



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
NÍVEL DOUTORADO

LILIAN DAIANNE BEZERRA MOTA

**A CIDADE E A CONSTRUÇÃO DA BAIANIDADE SOB A
PERSPECTIVA DE JOÃO FILHO E O *DICIONÁRIO AMOROSO DE
SALVADOR***

Florianópolis/SC

2020

LILIAN DAIANNE BEZERRA MOTA

**A CIDADE E A CONSTRUÇÃO DA BAIANIDADE SOB A
PERSPECTIVA DE JOÃO FILHO E O *DICIONÁRIO AMOROSO DE
SALVADOR***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal
de Santa Catarina como requisito final à obtenção do título de
Doutora em Literatura.

Área de Concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Subjetividade, Memória e História

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz

Florianópolis/SC

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mota, Lilian Daianne Bezerra

A cidade e a construção da baianidade sob a perspectiva de João Filho e o Dicionário Amoroso de Salvador / Lilian Daianne Bezerra Mota ; orientador, Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, 2020.

280 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cidade. 3. Salvador. 4. Baianidade. 5. João Filho. I. Cruz, Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. III. Título.

LILIAN DAIANNE BEZERRA MOTA

**A CIDADE E A CONSTRUÇÃO DA BAIANIDADE SOB A PERSPECTIVA DE JOÃO
FILHO E O *DICIONÁRIO AMOROSO DE SALVADOR***

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, Presidente
Doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Anderson da Costa
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Rosana Cássia dos Santos
Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Carlos Mariano do Carmo
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina
Faculdade Educacional da Lapa – FAEL

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura.

Prof. Dr. Márcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
Orientador

Florianópolis, 16 de março de 2020.

A minha mãe (*in memoriam*), por nunca ter deixado de acreditar em mim e que continua sendo minha força e inspiração.

AGRADECIMENTOS

Não vivemos sozinhos e nem sobrevivemos sozinhos. Somos fruto de um processo constante de relações humanas e, portanto, a todo instante, muitas pessoas atravessam nosso caminho. Algumas ficam, outras partem tão rápido quanto chegaram e, muitas vezes, deixam suas marcas de alguma forma, pois nos ajudam a refletir sobre o nosso próprio *eu*. Nas conquistas, podem ser meros observadores ou atuar de maneira relevante, mas ainda assim, a presença ou a ausência pode fazer a diferença. Foram muitas perdas no decorrer dessas linhas, mas, agradeço a todos e todas que, de forma singela ou intensa, contribuíram na conquista dessa jornada.

A Deus, que, apesar da minha distância, não permitiu que me faltasse fé.

Aos meus familiares, em especial, minha mãe, Euvanice (*in memoriam*), que apesar da ausência no final do processo, sempre foi a minha maior incentivadora; que mesmo nos momentos mais difíceis, o seu afago era o suficiente para acalantar meu coração em desespero; que me ensinou a não viver na mediocridade, pois acreditava no meu potencial; que deixou saudade, mas nunca me deixou desistir... À minha segunda mãe e avó, Maria Salves, pelos valores passados desde meu nascimento; aos meus irmãos maternos Vinicius e Vânia, pela presença nos momentos difíceis e pela privacidade nos momentos de escrita e solidão; ao meu pai e meu avô, Adalberto e Guilhermino (*in memoriam*), pelo entusiasmo e companheirismo; às minhas tias Eliana e Edileuza, por contribuírem no meu crescimento humano e pessoal; ao meu tio, Evanildo (*in memoriam*), e à mainha Arlete (*in memoriam*), que não poderão presenciar o êxito, mas sempre acreditaram no resultado; aos meus tios Dilmar e Joãozinho, por todo carinho; à minha avó Nini, pela sensibilidade às minhas ausências; aos meus irmãos e irmãs paternos, Albert, Camila, Carine e Yuri, pelo incentivo e afago; aos meus primos, Carolina, Diego, Jean, Laís e Lucas, pelo respeito, incentivo e companheirismo.

Ao meu orientador, professor Cláudio Cruz, pelas imensas contribuições, ensinamentos, paciência, apoio e dedicação, desde o momento em que aceitou me guiar nessa jornada sem volta. Obrigada por me aceitar como orientanda.

Ao escritor João Filho, pela ajuda e disponibilidade. Sinto-me muito grata, não apenas por ter produzido uma belíssima obra para a viabilidade deste estudo, mas também, por ter contribuído, mesmo sem saber, com a minha paixão pela cidade.

Aos professores Anderson e Rosana, pelas contribuições impescindíveis para o aprimoramento da pesquisa na banca de qualificação, quando a tese ainda não tinha forma.

Ao professor José Mariano, por aceitar o convite para a banca e pela leitura atenta, diálogo e sugestões proferidas.

À professora Ana Luiza Andrade, pelos vários ensinamentos preciosos no período de estágio-docência.

Aos meus colegas da pós-graduação, que, por certo, também conhecem os sacrifícios feitos em prol de um objetivo e compreendem cada noite de sono perdida, em especial, Eliane, Franciely, Silvana e Anderson.

Aos meus amigos, sobretudo aqueles que compreenderam o meu afastamento e se mostraram verdadeiros irmãos: Helena, Mayara, Cristiane A., Nívea e Emanuele, meus sinceros agradecimentos.

Aos meus amigos e colegas de trabalho: Priscila, Daiara, Renata, Rogéria, Sandro, Cristiane D., Fátima, Marlete, Márcia F., Márcia P., Eliete, Sandrinha, Luciene, Adriano, Rodrigo pelo companheirismo, conselhos e, algumas vezes, me tirarem de casa quando a mente não suportava mais tanta teoria.

Aos meus alunos da Escola de Educação Básica Valdete Luci Martins Porto, que sempre estiveram ao meu lado, apoiando-me com muito amor e solidariedade, em especial, a aluna Isabela Koerich com os belíssimos desenhos que compõe essa tese.

À professora de zumba, Simone, pelo carinho e apoio, principalmente, ao me mostrar como a dança é essencial para a saúde física e mental.

Ao apoio financeiro da CAPES, sem a qual seria complicado realizar o trabalho.

À Coordenação de Pós-graduação, coordenadores e funcionários, principalmente, Ivan e Felipe, pela vasta ajuda.

Aos teóricos e livros, sem o qual não poderia trilhar o meio acadêmico.

À minha cidade, objeto da minha dedicação e apreço.

“No interior da grande cidade de todos está a cidade pequena em que realmente vivemos”.

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*.

“Eis a cidade, o grande monumento burguês, estrutura imponente desta civilização ainda precária”.

Raymond Williams, *O campo e a cidade*.

RESUMO

Salvador é uma construção histórica que trafega entre os mitos e os estereótipos, a tradição e a inovação, a cidade real e a cidade imaginária. Os olhares sobre a cultura e a história dessa cidade variam e, muitas vezes, interferem em sua imagem e representação no âmbito social, urbano e cultural. A literatura, por sua vez, é um aporte deveras importante para nos fazer entender como determinadas representações são moldadas e transmitidas e, no decorrer de uma releitura literária, a cidade vai sendo organizada através de identificações históricas e culturais. Com o intuito de estudar a formação da identidade baiana, esta tese analisa as bases que construíram um repertório de identificação histórica e cultural chamado *Baianidade*, com um aprofundado exame e análise de traços dessa identidade em torno do carnaval, do candomblé e da mulher negra baiana, reelaborando antigas visões para explicar os paradoxos e contrastes sobre a cultura baiana. Como *corpus* para a pesquisa, utilizamos o livro *Dicionário Amoroso de Salvador*, publicado em 2014, pelo escritor baiano João Filho, a fim de compreender como a identidade baiana opera diante de manifestações culturais e dos sujeitos que fazem parte da cidade. Logo, tendo como base os verbetes desse escritor contemporâneo costurados em pequenas crônicas, investigamos a reelaboração da *Baianidade*, a partir da difusão do termo com a contribuição daqueles que foram considerados os construtores dessa identidade: o cantor e compositor Dorival Caymmi, o artista plástico Carybé e o romancista Jorge Amado. Para tanto, norteamos a tese com pesquisa de caráter qualitativo e análise comparativa entre a produção artística e literária dessas personalidades com a obra de João Filho, além de utilizar como suporte teórico o conhecimento histórico de Antônio Risério, Milton Santos, Durval Muniz Albuquerque Júnior e Muniz Sodré, dentre muitos outros, a fim de ressignificar uma revisão e construção histórica para se pensar a identidade da cidade.

Palavras-chave: Cidade. Salvador. Baianidade. Literatura. João Filho.

ABSTRACT

Salvador is a historic building that travels between myths and stereotypes, tradition and innovation, the real city and the imaginary city. The views on the culture and history of this city vary and often interfere with its image and representation in the social, urban and cultural spheres. Literature, in turn, is a very important contribution to make us understand how certain representations are shaped and transmitted and, in the course of a literary rereading, the city is being organized through historical and cultural identifications. In order to study the formation of Bahian identity, this thesis analyzes the bases that built a repertoire of historical and cultural identification called *Baianidade*, with a thorough examination and analysis of traces of that identity around Carnival, Candomblé and the Bahian black woman, reworking old visions to explain the paradoxes and contrasts about Bahian culture. As a corpus for the research, we used the book *Dicionário Amoroso de Salvador*, published in 2014, by the Bahian writer João Filho, in order to understand how the Bahian identity operates in the face of cultural manifestations and the subjects that are part of the city. Therefore, based on the entries of this contemporary writer sewed in small chronicles, we investigated the re-elaboration of Baianidade, based on the diffusion of the term with the contribution of those who were considered the builders of this identity: the singer and composer Dorival Caymmi, the plastic artist Carybé and the novelist Jorge Amado. To this end, we guided the thesis with qualitative research and comparative analysis between the artistic and literary production of these personalities with the work of João Filho, in addition to using as theoretical support the historical knowledge of Antônio Risério, Milton Santos, Durval Muniz Albuquerque Júnior e Muniz Sodré, among many others, in order to re-signify a revision and historical construction to think about the city's identity.

Keywords: City. Salvador. Baianidade. Literature. João Filho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Primeiras Impressões	12
Figura 2	Parte I – Cidade como Personagem	25
Figura 3	Fitinha do Bonfim	68
Figura 4	Pelourinho em ruínas – 1920	84
Figura 5	Pelourinho em ruínas – 1940	84
Figura 6	Parte II – Cidade como Cenário	94
Figura 7	Fobica, 1950	123
Figura 8	Dodô e Osmar	123
Figura 9	Manifestações culturais da Bahia, Carybé.....	170
Figura 10	Quadro Musicando, Carybé	171
Figura 11	Mãe Senhora e Carybé.....	173
Figura 12	Orixás do Candomblé.....	174
Figura 13	Parte III – Cidade como Objeto	187
Figura 14	Posto de assistência turística do Touring baiano.....	194
Figura 15	Sincretismo e governo.....	210
Figura 16	Esculturas de Orixás no Dique do Tororó.....	214
Figura 17	Marca da Prefeitura de Salvador.....	216
Figura 18	Vídeo Promocional 2014 – <i>Sinta essa cidade!</i>	218
Figura 19	Vídeo Promocional 2014 – <i>Sinta essa cidade!</i>	218
Figura 20	Vídeo Promocional 2016 – <i>Cidade Feliz</i>	219
Figura 21	Vídeo Promocional 2018 – <i>Salvador, capital oficial do verão</i>	220
Figura 22	Revista <i>Viver Bahia</i>	221
Figura 23	Revista <i>Curta Bahia, n° 1</i>	228
Figura 24	Cidade da Música – Prefeitura de Salvador	237

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ACM	Antônio Carlos Magalhães
AGECOM	Assessoria Geral de Comunicação de Salvador
BAHIATURSA	Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia
CIA	Centro Industrial de Aratu
CONDER	Companhia de Desenvolvimento Urbano
DRN	Diretoria de Relações Nacionais
EMTURSA	Empresa de Turismo de Salvador
FCJA	Fundação Casa de Jorge Amado
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PNMT	Programa Nacional de Municipalização do Turismo
SALTUR	Empresa Salvador Turismo
SETUR	Secretaria do Turismo do Estado da Bahia
SECULT	Secretaria de Cultura e Turismo de Salvador
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
TCB	Touring Club do Brasil
TCBa	Touring Club do Brasil Secção da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

PRIMEIRAS IMPRESSÕES	13
PARTE I: CIDADE COMO PERSONAGEM.....	25
1. SALVADOR EM SI: PERSONAGEM DE UMA HISTÓRIA	26
1.1 A EPISTEMOLOGIA DA CIDADE.....	26
1.2 O MITO LITERÁRIO DA CIDADE	38
1.3 O <i>DICIONÁRIO AMOROSO DE SALVADOR</i> : A ESTRUTURA DA OBRA	55
1.3.1 Paisagem.....	56
1.3.2 Sincretismo e o patrimônio material e imaterial	61
1.3.3 A imagem feminina.....	70
1.4 A DES(HARMONIA) ENTRE A HISTÓRIA, MODERNIZAÇÃO E MITO.....	77
PARTE II: CIDADE COMO CENÁRIO.....	94
2. O CENÁRIO DE UMA CIDADE CULTURAL.....	95
2.1 PALCO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS.....	104
2.2 AFRICANIDADE: A CIDADE E O CANDOMBLÉ.....	111
2.3 ENTRE O PROFANO E O SAGRADO, A CIDADE DO CARNAVAL	119
2.4 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E REPRESENTATIVIDADE DO CORPO NEGRO FEMININO	132
2.4.1 Corpo, sexualidade e raça.....	132
2.4.2 A baiana e a cidade.....	139
3. BAIANIDADE: A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO	151
3.1 COMPONDO O IMAGINÁRIO	151
3.1.1 Bahia não é Nordeste.....	151
3.2 CONSTRUTORES DA BAIANIDADE	164
3.2.1 Jorge Amado	164
3.2.2 Carybé	168
3.2.3 Dorival Caymmi.....	174
3.3 IDENTIDADE OU REPERTÓRIO?.....	180
PARTE III: CIDADE COMO OBJETO.....	187
4. A CONSTRUÇÃO DE UMA CIDADE PARA OUTROS FINS.....	188
4.1 A CIDADE COMO PRODUTO CULTURAL	188
4.1.1 Salvador em um viés turístico	193

4.2 CONSTRUÇÃO DE UMA REFERÊNCIA BAIANA	201
4.2.1 A imagem da cidade através da cultura afrodescendente.....	201
4.2.2 O carnaval e a indústria cultural.....	222
4.2.3 A mulher no espaço da festa	238
4.3 NOTAS SOBRE A IDEIA DE BAIANIDADE	246
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	249
REFERÊNCIAS	257
ANEXO: Os Orixás	278

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Figura 1

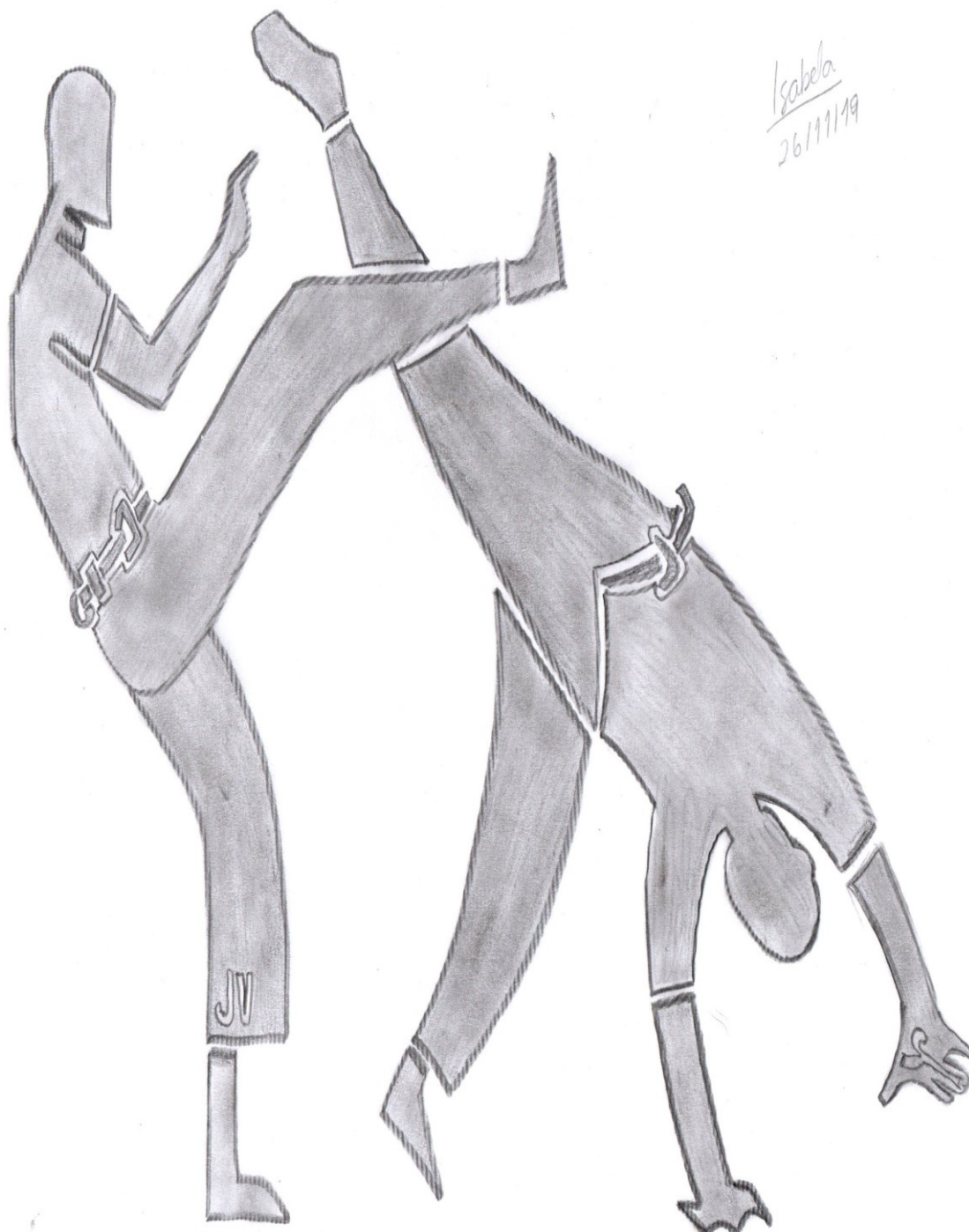


Figura 1. Fonte: Isabela Koerich, 2019.

