador não participa presencialmente do Carnaval: 79,1% (2008), 77,0% (2009) e 77,9% (2010).² Os dados vem apenas comprovar o que qualquer folião mais atento já vinha percebendo, que o “carnaval-participação”, na medida em que se industrializou a partir da década de 1980, foi gradualmente expulsando o baiano da festa, reservando seus espaços para o turista que poderia pagar pela festa, cada vez mais privatizada e cara.

Em 2010, ano em que o trio elétrico completou 60 anos de existência, estamos muito longe das primeiras imagens tecidas a respeito dele como o veículo a embalar as multidões em êxtase, misturadas e em frenético contato corpóreo. A famosa frase “*Atrás do trio só não vai quem já morreu*” perdeu seu impacto frente à nova realidade. A possibilidade de se brincar na festa, de se pular o carnaval atrás do trio, está cada vez mais restrita aos que dispõem de recursos financeiros para isso, mas não só.

A pesquisa nos revela também uma diferença no perfil do folião baiano quando comparado com o turista. Mais da metade daqueles que ficam na cidade e optam por brincar na festa – 16,2% (2008), 19,0% (2009) e 18,5% (2010) – constituem o chamado folião “pipoca”. Em 2010, eles representam 58,9% do total.³ A este respeito, caem como uma luva partes dos depoimentos de dois de nossos entrevistados, justamente aqueles que aprenderam a brincar o carnaval nos anos 1970, época do *boom* do trio elétrico, em que houve um redimensionamento da festa e mistura do folião, obrigatoriamente aproximado pela música acelerada do trio. Tanto Marlene da Silva Lopes, 53 anos, quanto Paulo Marques Figueiredo, 59, são enfáticos em suas afirmações:

¹ Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (INFOCULTURA). Ano 3-Número 6-Fevereiro de 2011, p. 06.

² Ibidem.

³ Ibidem, p. 10.

As pessoas, especialmente as pessoas mais jovens e os turistas não sabem ser pipoca (...) eu sei ser pipoca e brinco o carnaval muito bem. Eu acho que as pessoas desistiram da pipoca muito cedo. Eu não desisti.⁴

Nunca gostei de sair em bloco, ficar condicionado àquilo eu nunca gostei.⁵

Estes foliões, que ainda resistem e permanecem na festa, o fazem de maneira a não se sentir condicionado pelas cordas dos blocos de trio. Pelo contrário, o tom que podemos perceber em suas entrevistas é o de incompreensão frente a esta feição do carnaval adquirida a partir dos anos 1980. O que para as novas gerações é o desejado, estar “protegido” pelas cordas do contato popular, a estes antigos foliões parece absurdo e limitador. Ambos deixam claro que o que mais gostam na festa é justamente a capacidade de ir e vir livremente, de não gostar de um trio, abandoná-lo e ir atrás de outro, ou ainda, brincar um carnaval plural, ora atrás dos trios, ora junto aos blocos afro, ora no Pelourinho, no carnaval de marchinhas. Os foliões desta geração que permanecem na festa ainda carregam a marca da sociabilidade com que aprenderam a curtir a folia, qual seja, a de se misturar e brincar junto à multidão, sendo justamente esta a graça do carnaval.

Além disso, a pesquisa confirma também a grande preferência e identificação dos baianos com os blocos de trio. Dos 15,6% da população de Salvador que saiu em bloco no ano de 2010, 71,7% o fez nos blocos de trio, ao passo que 24,4% desfilou em blocos de matriz africana, e 3,9% em outros, especiais e infantis.⁶ Assim, somos levados a concluir que não foi só no campo discursivo que o trio elétrico saiu vitorioso. No embate pelo próprio espaço da cidade, e pela preferência dos foliões baianos, ele permanece incontestado.

O que podemos perceber nesta trajetória de 60 anos do trio elétrico são os constantes conflitos travados entre os diferentes grupos sociais no interior da cidade. Estes conflitos, a partir de meados dos anos 1970, migram gradualmente do espaço da rua para os discursos musicados enunciados na canção do carnaval. Nela é que se travará, doravante, uma luta de representações, um embate para impor sentidos ao mundo, significando-lhe. Ao passo que os blocos afro intentam enegrecer este mundo, evidenciando seu caráter desigual e discriminatório, remetendo-se à África, os blocos de trio se pautam pela ideia de mistura harmônica e pacífica, celebrada sempre na paisagem desta cidade paradisíaca, durante o carnaval, pelo signo da alegria. Os anos 1990 vieram coroar esta imagem festiva e elétrica da

⁴ Marlene da Silva Lopes, 53, jornalista. Entrevista concedida na cidade de Salvador em 28/02/2010.

⁵ Paulo Marques Figueiredo, 59, comerciário. Entrevista concedida na cidade de Salvador em 02/03/2010.

⁶ Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (INFOCULTURA). Ano 3-Número 6-Fevereiro de 2011, p. 10.

baianidade.

Porém, do alto dos caminhões, nos últimos anos, pode-se avistar e ouvir muitas mudanças. A principal delas, no campo musical, é com certeza a emergência do pagode como o gênero musical que tem tomado, gradualmente, o centro da festa. Isto começa ainda na década de 1990 com o estrondoso sucesso do grupo *É o Tchan*, comumente colocado no rol da axé music, em consonância com o que vimos a respeito desta ser mais uma interface de grupos e repertórios que tem o carnaval como principal momento de enunciação.

Contudo, apesar de sua massificação e sua íntima relação com o carnaval, optamos por não trabalhar com este gênero, justamente por entender que, apesar de normalmente ser tido como axé music, o pagode baiano possui características musicais próprias capazes de fazer dele um gênero ou estilo musical, cuja raiz é o samba. No caso do pagode baiano, o samba duro praticado no Recôncavo. Além disso, o pagode, nos anos 1990, e o neopagode baiano, nos anos 2000, se distancia consideravelmente do nosso *corpus* de canções no que se refere às suas temáticas. Estas quase sempre são construídas calcadas na corporeidade e na alusão sexista ao ato sexual. Pra ficar num único exemplo desta abordagem sexista, vejamos, por exemplo, a canção *Pressão*, sucesso em meados dos anos 2000 com a *Banda Guig Ghetto*, em que os movimentos pélvicos da dança se fazem acompanhar pelo verso: “*Pressão, vou botar pressão, mamãe*”.

A compreensão crítica destes motes exigiria outro arcabouço teórico, além de um estudo mais aprofundado sobre as condições de feitura desta música, pois, apesar dela ter roubado a cena no carnaval dos últimos anos, compreende um outro universo sócio-cultural dentro da cidade, sendo as bandas de pagode oriundas das periferias da cidade de Salvador. Além do pagode, outro estilo musical também tem se insinuado na cena carnavalesca nos últimos anos, ainda que com menos força. Trata-se do arrocha, nascido da cidade Candeias, Região Metropolitana de Salvador. Este estilo, graças ao seu enorme sucesso junto às classes populares na Bahia tem forçado os artistas baianos a, vez por outra, incluí-lo em seu repertório, de forma que ele passou a ser executado também em cima dos trios. É o caso, por exemplo, de *Piriri Pom Pom*, que em 2005 arrebatou as multidões da folia na voz de Ivete Sangalo, sempre a maior entusiasta dos gêneros considerados mais massivos. Novamente, a letra se faz em consonância com os movimentos do corpo, numa canção excessivamente didática. Desta forma, este tipo de canção na verdade só ganha sentido quando executada junto à dança, exigindo uma outra metodologia para seu tratamento.

*Piriri pom pom piriri pompom
e esse é um toque novo
piriri pom pom o swing é gostoso
piriri pom pom piriri pompom
é de arrepiar
piriri pom pom e essa é pra arrochar.
arroche bem gostoso assim...
chame essa menina assim,
bota pra descer assim
mexendo desse jeito assim.
cantando desse jeito assim..
dançando nesse jeito assim..
Piririm pom pom..*

Pelo visto, o carnaval baiano está mesmo sendo invadido por toques novos. Porém, diferentemente daqueles mais saudosistas, não devemos cair na armadilha tentadora de tratar cada novo estilo/gênero musical como a morte/supressão total dos anteriores. O carnaval está aí justamente para provar o contrário: apesar de pouca ou nenhuma visibilidade de alguns, todos eles continuam a conviver e dividir o espaço da cidade, porém, de forma extremamente desigual. E àqueles que se questionam se essa nova conjuntura marcaria o fim do carnaval do trio elétrico, com toda certeza, desconhecem a trajetória deste trio, pois é justamente ele quem está proporcionando todas estas misturas e encontros, nem sempre harmônicos, mas, *a posteriori*, harmonizados por um trabalho de memória para o qual contribuem decisivamente as canções, os discursos musicados que se constroem pela atual retórica da baianidade, em que tudo tende à felicidade, fruto da *mistura* e da *alegria*.

CORPUS DOCUMENTAL

Corpus de Canções Trabalhadas (na ordem em que aparecem)

- Atrás do trio elétrico* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Chuva, Suor e Cerveja* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Um frevo novo* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Deus e o Diabo* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Vou tirar de letra* (Moraes Moreira) – Álbum Jubileu de Prata, 1974.
- Cara a Cara* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Muitos Carnavais* (Caetano Veloso) – Álbum Muitos Carnavais, 1977.
- Jubileu de Prata* (Dodô/Osmar) – Álbum Jubileu de Prata, 1974.
- Estrepolia Elétrica* (Moraes Moreira/Galvão) – Álbum Bahia...Bahia...Bahia..., 1977.
- Até a Praça da Sé* (Bell/Armandinho/Moraes Moreira) – Álbum Pombo Correio, 1976.
- Chão da Praça* (Moraes Moreira/Fausto Nilo) – Álbum Ligação, 1978.
- Pombo Correio* (Dodô/Osmar/Moraes Moreira) – Álbum Pombo Correio, 1976.
- O Canto da Cidade* (Tote Gira/Daniela Mercury) – Álbum O Canto da Cidade, 1992.
- Filhos de Ghandi* (Gilberto Gil) – Álbum Gil Jorge Ogum Xangô, 1975.
- Patuscada de Ghandi* (Arivaldo Fagundes Pereira) – Álbum Refavela, 1977.
- Que bloco é esse* (Paulinho Camafeu) – Álbum Canto Negro I, 1984.
- O mais belo dos belos/O charme da Liberdade* (Valter Farias/Adailton Poesia/Guiguiu) – Álbum O Canto da Cidade, 1992.
- Beleza Pura* (Caetano Veloso) – Álbum Viva Dodô & Osmar, 1979.
- Assim pintou Moçambique* (Moraes Moreira/Antonio Risério) – Álbum Assim pintou Moçambique, 1979.
- O princípio do mundo* (Gilson Nascimento) – Álbum Ara Ketu Bom Demais, 1994.
- Uma história de Ifá (Ejigbô)* (Ytthamar Tropicália/Rey Zulu) – Álbum Ara Ketu, 1987.
- Alegria da Cidade* (Lazzo/Jorge Portugal) – Álbum Margareth Menezes, 1988.
- Protesto Olodum* (Tatau) – Álbum Núbia Axum Etiópia, 1988.
- África* (Ademário) – Álbum Ara Ketu, 1992.
- Mucuxi Muita Onda (Eu sou negão)* (Gerônimo) – Álbum Gerônimo, 1987.
- Prefixo de Verão* (Beto Silva) – Álbum Prefixo de Verão, 1990.
- Chame Gente* (Armandinho/Moraes Moreira) – Álbum Chame Gente, 1985.

We are the world of carnaval (Nizan Guanaes) – Álbum Netinho Ao Vivo, 1996.
Baianidade Nagô (Evany) – Álbum Negra, 1991.
Rebentão (Carlos Pita) – Álbum Suingue, 1990.
É o ouro (Lula Barbosa) – Álbum É o ouro, 1991.
Canto ao Pescador (Jauperi/Pierre Onassis) – Álbum É o ouro, 1991.
Lero-Lero (Pierre Onassis) – Álbum Adrenalina, 1993.
Terra Festeira (Alain Tavares/Gilson Babilônia) – Álbum Elétrica, 1998.
Me perdoe, Basil (Jaime Bahia/Ninha Brito/Guará/Dega) – Álbum Mãe de Samba, 1997.
Beijo na Boca (George Dias/João Guimarães) - Álbum Beijo na Boca, 1988.
Eu sou soteropolitano (Jorge Zaráth/Dito) – Álbum 13, 1994.
Música de rua (Daniela Mercury/Pierre Onassis) – Álbum Música de Rua, 1994.
Bate Couro (Gilson Babilônia/Alain Tavares) – Álbum Feijão com Arroz, 1996.
Festa (Anderson Cunha) – Álbum É Festa, 2001.
Parente do Avião (Carlinhos Brown) – Não Lançada em disco ainda. Executada no carnaval de 2010.
Andarilho Encantado (Daniela Mercury) – Não Lançada em disco ainda. Executada no carnaval de 2010.
Trio Metal (Alfredo Moura/Daniela Mercury/Renan Ribeiro/Marcelo Porciúncula) - Álbum Elétrica, 1998.
Groove da Baiana (Jorge Zarath/Paulo Vascon/Tenison Del Rey) – Álbum Sol da Liberdade, 2000.
Itapuã @ano 2000 (Lucas Santtana/Quito Ribeiro) – Álbum Sol da Liberdade, 2000.
Cidade Elétrica (Jorge Zarath/Manno Góes) – Álbum Claudia Leite Ao Vivo em Copacabana, 2009.