“A Bahia de Todos os Santos é nosso mar interior.
Nosso mediterrâneo...”

Antônio Risério, *Uma história da Cidade da Bahia*.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo (CALVINO, 1990).

A leitura e a escrita sobre a cidade é uma paixão antiga e não poderia começar essas primeiras linhas, sem contar como essa paixão pelo espaço citadino se transformou em objeto para essa tese. Quando nascemos e moramos em um lugar, muitas vezes, não percebemos o que está ao nosso redor. A paisagem, as ruas, um monumento pelo qual nos deparamos todos os dias passam despercebidos, parece tudo igual por vivermos numa rotina. Observar e admirar a paisagem parecem coisa de turista; contemplar cada detalhe não é um costume habitual de um morador. E foi assim que aconteceu... Nascida em Salvador, mas criada no interior da Bahia, eu era turista da minha própria cidade. De longe, eu a contemplava, mas não a conhecia a fundo. Eu, realmente, tinha uma visão romantizada de Salvador, era o meu local de férias e, portanto, era uma cidade mágica, de sol e mar, de carnaval, de uma vida que não era a minha. Ao terminar o colegial e ir para a capital, onde, naquela época, era polo das universidades da Bahia, ao contrário de hoje em que tem faculdades em várias cidades do interior, inclusive em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, onde fui criada, meu olhar sobre a capital baiana era outro. Tornei-me o que não imaginava ser: uma observadora assídua da cidade. Meus anos no interior, não me fizeram conhecer profundamente a cidade onde nasci. Precisei estar dentro dela, interagir mais com a cultura, perceber melhor os mitos, entender a diferença entre a cidade ideal e a cidade real.

Descobrimo a cidade, fui me apaixonando ainda mais por ela. Naquele momento, eu era apenas alguém encantado pela “baianidade”, sem nem ao menos ter conhecimento sobre o conceito. Contudo, a percepção do sujeito muda, tanto na convivência quanto pela busca de mais conhecimento. Trafegar por ela como um *flâneur* era diferente e esse olhar diferenciado me fez perceber o que eu queria estudar. Assim, o divisor de águas para fazer entender o que eu tinha fascínio, além das histórias sobre a cidade que acompanhei nas obras literárias, foi o espaço acadêmico, que, de certa forma, se uniram e me deram base para entender a cidade em duas áreas distintas, mas que convergem: Turismo e Letras, minhas áreas de formação que delinearam os caminhos da graduação, especialização, mestrado e, agora, doutorado, instigando ainda mais a preferência pelo tema. Ainda por cima, não sabendo mais como desprendê-la do meu *eu*, tinha uma ligação direta com a cultura da cidade, já que trabalhei no gabinete de superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(IPHAN), em Salvador, compreendendo o trabalho que é feito em prol da conservação e revitalização da memória e apelo ao passado, ainda que a instituição glorifique mais o patrimônio material e imaterial do que a própria herança histórica da cidade.

O que percebi, ao longo dos anos, ainda mais agora totalmente fora da cidade, já que moro no sul do país e, conseqüentemente, num outro universo, é que Salvador se propaga em múltiplas narrativas. Ainda que haja vários olhares diferenciados, ela se mostra idêntica na maioria dos textos. O que a diferencia é a função que lhe é dada: personagem ou cenário, marcado por símbolos de ambigüidade que a transforma em objeto. Em suma, a cidade de Salvador é uma personagem com uma face ambígua, que, por conta da história, se tornou um cenário da memória cultural e coletiva, que também se configura num espaço caótico, objeto de desejos, experiências e expectativas.

Ainda que o doutorado carregue uma carga densa de estudos, pesquisas e constatações, escrevo essa tese de forma leve, sem linguagem rebuscada, propondo analisar traços do que formou a cidade de Salvador quanto a sua identidade cultural, ou seja, o objetivo da tese é elucidar as bases que fundam um repertório de identificação chamado de “baianidade” e compreender de que modo as imagens desse traço identitário operam diante de elementos materiais e simbólicos e dos sujeitos que fazem parte da cidade. Diante da composição imensa que forma a baianidade de Salvador, analiso a cidade e traços dessa possível identidade baiana em torno do carnaval, do candomblé e da mulher negra baiana, principalmente a partir da década de 1930, quando o termo foi difundido, e como ele se propagou pela cidade moderna e, conseqüentemente, contemporânea. Na verdade, esses três traços da baianidade integram um único componente porque ao falar do carnaval de Salvador, percebemos que ele está totalmente imbricado com os cultos afro-brasileiros, inerentes, inclusive, no desenvolvimento estrutural da festa. Por conseguinte, a mulher baiana também interage com esse espaço de festa e com os preceitos religiosos do candomblé. Assim, a delimitação dessa tese é, de todo modo, uma parte da “baianidade” exclusiva da cidade de Salvador, sabendo que para apresentá-la temos que trilhar por outros elementos característicos da cidade.

Não obstante esse viés, vemos que foi necessário revelar como esses elementos passaram a ser cogitados como produto de valor e, de certo modo, como isso afeta o “ser baiano” e a configuração da cidade contemporânea. A baianidade mudou tudo, inclusive, a forma do “baiano” se enxergar no espaço cultural e social. Assim, podemos criar um ambiente de experimentação para pensar as possíveis ressignificações empreendidas a esse ideário de “baianidade” e refletir sobre como alguns estereótipos e *clichês* foram cristalizados.

Atualmente, percebemos que o olhar sobre a cidade de Salvador nos permite várias formas de entender o estilo de vida, a conjuntura social e as noções de pertencimento inerentes à subjetividade dos sujeitos que formam o espaço como um todo. Ainda assim, lidamos a todo instante com as ressignificações do estereótipo que se formaram e ajudaram a construir a imagem da cidade. Esses estereótipos, por conseguinte, surgem de uma distinção áspera e indiscriminada do que o olhar hegemônico considera exótico, estranho ou diferente, cuja pluralidade social e as diferenças individuais acabam por serem aniquiladas, no lugar de similaridades pouco sólidas de um determinado grupo. Logo, “o estereótipo é um olhar e uma fala produtiva com dimensão concreta, que se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto” (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 20).

Deste modo, a tese ganhou corpo com o interesse pessoal em compreender a construção do imaginário que envolve a cidade de Salvador, através de alegorias que foram conferidas no decorrer da história, já que o olhar desconhecido dos visitantes e aquele vivenciado por quem a vê por dentro, revive uma série de discursos paradoxais e, às vezes, incoerentes. Dessas tantas imagens, algumas inquietações se estabelecem, já que na minha condição de naturalizada neste espaço, percebo que nem todos os discursos sobre a cultura baiana tracejam um panorama real sobre a cidade. De fato, em determinados momentos, me sinto representada nesses estereótipos exagerados, outras tantas vezes, percebo que este não é o espaço que vivi por muitos anos.

Portanto, esclareço que os percursos que derivaram para a concretização desta tese surgiram a fim de decompor as diversas imagens e representações da cidade de Salvador, instauradas no decorrer de séculos de história e visões deturpadas e atribuídas como inerente ao lugar e que, de certa forma, construíram a sua identidade. Através de um conjunto de narrativas e mitos montados e articulados por uma cosmovisão histórica, literária e midiática, a cidade foi sendo organizada e inventada através de símbolos, nem sempre legítimos, compondo um mosaico de representações e *clichês* que caem no bojo do senso comum. Por conta disso, é que penso em trazer à tona como a identidade baiana, chamada pelos poetas, músicos e historiadores de “baianidade”, fundamentada em séculos de colonização, finalmente construída na década de 1930, na emergência regionalista de chamar a atenção para a Bahia e o Nordeste, mas só colocada em prática anos antes do processo de modernização e urbanização da cidade nos anos 50, quando a indústria do turismo se apoderou do conceito para alavancar a propaganda em torno de Salvador.

Festa o ano inteiro, mulher sensual que sabe dançar, povo preguiçoso. Esses e outros estereótipos marcam a baianidade e o baiano em muitas produções literárias. Apresentando a discussão mais para perto do que tratamos aqui, assumi o propósito, com esta tese, de ir ao encontro de obras contemporâneas que deem sua contribuição para a construção de um imaginário sobre a cidade. Para ajudar nessa jornada, propus o estudo e análise do *Dicionário Amoroso de Salvador*, publicado em 2014, pelo escritor baiano e nosso contemporâneo João Filho. O livro, objeto de estudo dessa tese, foi escrito por encomenda e faz parte da coleção *Dicionário Amoroso das Cidades Brasileiras*, organizada por Rosel Soares e publicada pela Editora Casarão do Verbo, na cidade de Anajé, Bahia. Essa produção literária é constituída de pequenas crônicas em forma de verbetes que refazem releituras sobre a história, o espaço urbano, o comportamento dos sujeitos, a cultura e as imagens discursivas a respeito de Salvador. O livro foi ilustrado pelo artista plástico Caius Marcellus Araújo e, apesar de levar o “amor” no título, João Filho não retrata a cidade de forma ingênua, já que o autor trata de forma bastante criteriosa e crítica o espaço urbano em suas produções literárias, cujo contorno analítico nos permite visualizar a cidade de forma documentária e ao mesmo tempo ficcional.

O escritor João Batista Fernandes Filho¹, que assina seus livros apenas como João Filho, nasceu em Bom Jesus da Lapa, interior da Bahia, região do São Francisco, em 1975, e estudou nos colégios públicos da cidade natal. Em entrevista², ele conta que mora em Salvador desde 2005, quando se estabeleceu uma relação do autor com a cidade. Objeto de seu apreço e dedicação na escrita literária, Salvador é descrita de forma analítica e, por vezes, crítica, pois reflete seus conflitos e faz da literatura um instrumento de reconhecimento de sua multiculturalidade, depositando na poesia e/ou prosa literária uma série de fatos e informações a respeito do cotidiano da cidade. As personagens de João Filho não apenas vivem na cidade,

¹ João Filho formou-se em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia em 2013. Antes mesmo de pensar nesse ingresso acadêmico, o escritor já havia publicado livros e participado de algumas antologias como: *Os cem menores contos* (Ateliê Editorial, 2004), *Contos sobre ela* (Editora Pinakothek, 2005), *35 segredos para chegar a lugar nenhum*, (Bertrand Brasil, 2007), *Terriblemente felices: nueva narrativa brasileña* (Emecé Editores, 2007, Argentina), *Travessias singulares: pais e filhos* (editora Casarão do Verbo, 2008), *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* (Ediciones Copé, 2009, Peru), *Geração Zero Zero, fricções em rede* (Editora Língua Geral, 2011), *Popcorn unterm Zuckerhut* (Verlag Klaus Wagenbach, 2013). Além dos seus próprios livros, entre eles: *Encarnizado* (livro de contos publicado pela Editora Baleia, em 2004), *Três sibilas* (livro de poesias, publicado pela editora Dulcinéia Catadora, em 2008), *Ao longo da linha amarela* (livro de contos, publicado pelas Edições P55, em 2009). Posteriormente a sua colação de grau, publicou *A dimensão necessária* (Editora Mondrongo, 2014), *Dicionário Amoroso de Salvador* (Editora Casarão do Verbo, 2014) e *Auto da Romaria* (Editora Mondrongo, 2017). O autor ganhou o Prêmio *Alphonsus de Guimaraens* de 2015, pela Biblioteca Nacional, por seu livro *A Dimensão Necessária*.

² Em agosto de 2016, o escritor João Filho concedeu-me uma entrevista por e-mail. O intuito era conhecer um pouco mais sobre o *Dicionário Amoroso de Salvador*, além de compor material para o ensaio para a disciplina *História Literária* do Programa de Pós-graduação em Literatura desta Universidade. Nessa ocasião, a entrevista era pautada na vida literária do autor e na recepção de suas obras pelos leitores e mercado editorial.

mas vivem a cidade, pois fazem um paralelo de suas vidas com o ambiente. Ele discorre sobre universos míticos, idealiza a cidade, a critica, faz um mosaico de singularidades que, com certeza, já viraram marca do lugar e, além disso, se apodera mais uma vez da paixão de poetizar “a aorta cardíaca da cidade” (JOÃO FILHO, 2014, p. 92) e mostra o seu processo transformador. Na análise dos verbetes ou crônicas de João Filho, fica difícil saber quem é o interlocutor: o narrador ou o próprio autor. Isso acontece porque a escrita de João Filho perpassa crônicas quase testemunhais da história e cultura de Salvador e, de antemão, eles, narrador e autor, se debruçam numa mesma voz, numa mesma escrita e nos faz acreditar que são o mesmo mensageiro.

O *Dicionário Amoroso de Salvador* tem como protagonista a própria cidade, sendo que cada verbete perpassa a história de um lugar, uma personalidade histórica, um patrimônio (material ou imaterial), um estereótipo, a linguagem caricata do povo baiano, construindo um mosaico com vários elementos da “baianidade”, que, por sua vez, foi uma construção perante o estrato de elementos paradoxais e conflitantes como a festividade, o misticismo, a religiosidade e afro-descendência e o corpo feminino. Esses elementos seriam alicerçados por três nomes conhecidos: o romancista Jorge Amado, o artista plástico Carybé e o cantor e compositor Dorival Caymmi, que, em sintonia afetuosa e ideológica, mostrariam símbolos da forte presença da cultura afro-baiana em suas obras, cada um perambulando pela arte do outro.

Ao realizar a análise literária do *Dicionário Amoroso de Salvador*, temos o intuito de verificar como os espaços construídos através da escrita subjetiva e particular desse autor se articulam para marcar o que já conhecemos como “a invenção da baianidade”, criada por Jorge Amado, Caymmi e Carybé e caracterizada no livro homônimo de Agnes Mariano (2009) como uma marca entre hábitos, práticas e valores que perpassam as músicas baianas, como no seu estudo, ou nas várias outras artes. Desse modo, podemos marcar as divergências e convergências entre a cidade ilustrada pelos construtores da baianidade e como esse traço baiano se alinhou à cartografia de Salvador.

Examinando as imagens da baianidade que construíram a cidade da Bahia, compreendemos que uma cidade sempre comporta muitas outras, esquivando, algumas vezes, o movimento opaco da cidade habitada. Contudo, ao escolhermos esta cadeia de representações, focando as instituições, as práticas e as representações dos vários atores envolvidos numa cidade histórica e festiva, desde 1930, consideramos as implicações do lugar, as inclusões que a deliberaram, os vários espaços que instalaram essas inclusões e,

finalmente, o seu intenso registro dentro da própria cidade e fora dela. Discute-se, portanto, uma sugestão de leitura ligada às diferentes contribuições exibidas aqui, apresentando como um observatório da cidade da Bahia (SOUZA, 2016). Faço aqui uma pequena ressalva para o uso da expressão “cidade da Bahia”, que é como Salvador é chamada e escrita pelos historiadores, jornalistas e romancistas, antes mesmo dela deixar de ser capital brasileira, não apenas por ser a principal cidade do Estado da Bahia, mas por ter um peso e importância histórica para o Brasil. Além disso, muitas vezes, quando falamos de Salvador, estamos nos referindo a toda Bahia, do mesmo jeito que quando mencionamos a Bahia, o assunto está sendo reportado à cidade de Salvador. Soa confuso, mas a ambiguidade se desfaz porque quando se quer se referir a qualquer outra localidade do Estado, ela será citada, enquanto que se citar apenas o termo “Bahia”, dependendo do contexto, o tópico pode ser a cidade. Por isso, que se diz: “quem vem a Salvador, vem para a Bahia” (JOÃO FILHO, 2014, p. 201).

No caso do *Dicionário Amoroso de Salvador*, ele se apresenta como um jogo de quebra-cabeça, no qual cada verbete/crônica representa um pedaço das recordações da cidade, podendo até ser considerado um livro de memórias, onde, muitas vezes, uma história se torna continuação de outra, num caleidoscópio de várias imagens sobre o comportamento do sujeito, a história e o crescimento de Salvador. Jorge Amado faz um panorama bastante parecido com o *Dicionário Amoroso de Salvador* no livro *Bahia de Todos os Santos*, publicado em 1945, que descreve o pitoresco e o cotidiano do trabalho braçal, o misticismo do candomblé, a arte da capoeira, mas sem esquecer, naquela época, o lado miserável dos cortiços e o desamparo social que a cidade sofria.

Como toda cidade antiga, Salvador encontra-se preenchida de tradições e memórias, que explica sua fisionomia e contornos históricos das ruas e praças, dos casarões tombados e monumentos, mergulhando-nos em uma vasta cultura, que, muitas vezes se assemelha com outros lugares. No livro *Luanda Beira Bahia*, por exemplo, o escritor baiano Adonias Filho (1971) faz referência a essas três localidades e suas semelhanças, que, obviamente, aconteceu por conta da colonização portuguesa também em Angola e Moçambique.

Contudo, pensar Salvador é refletir a partir da oposição. Ainda que seja uma cidade nordestina, sua condição espacial se difere do que a região representa no discurso nacional, uma invenção discursivo-imagética sobre um espaço desértico, de fracasso, carência e miséria. Interpretá-la diante dessa visão resumida da aridez que chama atenção dos veículos de comunicação desde o século XVIII, foge da ideia de pertencimento ao litoral, que, de certo modo, consegue desestabilizar antigas convicções teóricas e políticas vinculadas à região

Nordeste como um todo. A fim de desdobrar esses estranhamentos, a presente tese ratifica a necessidade de revelar, ou melhor, descobrir os trânsitos e discursos do passado e do presente que construíram a identidade da cidade, criando um espaço de diálogo e, ao mesmo tempo, desconstrução de representações imaginárias construídas ao longo dos séculos.

No entanto, a tal “baianidade” apresentada ao mundo pelos construtores já mencionados, foi constituída perante o estrato de elementos paradoxais como a festividade, o misticismo, o gênero feminino, a afro-descendência e o próprio espaço urbano, tornando-se elaborações conflitantes e ainda pouco exploradas, que, a meu ver, estimulam reflexões, sobretudo na recepção literária, de maneira incômoda e contraditória. A partir disso, o que me proponho como tese é uma análise em torno das imagens estereotipadas da cidade de Salvador, sobretudo diante desses elementos apresentados por Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé e reescritos no *Dicionário Amoroso de Salvador*, de João Filho (2014), numa reconstrução de imagens da cidade e como essa inserção de caracteres tidos como inerentes à cultura baiana foram incorporados pela população, os suportes midiáticos e é tracejado no discurso nacional.

Para problematizar as discussões em torno desse objeto de estudo, o trabalho abarca alguns questionamentos para pensar as representações da cidade dentro e fora dela mesma. Como a própria cidade é vista sob a perspectiva histórica, pergunto como representações coloniais ressurgiram para delinear a face/corpo da cidade e de que modo tais elementos da memória podem dar significação ao que o lugar apresenta hoje. Do mesmo modo, acrescento outros fatores para serem observados nestes questionamentos. Como a festividade ganhou espaço para simbolizar a cidade? De que forma a cultura de origem africana se enraizou e se tornou referência em Salvador? Como a identidade baiana foi construída entre tantos atributos culturais? Qual a representatividade da mulher negra baiana na literatura e na história de Salvador? Com o objetivo de verificar traços marcantes entre o *visível* e o *dizível* (ALBUQUERQUE JR, 2006), questiono como a cidade baiana é construída nesse imaginário e, conseqüentemente, no trato literário contemporâneo, sobretudo para examinar se possui alguma correlação na produção de João Filho, que, de certa forma, analise a hipótese de que a literatura de cunho urbano enfoca cenários e personagens retirados da tessitura da cidade, construindo ou desconstruindo outras imagens cidadinas.

Tal como se apresenta, as imagens e algumas concepções sobre Salvador vão se enraizando e nos questionamos como tais enquadramentos se perpetuam. Portanto, ainda é importante examinar se a literatura ficcional foi, de fato, decisiva para a formação dessas

imagens e, se é apenas uma cidade que perpassa uma ideia de imaginário entre mitos, religiosidade e festividade ou realmente existe algo de especial nela, mesmo que construídos para muitos fins.

De fato, a formação dessa paisagem e cultura urbana se caracteriza por uma hierarquia dos sentidos, principalmente no campo da visão, possibilitando haver várias escritas literárias de Salvador, pois a cidade é uma abertura ao olhar subjetivo do seu habitante, *flâneur*, turista ou daquele que a observa de longe como ideia. O cometimento de alcançar a cidade pelo contexto da narrativa é, com efeito, largamente difundido. A proposta de releitura de João Filho através do *Dicionário Amoroso de Salvador* é responder alguns questionamentos, ainda que de forma literária e apresentar outras informações que nos façam adentrar pelo imaginário cidadão, o que sugere a sensação de criar outras representações da cidade, exercendo sua subjetividade através do discurso literário. Ao descrever a cidade, o narrador do *Dicionário*, que como eu disse, se confunde constantemente com o autor, percorre-a por inteiro com o pensamento, não se perde, e tem a sensação exata das linhas que envolvem o espaço percorrido. Daí, a necessidade de metáforas para citar o que apenas ele percorre. Das relações sociais, dos eventos culturais, do comportamento dos sujeitos, o que se tem é o que o olhar do narrador apreende: ele proporciona os encontros e desencontros, ele revela a história, pesquisa conceitos e acontecimentos de um determinado tempo.

Trabalhar o livro *Dicionário Amoroso de Salvador* em sua totalidade seria uma tarefa infundada e uma loucura nada poética, assim como estabelecer uma ordem cronológica sobre seus verbetes, pois, ressalto que as crônicas se interpenetram e não há fronteiras nítidas entre elas. Então, no livro há 55 verbetes, escolhemos 17 para desenvolver melhor o trabalho de pesquisa e tese aqui apresentada, mas não se distanciando dos outros. Dentre eles, destacam-se os seguintes verbetes: “Baiana” e “Baiana de Acarajé”, que abarcam a figura feminina no contexto da cidade; “Baiano” e “Vatapá”, que nos faz pensar sobre o sujeito e sua aderência com a exclusividade baiana; “Nordestinos”, “Quebranto” e “Salvador em si”, que enfoca a formação da baianidade; “Candomblé”, “Fitinha do Senhor do Bonfim”, “Igrejas”, “Lavagens”, em que traz a questão levantada sobre afro-descendência; “Carnaval”, “Dique do Tororó” e “Mar & Praia”, para falar das manifestações culturais e construção do imaginário; “Carybé”, “Jorge Amado” e “Dorival Caymmi” para ilustrar os construtores da baianidade. Apesar dessa separação, sabemos que os verbetes são ligados entre si e retratam diversos aspectos da cartografia da cidade. Por isso, além desses verbetes, perpassamos por outros por conta dessa intensa ligação entre eles.

Noto, assim, que a cidade se faz personagem, cenário e objeto nos verbetes do *Dicionário*, por isso a repartição da tese em três partes, subdivididos em quatro capítulos. Na *Parte I: Cidade como Personagem*, destaco como a cidade ao invés de cenário, ela se torna uma personagem das narrativas, ainda que abarque espaços citadinos em seu cerne. Considerando que João Filho narra uma cidade história e colonial, trago no primeiro capítulo, *Salvador em si: personagem de uma história*, várias imagens da configuração dessa personagem, pensando como traços historiográficos do passado da cidade antiga reverberam na cidade contemporânea. Seguindo nesse capítulo, foi importante inserir a relevância do estudo sobre ela, assim como fazer uma primeira análise sobre a obra e alguns elementos que a compõe, como a paisagem, o sincretismo religioso e o patrimônio cultural e a imagem da mulher negra baiana, a partir da sua inserção nas ruas pelo advento alimentício. Entre tantas contribuições, esse caminho foi constituído por meio de imagens marcadas, principalmente, pelo antropólogo baiano Antônio Risério (2004), em *Uma história da cidade da Bahia*, que conta parte do contexto histórico, social e cultural da cidade de Salvador.

Ainda neste capítulo, direciono tal personagem numa trajetória entre o tempo e o espaço, delineando as transformações de Salvador para chegar à modernidade, dando possibilidade de estudar conceitos basilares como espaço, lugar, território e representação. Por isso, a tese está embasada com conceitos como “território”, utilizado por Milton Santos em *A natureza do espaço* (2006) e *O retorno ao território* (2005) e “representação do espaço” ou “espaço da representação” com Henri Lefebvre em *Direito à cidade* (2001). Nesse processo foi relevante salientar como a história, a modernização e os mitos convivem no mesmo espaço citadino, analisando as imagens multifacetadas sobre Salvador em *A cidade da Bahia: espaço, história e representação literária*, de Carlos Augusto Magalhães (2003), além de transpor uma viagem pelo mito literário da cidade da Bahia, trazendo relevantes constatações sobre o *flâneur* levantado por Charles Baudelaire e mencionado em *Passagens* de Walter Benjamin (2006).

Por conseguinte, a *Parte II: Cidade como Cenário* abrange o segundo e o terceiro capítulos, abraçando esse baú de construções e desconstruções em torno da cidade. No segundo capítulo, intitulado *O Cenário de uma Cidade Cultural*, trago a cidade envolvida entre a cultura popular e a cultura de massa, pensando nas manifestações culturais, sobretudo o carnaval, mostrando como a mais representativa expressão festiva da cidade de Salvador está instaurada entre o profano e o sagrado, identificando-se ainda com o sincretismo das religiões afro-brasileiras encontradas na Bahia. Nesse quesito que tange à religiosidade,

apesar de existir várias religiões de origem africana no Brasil, como o *xangô* em Pernambuco, *tambor* no Maranhão, *batuque* no Rio Grande do Sul, e, desde 1908, a *umbanda*, que sintetiza as religiões africanas, o catolicismo e o espiritismo, iremos nos deter especificamente ao *candomblé*, religião afro-brasileira originada de preceitos trazidos pelos negros africanos escravizados na colonização do país. Na correlação do carnaval e do candomblé, entre o sagrado e o profano, entre o corpo e a alma, traduz-se a mulher afro-baiana de uma comunhão com a festa e a religião e, de certa maneira, agregada de repertório e imaginário que beiram a sexualidade, o exotismo e a hospitalidade.

Para tanto, utilizo as expressões e trânsitos identitários percorridos através *Da diáspora, identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall (2003), a condição do negro no Brasil com Muniz Sodré, em *O terreiro e a cidade* (1988) e *Claros e Escuros* (1999), e com Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (2006). No contexto da cultura e das manifestações culturais, faço uso da *Cultura popular na Idade Moderna*, de Peter Burke (2010), *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams (1979) e *O atlântico negro*, de Paul Gilroy (2012). Numa interação mútua entre a cidade e a mulher baiana, a pesquisa perpassa pelos aportes teóricos de *Couro Imperial*, da autora Ann McClintock (2010) e *O enigma das intersecções – classe, raça, sexo, sexualidade*, de Verena Stolcke (2006). Além de ter um enfoque direcionado para a literatura e a história afro-baiana, através das produções literárias de Vasconcelos Maia, Xavier Marques e Nina Rodrigues.

No terceiro capítulo, *Baianidade: a construção de um imaginário*, a tese se debruça sobre uma possível marca exclusiva baiana, que se construiu a partir de um imaginário de identidade, chamado “baianidade”. No entanto, essa construção refez uma maneira de se pensar a cidade de Salvador e a Bahia, inserindo uma exclusividade no sujeito baiano e até ajudando a inserir o Estado no espaço territorial nordestino. No cerne dessa discussão identitária da construção da baianidade, abro margem para uma discussão ainda maior, pensando como a fisionomia e a representação de uma cidade, por exemplo, pode ser composta por um conglomerado de identidades e ainda assim construir a sua própria. Se não me fiz entender, explico: é que Salvador é uma cidade ambígua mesmo, formada por uma mistura infundável de culturas. Não falo apenas dos traços luso-afro-ameríndios, mas de outras tantas culturas que se agarraram às suas raízes e ela, mesmo assim, consegue se compor numa identidade.

Ainda nesse capítulo, investigo a baianidade na vida literária de João Filho e dos “construtores da baianidade” e como ela interfere na cidade, mostrando a história desses

construtores (Caymmi, Carybé e Jorge Amado), além de trazer um questionamento sobre a baianidade, para compreender se, de fato, trata de uma identidade ou de um repertório de características inerentes à Bahia. Como suporte para esse capítulo, utilizei *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006), *Carnaval e baianidade*, de Milton Moura (2001), bem como inúmeras produções de Dorival Caymmi, Carybé e Jorge Amado.

Considerando a amplitude do *Dicionário Amoroso de Salvador*, que intercala inúmeras representações urbanas tanto históricas como contemporâneas, o cenário da cidade cultural se transforma em produto de valor. Portanto, a última grande seção dessa tese é a *Parte III: Cidade como Objeto*, em que a cidade e seus aparatos culturais, simbólicos, recursos imateriais e pessoais, são decompostos em objeto de valor financeiro. Nesse momento, a cidade nada mais é que fruto de um produto cultural, em que a cultura local é utilizada como geradora de renda para empresas privadas e órgãos públicos e, de certa forma, estimula a geração de empregos para a população, já que, segundo a Secretaria de Cultura e Turismo de Salvador (SECULT), a própria cultura tem sustentado mais de 50% dos empregos na região metropolitana. Então, o quarto capítulo, denominado *A Construção de uma Cidade para outros fins*, traz a cidade como produto cultural, buscando uma análise de como o turismo foi inserido na Bahia e se tornou uma peça-chave para a propagação de imagens, estereótipos e da própria baianidade.

O interesse em falar sobre esse aspecto, é que o turismo se transformou no setor que montou os artefatos trazidos por Caymmi, Amado e Carybé e disseminou a baianidade, compondo-a num arranjo de conteúdos amparados pelas mídias artísticas que definem a venda e consumo desses elementos oriundos da cultura baiana. Contudo, o consumo da cultura se projeta conforme uma intensa sazonalidade, já que é estimulado principalmente pelas festas populares, e o calendário de Salvador se vangloria de elencar as mais variadas. Ainda nesse capítulo, trouxe a constituição de referências para a cultura baiana, referências essas em torno da religião afro-brasileira, de uma cidade carnavalesca imposta pela indústria cultural e a propagação de estereótipos sobre a mulher negra e mestiça baiana na composição da festa, ou seja, como a cultura afrodescendente construiu a “baianidade nagô” em Salvador e, de certa forma, está intrinsecamente ligada ao comércio e ao turismo local.

Assim, para melhor compreender a relação entre a produção literária e esse capítulo, é necessário tráfegar por pilares teóricos que busquem trazer a cidade como ambiente de utilidades, observada em *Metamorfoses do espaço habitado* (1988) e *Por uma outra*

globalização (2002), de Milton Santos; o espaço da festa com os estudos de Paulo César Miguez (1996/ 2002/ 2012), a fim de mostrar a cidade e o carnaval como produto cultural; os mitos e estereótipos em *O mito da preguiça baiana*, de Elisete Zanlorenzi (1998); o estudo das mulheres afro-brasileiras de *A cidade das mulheres*, de Ruth Landes (1967) e a baianidade como construção de uma identidade local dentro de um contexto nacional em *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson (2008).

A tese faz uma releitura do *Dicionário Amoroso de Salvador*, atentando para as imagens e representações da cidade baiana que emergiram com o espaço físico e histórico. Para tanto, o desdobramento do estudo foi efetivado por meio de procedimentos teórico-metodológicos com base nos Estudos Culturais, caracterizado por pesquisa descritiva e de cunho qualitativo, que trouxe possibilidades de investigar a cosmovisão em torno da memória e identidade local. Por isso, a pesquisa foi conduzida através do método comparativo sobre a historiografia de Salvador e a construção da identidade baiana, direcionando a tese pela teoria pós-colonial e por uma investigação amparada pelo método crítico-social, para pensar a cidade simbolicamente como uma construção literária.

Ainda nesse patamar metodológico, a pesquisa foi composta de alguns procedimentos para sua execução e efetivação. De modo que, como procedimentos primordiais foram necessários fazer leituras e fichamentos do *corpus* estudado; pesquisa bibliográfica do material teórico, abarcando publicações no campo da literatura, história e cultura baiana; levantamento de dados e análise comparativa entre o *corpus* e os referenciais teóricos para responder os questionamentos propostos e viabilizar os objetivos da pesquisa; levantamento de dados teóricos (revisão da literatura) para comprovar as hipóteses propostas.