Entrevistas

Dilmar Fonseca de Albergaria, 64, ex-funcionária pública do estado. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 10/02/2010.

Edélsia Almeida de Souza, 59, aposentada. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 10/02/2010.

Joana, 72, aposentada. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 12/02/2010.

Maria de Lourdes, 70, aposentada. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 12/02/2010.

Marlene da Silva Lopes, 53 anos, jornalista. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 28/02/2010.

Neide Souza Cruz, 65, aposentada. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 10/02/2010.

Paulo Marques Figueiredo, 59, comerciário. Entrevista concedida na cidade de Salvador, no dia 02/03/2010.

Audiovisuais

Documentário *Chame Gente*. Direção: Mini Kert. Duração: 58min. Ano: 2002.

Documentário *Caminhão da Alegria – 60 anos de trio elétrico*. Uma produção da TVE Bahia. Ano: 2010.

Sites Visitados

<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=11445>

<http://www.carnaxe.com.br/>

<http://www.armandinhododoosmar.com.br/>

<http://www.caetanoveloso.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br/>

<http://www.danielamercury.art.br/>

<http://www.timbalada.com/>

<http://www.chicletecombanana.com.br/>

<http://www.araketu.com.br/>

Fontes Impressas

Matéria "Bloco Racista, Nota Destoante". Jornal *A Tarde*. 12 de fevereiro de 1975.

Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (INFOCULTURA). Ano 3-Número 6-Fevereiro de 2011.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. *Balançando o Brasil*. A emergência da axé-music e do pagode nos anos 90. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ARAÚJO, Sérgio Sobreira. *Cultura, Política e Mercado na Bahia*. A criação da Secretaria de Cultura e Turismo. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2007.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social” in *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BARROS, Carlos. *Doces e Bárbaros - um Estudo de Construções de Identidades Baianas*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2005.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” In: Marieta M. Ferreira e Janaína Amado (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História. Revista de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*. Vol. 15, nº1/2, 2007.

_____. “História, Historiografia e Representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.ª Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

_____. e OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. “Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner”. *Revista Art&Cultura*. Universidade Federal de

Uberlândia. FAPEMIG, jul.-dez., 2009.

_____. Memórias da Jovem Guarda. *X Encontro Nacional de História Oral*. Testemunho, História e Política. Recife, 2010.

_____. Engajamento e porra-louquice: a música popular brasileira nos conturbados anos 1960/1970. *Anais do Décimo Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros*. Brasília, 2010.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CALADO, Carlos. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

CATROGA, Fernando. “Memória e história” In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer*. 17.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. 2ª Ed. Lisboa: Difel, 2002,

_____. “A história entre narrativa e conhecimento”. In: *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. IN: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos

meios auditivos". In: *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UERJ*. Rio de Janeiro, 2005.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de Gatos*. E outros episódios da história cultural francesa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Apris, 2011.

FAVARETTO, Celso. "Tropicália: política e cultura". In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: Novos e Baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GLISSANT, Edouard. *Introducción A Una Poética De Lo Diverso*. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones de Bronce, 2002.

GODI, Antonio J. V. dos Santos. (1998). "Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas". In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito*. Sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

GÓES, Fred. *50 anos do trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GUERREIRO, Goli. "Um mapa em preto e branco da música na Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)". In: SANTOS, Jocélio Teles dos;

SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

_____. *A Trama dos Tambores. A Música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. “A cidade imaginada – Salvador sob o olhar do turismo”. *Revista Gestão e Planejamento*. Ano 6, n. 11, p. 06-22, jan./jun. 2005.

_____. *Terceira Diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA. Salvador, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice. 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KERBER, Alessander. “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan.-jun. 2005.

KRONES, Joachim M. “Turismo e Baianidade: A Construção da Marca 'Bahia'”. Trabalho apresentado no *III Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade De Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia, 2007.

LIMA, Ari. “O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica Editora, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARIANO, Agnes. *A Invenção da Baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

MATOS, Cláudia Neiva de. “O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

MEIRELES, Cecília. “Motivo”. In: *Viagem*. Edição eBooks Brasil.

MELLO, M.^a Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribes. Sintonias e Dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia das identidades no Carnaval de Salvador*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

_____. *Cultura Brasileira*. Utopia e Massificação (1950 – 1980). 3^a ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

_____. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Coimbra. “A canção crítica” In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. *Udigrudi. A contracultura no Recife dos anos 70*. Monografia. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2011.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso. Princípios e Procedimentos*. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. nº 9, Uberlândia: EDUFU, 2004.

PEREIRA, Humberto Santos. *O mistério do planeta*. Um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979). Programa de Pós-Graduação em História Social. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992.

QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. *Onde cultura é política*. Movimento Negro, Afoxés e Maracatus no Carnaval do Recife (1979-1995). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Brasília, UnB, 2010.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. “A construção de identidades e a política de representação”. In: FERREIRA, Lúcia M. A. & ORRICO, Everlyn G. D. (orgs.). *Linguagem, Identidade e Memória Social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RIBEIRO, Rafael S. R. *O “que será que será” essa tal mpb? A configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas realidade e veja (1964-1985)*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Fundação Universidade de Brasília. Orientadora: Maria T. Ferraz Negrão de Mello, 2008.

RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. *Caymmi, uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

_____. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

SANTANA, Marilda. *As donas do canto*. O sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. "Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX". In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio (orgs.). *Ritmos em trânsito*. Sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

SCHAEBER, Petra. "Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum". In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito*. Sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

SERRA, Ordep. *Rumores de Festa*. O sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

SOVIK, Liv. "Tropicália rex: marco histórico e prisma contemporâneo". In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). *Do sambra-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

VASCONCELOS, Claudia P. *Ser-Tão Baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e

Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA, 2007.