Em suma, os verbetes do *Dicionário Amoroso de Salvador* faz da literatura um instrumento de reconhecimento da multiculturalidade urbana. Viabilizando o fluxo das narrativas que, sobretudo, perpassam por campos conceituais como identidade, cultura e tradição, refletimos que a escrita de João Filho reconstrói a história e a memória da cidade, trazendo às nossas páginas a discussão sobre as possíveis respostas que a ficção contemporânea tem traçado, possibilitando, assim, um diálogo sobre o papel que a literatura tem assumido em nossos dias. Acredito que esse livro, por meio de um olhar que se lança em inúmeras direções, delinea diferentes imagens da capital baiana com recortes temporais representativos, a fim de demarcar o mapa histórico e, ao mesmo tempo, atual da cidade. Ele prova que a velha cidade sempre irá relacionar-se com a nova e que, na tentativa de construir outros saberes para decifrá-la, vamos juntos com o livro e o autor começar a nossa jornada...

I

CIDADE COMO PERSONAGEM

Figura 2



Figura 2. Fonte: Isabela Koerich, 2019.

“Não há cidade como essa por mais que procure nos caminhos do mundo. Nenhuma com as suas histórias, com o seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia”.

Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos*.

1. SALVADOR EM SI: PERSONAGEM DE UMA HISTÓRIA

1.1 A EPISTEMOLOGIA DA CIDADE

“Por paradoxal que soe, a Lagoa do Abaeté parece ser pintada por um zen-budista. Coqueiros ao vento, água escura, areia branca, colorido dos banhistas, o verde da vegetação e o arco do céu num sol sem fim”. É assim que João Filho (2014, p. 13) abre o primeiro verbete do *Dicionário Amoroso de Salvador*. Ele não poupou esforços para explicar em vários verbetes de poucas linhas o que a cidade de Salvador representa e até inspira para a literatura. Saliento, a princípio, que a tarefa desse escritor não foi nada fácil, principalmente, ao tentar escrever sobre uma cidade que tem séculos de história, envolvida em movimentos armados e conflitos sociais, em que a própria construção da identidade³ foi forjada com uma face carnavalizada, ainda que cercada de religiosidade, misticismo e *clichês*. No entanto, seu texto é um relato sensível e literário de ver a cidade, não como mera descrição física, mas também simbólica. Mesmo que muito dela tenha sido discutido em vários textos na área da literatura, história, geografia, arquitetura e artes afins, ainda parece um lugar que há tanto para se descobrir, assim como afirma Robert Moses Pechman (2014) ao falar sobre o segredo das cidades:

Enganosamente transparente e verdadeiramente opaca, no entanto, a cidade não se dá a conhecer naquilo que ela explicita, desnuda aos olhares de todos – o espetáculo das ruas. Ao contrário, é na sua “visibilidade” que ela esconde seus segredos. Descobrir esse enigma é, pois, tarefa quase de detetives. Outra coisa não se fez na literatura do século XIX, que buscar no segredo das ruas, a alma das cidades (PECHMAN, 2014, p. 4).

É com essa visão que iniciamos o primeiro capítulo da nossa jornada, por entender assim como Robert Pechman, que nem tudo que vemos é o que realmente representa a cidade, afinal ela não se mostra por completo, há sempre algo a mais para desvendá-la. Nessas mesmas linhas, o autor deixa claro o verdadeiro propósito de escrever sobre o espaço citadino: buscar os seus segredos, “a alma das cidades”. Essa afirmação nos mostra que há muito para descobrir nas avenidas, vielas e becos e é através de olhares atentos e diferenciados, como do escritor João Filho, que sua imagem e representação são definidas. Afinal, é por meio também da literatura que a cidade é reinventada e, ao escritor, cabe a missão de se relacionar com essa invenção para construir a cidade em objeto de sua reflexão (PECHMAN, 2014, p. 64).

³ O termo “identidade” será discutido mais adiante com suas implicações para o contexto histórico em que se desenvolve o discurso de baianidade.

Será realmente, como afirma Sérgio Paulo Rouanet (1992, p. 72), que “a alma dos lugares parece ter se perdido para sempre”? Será, de fato, que a cidade foi reduzida “a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos”? Faço das afirmativas dos autores, alguns questionamentos, a fim de entender se a cidade tornou-se, de algum modo, inconsciente e artificial como eles asseveram, talvez por eles entenderem a cidade como espaço urbano e, assim, igualar a todas, indagando que, “hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade” (idem, *ibidem*).

No entanto, Robert Pechman (2009, p. 352) acredita que “todos os afetos estão na cidade” e, quanto mais afetos ela puder concentrar, mais intensamente afetuosa e humana ela vai se transformando e, por sua vez, a cidade vai se configurando numa diversificada organização de relações humanas e sociais, com avançada elaboração de seu sistema de valores e à sua representação. Dessa forma, a cidade vai se acomodando numa profícua personalidade, ligada pelos afetos que os transeuntes, moradores ou visitantes têm por ela.

Em seu livro *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes (1994) garante que ao pensar sobre literatura e experiência cidadina, nos damos conta de que “escrever a cidade é resultado de leitura” e, portanto, também a vemos, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista, por isso, uma *cidade invisível* (CALVINO, 1990). Escrever a cidade é “engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel” e mapear seus sentidos múltiplos, suas vozes e grafias, é, deste modo, uma operação poética que busca abranger a escrita da cidade e a cidade como escrita, estabelecendo um jogo complexo de relações (GOMES, 1994, p. 32).

Ao percorrermos uma trajetória de um lugar a outro é que compreendemos as particularidades, às vezes minúsculas, outras vezes imensas, de uma cidade para outra. Além de ser um espaço geográfico habitado, a cidade, independente de seus limites territoriais, aparece como um conglomerado de emoções, corpos e diálogos que podem figurar um ambiente de pertencimento. Ser natural de algum lugar sugere a ideia de lar, universo particular do afeto e acolhimento. Mas, como nos lembra Michel de Certeau (1998, p. 202) em *A invenção do cotidiano*, “o espaço é um lugar praticado”, definido pela articulação das experiências humanas, afinal, como o próprio Certeau assegura, as pessoas constroem pontes que ligam esses espaços especializados e descontínuos, vão costurando e dando sentidos aos fragmentos de experiências, ampliam e singularizam as possibilidades de viver o espaço urbano. O próprio conceito de cidade nasce a partir da necessidade de articulação espacial

urbanística, pensada a partir da criação de um espaço e de um sujeito que a projeta para seu próprio benefício, sem muitas vezes pensar na fisionomia que irá criar, não se tratando aqui da construção de Brasília, que foi arquitetada através de um projeto político-administrativo de forma diferenciada da maioria das cidades brasileiras.

Ainda assim, o conceito passa por diferentes modulações, em que planejar a cidade, segundo Certeau (1998, p. 173), “é ao mesmo tempo pensar a própria pluralidade do real”. Isso porque ela configura-se num lugar propício para analisar a vida numa coletividade, já que a sociedade tem se tornado cada vez mais urbana, e é ali, no ambiente urbano, que identificamos os conflitos de uma geração suspensa entre o ruir dos territórios tradicionais e os projetos de modernização na realidade social, econômica e cultural da cidade.

Seguindo o mesmo caminho, Milton Santos (2005, p. 255), em *O retorno do território*, afirma que “vivemos com uma noção de território herdada da modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados”. Segundo o autor, a globalização modificou o conceito de “território”, pois antes o território era “nacional”, visto como espaço e abrigo de todos, enquanto na atualidade vivemos num território “transnacional”, habitado por um processo ideológico para levar a cada lugar normas estabelecidas para servir ao interesse de empresas multinacionais. Assim, a globalização⁴ causou na construção histórica, cultural e política de uma cidade, efeitos vários sobre sua estrutura física e social, enquanto a população também se transforma e, conseqüentemente, se desdobra numa organização sociocultural que usufrui da infraestrutura que existe em qualquer outro país. Enquanto crítica, Santos (2005) afirma que esse processo global acentuou as desigualdades sociais e locais, pois para ele o território passou a ser um espaço geográfico como objeto de disputa e dominação das relações sociais de produção. No entanto, os espaços ficcionais, territoriais, biográficos e culturais decorrem da transformação a partir da relação com as novas tecnologias. Com o avanço do processo dominante de globalização generalizou-

⁴ A globalização é o processo que ocasiona uma integração entre economias e mercados, em diferentes países, resultando na quebra das fronteiras entre eles. Segundo Muniz Sodré (1999, p. 17), ela aceita a fragmentação territorial e nivela culturalmente as diferenças de povos e costumes em função da virtualidade do mercado, já que uma de suas características marcantes é a interferência nos aspectos culturais de uma sociedade. Certos hábitos incomuns para um determinado país passam a ser normais, pois são aprendidos pela televisão e internet. Nesse processo, há também o que chamamos de “aculturação”, que consiste em um processo de mudanças ocorridas em uma sociedade por meio do contato com culturas diferentes da sua. Trata-se de um fenômeno de interação social que não necessariamente implica a sobreposição de uma cultura sobre outra, mas também pode consistir na mistura de duas ou mais culturas que, juntas, acabam por formar uma cultura nova, como aconteceu no Brasil.

se um discurso de um mundo cada vez mais desenraizado, móvel e fluido em detrimento de um mundo mais enraizado ou territorial.

Completando o pensamento, em *A natureza do espaço*, Milton Santos (2006, p. 213), em consonância com a visão de Rogério Haesbaert (1999, p. 173), refere-se ao território como conceito delimitado, construído e desconstruído por relações de poder que envolvem uma gama imensa de atores que *territorializam/desterritorializam* suas ações com o passar do tempo. O que tentamos explicar aqui é que pensar a cidade apenas pela representação identitária territorial própria não é mais cabível, pois o espaço urbano como um lugar desterritorializado se relaciona com outras culturas através do sistema transnacional, que, por sua vez, o conduz para um processo de reterritorialização, sendo seus espaços socioculturais recriados. O processo de desterritorialização ocorre com múltiplas implicações, sejam nas esferas sociais, econômicas, políticas ou culturais. Mas, embora, muitas vezes, o que se crie seja um local diferente com recursos globais como *shopping centers* e *fast-food* (emblemáticos do ponto de vista capitalista), a perda de determinados elementos locais procede de processos de reterritorialização.

Observamos, portanto, que na sociedade contemporânea há um complexo mundo organizado por inúmeros “territórios”, ocasionando uma multiterritorialidade desenfreada. Assim, evidenciamos que, de fato, há proliferações de múltiplos territórios e, diante disso, o multiculturalismo e o interculturalismo atravessam nossas discussões.

Sabemos que a civilização se permitiu vivenciar uma ampla heterogeneidade de identidades, processos e possibilidades culturais passíveis de ocupação espaço-temporal. Logo, há de se admitir que toda formação social foi sujeita ao multiculturalismo, em que diferentes identidades culturais podem coabitar um determinado espaço, independentemente de manter alguma inter-relação. Segundo Manuel Tavares (2014), o conceito de multiculturalismo, tal como vem sendo utilizado e praticado, é um conceito eurocêntrico, que visa descrever a diversidade cultural no quadro de países da Europa como também nos Estados Unidos, para responder aos fluxos migratórios oriundos principalmente dos países africanos e latino-americanos para esses territórios. Ocorre que, nesse contexto, há um universalismo cultural hegemônico ocidental, construído a partir de relações de dominação e identidades subalternas.

Ao falar dos lugares como histórias fragmentárias e independentes em si, ainda que haja “passados roubados à legibilidade por outro” (CERTEAU, 1998, p. 189), muito embora aceite a demarcação de espaços de resistência, o multiculturalismo não garante, por si só, a

proteção das diferentes identidades culturais, notadamente as minoritárias, tampouco assegura o estabelecimento de um diálogo horizontal entre os diferentes grupamentos humanos. Entender como as culturas se movem numa sociedade, que introduzem mudanças sociais e facilitam a integração cultural, requer uma abordagem além dos tipos de multiculturalismo (colonial, conservador, pluralista, emancipatório). Conforme Reinaldo Fleuri (2001, p. 141), “para além da oposição reducionista entre o monoculturalismo e o multiculturalismo surge a perspectiva intercultural”, que emerge no contexto das lutas contra os processos crescentes de exclusão social, pois cada sujeito constrói sua identidade a partir de histórias e de contextos culturais diferentes e, por conseguinte, os diferentes sujeitos constitui um novo contexto intercultural. Além disso, Boaventura de Sousa Santos, juntamente com João Ariscado Nunes (2003, p. 90) salientam que o interculturalismo designa “a existência de formas culturais ou de grupos caracterizados por culturas diferentes no seio de sociedades modernas”, associado a descrever as diferenças culturais em um contexto transnacional e global, procurando combinar a diversidade das experiências culturais com a produção e a difusão de massa dos bens culturais. No entendimento de Boaventura e Nunes (2003), o interculturalismo é condição de uma relação equilibrada e mutuamente potencial entre a competência global e a legitimidade local, que constituem atributos de uma política contra-hegemônica de direitos humanos no nosso tempo.

Isso nos mostra que a afirmação de que os diferentes processos culturais podem interagir e diminuir as diferenças entre os espaços territoriais, e, dessa forma, minimizar a visão de superioridade entre as diferentes culturas. Os limites do território podem definir sua extensão geográfica, mas não dá conta da profunda ideologia que constrói a cidade como espaço incomensurável de pluralidades culturais e, ao mesmo tempo, tenha singularidade social, cultural e política, ainda que a globalização perpassa incisivamente sobre ela.

Para Terry Eagleton (2005, p. 71), no multiculturalismo a sociedade é composta por diferentes culturas e, em certo sentido, “ela é também uma entidade transcendente chamada ‘sociedade’, que não aparece em parte alguma como uma cultura específica, mas que é a medida e a matriz de todas elas”. Sabendo-se que Eagleton (2005, p. 86) vê que o “mito romântico e nacionalista da unidade da cultura e da política, que prestou grandes serviços a muitos Estados-nações, já para não falar de muitos dos movimentos anticolonialistas, dificilmente sobrevive à emergência do multiculturalismo”. Com o intuito de reforçar a identidade plural de Salvador, João Filho não deixa de incrementar a presença da mistura cultural, afirmando a proeminência de traços inerentes aos diferentes povos, destacados,

sobretudo, os africanos, os indígenas e europeus de vários países, alguns destes que sequer foram mencionados na história do Brasil, como mostra o autor ao falar dos “Galegos”.

Até onde eu sei a literatura de ficção em português não retratou ainda essa porção importante da história em Salvador. O impacto da chegada desse povo é visivelmente perceptível. Os dados são escassos, e a grande maioria dos galegos vindos para cá eram denominados espanhóis pelos registros de imigração [...] Os imigrantes galegos e descendentes ajudaram a transformar a geografia urbana de Salvador. Lágrima e travessia transfiguradas em êxito (JOÃO FILHO, 2014, p. 108-109).

De tal modo, a ficção contribui para produzir a percepção de que a sociedade brasileira pode ser considerada multicultural, já que nela cruzam-se identidades culturais diferentes. A política multicultural visa resistir à homogeneidade cultural, principalmente quando esta homogeneidade é considerada única e legítima, submetendo outras culturas a particularismos e dependência. Não direi, no momento, que Salvador seja singular em decorrência de ter uma cultura diferenciada do restante do país, sobretudo porque a capital baiana se assemelha a outras que nem são localizadas no Brasil. Quem já leu *Luanda Beira Bahia*, publicado em 1971, pelo escritor baiano Adonias Filho, sabe o quanto as três localidades têm em comum. Cidades lusófonas, Luanda, centro econômico da Angola, e Beira, grande porto marítimo para o transporte internacional de cargas em Moçambique, muito da cultura, por conta da miscigenação⁵ racial e da arquitetura, é parecida com Salvador. Adonias Filho traz as personagens Caúla e Pé-de-Vento para admirar a cidade ao atracar no porto de Beira e comparam-na à Bahia: “Ver os mercados, sobretudo aquele dos pobres, é voltar à Bahia, andar de novo com os negros, comer as mesmas frutas, pegar no ar o cheiro do dendê fervendo” (ADONIAS FILHO, 1997, p. 40). Entre ficção e realidade, a obra demonstra como a cultura do povo baiano se mistura com a do povo africano.

Ainda que haja uma ponte que ligue a concepção cultural de uma cidade, como afirma Milton Santos (2006), cada cidade é um mundo e possui suas próprias particularidades, retratadas pela cultura e história que a envolve desde sua edificação física, estando “cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, tornando-se exponencialmente diferente dos demais” (SANTOS, 2006, p. 213). No entanto, o que faz a cidade ter uma fisionomia, herança e identidade cultural? Além disso, como a literatura contribuiu para a construção e disseminação dessa identidade?

⁵ Por vezes, a palavra “miscigenação” irá aparecer em dois sentidos, podendo se referir sumariamente à mistura de raças, sobretudo histórica e culturalmente, ou no sentido dado por Gilberto Freyre à ligação dos povos através do sexo.