VEIGA, Ericivaldo. “O errante e apocalíptico Muzenza”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio. *Ritmos em trânsito*. Sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VIEIRA FILHO, Raphael R. “Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”. In: SANTOS, Jocélio Teles dos; SANSONE, Lívio (orgs.). *Ritmos em trânsito*. Sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Editora Dynamis, 1998.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas”. In: GARCIA, Regina Leite (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ANEXO DE CANÇÕES

AC01

Swing do Campo Grande

*Paulinho Boca de Cantor/Moraes
Moreira/Galvão*

Minha carne é de carnaval
O meu coração é igual
Minha carne é de carnaval
O meu coração é igual
Minha carne é de carnaval
O meu coração é igual
Aqueles que têm uma seta
e quatro letras de amor
por isso onde quer que
eu ande em qualquer pedaço
eu faço
um campo grande
um campo grande
um campo grande
Eu não marco toca
eu viro toca
eu viro moita

AC02

Você Já Foi À Bahia

Dorival Caymmi

Você já foi à Bahia, nega?
Não?
Então vá!
Quem vai ao bonfim, minha nega
Nunca mais quer voltar
Muita sorte teve
Muita sorte tem
Muita sorte terá
Você já foi à bahia, nega?
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 de donzelas
Do tempo do imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem

A Bahia tem um jeito
Que nenhuma terra tem

AC03

Na Baixa do Sapateiro

Ary Barroso

Na Baixa do Sapateiro eu encontrei um dia
A morena mais frajola da Bahia
Pedi-lhe um beijo, não deu
Um abraço, sorriu
Pedi-lhe a mão, não quis dar, fugiu
Bahia, terra da felicidade
Morena, ando louco de saudade
Meu Senhor do Bonfim
Arranje outra morena igualzinha pra mim
Oh! amor, ai
Amor bobagem que a gente não explica, ai, ai
Prova um bocadinho, ô
Fica envenenado, ô
E pro resto da vida é um tal de sofrer
Ôlará, ôleré
Ô Bahia
Bahia que não me sai do pensamento
Faço o meu lamento, ô
Na desesperança, ô
De encontrar nesse mundo
Um amor que eu perdi na Bahia, vou contar
Ô Bahia
Bahia que não me sai do pensamento...

AC04

O Samba da Minha Terra

Dorival Caymmi

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

AC05**São Salvador**
Dorival Caymmi

São Salvador
Bahia de São Salvador
A terra do nosso senhor
Pedaco 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

AC06**Peguei Um Ita No Norte**
Dorival Caymmi

Ai, ai, ai, ai
Adeus, Belém de Pará
Peguei um Ita no norte
Peguei um Ita lá no norte
Pra vim pro Rio morar
Adeus, meu pai, minha mãe
Adeus, Belém do Pará

Ai, ai, ai, ai
Adeus, Belém de Pará
Ai, ai, ai, ai
Adeus, Belém de Pará

Vendi meus troço que eu tinha
O resto eu dei pra guardá
Talvez eu volte pro ano
Talvez eu fique por lá

Mamãe me deu conselhos
Na hora de eu embarcar
Meu filho ande direito
Que é pra Deus lhe ajudar

Tô há bem tempo no Rio
Nunca mas voltei por lá
Pro mês inteira dez anos
Adeus, Belém de Pará

AC07**O Mar**
Dorival Caymmi

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito
O mar... pescador quando sai
Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
Nas ondas do mar
O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito
Pedro vivia da pesca
Saia no barco
Seis horas da tarde
Só vinha na hora do sol raiá
Todos gostavam de Pedro
E mais do que todas
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E mais bem feitinha
De todas as mocinha lá do arraiá
Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda a noite
Não veio na hora do sol raiá
Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Roído de peixe
Sem barco sem nada
Num canto bem longe lá do arraiá
Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita
Agora parece
Que endoideceu
Vive na beira da praia
Olhando pras ondas
Andando rondando
Dizendo baixinho
Morreu, morreu, morreu, oh...
O mar quando quebra na praia

AC08**Pescaria**
Dorival Caymmi

Ô canoeiro
bota rede,
bota rede no mar
ô canoeiro
bota rede no mar.

Cerca o peixe,
bate o remo,
puxa corda,

colhe a rede,
ô canoeiro
puxa rede do mar.

Vai ter presente pra Chiquinha
ter presente pra Iaiá
ô canoeiro puxa do mar.

Cerca o peixe,
bate o remo,
puxa corda,
colhe a rede,
ô canoeiro
puxa rede do mar.

Louvado seja Deus
Ó meu pai.

Vai ter presente pra Chiquinha
ter presente pra Iaiá
ô canoeiro puxa rede do mar.

AC09

É Doce Morrer No Mar *Dorival Caymmi*

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar [bis]

A noite que ele não veio foi
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar [bis]

Saveiro partiu
de noite foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
sereia do mar levou

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar [bis]

Nas ondas verdes do mar meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá

AC10

O Bem do Mar *Dorival Caymmi*

O pescador tem dois amor
Um bem na terra
Um bem no mar

O bem de terra é aquela que fica
Na beira da praia quando a gente sai
O bem de terra é aquela que chora
Mas faz que não chora
Quando a gente sai
O bem do mar é o mar, é o mar
Que carrega com a gente
Pra gente pescar

AC11

O Que É Que A Baiana Tem? *Dorival Caymmi*

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 passa rebata, 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
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim

O Que é que a baiana tem?
O Que é que a baiana tem?
O Que é que a baiana tem?
O Que é que a baiana tem?

Tem torso 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!
Só vai no Bonfim quem tem
(O Que é que a baiana tem?)

Só vai no Bonfim quem tem
Só vai no Bonfim quem tem

Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balagandãs não vai no Bonfim
(Oi, não vai no Bonfim)
(Oi, não vai no Bonfim)
(Oi, não vai no Bonfim)

AC12

Lá Vem A Baiana *Dorival Caymmi*

Lá vem a baiana
De saia rendada, sandália enfeitada
Vem me convidar para sambar
Mas eu não vou
Lá vem a baiana
Coberta de contas, pisando nas pontas
Achando que eu sou o seu ioiô
Mas eu não sou
Lá vem a baiana
Mostrando os encantos, falando dos santos
Dizendo que é filha do Senhor 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 a tentação
Se ela sambar, eu vou sofrer
Pois 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 sei
Se ela sambar, eu vou sofrer

AC13

No Tabuleiro da Baiana *Ary Barroso*

No tabuleiro da Baiana tem
Vatapá, Carurú, Mungunza tem Ungu pra io io
Se eu pedir você me dá
o seu coração, seu amor de ia ia
No coração da baiana também tem
Sedução, cangerê, ilusão, candomblé
Pra você
Juro por Deus, pelo senhor do bonfim
Quero você Baianinha inteirinha pra mim

E depois o que será de nós dois?
Seu amor é tão fulgás, enganador

Tudo já fiz, fui até no cangerê
Pra ser feliz, meus trapinhos juntar com você

E depois vai ser mais uma ilusão
No amor quem governa é o coração

AC14

Saudade da Bahia *Dorival Caymmi*

ai, ai que saudade eu tenho da bahia
ai, se eu escutasse o que mamãe dizia:
"bem, 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 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 vejam como sofre um pobre coração
pobre de quem acredita
na glória e no dinheiro
para ser feliz

AC15

João Valentão *Dorival Caymmi*

João Valentão é brigão
Pra dar bofetão
Não presta atenção e nem pensa na vida
A todos João intimida
Faz coisas que até Deus duvida
Mas tem seu momento na vida
É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo pra noite chegar
É quando se ouve mais forte
O ronco das ondas na beira do mar
É quando o cansaço da lida da vida
Obriga João se sentar
É quando a morena se encolhe
Se chega pro lado querendo agradecer
Se a noite é de lua
A vontade é contar mentira
É se espreguiçar
Deitar na areia da praia
Que acaba onde a vista não pode alcançar

E assim adormece esse homem
Que nunca precisa dormir pra sonhar
Porque não há sonho mais lindo do que sua
terra

AC16

Zé Baiano, o Maestro Louco

Moraes Moreira

Na memória de quem viu, ficou
Na história do carnaval que passou
Toda a moçada curtiu
E agora quer todo ano
A figura de 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
Pelos caminhos da luz
Que vem lá
Pelos caminhos do som
Que vem lá
Pelos caminhos da luz
Que vem lá...
Transando a liga, a liga, a ligação
Que vem lá
De cima do caminhão
E toda a vibra, a vibra, a vibração
Que vem lá
De cima do caminhão

AC17

Santos Dumont, Dodô e Osmar

Moraes Moreira/Galvão

Santos Dumont
Avião e
Dodô e Osmar
Trio elétrico

Invenção de brasileiro
Quer uma astúcia tão louca
Que deixou o mundo inteiro, eiro
Com água na boca

Seja baiano ou mineiro, eiro
Com água na boca
Seja do Rio de Janeiro, eiro
Com água na boca

Seja do mundo inteiro, eiro
Com água na boca

AC18

Ligação

Dodô/Osmar/Moraes Moreira

Lá vemo trio
De geração em geração
Fazendo a ligação
Que é do pai pro filho
Irmão pro irmão
É do desafilho, a 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 inventor

De Dodô e Osmar
De Dodô e Osmar
Chegaram na praça
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

AC19

Viva Dodô e Osmar

Moraes Moreira/Américo

Dodô
Dodô oooo
Antes do gringo
A guitarra ele inventou

Osmar
Osmar aaaaaar
O carnaval
Veio trieletrizar

Logo depois da guerra
Na minha terra Bahia
Os baianos sem compromisso

Descobriram o sebo maciço
A guitarra
O fenômeno

A microfonia

E assim

Levou o nome de pau elétrico

Nasceu daí a guitarra

Na Bahia, Bahia, Bahia

Bahia, Bahia, Bahia

AC20

Manifesta

Osmar Macedo/Dodô

O som do havaí já era

Mexicano quimera

O fado de cristal nunca fez mal

Tambem o passo double

Já passaram pra trás

E até o tango não se ouve mais

Som do trio

Guitarra baiana no ar

Frevo quente da Bahia

Não preciso do rock

So preciso do toque

Envolvente legal

Para o meu carnaval

Vamos dançar

Vamos cantar

Nossa música popular

AC21

Vassourinha Elétrica

Moraes Moreira

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, varre Vassourinhas

Varreu um dia as ruas da Bahia

Abriu alas e caminhos

Pra depois carnaxe passar

O trio de Armandinho, Dodô e Osmar

E o frevo que é pernambucano

Sofreu ao chegar na Bahia

Um toque, um sotaque baiano

Pintou uma nova energia

Desde o tempo da velha fubica

Parado é que ninguem fica

É o frevo, é o trio, é o povo

Sempre junto fazendo o mais novo

Carnaval do Brasil

AC22

Incendiou o Brasil

Moraes Moreira/Zé Américo

Eu me lembro bem

Foi Caetano

Cae, Cae, Cae

Quando naquele ano escreveu

Atrás do trio elétrico

Só não vai quem já morreu

Na cuca da rapaziada

Da cabeça fresca bateu

Bateu denovo o barato

Da musica carnavalesca

E as ondas do radio do Rio

Passando a bola pro trio

Incendiou o Brasil

E a filha da chiquita bacana

Disse mamãe eu não quero

Vou pra praça do povo

Caetano não espera

Carnaxe não espera

Já tá falando de novo

AC23

Dodô no Céu, Osmar na Terra

Osmar Macedo/Moraes Moreira/Solon

Cantar

Meu amor cantar

Que na terra

Já, já é carnaval

Já é carnaval

Meu amor cantar

Que na terra

Já, já é carnaval

Unir numa só canção

Massa multidaio

Todo mundo igual

Todo mundo igual (bis)

Osmar com seu trio elétrico

Com seu coração e gerador

Jás vem pra nos fazer feliz

Diz que nada resta

Senão esta festa pra comemorar
Pra comemorar diz que nada resta
Senão esta festa pra comemorar

Dodô no céu mandou recado
Notícias boas e lembranças
Disse que tá ao nosso lado
Sempre a guiar nossas andanças

Disse que nunca disse adeus
Nem acreditou no final
Contou até como
E que foi Deus
Que abençoou o carnaval

AC24

Na Piazza Navona (Carnaval em Roma) *Armandinho*

Carnaval em Roma
Eu Vi
Bailando Il Frevo
Assim

No toque
A guitarra baiana
Invade a piazza navona
Eu vi meu carnaval

Em outro lugar
Com emoção
Saudei a todos

Com Mozart, Moraes
Beatles, Caetano
Trieletrizando o império Romano

AC25

Cordão Umbilical *Luís Bacalhaus/Juraci Tavares*

Da escuridão surge a Luz
Útero negro, prosperidade
Do negrume africano a humanidade
Senhora Ébano, DNA do mundo , célula
materna
Primeira maternidade na terra
Foi lá onde o homem começou na África
Ilê Aiyê, África Fértil Salvador
Ventreil fértil, sentimento profundo
Mãe natural, fio inicial
Africa do mundo eterno cordão umbilical
Rebentos da mãe preta
Europa, Oceania, Ásia, América

Zumbi, Mandela, Egito
Tecnologia de ferro, ilê aiyê ,Steve Biko
Foi lá onde o homem começou na África
Ilê Aiyê,África Fértil Salvador
Colo de Ouro, Diamante, Marfim,
Berço Gigante ... oralidade - veia essencial.
África ilê , cantando o novo no ancestral
Filho baiano, Ilê Aiyê africano
nobre consciente
carrega a cor da mãe e dos demais consciente.
Foi lá onde o homem começou na África
Ilê Aiyê,África Fértil Salvador

AC26

Laço Fraternal *Odé Rufino/wostinho* *Nascimento/Jocylee/Toinho Do Vale*

No Laço Fraternal Da Democracia
Na Alma Desse Povo, Sentimento De Paz
Ilê... Seu Canto É Forte A Todos Seduz
Faz Renascer Das Cinzas Toda África
Cultivando A Igualdade, Liberdade, Cultura, O
Negro No
Poder
Se O Poder É Nosso, Ilê... Não Vamos Padecer

Abidjan, Dakar, Abuja, Harare?