Diante dos questionamentos e de como a cidade está submetida a uma vasta pluralidade, os olhares sobre ela se sucedem em vários textos diferentes entre si. Como ambiente de escrita e leitura, a contemplação sobre a cidade recai sobre romancistas, cantores, poetas e como aconteceu com a cidade de Salvador, ela se desenvolveu perante um espaço profícuo para a contemplação, onde se constroem várias representações e produções de textos, a fim de apreender problemáticas e contradições da contemporaneidade. No *Dicionário Amoroso de Salvador* (2014), por exemplo, essa contemplação interferiu bastante nas prerrogativas de João Filho em escrever sobre a cidade. Explico: é que o livro em questão faz parte de uma coletânea intitulada *Dicionário Amoroso das Cidades Brasileiras* e, de fato, estabelece parâmetros diferentes de uma produção independente, como aconteceu com seu livro *Ao longo da linha amarela*, publicado em 2009. Segundo o próprio autor, ele salienta que escreve o que vive e que manter a mesma linguagem seria difícil, já que ambos perpassam por contextos diferentes, ainda que só tenham cinco anos de distância de uma publicação para outra. Quando ele situa os diferentes contextos, refere-se à distância temporal e histórica de cada livro. É que *Ao longo da linha amarela* aborda a cidade de Salvador na primeira década dos anos 2000, quando vivia uma descentralização espacial gigantesca com o aumento tenebroso de casas sobre casas, os tais “puxadinhos”, e a formação de becos e vielas configurando as favelas totalmente desenfreadas. Não que isso tenha parado de acontecer, mas, nos últimos anos, contudo, através de investimentos governamentais, vem sendo empregado planos de ordenação dos espaços públicos e melhoramento e/ou camuflagem de determinados pontos da cidade. Não se trata de uma urbe que alterou seu cenário histórico e tradicional por um espaço urbanizado e moderno. É que a cidade de Salvador apresenta uma dupla face ou duas fisionomias diferentes: a degradação e a revitalização. Ela, que ficou com aspecto de abandonada por muitos anos, recebeu uma nova cara, sobretudo pensando no turismo e eventos mundiais como a Copa do Mundo de 2014, que, por assim dizer, deu uma visão de mundo diferenciada para o nosso autor e uma nova forma de descrever essa visão no *Dicionário Amoroso de Salvador*.

Assim, podemos concordar com Brito Broca (2005, p. 36) que, ao tratar do Rio de Janeiro no início do século XX, diz que “a transformação da paisagem urbana se ia refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária”. Não apenas é uma cidade descrita de forma diferente, mas uma configuração em torno da cidade que vai se arquitetando de maneira diferenciada. Salvador, “a cidade da Bahia”, como denominação herdada desde a colonização da capital baiana, elevada por muitas organizações turísticas e pela própria

academia como berço da cultura e história brasileira, agora é vista como um território literário e sentimental, onde as lendas ganham realidade e “a tradição é mantida num gestual não falseado” (JOÃO FILHO, 2014, p. 13).

O que tinha de críticas e desabafo de baixo calão em *Ao longo da linha amarela* (2009) faltou no *Dicionário Amoroso de Salvador* (2014). É que, no primeiro livro, o autor falava sobre a cidade de uma forma mais direta, sem muitos rodeios, mostrando o contexto histórico e social do lugar sem medo de mostrar a realidade, ainda que de forma literária. Já no segundo livro, a proposta é outra. Por ser um livro por encomenda e com o objetivo de literatizar a cidade, Salvador é apresentada através de um paraíso poético, cercado de clichês, não deixando de impor sua visão pela engrenagem cotidiana e exercendo sua subjetividade por meio do discurso literário e memória histórica. Enquanto no primeiro ele se utiliza de expressões com contornos vulgares como “cidade-cachorra” ou “cidade-venérea”, que nem o próprio “Boca do Inferno”⁶ empregava para abordar as enfermidades da cidade, no segundo, a cidade é sedutora. Mas saliento, a sutileza é uma das características da obra de João Filho, portanto, engana-se quem pensa que ele não retratará o paradoxo caótico que é Salvador, como faz no verbete referente ao “Campo Grande”, bairro histórico e comercial de Salvador.

Aqui é o território de todos e de ninguém: velhos e pipocas, crianças e cigarros, pedintes e moradores de rua; acolá vai um sacizeiro [viciado em crack] no rumo do seu vício; não faz muito tempo, perto do laguinho, um estudante foi deixado sem vida. No centro e dominando a Praça, o Monumento aos Heróis da Independência, vulgo, monumento ao caboclo, erguido em 2 de julho de 1895, é obra do escultor Carlo Nicoli. Cabem no Largo todas as nuances psíquicas do humano, do civismo ao canalhismo, passando pela candura à selvageria, e a inocência dos meninos e meninas que burlam o tempo no parquinho (JOÃO FILHO, 2014, p. 54).

Essa forma de escrita que se renova e sempre mescla o real e o imaginário nos permite questionar o quanto é realista a forma de historiar de um escritor. A cidade, nesse caso, corporifica uma teia de relações e põem em cena experiências vitais para o escritor. Logo, concordamos com Beatriz Sarlo (2007, p. 24), de que “não há testemunho sem experiência”, de modo que, distanciados pelo tempo em relação à época dos acontecimentos apresentados, as vozes como a de João Filho, que narram a partir de suas experiências pessoais, estão inscritas numa “temporalidade que não é a de seu acontecer” (SARLO, 2007, p. 25). Ao agregar o universo da cidade, João Filho procura uma legitimidade que se constitui numa identificação pessoal, a fim de criar situação de pertencimento ao espaço citadino, sendo que

⁶ Apelido do poeta baiano Gregório de Matos, nascido em Salvador em 1636 e considerado o maior poeta do barroco brasileiro, destacando-se por sua poesia satírica, constituindo uma crítica à sociedade no período colonial.

isso nos remete à territorialidade do autor. De tal modo, João Filho, em agosto de 2016, me conta através de entrevista, como sua obra se aproxima de forma decisiva do real:

Parti do realismo mais terra-a-terra. Tentei descrever a cidade e o soteropolitano em seus costumes, lugares, formas de viver, ícones, ruas etc. da maneira mais fiel. Com ironia, humor, mas, acima de tudo, com realismo. Mesmo ao fazer uso da ficção em pouquíssimos momentos não inventei no ar, parti do que a cidade e os seus moradores são na realidade (JOÃO FILHO, 2016).

Considerando o olhar de João Filho sobre a atmosfera urbana de Salvador é que percebemos a função da literatura como meio de captação de imagens reais e simbólicas que, por conseguinte, leva ao leitor aspectos fundamentais para se pensar a história literária. Basicamente, é o que Brito Broca (2005, p. 36), citando Afrânio Peixoto, menciona sobre a vida literária ser o “sorriso da sociedade” e que a literatura em termos de vida social se intensifica, a ponto de um escritor como João Filho configurar a imagem do lugar que escreve com a finalidade de supervalorizá-la, parecida com aquela refletida no hino da cidade⁷. Particularmente, posso dizer que isso ocorreu para não fugir de uma reprodução do imaginário de Salvador como “fonte incipiente de beleza natural” (JOÃO FILHO, 2014), como faziam muitos cronistas e romancistas, apesar das configurações urbanas de cunho social que o autor em questão observa, carregadas de estereótipos que constroem o imaginário turístico e, ao mesmo tempo, que engloba todo emaranhado histórico e social da cidade. Ainda na entrevista, o autor diz:

Desde que voltei para Salvador, em 2005 – morei aqui em 1996 e 1997 –, eu desejava escrever um livro em prosa sobre a cidade, mas não sabia como. De poesia tenho um inédito, pronto para publicação. Queria escrever sobre esses lugares-comuns soteropolitanos – falares, modos de ser, recantos etc., mas em prosa. A fome e a vontade de comer se encontraram no convite de Rosel Soares, editora da Casarão do Verbo. No processo de escrita, foi o livro com o qual mais me diverti (JOÃO FILHO, 2016).

Salvador sempre teve muitos apaixonados que faziam questão de enviar sua tradição para outros cantos do mundo. Mas, ao contrário daqueles que nunca a conheceram de perto, João Filho desde cedo pontuou em sua escrita essa cidade mítica, mística e mestiça. Certamente, o olhar muda conforme a época e a perspectiva, e para quem ver de dentro, o olhar é totalmente diferente de quem observa de fora. Apesar de ter nascido em Bom Jesus da

⁷ Salvador teu céu famoso/De brilhantes cor de anil/Relembra no Dois de Julho/A libertação do Brasil.../ Erigida bem no alto,/És da Pátria o seu altar/Em tuas formosas praias,/Beija a areia o verde mar”. Esses são os primeiros versos do hino da cidade do Salvador, oficializado em 24 de abril de 1965, através do Decreto nº 2658/65, com letra e melodia de Oswaldo José Leal.

Lapa, no interior da Bahia, crescer em uma cidade e falar sobre outra, não é algo tão estranho para João Filho. Embora toda diferença, são duas cidades do mesmo estado e não há muito que distinguir entre elas, a não ser se quisermos traçar uma diferenciação entre o campo e a cidade. Mas, o escritor afirma que jamais teria escrito o *Dicionário Amoroso de Salvador* se não estivesse morando na capital baiana há bastante tempo, pois há uma relação para além de funcional entre ele e o lugar. O interesse, contudo, em escrever sobre a cidade de Salvador apareceu justamente pela sua estadia nela. “Não sou soteropolitano, mas me sinto dentro e pertencente à atmosfera da cidade”, acrescenta João (2016).

Para a literatura, a cidade não tem idade. O velho e novo se cruzam a todo tempo num labirinto de tradições e inovações. A cidade da Bahia, nomenclatura trazida por vários livros de História e Literatura, e que utilizamos nessa tese a fim de não haver muitas repetições do nome, é uma construção histórica e imagética observada sob várias perspectivas, que adentra costumes e tradições em sua organização multicultural, sobretudo pensando na mestiçagem e religiosidade. Assim, para contar essas façanhas no *Dicionário Amoroso de Salvador*, João Filho teve que mergulhar num mundo de releituras de épocas, articulando passado e presente e considerando a memória um conjunto combinatório de acontecimentos que transitam nas vielas do tempo. Isso porque como a cidade de Salvador é fruto de expansão da Coroa portuguesa nas Américas, ela contextualiza a própria historicidade do país e para adentrar tais épocas, a incidência de ideias e leituras passa por uma infinidade de narrativas literárias desde sua fundação, passando pela crítica ferrenha de Gregório de Matos e chegando à construção da baianidade com Jorge Amado, Caymmi e Carybé, que em breve aparecerão nessa tese. Por isso, para explorá-la é preciso percorrer memórias, tradições e séculos de contexto histórico que dará sentido às paisagens tidas como belas, à cultura cheia de ritmos, mitos e cheiros e até às lutas cotidianas do sujeito urbano. Ela decompõe particularidades que, obviamente, estão incorporadas em sua tradição, de tal modo, que quando mencionados, sobretudo atributos como festas e religiosidade, logo se sabe de que lugar está falando. E, em se tratando de historicidade, pelas linhas do *Dicionário Amoroso de Salvador* encontraremos muitas referências à fundação da cidade:

Salvador não é para principiantes. Braços abertos podem afagar ou sufocar. Esse dualismo que se estende numa terceira via, quebrando os princípios da lógica, não clarifica, mas ajuda a enxergar esta cidade fundada em 1549, pelos bravos portugueses, gostem ou não os ressentidos de toda ordem. Você verá que a conjunção *ou* é constitutiva da alma da metrópole. Tudo aqui é história. Ou quase. (JOÃO FILHO, 2014, p. 201).

Nesse contexto, desde o processo de fundação, pouco menos de cinquenta anos depois da chegada dos portugueses, foi idealizada já como importante centro comercial entre a colônia e a coroa portuguesa, considerando sua privilegiada posição territorial peninsular para a chegada das naus e o solo fértil para agricultura. Os visitantes ansiavam pelas vantagens da colônia além-mar para a extração de recursos naturais, e nada mais estratégico do que uma rápida instalação, já iniciada com as capitanias hereditárias alguns anos antes para evitar que outros povos europeus usurpassem o que Portugal considerava uma conquista, mas que naquele momento almejava por estabilidade de poder. Em virtude da perspectiva do autor sobre a historicidade da cidade, o imaginário do descobrimento foi retomado para nortear as discussões voltadas à cidade colonial e pós-colonial que foi construída neste solo.

No verbete que deu nome a esse capítulo, “Salvador em si”, João Filho utiliza uma escrita subliminar, repleto de mensagens subentendidas sobre a cidade. As entrelinhas do autor são sutilezas de que a escrita bastante perspicaz e nada ingênua, menos ainda espontânea dele, vem para instigar no leitor o anseio de imaginar e dividir uma circunstância quase verdadeira. Nesse excerto acima, João Filho expressa uma imagem ideal da cidade, dizendo que nem todos compreenderam o que ela realmente é, já que não é para principiantes e nem sempre o que falam dela é verdadeiro. Assim, o autor estabelece o panorama que conhecemos bem, ou seja, não tem como falar de Salvador sem contar sua história. É que a cidade cheira, respira e escreve história, e como ele diz, ainda que haja ressentidos sobre o fato, a alma de Salvador é a sua história. Ela não se resume em poucas linhas e como “sedutora”, ela não se enquadra em molduras e não se mostra por completo. “Porém, não é que seja indefinível, sendo uma realidade viva, é necessário aceitar a sedução e vivê-la” (FILHO, 2014, p. 201). E não é de surpreender que a valorização acentuada e o sentimentalismo seja um ingrediente da escrita de João Filho, que se revela um escritor atento às singularidades fundamentais para relacionar os ambientes da cidade e fazer a montagem de um palimpsesto por vezes exótico, já que “daí cresceu a egolatria e se transformou em sinônimo de estado. Quem vem a Salvador, vem para a Bahia” (idem, *ibidem*). A narrativa da cidade sempre está inserida em todos os espaços, imbricada na atualidade, ainda que tenha se passado séculos de sua fundação, como é mostrado pelo autor:

Quem foi a primeira capital do país, e por 200 anos, se considera no direito de ter seus segredos, e não abandona certos privilégios facilmente. Na verdade, não abandona jamais. Pelos meandros, desconsiderando a linha reta é que se pode aproximar da natureza íntima dessa cidade, mas não desvendá-la. [...] Sua beleza é irrefutável, disso ninguém duvida. O que às vezes me cansa é esse pendor ao cartão-postal. O material e

o imaterial querem ser representativos totais da baianidade (JOÃO FILHO, 2014, p. 202).

Não há como negar que Salvador é a cidade da mistura, pois ela constitui-se como uma miscelânea de etnias e outras culturas. Para falar da identidade cultural, João Filho acrescenta o item “diversidade”, já que o assunto recai em outras esferas como a própria miscigenação étnica. Para isso, o autor incrementa a mescla histórica atribuindo à identidade baiana o “traço afro-luso-tupi” (JOÃO FILHO, 2009, p. 32), onde não há mais etnias separadas, mas o encontro da cultura dos povos que miscigenaram a terra.

Somos, no entanto, submetidos a uma profusão de imagens e ofertas de toda ordem que, às vezes, sequer serão absorvidas, mas que cumprem a finalidade de sobrevivência da cultura e da paisagem citadina. Salvador, a cidade-personagem, não trafega pelas linhas como Lucrécia em uma vida simples, suburbana, e na busca por uma metrópole romantizada da *Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector (1949). Todavia, ainda que tenha um caráter romantizado pela baianidade, a cidade-personagem trafega entre uma *Paulicéia Desvairada* (Mário de Andrade, 1922), deslocando-se pelo espaço urbano e um olhar itinerante pela paisagem, assim como desfila grotesca e sensual nas aglomerações de um imenso *Cortiço* (Aluísio de Azevedo, 1890), mostrando-se como uma figura feminina de *As Cidades Invisíveis* (Italo Calvino, 1990), mas ainda se comunicando com uma ode fluminense da *Alma Encantadora das Ruas* (João do Rio, 1908), mesmo que sua realidade social estrague todo encanto dessa personagem, a alegria existe e não é porque *Paris é uma Festa* (Ernest Hemingway, 1964), é porque Salvador se encontra no *O País do carnaval* (Jorge Amado, 1931). Assim, vemos que Salvador perpassa pelas representações de várias cidades, mas ainda estabelece um caráter próprio e singular.

E afinal, qual a importância em estudar uma cidade como Salvador? Não é apenas a construção histórica ou a transformação arquitetônica de uma cidade que a diferencia das demais ou que forma a sua identidade histórica e cultural, mas os símbolos criados pelos próprios habitantes dela. Como aborda Kevin Lynch (1999, p.2), “a cidade não é apenas um objeto percebido, e talvez desfrutado, por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores”. Isso não será construído em poucas linhas, pois para conhecer Salvador há que se percorrer séculos de história, mas deixamos essa tarefa para as próximas seções dessa tese, descobrindo o que a cidade tem de diferente e o que o *Dicionário Amoroso de Salvador* pode nos trazer de novidade.