Ê Ô... Quem Dera Salvador
Ter A Consciência Do Povo De Lá
Ah, Ah, Se Você Fosse Assim
A Cidade De Nossos Sonhos, É Só Deixar
Fluir
Abidjan, Dividida Em Dez Comunas
Porém, Desenvolvida Em Termos Globais
Arredores Do Ebrié, No Golfo Da Guiné
Dakar, Um Importante Centro Cultural
Clima Agradável, Cidade Bonita
Hedonística, Cosmopolita...
Harare...Êh, Zimbabwe...
Homenageia O Povo Shona, Ilê
Abidjan, Dakar, Abuja, Harare

AC27

Poesia Moçambicana *Adailton Poesia E Valter Farias*

Moçambique
O Ilê canta você
E a sua resistência
Pra poder sobreviver
Rei Hanga e a multi-coalizão
Desde os primórdios da luta
Contra a Euro-exploração

Pra se olhar Moçambique de verdade
 O Ilê Aiyê
 Lembra a Luso Sangria e a pilhagem
 E faz um coro
 Junto a Samora Machel
 Cantando abaixo ao tribalismo
 Lusa herança e cruel
 Meu amor é você Ilê
 Meu amor é você Ilê
 Moçambique Vutlari
 É um sonho de liberdade
 Gungunhana e Zumbi
 O vento é o povo
 É o poder popular
 Gente a luta continua
 Xiconhoca Aqui não dá
 É o coral negro
 Numa singela homenagem
 A Moçambique e o ideal de identidade
 Mais uma coisa
 Eu canto com muito prazer
 Josina Muthemba e a Frelimo
 Correm em veias do Ilê

AC28

Civilização Do Congo

Ademário

O Ilê Aiyê
 Traz como tema este ano
 Congo Brazzavile e mais um país africano
 No seculo quinze
 As potências do velho mundo
 Voltaram seus olhos para o continente
 Buscou conhecimentos mais profundos
 Surgindo nas margens do Rio Congo
 A republica popular
 Civilização da África negra
 O Ilê Aiyê vem apresentar
 É África
 África negra Ilê Aiyê...É África negra
 Congo Brazza
 Congo Brazzavile e Ilê
 Como região
 Têm muitos pântanos e rios
 Nos quais se destacam o rio congo
 O motaba e o ubamgui
 Tendo os montos leketi
 Como ponto culminante
 Essencialmente da agricultura
 Vivem seus habitantes
 Se encontram na África ocidental
 E Brazzavile capital
 Ilê Aiyê com seu potencial
 congo Brazzavile

E é África

AC29

Heranças Bantos

Paulo Vaz/Cissa

Eu vim de lá
 Aqui cheguei
 Trabalho forçado
 todo tempo acuado
 sem ter a minha vez (Bis)
 Dos grandes lagos
 Região em que surgiu
 Os Bancongos, os Bundos,
 Balubas, Tongas, Xonas, Jagas Zulus
 Civilização Bantu, que no Brasil concentrou
 Vila São Vicente, canavial de presente,
 Pau brasil, Salvador
 Cada pedaço de chão,
 cada pedra fincada,
 um pedaço de mim
 Ilê Aiyê
 O povo Bantu ajudou
 a construir o Brasil
 Pedra sobre pedra
 Sangue e suor no chão
 agricultura floresce,
 metalurgia aparece,
 Candomblé, religião
 Irmandade Boa Morte
 Rosário dos Pretos, Zumbi lutador
 Liderança firmada,
 que apesar do tempo, o vento não levou
 um legado na dança
 influência no linguajar,
 sincretismo na crença,
 na culinária o bom paladar
 Tristeza Palmares, Curuzu alegria,
 Ilê Aiyê Liberdade Expressão Bantu
 viva da nossa Bahia

AC30

Deusa do Ébano

Geraldo Lima

Minha crioula
 Eu vou contar para voce
 Que estas tao linda

 No meu bloco Ilê-Aiyê
 Com suas trancas muitas originilidade
 Pela avenida cheia de felicidade

 Minha deusa do ébano
 É deusa do ébano

É deusa do ébano

Todos os valores
De uma raça estão presentes
Na estrutura deste bloco diferente
Por isto eu canto pelas ruas da cidade

Pra voce minha crioula
Minha cor
Minhas verdades

Minha deusa do ébano
É deusa do ébano
É deusa do ébano

AC31

Ilê Original (Divindade Negra)

Wostinho Nascimento/Odé Rufino

Rompe o espaço
Desata o laço
Na batida do negro
Do afro...
Tudo é mistério { Bis
A dança, a ginga
O jeito de ser
Beleza infinita
Negra bonita
Divinizada no Ilê
Inconfundível é o batuque, o toque
Swing forte, Ilê original
Que sobe a ladeira, trazendo alegria
Encanto e magia, para o carnaval
Minha preta...
É mais um ano que eu vou de Ilê
Pra novamente te ver de Ilê
Desfilando na avenida, divindade negra <<
Refrão
Minha preta...
É mais um ano que eu vou de Ilê
Pra novamente te ver de Ilê
Minha deusa, és a beleza negra

AC32

Ilê Ímpar

Aloísio Menezes/Alberto Pita

Minha nação é Ilê
Minha epiderme é negra
Tenho vinte um, sou maior de idade
Lindo é subir o Curuzu
Difícil é chegar na cidade
Sensual feminina da pele divina
Bem faz ao ditado merecer
Aquele moça da praça, ainda espera pelo Ilê

E continua com graça até o dia amanhecer
3x7 de gloria, seu nome na história
Resultado ímpar vinte e um
Ímpar é o Ilê, vinte e um fundamentos de
Ogum
Não quero nem saber
Se o fogo do Dragão
Acendeu o cachimbo do Saci
Eu estou pro Ilê, como a costa está pro Marfim
Ilê, vinte e um
Ilê, fundamentos de Ogum
Ilê, vinte um
Ilê, quilombo é o Curuzu

AC33

A Força do Ilê

Paulinho Laranjeira

Que brilho é esse negro
Me diz se é o da paz
Me diz se é o do amor
Me diz que eu quero saber

Esse brilho negro
É brilho da paz
É o brilho do amor
É a força do Ilê Ayê

a-a do Ilê Ayê
a-a do Ilê Ayê

tira-tira-tira-tira-tira
Tira o negro da senzala
tira-tira-tira-tira-tira
Tira o negro da senzala
E da liberdade
Liberdade do Ilê

Do Ilê Ayê a-a
Do Ilê Ayê a-a
Do Ilê Ayê a-a

AC34

Ilê de Luz

Carlos Lima

Me diz que sou ridículo
Nos teus olhos sou mal visto
Diz ate tenho má indole

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 nao me iludo nao
Com essa de classe do mundo
Sou um filho do mundo

Um ser vivo de luz
Ilê ser vivo de luz

AC35

Depois que o Ilê Passar *Milton Souza de Jesus*

Quero ver você Ilê Aiyê
Passar por aqui
Quero ver você Ilê Aiyê
Passar por aqui

Não me pegue
Não me toque
Por favor não me provoque
Eu só quero ver o Ilê passar

Rebentou Ilê Aiyê Curuzu
Passo de Angola Ijexá
Vamos pra cama meu bem

Me pegue agora
Me dê um beijo gostoso
Pode até me amassar
Mas me solte quando o Ilê passar

Quero ver você Ilê Aiyê
Passar por aqui
Quero ver você Ilê Aiyê
Passar por aqui

AC36

Crença e Fé *Beto Jamaica/Ademário*

Vou dar a volta no mundo eu vou
Vou ver o mundo girar
Mas eu só saio daqui
Quando o Coral negro passar

Essa visão do mundo
Permanece ainda

Não modificou
O que não se comenta
O que a razão alenta
O que não se cantou
O Ilê Ayê começa onde termina
O ponto de eclosão total
Onde não se divide
E nem se discrimina
É mais um carnaval

E diga yes, diga yes
Sou Negão
E diga yes, diga yes
Sou Negão
Sim, sim, sim, sim

O negro não desiste
Ele só persiste em sobreviver
Pela sua história
Em sua memória

O que lhe faz crescer
O Ilê Ayê define toda sua crença
A nos carnaxe motivar
E dentro da ciência

Só com paciência
Venha comemorar
ê ê ê ê ê

A galera chega em cima
E grita o que ?
ôba

E diga yes, diga yes
Sou Negão
E diga yes, diga yes
Sou Negão
Sim, sim, sim, sim

AC37

Adeus, Bye Bye *Guiguió/Juci Pita/Chico Santana*

Quer ir embora vai
Adeus bye bye
Quando você me quiser
Estarei no ilê já não te quero mais

Até chorar chorei
Não pude suportar
Ao ver se acabar todo amor que eu te dei
E pra curar então
Meu pobre coração

Eu vou sair de ilê
Vou me esquecer de você no meio da multidão
Eu vou com o negro mais lindo
Desfilar na avenida e te matar de paixão

AC38

Por Amor ao Ilê
Guiguio

Eu fiquei zangada nesse carnaval
Porque não te vi
Onde tu estavas menino
Onde tu estavas ô

Estava atrás do ilê, menina
Estava atrás do ilê
Estava atrás do ilê, menina
Do ilê ayê

Você passa o ano inteiro
Dizendo que gosta de mim
Mas quando chega fevereiro
Oh nêgo você fica ruim
Eu finjo que não vejo
Esse é o meu prejuízo
Você quando vê o ilê parece
Que perde o juízo, amor amor

É o amor ao ilê, menina
É o amor ao ilê
É o amor ao ilê
Que me faz esquecer você

Não venha com papo furado
Porque não dá pé
Eu também vim atrás do ilê
Do curuzu à praça da Sé

Mas por favor não me engane
Deixe de bobagem
Oh meu nêgo lindo, eu te amo
Te amo de verdade
Amor, amor

É o amor ao ilê, menina
É o amor ao ilê
É o amor ao ilê
Que me faz esquecer você

Estava atrás do ilê, "suinga"
Estava atrás do ilê
Estava atrás do ilê, menina
Do ilê ayê

AC39

Deus do Fogo e da Justiça
Oswaldo

Ô Ci, o nome desse orixá
Está gravado na história
Eu não posso mencionar
Gerado, foi criado
Está esculpido na mente
Muito além da minha consciência
Gerado, vou cantar no meu ifé
A palavra mais justa de um rei
No seu culto camdomblé
Ô Ci, o nome desse orixá
Se você ainda não sabe
Agora eu vou te revelar

Ketu, falará, Ketu, falará
Que arê, rê Kaô
Que arê, rê oh Deus
Do fogo da justiça
Kaô, me valha
Sou Ketu a nação mais odara

AC40

Faraó Divindade do Egito
Luciano Gomes dos Santos

Deuses
Divindade infinita do universo
Predominante
Esquina mitológico
A ênfase do espírito original
Exu
Formará
Do Eden um novo 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 Gerbi
Eu falei Nuti
E Nuti
Gerou as estrelas

Osiris
Proclamou matrimônio com Isis

E o Morsede
Hiradu assassinou
Impera-ar
Horus levando avante
A vingança do pai
Derrotando o império do Morsede
Ao grito da vitória
Que nos satisfaz

Cadê ?
Tutacamom
Hei Gize
Acainaton
Hei Gize
Acainaton
Tutacamom
Hei Gize

Eu falei Faraó
êeeee faraó
Eu clamo Olodum Pelourinho
êeeee faraó
É 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

Hum Pelourinho
Uma pequena comunidade
Que porém Olodum um dia
Em laço de confraternidade

Despertai-vos para
cultura Egípcia no Brazil
Em vez decabelos trançados
Veremos turbantes de Tucamom

E nas cabeças
Enchei-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações

Cadê ?
Tutacamom

Hei Gize
Acainaton
Hei Gize
Acainaton
Tutacamom
Hei Gize

Eu falei Faraó
êeeee faraó
Eu clamo Olodum Pelourinho
êeeee faraó
É 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

AC41

Salvador Não Inerte
Boboco/Beto Jamaica

Olodum negro elite é negritude
Deslumbrante encanto é magnitude
Integra no canto toda massa