1.2 O MITO LITERÁRIO DA CIDADE

A vida literária da cidade de Salvador começou quando os primeiros cronistas retratavam o cotidiano da cidade, por assim dizer, com bastante exaltação, pois ainda vivia-se o período de paraíso terrestre proveniente da chegada dos portugueses às terras ultramarinas. Por volta da segunda metade do século XVII, no entanto, o poeta baiano Gregório de Matos, mais conhecido como “Boca do Inferno”, deu uma guinada nos escritos literários, sobretudo no que se tratava às transformações da cidade, que de um jeito todo peculiar, através da crítica e do escárnio, mostrava uma cidade cheia de contrastes e às avessas. Logo mais, falaremos um pouco sobre esse poeta, que foi decisivo na literatura baiana.

Mas foi no início do século XX, mesmo com postulados estéticos do século anterior, que, segundo Cid Seixas (2016, p. 13), a literatura baiana se concretizaria com a ideia de cidade, fugindo do discurso histórico nacional, e se desdobrando na representação do espaço urbano de Salvador. Em 1925, o poeta Godofredo Filho (1904-1992) publicava seus primeiros trabalhos no Jornal *A Tarde*, além de levar aos poemas do livro *Samba Verde* um pouco do retrato da cidade, ainda que partilhada entre a categoria de cidade colônia e o anseio de soberania, a fim de desconstruir a herança colonial e das vanguardas europeias, ainda que fosse difícil devido às premissas do modernismo e a identidade de cunho nacional que se formava depois. Seixas (2016), no entanto, salienta que:

Enquanto o modernismo da Semana de 22 colocava o país em sintonia com a modernidade europeia, o Nordeste passava por uma busca de libertação dos modelos europeus, em favor de uma identidade telúrica. Como o conceito de regional se confundia com o pensamento político conservador, alguns intelectuais tentavam contornar esta inconveniência, sustentando sua proposta de modernidade com a de pertencimento ou de identidade (SEIXAS, 2016, p. 64-65).

Entretanto, Afrânio Coutinho e Xavier Marques também seguiriam o mesmo rumo de Godofredo Filho, na tentativa de escapar dos moldes modernistas e inserir as tradições histórico-antropológicas da cidade em nível local, articulando as propostas da modernidade tardia e mostrando Salvador economicamente empobrecida, mas ainda depositária de rica memória cultural (SEIXAS, 2016, p. 45). Porém, antes mesmo do localismo iminente que viria dar força à representação do espaço, o caminho mais curto para chegar a essa vertente seria a partir do regionalismo. Com mudanças significativas no campo econômico, principalmente no que tange à industrialização, à urbanização, à migração em massa para São Paulo, tornando-se uma área diferenciada do restante do país, somando a isso as novas formas

de sensibilidade artística e cultural apresentadas pelo modernismo, um novo olhar em relação ao espaço era fomentado (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 40). O regionalismo das décadas de 1920 e 1930 seria determinante para refletir diferentes formas de representação do Nordeste, em busca de agregar particularidades regionais que diferenciasses o antigo Norte do Centro-Sul do país. De um lado, os discursos do Sul como espaço superior, seguidor dos costumes europeus, e do outro, o Norte como uma construção imagético-discursiva ilustrada pelo atraso e rusticidade. De certo, sabemos que o regionalismo é algo anterior ao modernismo de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, e já no romantismo, com a fase regionalista de José de Alencar, várias manifestações ditas regionais encabeçavam a literatura. Entretanto, o que nos interessa aqui é a aplicação do conceito nos romances urbanos, pois sendo suas representações uma projeção da singularidade topográfica, social, política e cultural de uma determinada região, faz-se importante marcar sua viabilidade no estudo da cidade. Pensando em Afrânio Coutinho, Xavier Marques e, posteriormente, Jorge Amado como intelectuais que refletiriam uma consciência das particularidades locais, podemos dizer que houve a necessidade de experimentar e consumir a imagem da cidade de Salvador nos escritos literários. Aquela época (décadas de 1920 e 1930), marcada por um espaço de estruturas arcaicas, passava por um momento de extrema crise financeira, decorrente da decadência econômica açucareira que assolava a região e que, por sua causa, marcou significativamente a representação do espaço citadino.

Mas como inserir esse espaço de representação no contexto literário e como a representação do espaço acontece? Trocando em miúdos, o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901-1991) diferenciou esses dois conceitos. Em *Direito à cidade* (1968), o autor afirma que o espaço de representação seria os espaços vividos que abrangem o físico e o simbólico, codificando-os e convertendo-os em moradas de imagens e imaginários. Assim, o espaço de representação seria o lugar de artistas, escritores e filósofos que cuidam em descrevê-lo, buscando expressões subentendidas da vida social e se inspiram nas práticas e vivências de seus habitantes (LEFEBVRE, 2001, p. 14). Por conseguinte, a representação do espaço corresponde ao espaço imaginado e arquitetado, equipado por técnicas e teorias filosóficas do espaço a serviço de uma ideologia de dominação nas mãos de urbanistas e arquitetos, a fim de transformá-lo em instrumento para o capitalismo, sabendo que, mais cedo ou mais tarde, esse espaço concebido acaba por ser convertido em espaço imobiliário para venda (idem, ibidem).

Nessa tese nos interessamos pelos dois conceitos, tendo em vista que a cidade de Salvador como espaço de representação desenvolve imaginários em torno da cultura (tradições, mitos, etc.) para a construção da representação de um espaço como produto cultural, que desenvolveremos em capítulos posteriores. No final das contas, teremos um espaço estereotipado devido às graduais transformações com a urbanização e a inserção de elementos que o valorizem, pois a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso e, por conseguinte, a industrialização tende a subordiná-la para um valor de troca.

Na verdade, Henri Lefebvre (2001, p. 28) defendia que a população deveria ter acesso à vida urbana, sendo agente social ativo nesse conjunto urbano, ainda que o controle do sistema econômico capitalista nesse espaço tentasse, a todo custo, adaptar a cidade conforme seus interesses. Em consonância com esse pensamento, o autor contrapõe os termos “cidade” e “urbano”, sendo a cidade o que ocorre no ambiente físico, o que acontece nas ruas e praças, algo imediato e preciso, enquanto o urbano se desdobra em um conjunto de possibilidades. “Neste sentido, a cidade é *palavra*, fala, é sistema denotativo. O urbano vai mais além: é uma linguagem, uma ordem de conotações” (LEFEBVRE apud DELGADO, 2013, p. 3). “O urbano é lugar de encontro, convergência de comunicações e informações, que converte-se no que sempre foi: um lugar de desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução de normalidades e pressões, momento do lúdico e do imprevisível” (idem, *ibidem*). Ao contrário da cidade, o espaço denominado urbano, não se refere a uma materialidade física, mas, a um conjunto de manifestações do predomínio das atividades econômicas, processos sociais e costumes da cidade sobre o campo. Portanto, o urbano é a essência da cidade que desenvolve uma substância social.

Ainda assim, nessa tentativa de diferenciar a cidade do urbano, a representação de ambos se entrelaça na cena escrita, sem muitas distinções. Os conceitos de cidade e urbano apesar de distintos têm uma relação indissociável, já que em sua gênese o tecido urbano emerge da dinâmica social das cidades. Basicamente, a literatura se dispõe a ler textos que leem a cidade, e, no olhar de Renato Cordeiro Gomes (2002, p. 24), essa leitura ultrapassa a paisagem urbana e seus aspectos físicos, os dados culturais, podendo ser os costumes ou os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. Nisso, o espaço cognitivo das representações é, por sua vez, um lugar de conflitos gerados por opiniões antagônicas, leituras diferenciadas sobre um novo fato, objeto ou ação que se incorpora ao repertório dos acontecimentos cotidianos, ou seja, “toda representação é uma imagem, um simulacro do

mundo, um gesto que codifica o próprio real” (GOMES, 2002, p. 27). E assim, as cidades serviriam de instrumento básico para os romances de autores como Victor Hugo, Honoré de Balzac, Charles Dickens, inspirando as cidades fantasiosas de Italo Calvino e os testemunhos histórico e social de Jorge Amado.

Coerente com esse ponto de vista, podemos dizer que a cidade é pensada numa lógica de que deixa de ser um lugar de abrigo, proteção e refúgio e se torna um espaço de comunicação do entrecruzamento de discursos do processo civilizatório. Por séculos, as narrativas literárias na perspectiva de vários escritores representavam a cidade num interesse constante em ler o mundo. Imagens como esta não foram distantes da descrição da cidade de Tróia na *Odisseia*, do poeta grego Homero, nem na destruição das cidades de Sodoma e Gomorra registrado na Bíblia (GÊNESIS, cap. 19). É nesse emaranhado de narrativas sobre as cidades que percebemos que a ficção não se opõe à realidade.

O entrelace entre a literatura e a cidade se dá porque a cidade é um conjunto de tecidos que forma a trama da experiência literária, pois, em torno dela o sujeito constrói sua biografia pessoal e, por conseguinte, sua obra literária. Na narrativa “O homem na multidão” de Edgar Allan Poe (1999), o autor norte-americano fala das características de uma grande cidade, cujo narrador-personagem necessita lidar com os sujeitos desconhecidos inseridos no mesmo espaço urbano, mas cuja aproximação diária não acontece. Na tentativa de apreender o papel dos transeuntes, Poe sinaliza a destreza de um homem em conhecer os demais andarilhos, observando o comportamento dos sujeitos e a urbe. Assim como Poe, o francês Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*, publicado em 1857, para escrever sobre o surgimento das áreas marginalizadas da cidade, enfoca Paris como uma cidade turbulenta, sufocada pelas maledicências da natureza humana, atribuindo ainda a barbárie na formação da multidão nos grandes centros urbanos, que, obviamente, ocorreu devido ao crescimento populacional e ao deslocamento em grande escala do habitante do campo para a cidade (BAUDELAIRE, 1985, p. 48). Tanto Poe quanto Baudelaire souberam reconstruir a cidade como tema, na medida em que as compunha num contexto histórico e social cercado de dramas da sociedade, a fim de colocá-la em foco ao mesmo tempo em que as decifrava, revelando, assim, uma íntima relação entre a literatura e a cidade.

É através de imagens como essa que, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin (1994) mostra o comportamento do homem urbano e suas relações com a “multidão”, instigando-nos a pensar sobre o anonimato e os estímulos nervosos dos indivíduos que tem a experiência de viver em cidades modernas, além de ver o

espaço territorial como uma gama de conjunturas sociais, imagéticas e históricas. Elas, de fato, sempre foram objeto de apreciação e destaque na literatura e outras artes, podendo ser vistas claramente nos relatos/obras de grandes escritores como João do Rio e Machado de Assis sobre o Rio de Janeiro, por exemplo, ou nas imagens reais e ficcionais de Baudelaire sobre a tão iluminada Paris. Indubitavelmente, mais do que um espaço habitado, as cidades são berço de história, cultura, identidade social e complexidade de sentidos, além de um palimpsesto de (des)construções imagéticas.

Baudelaire, por exemplo, ao fixar a imagem da capital francesa, é mencionado como um pioneiro, na obra *Passagens* (1927-1940), de Walter Benjamin, bem como um poeta que inseriu a cidade moderna, quanto à forma e temática poética, no século XIX. Assim, Benjamin percebe que o olhar alegórico de Baudelaire foi capaz de gravar toda a ambiguidade histórica de um verdadeiro momento de passagem que a cidade representava, já que a “Paris de Baudelaire encontrava-se, segundo sua fase de desenvolvimento enquanto metrópole, no meio entre Berlim e Londres” (BENJAMIN, p. 1186). Assumindo o papel de um personagem intermediário, o poeta se coloca diante da cidade e da multidão, o que seria “o *flâneur* parisiense”. É desse modo que Charles Baudelaire (1989) nos fala através da figura tão bem qualificada por Walter Benjamin (1985), o *flâneur*⁸, aquele que estabelece com a cidade outro nível de relação, uma cumplicidade que decorre do ritmo próprio com que a percorre, e dos olhos poéticos com que explora a alma de seus habitantes.

No entanto, mediante seu estilo de vida, consegue “dissimular atrás duma miragem benfazeja a angústia dos futuros habitantes de nossas metrópoles” (BENJAMIN, 2006, p. 69). Tratava-se de reconhecer os vestígios que a experiência cidadina imprimiu na experiência poética de Baudelaire, afinal ele, segundo Benjamin, fez um invólucro entre o *flâneur* e a cidade, que mostrou uma “cidade sem disfarces”.

Ao que se refere a esse *flâneur*, Renato Cordeiro Gomes (2012) suspeita da sua existência nas cidades atuais:

Desta cidade, portanto, está eliminado o *flâneur*, esse personagem urbano que tinha a rua como espaço de deambulação, e, com seu olhar inteligente, mas desenraizado, contemplava, através da multidão, com seu ócio e sem pressa, o espetáculo cambiante do efêmero e do contingente da cidade transformada pela Revolução Industrial. Se a celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude, é um dos temas mais antigos da cultura moderna, cuja fantasia se cristalizou em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, a cidade deste início de milênio vê praticamente esgarçada tal simbologia (GOMES, 2012, p. 13).

⁸ Em função de um sujeito que caminha pela cidade, Júlio Ramos (2008, p. 148) nos alerta que “o flunar não é simplesmente um modo de experimentar a cidade, olhando e contando o que se viu. Ao flunar, o sujeito urbano, privatizado, se aproxima da cidade como quem vê um objeto em exibição”.

Giovanna Zimmermann (2016) apreende o comportamento do *flâneur*, a figura afetuosa de andar pelas ruas, analisando a cidade como num texto, em que se precisa interpretar os demais sujeitos e elementos do cenário urbano. Nesse procedimento, encontramos a figura de Baudelaire, sendo trazido por Walter Benjamin em sua busca por entender a modernidade, através de atitudes e transitoriedade inerentes às grandes metrópoles do século XIX. A figura do *flâneur* já não perpassa mais pelas cidades contemporâneas, por que essas são munidas de transeuntes acelerados, que trafegam rapidamente no meio da multidão, “que em seu deslocamento fornece os traços para fixar a outra matriz relativa à representação da cidade moderna, por sua vez associada à questão do ver, de andar pelo espaço público e da legibilidade da cidade, enigma a ser decifrado” (GOMES, 2012, p. 8).

No caso de Salvador, por vezes, ela deixou de ser cenário de narrativas para se tornar destaque na música, no cinema, nas artes plásticas e na arquitetura, tornando-se tão importante quanto os próprios personagens encontrados nos romances de Jorge Amado. Mais do que fonte de investigação, da geografia à literatura, a cidade que vivenciamos todos os dias não se beneficia apenas de uma linha histórica e extensão geográfica. Ela também é lembrada como lugar da vida cotidiana, o que poderíamos dizer que é a forma mais singela de defini-la, é um lugar de diálogo, encontro, descobertas, de experiências humanas, além de ser moldada em um espaço ou paisagem, caracterizada pelo trânsito de pessoas. Toda cidade, por si só, já tem uma imagem predestinada, talhada para a construção e imaginação humana, arquitetada para receber uma multidão, por vezes, parecida com outras tantas cidades, assim como afirma Octavio Paz (1999) no poema *Falo da Cidade*, onde o autor menciona que “não podemos sair da cidade sem cair em outra, idêntica, mesmo quando diferente”. Então, podemos considerar o espaço urbano como uma construção discursiva mista, indispensável para o fluxo das narrativas.

A cidade de Salvador procede dessa lógica de construção ambígua dentro da literatura. Algumas vezes, parece ter nascido da aspiração humana como é mostrado em seu processo de fundação no período de colonização pelos portugueses. Outras tantas, a cidade é inventada, enfeitada com tantos mitos e construções imagéticas que foge do real. Isso porque, como afirma Angel Rama em *A cidade das letras* (1985, p. 53), o espaço urbano desenvolve uma linguagem através de dois meios diferentes: “o físico, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e o simbólico, que a interpreta para aqueles que são capazes de ler como significações o que não são significantes sensíveis para os

demais”. Independente disso, ambos, o meio físico e o simbólico, possibilitam transformá-la em um texto repleto de paisagens, histórias e “estórias”, lugares-comuns e mitos. Além disso, não são apenas as cidades concretas que inspiram a obra literária, a exemplo de *Sampa* de Caetano Veloso, de *Ilhéus* e *Salvador* na obra de Jorge Amado e da cidade de *Itabira* de Carlos Drummond de Andrade. O imaginário dos autores também “constrói” cidades fictícias e alegóricas, como as *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Ao chamar atenção para o imaginário e a realidade, a cidade de Salvador já traz alguns pré-requisitos para ser inserida nos textos literários, começando pela fisionomia construída por marcos históricos, em que a literatura faz questão de lembrar-nos da sua fundação como projeto racional para a administração colonizadora, vista como uma península em direção ao mar para literatizar os romances de Jorge Amado, as canções de Dorival Caymmi, as poesias de Myriam Fraga, as novelas de Adonias Filho e em outros vários textos literários e paraliterários que a fazem sujeito, cenário e objeto de criação literária. Como afirma Maria Cury (2013, p. 10), “talvez por isso a representação da cidade tem sido uma constante na literatura. Presença na poesia, na ficção, o espaço urbano se oferece, como um texto, como um corpo, a diferentes leituras: território textual, devassado pelo olhar afetivo dos escritores”. No livro *A sedução do lugar*, Joseph Rykwert (2004) diz que:

A cidade atual é uma cidade de contradições; ela abriga muitos *ethnes*, muitas culturas e classes, muitas religiões. Essa cidade moderna é fragmentária demais, está cheia de contrastes e conflitos; conseqüentemente, ela tem muitas faces, não é uma única apenas. É a própria contradição de abertura que torna nossa cidade de conflitos tão convidativa e atraente para sua crescente multidão de habitantes (RYKWERT, 2004, p. 8).