Que vem para a praça se agitar
Salvador se mostrou mais alerta
Com o afro Olodum a cantar lê lê ô

lê lê ô
lê lê ô
(chora viola)
ê aê á êá
ê aê á
lê lê ô
lê lê ô
(arriba)
lê aê á êá
lê aê á

...muito axe
Canto como de origem nagô
O seu corpo nao fica mais inerte
Que o afro olodum já pintou lê lê ô

lê lê ô
lê lê ô
lê lê ô
como é que é?
ê aê á êá
ê aê á

Eu vou, eu vou, eu vou e eu vou
dim dim dim dim á
Vou subindo a ladeira do pelô
Eu vou, eu vou,
Eu vou
Na sexta-feira eu vou
Vou subindo a ladeira do pelô

Balançando a banda pra lá
Oi balança a banda pra cá (bis)

Eu falei Olodum
Olodum
dim dim dim bum bum bum
Salvador na Bahia Capital (bis)

E me leva que eu vou amor
Me leva que eu vou
Sou Olodum deus dos deuses do Pelô
O cão africano d Pelô (bis)

E eu vou, eu vou, eu vou
E eu vou
Na sexta-feira eu vou
Vou subindo a ladeira do pelô

... muito axe
Canto como de origem nagô
O seu corpo nao fica mais inerte
Que o afro olodum já pintou lê lê ô

lê lê ô
lê lê ô
Arriba
lê lê ô
lê lê ô
como é que é?
ê aê á êá
ê aê à

AC42

Eu Sou o Carnaval

Moraes Moreira/Antonio Risério

Eu sou o carnaval em cada esquina
Do seu coração
Eu sou o pierrot e a colombina

Nas águas de Amaralina
Que alucina a multidão
Toda a cidade vai navegar

No mar lá do Badauê
Fazer tempero se namorar
Na massa do Massapé

Tem baba de moça no Carapuá
Ganzá, Bangô, Agogô pirar
Tem baba de moça no Carapuá

Ganzá, Bangô
Agogô pirar
Pira, pira
Pirar

AC43

É o Ouro

Lula Barbosa

Viver a minha vida é um ouro
Que ouro é minha vida
Que ouro é minha vida
Que ouro (bis)

Nesta leva, levo eu
Tem fé para todos os quintais
E todos atabaques meus
Batem para os orixás

Mas, festa sempre faço eu
Que é pra saudar meus orixas
E a Bahia quem me deu
Contas para meu colar

Salve, salve essa casa moço
Salve esse ganzuá
Salve, salve essa casa moço
Salve esse ganzuá

Viver a minha vida é um ouro
Que ouro é minha vida
Que ouro é minha vida
Que ouro (bis)

AC44

Bahia de Todas as Contas

Gilberto Gil

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 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

AC45

Lero-Lero

Pierre Onassis

Não venha me dizer
Que o que aconteceu
Entre nós
Foi chuva de verão
Já diz o ditado
Quem cala consente
Eu não vou desistir
Você nasceu pra mim

Oh mexe meu amor
Flor do pecado
Coração apaixonado
Se achas que amar
Não vale a pena
Se entregas minha pequena
Vou lhe mostrar

E deixa o lero-lero
Vem pra cá meu bem
Aqui nessa folia
Só entra quem tem
Paixão calor sedução
A cantar sentir emoção

Oh balança coqueiro
Cai côco oh oh
Sacode a roseira
E vem pra cá
Oh balança coqueiro
Cai côco oh oh
Sacode a roseira
E vem pra cá

AC46

Toneladas de Desejo

Carlinhos Brown/Alain Tavares

Grite se quiser gritar
Tá melada de dendê
No cachinho dessa Timbalada
Puxa que é teu

Do Xerém dessa Timbalada
Nunca se esqueça
Pro caminho dessa Timbalada
Puxa Tetê

Pra valer
Pro sono levar
De parangolé pra lá
Vem me dizer que a maré
Hum, hum, hum

Leva, leva, leva
Leva levada do timbau, au au

Fique se quiser ficar
Tô gostando de saber
Que passeio no seu sorriso
Você me vê
Que tolice é o destino
Sem girar bem

Tens os lábios de favo
Por favor ainda não sei
Cada noite é um vestido
Que um dia tem
Quando o dia tira o vestido
O sono vem

Vem ver valer

O som me levar
De parangolé pra lá
Vem me dizer que a maré
Hum, hum, hum

Leva, leva, leva
Leva levada do Timbau, au au

É hoje
Tô feliz é de te ver
Com dinheiro ou sem dinheiro
Eu me viro em fevereiro
Fevereiro eu sou
Fevereiro eu vou

AC47

Braseira Ardia

Brown/Mestre de Bongô

Aiôlulai, aiôlulai...
Eu sou brasileiro
Da braseira ardia
Não tenho dinheiro
Mas tenho alegria

Aiôlulai, aiôlulai...

Eu sou vassoureiro
Traz vassoura, tia
Pra limpar terreiro
Pra juntar magia

Aiôlulai, aiôlulai...
Mama, ê mama...

Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe
Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe brasileiro
A tica saltita como sabe
Samba lá, Timbalada guerenguê (Oyê Mama)

AC48

Terra Fasteira

Alaim Tavares/Gilson Babilônia

Êh, cidade que canta
Êh, povo que dança
Faz festa pro mar, pro mar

Êh, cidade da Boêmia
Cidade da poesia
Que eu quero cantar

Êta terra festeira

De gente bonita
Que dá nó em pingo d'água
Que agita, que agita

O além mandou lhe avisar
Que você ia me encantar
Quero lhe parabenizar
Cidade eu hei de amar você

Gereré, Gereré, xerém, xerém
Gereré, Gereré, xerém, xerém

AC49

Cara Caramba Sou Camaleão

*Bell Marques/Wadinho Marques/Pierre
Onassis/Marquinhos e Germano*

Cara caramba, cara caraô
Cara caramba, cara caraô
Vem viver o verão
Vem curtir Salvador
Eu sou Camaleão
Hoje eu sou seu amor

Não tem cara metade
Caramba que denço da amor
Ês 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 vou lá pra o Farol

Sem essa de cara ou coroa
Caramba sou Camaleão
O Amor Oxalá abençoa
Tá combinado então
Teu corpo é mar eu navego
No jeito do coração
As ondas percorrem teu viço
No brilho desse veão

Cara caramba, cara caraô
Cara caramba, cara caraô
Vem viver o verão
Vem curtir Salvador
Eu sou Camaleão
Hoje eu sou seu seu amor

É de cama camá
É de Camaleão ai ai ai
É de camaleô ai ai ai
É do Camaleão