É por conta disso que há uma multiplicidade de questões urbanas utilizadas pelos escritores para trazer ao leitor as inúmeras facetas das cidades em que vivem ou que simplesmente têm interesse em narrar. Creio que Rykwert nos coloca frente a uma situação paradoxal, pois estudar as cidades no longo período de intensas mudanças nas formas de produção desde a Revolução Industrial exigiu que se levasse em consideração a extensa produção literária, principalmente na literatura de cunho ficcional. Seria, então, a escrita literária o registro das experiências dos sentidos e outra versão das impressões sensoriais a tantas mudanças que as cidades sofreram nos últimos anos? Então, o desafio de escritores como João Filho é escolher o que abordar sobre suas experiências de se viver na cidade e levar ao leitor o estreito vínculo entre a produção literária e a cultura urbana, na certeza de expressar representações de cenas e personagens que façam sentido às suas experiências e a

“essência” do lugar. Não esqueçamos ainda que tudo isso serve para assentar um conceito ímpar na literatura: a verossimilhança. Ao percorrermos os textos literários, nos deparamos com a evidência notável desse recurso na prosa literária e na poesia para falar das cidades em qualquer época, com o intuito de observá-las e interpor suas impressões particulares. Esse percurso histórico da relação cidade com a literatura foi feita por João Filho (2014):

Necessário apontar o ganho linguístico do romancista baiano porque é fácil negá-lo depois de ter sido alcançado. [...] Ignorar esse mérito é ignorar o desenvolvimento da língua literária no Brasil no século XX. Por mais que maneje outros idiomas a influência profunda que marca o estilo provém de seus antecessores em sua própria língua. E não teríamos a complexidade da linguagem literária hoje sem o esforço e talento de toda uma tradição, é verdade, mas nossa (JOÃO FILHO, 2014, p 134).

A partir daqui, devemos ir além da esfera da representação para entender como o mito literário de cidade se forma. Segundo o professor Anderson da Costa (2012, p. 19), ele consiste na noção de que a cidade é um personagem “possuidor de corpo, alma e que, muitas vezes, parece ter vontade própria”, não sendo apenas um cenário para o desenvolvimento de uma narrativa. É que a cidade, além de ser palco das façanhas humanas, ela é um elemento chave, de fato, um personagem que ganha valor de destaque, sobretudo por sua ligação com as ações dos agentes sociais, aqueles que a habitam e que dão vazão para que a retórica de atuação aconteça.

A cidade mostrada por Costa (2012, p. 20) é a Paris surrealista, o contrário utópico do paraíso poético que inspira Balzac, em *Comédia Humana* (1930-1956), utilizando-se de termos como “cidade-cortesã” e “cidade-chama” ao invés de “cidade-luz” e, em consonância, traz a “cidade-prazer-efêmero e amargo” de *As flores do mal* (1985), de Charles Baudelaire. O olhar crítico de ambos, tanto Balzac quanto Baudelaire, não se acomoda com as notáveis expressões acarretadas pela cidade de outrora, pois eles identificam como o espaço urbano se transforma rapidamente e, ainda que possa enfatizar definições sobre Paris numa perspectiva da negatividade, eles a apresentam afastada do ideal. Essa imagem radical ocorre por conta do “mito de Paris, tal qual o conhecemos, que se configura como um fenômeno da modernidade” (COSTA, 2012, p. 20) não mais idealizar a cidade e sim afeiçoar-se à nova paisagem que, por vezes, aparece marginalizada, mas que não deixa de ser uma “cidade-espétaculo”.

A contradição torna-se parte integrante da escrita literária no momento em que o olhar mais crítico para de visualizar apenas o que há de belo na cidade. Assim como aconteceu em Paris, Salvador também passou por uma mudança literária na visão de quem a escrevia. Tendo a linguagem um caráter dual, ao mesmo tempo em que é forma, também é subjetividade, a

cidade de Salvador foi composta num modo de ser, aliada à fisionomia do espaço de estar e viver. A retomada da metáfora de “cidade paraíso”, criada na época colonial, foi derrubada para representar a cidade concreta e só depois utilizada novamente pelo turismo no discurso de “cidade da alegria” e “terra da felicidade” (CARDOSO, 2008, p. 55). Além de cenário, a capital baiana se tornou personagem de sua própria história, adquirindo papéis que se mostraram fundamentais para explicá-la. Por carregar em seu discurso um intenso diálogo com a contemporaneidade, João Filho (2014) diferencia-se o que se configurou nos romances de 1930, para trazer um desmonte do discurso narrativo da cidade da Bahia, desmitificando a ideia de “cidade paraíso”.

Salvador à revelia. A filosofia do cacete armado. A informalidade da chuleta, a bodega, o pé-sujo sem comparações. A estrutura do desconcerto. Se for muito arrumado, não vinga. É preciso o furdunço para o baiano aprovar. [...]

Suas desavenças consigo mesma parecem numa primeira mirada não lhe causar constrangimentos: os catadores de lata, os viciados em craque, os pedintes cada vez mais numerosos, a sujeira das vias, a indelicadeza, a grosseria, a zoada demoníaca, o outro que é uma abstração, pior, parece não existir, a reiteração inconcebível que deslizam ano a ano, as favelas sem tamanho, a usura do concreto que devora sua atlântica, e o seu trânsito que é para os fortes. [...] Sinal de passagem? Inexiste. Não importa a situação você estará errado. É cada um por si e ninguém por todos (JOÃO FILHO, 2014, p. 203-204).

Como mostrado acima, a cidade está inserida numa organização conflituosa. Ela e seus agentes sociais parecem discordar da mesma premissa, contrariando o momento de crise da modernidade, mas precisam dividir o mesmo espaço. Com grande influência da crítica gregoriana, João Filho avança nas descrições que mostram o lado mais obscuro da cidade, que já não cabem na imagem paradisíaca. Nessa visão do autor, Salvador abarca os vícios, a miséria, o descaso público, a falta de educação dos habitantes. Agora, “a cidade é um lugar que abriga as mais baixas e vis ações que o ser humano é capaz de cometer” (CARDOSO, 2008, p. 47). Ela não é mais apenas cenário, é uma personagem atuante das falácias cotidianas.

Sendo o mito da cidade um conjunto de diversificados papéis que a torna personagem, podemos dizer que ela caracteriza um organismo vivo que sente, cresce e até adoece. Deste modo, a capital baiana pode ser pensada como um organismo ora saudável ora enfermo, caso a compararmos ao corpo humano: a cidade seria cheia de tecidos, órgãos, membros, células, sem esquecer os cuidados que devem ser tomados em sua estrutura interior e exterior. Nesse contexto, os “tecidos” da cidade, revestimentos que lhes dão formas, são a curvatura da enseada, voltada para o mar, juntamente com a vegetação litorânea que dá sinuosidade ao

corpo. Os órgãos, elementos essenciais para a sua sobrevivência, são as tradições, um legado de manifestações culturais que permeia cada canto da cidade, cada um deles com um ritmo e função diferenciada, sendo o carnaval a taquicardia desse corpo, pois é uma grande expressão cultural que, segundo João Filho (2014) e a crença popular, pulsa o ano todo, mas em um determinado ápice anual, acelera mais forte. Os membros, no entanto, braços e pernas que sustentam a cidade histórica, seriam a comunidade, as instituições, as atividades financeiras, os mitos. Por conseguinte, as ruas, vielas e avenidas são as artérias por onde transita a vida, que levam o nome de heróis, políticos, artistas e poetas; circulam por todo o organismo em um fluxo constante de células, que nada mais são do que os sujeitos urbanos propulsores de vida das cidades, localizados em toda configuração do corpo urbano (MOTA, 2012)⁹. Sem dúvida, esse corpo cidadão é um personagem que sente e experimenta as mais variadas sensações e todos os aspectos desse organismo são elementos que constitui o mito literário de Salvador, já que cada um deles é percebido por escritores de toda ordem.

As imagens em torno de Salvador, no entanto, foram sendo criadas diante de mitos que se difundiram não apenas pelos meios de comunicação mais antigos, mas também recorrentes dentro da própria literatura, que, de Gregório de Matos a João Filho, foi estabelecendo uma linha tênue entre imaginário e realidade. Ao construir seu universo romanesco, contístico ou poético, nesse espaço denso e trágico, o escritor pode alcançar seus mais bem acabados relatos, transpondo para o domínio da ficção, o imaginário e a realidade como algo único.

Cada autor construiu seu discurso para falar de sua cidade imaginária, ao mesmo tempo em que buscava representar a cidade concreta, nem muito menos estabeleceu limites entre as propriedades literárias e o discurso histórico. Mas como dissemos anteriormente, quem tenta falar da cidade necessariamente não a “romantiza” para encaixar num texto literário. O satírico poeta baiano Gregório de Matos foi a prova viva disso. Sua insatisfação sobre o que acontecia em Salvador na segunda metade do século XVII configurava a literatura da época e essa cidade literária não era muito diferente da cidade oficial (CARDOSO, 2008, p. 43). Deixamos para falar dele agora porque a cidade que Gregório mostrava sequer tinha passado pelo processo de transformação da Revolução Industrial, onde, de fato, todo arcabouço para trazer o espaço urbano à literatura fora fomentado. Através da crítica e de uma literatura que podemos considerar informativa, o escritor fez do século XVII um momento para se pensar a configuração da cidade:

⁹ Dissertação de mestrado, intitulada *Ao longo dos contos de uma cidade da Bahia em Carlos Ribeiro e João Filho*, 2012.

Que falta nesta
 cidade?.....Verdade
 Que mais por sua
 desonra.....Honra
 Falta mais que se lhe
 ponha.....Vergonha.
 O demo a viver se exponha,
 por mais que a fama a exalta,
 numa cidade, onde falta
 Verdade, Honra, Vergonha. [...]
 (MATOS, 1992, p. 70).

As problemáticas da cidade colonial do século XVII destacam os versos do poeta, momento marcado por inúmeras transformações socioeconômicas, que modificaram o patamar mercadológico e urbanístico de Salvador, principalmente, após a invasão holandesa e o desenvolvimento do mercantilismo britânico, que proporcionou a queda do monopólio comercial português. No entanto, Gregório de Matos critica e ao mesmo tempo denuncia tais alterações na economia baiana, não apenas por ter desestabilizado a atividade comercial, mas por ter proporcionado o declínio da agricultura de cana-de-açúcar, uma forte aliada na subsistência da cidade. O protagonismo da Bahia e sua centralidade econômica e fiscal era de importância ímpar. Assim segue os versos do poeta:

Triste Bahia, oh quão dessemelhante
 Estás e estou do nosso antigo estado;
 Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado,
 Rica te vi eu já, tu a mim abundante.
 A ti trocou-te a máquina mercante
 Que em tua larga barra tem entrado,
 A mim foi-me trocando e tem trocado
 Tanto negócio e tanto negociante.
 Deste em dar tanto açúcar excelente
 Pelas drogas inúteis, que abelhuda
 Simples aceitas do sagaz Brichote.
 Oh, se quisera Deus que de repente
 Um dia amanheceras tão sisuda
 Que fora de algodão o teu capote!
 (MATOS, 1992, p. 203).

A falácia historiográfica da antiga Bahia fez os versos de Gregório eclodir em escárnio, sátira e, às vezes, até lamento, pois o poeta se recusava a acreditar no imperialismo estrangeiro. O movimento de crítica à desorganização do sistema de produção da Bahia a partir da visão de Gregório seria o primeiro passo para a manifestação de um princípio intelectual nacional, com a finalidade de analisar as inquietações na vida social na cidade. Ainda que de forma incisiva e ferrenha, a cidade não deixou de ser personagem na obra desse autor. Na produção literária de Jorge Amado, por sua vez, a cidade é uma personalidade importante na narrativa, só que dessa vez, ao contrário de Gregório, ela aparece de forma mais

harmoniosa, idealizada em torno de uma paisagem exuberante. Em *Bahia de Todos os Santos* (1945), a cidade é idealizada e sedutora:

Escorre o mistério sobre a cidade como óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do Mercado? Dos “Capitães de Areia”, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas antigas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia?

“Roma Negra” já disseram dela. “Mãe das cidades do Brasil”, portuguesa e africana, cheia de histórias, lendária, maternal e valorosa. Nela se objetiva, como na lenda de Iemanjá, a deusa negra dos mares, o complexo de Édipo. Os baianos a amam como mãe e amante, numa ternura entre filial e sensual. Aqui estão as grandes igrejas católicas, as basílicas, e aqui estão as grandes macumbas, o coração da seita fetichista dos negros brasileiros (AMADO, 2002, p. 33-34).

O mito se mantém, transporta em si a aceção de fluidez temporal, de retomada do passado e de um destino que não se sabe as consequências. Deste modo, o imaginário se difunde pelo processo de reinterpretação, em consenso com novas circunstâncias que toda situação demanda. O espaço-temporal se transforma e os mitos se adaptam a ele, segundo subsídios que a história nos apresenta. As características da cidade se transformam em marcas culturais e históricas e, por conta disso, o imaginário sobre ela se perpetua. É que não se sabe ao certo de onde vieram tantos “dizeres” sobre a cidade e por isso se induz a falar de mistérios. Como *Roma Negra*, não tem mistério nenhum. O Brasil sempre foi tido como grande nação de adeptos ao catolicismo e a cidade de Roma, por representar a fé católica mundial, deu representatividade à nomenclatura. Como a Roma ocidental é caracterizada pelos brancos europeus, a *Roma Negra* é a representação do sincretismo religioso na Bahia, já que se acredita que o Estado carrega um grande número de simpatizantes às religiões de matriz africana. Assim, como a cidade de Salvador comporta o vasto universo católico através das inúmeras igrejas, ela também comporta as lendas do sincretismo por meio das histórias mitológicas do candomblé, que, na obra de Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé, pode perpassar vias duplas entre os orixás e os santos católicos, à maternidade e à sensualidade, salientando ainda que a própria cidade exerce a posição de matriarca do Brasil.

Esplêndida cidade, noiva do mar, senhora do mistério e da beleza. [...] te envolverão, darás teu coração para jamais; jamais poderás esquecer a Bahia, o óleo de sua beleza denso te banhou, sua mágica realidade te perturbou para sempre [...] É uma beleza antiga, sólida e envolvente a dessa cidade. Não nasceu de repente, foi construída lentamente e está amassada no sangue dos escravos (AMADO, 1945, p. 35).

João Filho, no entanto, retrata as duas faces da cidade, ora idealizada, ora caótica. Eu diria que é um escritor que entremeia entre Gregório de Matos e Jorge Amado. O que muda? O livro e o contexto. As personagens de João não apenas vivem na cidade, convive com ela e dependendo do contexto que se encontram podem cair em deleite juntamente com a cidade ou afundar-se com ela. A primeira tentativa de exemplificar isso se encontra no livro de contos *Ao longo da linha amarela* (2009), em que o autor registra algumas obsessões que o acompanhavam naquela época. Em entrevista (2016), lembra-se que uma delas era observar nomes de edifícios, e foi assim que surgiu o conto “Edifício Favela”, que não escapa da cruel realidade enfrentada pela capital baiana. Esse é um dos vários contos significativos do livro que representa um espaço concreto, alegórico e imaginário de uma Salvador problemática. Nele, a cidade é chamada de *Soterópolis*¹⁰, João Filho aborda as mazelas da cidade, espreitando sua realidade e os embates próprios da vida contemporânea, no instante em que a superpopulação se instala. Sem esquecer a miséria material do cotidiano da favela, a narrativa retrata uma imagem putrefata de Salvador, cuja construção empobrecida e degradada vive das memórias de um passado de lutas em busca de uma independência tardia, e que agora luta para não ter um futuro em ruínas. Segundo o narrador da história, a cidade está propensa ao desemprego, à miséria e à “fuleiragem mitificada”, em que o consolo dos cidadãos é tê-la como lugar de mito, cultura e beleza natural para atrair recursos turísticos. “Quem se entusiasma pelo urbano é geralmente quem vive no lado ensolarado da rua. A cidade, o lixo, a morte – este é o outro lado” (ALBRECHT, 1997, p. 4).

Em *Ao longo da linha amarela*, as narrativas de João Filho são diferenciadas, mas se completam, pois cada uma verifica uma questão social da cidade, assumindo o papel de guia dessas linhas, ao ponto de contextualizar o caráter social de Salvador, num período de inchaço e desordem da cidade, depois da década de 1990. Para João Filho, decifrar a cidade acarreta em um processo de observação e análise crítica dessas tensões, através da apreciação de detalhes, que ainda que vistos todos os dias pelos habitantes, passam despercebidos devido à correria cotidiana.

Há que se observar que, assim como Gregório, João concentra-se em analisar criticamente o contexto social, os combates, as lutas diárias, as possibilidades para uma

¹⁰ Além de estabelecer o gentílico “soteropolitano” para quem nasce na cidade, muitas vezes, os livros historiográficos fazem menção à cidade no masculino, já que o termo Soterópolis significa “cidade do Salvador” e não “cidade de Salvador” como costumamos falar. Isso porque os baianos costumavam atribuir o nome da cidade a Jesus Cristo, “o Salvador”, trazido até na música de Dorival Caymmi, *São Salvador* (1960), que tem os versos: “Bahia de São Salvador, é terra de nosso Senhor”. Segundo Antônio Risério, a cidade da Bahia nunca teve o adjetivo “São” na nomenclatura para atribuir a santidade ao nome.

melhor qualidade de vida. Através do narrador, João Filho decompõe o quadro social da cidade. Quando o narrador observa que na cidade “não há salvação, é crescer e afundar. É tudo tão de quinta que o menos pior é sub-sub” (JOÃO FILHO, 2009, p. 32), já demonstra o quanto é problemático o cenário retratado. É por meio desse termo “sub” que o enunciador refere-se ao nível de qualidade de vida urbana, tentando assim, descrever o panorama de degradação e precariedade que se alastra pela cidade histórica. Visto que o “Edifício Favela” retrata o cotidiano de miséria, sujeira e promiscuidade da vida urbana de Salvador, a situação de vida precária, o trabalho e a intimidade dos personagens, é, ao mesmo tempo, objeto de exploração e de repulsa.

Posso, assim, traçar um paralelo entre João Filho e Gregório de Matos, por exemplo, que ao falar da cidade de Salvador, expõe a problemática situação da Bahia no século XVII. À medida que João Filho invoca as tensões e representações cotidianas de Salvador, sua escrita vai se mostrando ainda mais próxima do que Gregório Matos expunha em sua poesia, trazendo traços da “realidade nua e crua”, ainda que sob o enfoque do imaginário. Através dessa expressão realista e atual, *Ao longo da linha amarela* (2009) traz consigo imagens categóricas e críticas sobre a realidade contemporânea, mostrando a situação humana nos grandes centros urbanos e apontando os arquétipos que são reconstruídos/modificados a cada dia. Então, alerto que as releituras das imagens da cidade e dos sujeitos, que muitas vezes apresentam-se através de metáforas, procuram trazer as vivências humanas na perspectiva social.

No *Dicionário Amoroso*, por sua vez, Salvador como personagem da narrativa aparece admirada e de forma leve. No verbete “Casario” (2014), ao contrário do que registrou no “Edifício Favela” (2009), o autor submete a cidade a um ângulo subjetivo através do qual recorta e modela as imagens da cidade histórica, ao interagir como ser social e participante da história da cidade.

A coloração ferruginosa com pontos escuros das camadas e camadas de telhados que cobrem o casario na cidade velha sugere, a quem o olha do alto, o tempo de fuga, as caligrafias da chuva e a memória do vento. [...] Escutaram e escutam – até quando escutarão? – os sonhos recônditos, os gemidos de amor, as lágrimas amargas, alegrias e misérias de homens e mulheres séculos e séculos. Esses telhados são sábios silenciosos. Fizeram do silêncio uma forma de conhecer (JOÃO FILHO, 2014, p. 69).

Na sua condição de poeta, João Filho permitiu que a prosa literária se aproximasse de suas impressões poéticas ao relatar o impacto que é enxergar os antigos prédios da cidade e sua memória. Nostalgia associada à decadência, a passagem mostra a antiguidade e desmazelo

que perpassa o lugar. O contraste da coloração com o que a cidade representa em termo de “alegria” passa negligenciado

Suas fachadas são testemunhas mudas da vida em estado bruto. Cada janela um olho. Cada varanda um vigia. Talvez não sejam tristes. Talvez. Mas é inegável o ar melancólico de quem medita e não se desespera da coloração gritante de suas fachadas principais contrastando com as laterais repletas de fuligem, pois o ar da cidade também possui suas tramas para frustrar o esquecimento (JOÃO FILHO, 2014, p. 69).

O relato sentimentalizado e o registro de aspectos da cidade aparecem num processo de criação em tom de lamentação marcado pela conotação de um testemunho. A realidade surge com sinais de que muitas daquelas paredes assistiram grandes episódios históricos. Neste caso, não há uma ideia de palimpsesto, pois mostra o tecido urbano com os traços originais da cidade e com as antigas inscrições físicas. Talvez haja no esforço do narrador uma vontade de intervir e mudar o cenário, mas talvez seja um empenho inútil, pois, apesar de toda degradação “o casario criou os becos, sustenta as ladeiras, é quem modela e dá significado ao espaço” (JOÃO FILHO, 2014, p. 71).

Nesse contar de histórias, há um resgate de um tempo mítico, pois a cidade assume as feições de uma mulher. Uma cidade que “nasceu para seduzir e não ser seduzida” (JOÃO FILHO, 2014, p. 201) e não há como resistir a sua sedução. Entre a cidade idealizada e a caótica, há um divisor de águas: uma cidade turística. Se, por vezes, João Filho experimenta a metrópole no seu viés mais cruel, em outros momentos, ele se deixa levar pela emoção, aceita a paisagem e a imagem de paraíso e neutraliza os pensamentos de crise. Diante disso, toda aparição da cidade no *Dicionário Amoroso de Salvador* é um encontro da sensibilidade do autor com o que ele pretende passar de mensagem ao leitor. É essa cidade feminina, sedutora e atraente que o autor deslumbra e passa como um cartão-postal. “E não é culpa do objeto, mas do observador” (JOÃO FILHO, 2014, p. 14).

A ampla mudança da realidade e do imaginário faz de Salvador uma contradição ambulante. Tudo gira em torno das aparências, confunde o que é concreto do que é ilusório. Na busca frenética de fazer combinar imagens que disponham do real e do imaginário, não escapa a presença da memória banhada de ficção e afirmação. Por falar em afirmar, a afirmação é uma característica do autor. Afirmar que a “cidade é...” se tornou uma assertiva no *Dicionário Amoroso de Salvador*. E assim procede: “Salvador é ginga, quer dizer, capoeira” (JOÃO FILHO, 2014, p. 203). Nesse compasso, ele traz à tona os traços da identidade baiana como se fosse a própria cidade. Mulheres, negros, festas e mitos se

transformaram em temáticas fundamentais para a produção da literatura contemporânea na Bahia e João Filho não fica fora desse rumo que trilhou a escrita literária sobre Salvador.

Tratando-se de Salvador, falar de mito confunde-se com o termo “místico”, mas podemos considerar que ambos derivam das experiências coletivas dos sujeitos. Segundo Max Müller *apud* Ernst Cassirer (2009, p. 18), “o mito não é nem a transformação da história em lenda fabulosa, nem uma fábula aceita como histórica”. É que para esses autores, tudo que chamamos de mito é algo dependente e intercedido pela atividade da linguagem, sendo então que a própria mitologia significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual, sendo que os sujeitos não se reconhecem como elaboradores de símbolos míticos, já que não têm consciência da projeção do seu *eu* subjetivo para os elementos do mundo (CASSIRER, 2009, p. 19). Em contrapartida, Peter Burke (2010, p. 247) afirma que a teoria do século XIX sobre os mitos sustentava que eles têm sua origem nos rituais. Segundo ele, ao longo do tempo, os rituais deixaram de ser compreendidos e foi preciso inventar mitos que os explicassem. Acreditando que essa teoria fosse simplória, ele ainda assegurava que na verdade havia indícios de que o mito teria antecedido o ritual, como no caso da missa.

Dentro dessa representação possível que a cidade permite, ainda que não corresponda à realidade de fato, é escrita como personagem como se fosse um transeunte que trafega dentro dela mesma. Eduardo Portella (1988), ao falar da capital carioca no texto *Rio, síntese aberta*, culpa a própria cidade pela perda da sua essência e até mesmo pelas transformações que ela deixou que fizesse: “A cidade perdeu, a uma só vez, a alma e a aura. A primeira porque deixou que se degradassem as relações interpessoais [...], a segunda porque se entregou às fantasiosas promessas de eficácia do produtivismo cego” (PORTELLA, 1988, p. 20). No entanto, mais que características intrínsecas à cidade, sua acepção simbólica representa uma importante chave no estudo urbano.

O mito propriamente dito, como uma narrativa de significação simbólica, é construído, dificilmente espontaneamente, para uma realidade, que, por conseguinte, se transforma em uma produção natural. Ao dar forma ao caráter e às características dos personagens, o mito define seus lugares sociais. A baianidade, por exemplo, entra como um mecanismo para transportar os mitos em torno da cidade. Na canção “Baianidade Nagô”, de Evandro Rodrigues (1991), a imagem de Salvador é a festa porque um dos principais mitos da cidade é viver em função da alegria.

Já pintou verão, calor no coração
 A festa vai começar
 Salvador se agita numa só alegria
 Eternos Dodô e Osmar
 Na avenida Sete
 Da paz eu sou tiete
 Na Barra o farol a brilhar
 Carnaval na Bahia
 Oitava maravilha
 Nunca irei te deixar, meu amor
 Eu vou atrás do trio elétrico vou
 Dançar ao negro toque do agogô
 Curtindo minha baianidade nagô
 Eu queria que essa fantasia fosse eterna
 Quem sabe um dia a paz vence a guerra
 E viver será só festejar (RODRIGUES, 1991).

Segundo Jean-Pierre Vernant (1992), há uma diferença imensa entre mito e história. Não há como negar que o mito perpassa o âmbito fabuloso, apesar de não se caracterizar em fábula. A história, ao contrário, insere o aspecto real, factual, verdadeiro dos acontecimentos. Então, “a forma mítica refere-se a um passado longínquo demais para poder ser apreendido; já a história abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano” (VERNANT, 1992, p. 87). Isso porque o mito não apenas narra um acontecimento, mas também dá respostas a questões que a razão humana não pode compreender. Mircea Eliade (1978, p. 7), contudo, afirma que nas sociedades arcaicas, o mito representa uma narrativa de criação de “uma história verdadeira possuindo um caráter sagrado, exemplar e significativo” e é através dele que se aprende a origem das coisas. Além disso, afastando-se da antropologia, filosofia e história, é no âmbito literário que o mito é acolhido. A diferença é que a História é “linear” e irreversível, ao passo que a narrativa mítica se assenta sobre a atemporalidade, e o ser humano primitivo precisa não só conhecê-la, mas também atualizá-la. Essa representação imagética coloca-nos diante de uma densa rede simbólica que institui o imaginário da cidade e nos remete à “nostalgia do paraíso”, de que Mircea Eliade (1978) nos fala.

Consequentemente, Salvador é alimentada pela criação de imagens e mitos que circundam a história, passando pela fundação da cidade e se desdobrando em primeira capital do Brasil-Colônia, até virar a “*Velha Mulata*”, após a mudança administrativa do país para o Rio de Janeiro; denominações variadas em torno do sincretismo religioso, onde a cidade ganha o título de *Roma Negra*; no turismo, torna-se a *Terra da Felicidade* para usufruto do *marketing* local; por ser a terra em que o governo dá asas ao egocentrismo e faz do povo seguidor do *slogan* “Orgulho de ser baiano”; pelo amor à “raça”, em orgulhar-se de pertencer

à “cidade com o maior número de negros depois da África”; à terra do axé, da capoeira, do carnaval, em conformidade com as manifestações culturais locais. Dentro desse texto-cidade há uma relação do meio com o indivíduo, seja através da história ou das expressões culturais. O cotidiano é reescrito todos os dias e, ainda assim, os *clichês* se tornam elementos preponderantes no ambiente urbano, onde a *Capital da Alegria* dará mais asas ao imaginário.

1.3 O DICIONÁRIO AMOROSO DE SALVADOR: A ESTRUTURA DA OBRA

Os verbetes de João Filho são pequenas crônicas que remontam pequenos pedaços da cidade, atento às transformações urbanas. Como contista, o autor invariavelmente escolhe aquilo que quer retratar sobre a realidade cidadina e interage com Cortázar (1993, p. 145) na definição de conto, que nada mais é, que uma fotografia com molduras atribuídas pelo fotógrafo, mas que apesar de limitada, gera uma ampliação da realidade. Tanto como característica do conto quanto da fotografia, a velocidade favorece a representação da cidade devido ao ritmo acelerado do cotidiano, do progresso e da modernização do espaço. Como especialidade desse tipo de narrativa, João Filho atravessa seu texto nesse ritmo acelerado, com ideias curtas e consistentes do elemento escolhido.

Salvador na memória e com laivos de alegria definitiva – é descer uma ladeira lentamente num sábado de sol com vento contra, mas suave. Ouvir baianês. Abará com coca-cola. E ao longo da Ladeira da Barra, ver a Baía de Todos-os-Santos dando o ar de sua graça. Olhá-la é uma forma de amor. A auto-evidência de sua majestade, ou seja, não precisa provar nada – é rainha. A Baía de Todos-os-Santos foi tombada como Patrimônio Celeste da Baianidade. O sorvete da Ribeira. A lenda, quando é legítima, provém de fatores externos que reforçam as características do objeto de culto. A Ribeira é um interior com vista para o mar (JOÃO FILHO, 2014, p. 204-205).

O *Dicionário Amoroso de Salvador* traz como protagonista a própria cidade, revelando nuances de seus aspectos significativos desde a letra A, começando por Abaeté, lagoa mais conhecida e importante ponto turístico cantado por Dorival Caymmi, até o Z, referência à Zoada, sinônimo de movimento e barulho da urbe que quase nunca dorme. Cada um dos verbetes perpassa um lugar, uma personalidade histórica, um patrimônio (material ou imaterial), um estereótipo, a linguagem caricata do povo baiano¹¹. Para apresentá-la, João

¹¹ Os assuntos dos verbetes perpassam por ruas, bairros e espaços como a Lagoa do Abaeté, Barra, Campo Grande, Cidade Baixa, Centro Histórico, Dique do Tororó, igrejas, ladeiras, teatros; por personalidades como Armandinho, Carybé, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Irmã Dulce, Mãe Menininha do Gantois, Raul Seixas, Pierre Verger; pelos grupos e coletividade das baianas do acarajé, galegos, nordestinos e vendedores ambulantes,

Filho utiliza-se de sua paixão pela mesma e faz uma análise descritiva e, simultaneamente, crítica sobre a urbe-histórica. No meio de sua história fantástica, o autor interpreta o fenômeno urbano entre o fato e a ficção, adentrando os caminhos mais tortuosos da realidade soteropolitana, assim como se insere nos mitos e representações, no contexto histórico e social, no espaço urbano e na paisagem.

Ainda que haja uma linearidade por conta de se referir a um dicionário, essa produção literária não apresenta linearidade alguma quanto à história de Salvador. No entanto, percebemos que o *Dicionário Amoroso*, mesmo sem comentar o feito, se divide singelamente em aspectos da cidade, dentre as quais se destacam a paisagem natural e urbana, toda forma de mistura, sobretudo ligado ao sincretismo, e esse, por sua vez, atrelado ao patrimônio material e imaterial, além de abordar a importância de determinados sujeitos, que nesta seção, enfocamos a presença da mulher baiana.

1.3.1 Paisagem

A paisagem seria um ótimo lugar para se começar. Como abordamos na seção anterior, nesse conjunto de características escolhidas, a linearidade não percorre uma cronologia histórica, então, cabe lembrar que a linearidade não é uma concepção concedida nas linhas do *Dicionário Amoroso de Salvador*, nem nesta tese, e podemos passar confusos pelas curvas dessa cidade-labiríntica. Contudo, o *Dicionário* começa com a imagem de uma paisagem e não me admira que o “Abaeté” ou “A Lagoa do Abaeté” fosse o primeiro verbete do livro. É que ela já faz parte desse universo baiano em texto, música e artes há muito tempo. “Como numa tela de Pancetti (1902-1958), que a pintou realmente com cores limpas próximas à abstração”, João Filho traz às linhas do *Dicionário*, um narrador apaixonado pelas belezas naturais e encantado pelas lendas que circundam o lugar, além de mostrar como os artistas, sobretudo os cantores, expressavam em suas letras a beleza da lagoa. Mas, quando aparece a descrição da Lagoa do Abaeté, ao mesmo tempo em que a paisagem “eleva mistérios das águas e das dunas”, ela se recolhe à ampla propaganda turística (JOÃO FILHO, 2014, p. 13). O bairro e a praia onde fica a lagoa, comentados por prosadores de todas as

juntamente com as manifestações culturais como o carnaval, o candomblé, as lavagens, o samba, a culinária; traços da paisagem e das pessoas como o clima, o mar e a praia, a sexualidade, os falares, o fuxico, a mandinga, a preguiça e a zoada.

épocas, figura a todo tipo de imaginário, e dentro dele, há que se pensar como transformar isso em capital para a cidade. O bairro de “Itapuã é toda contradição e incompletude lendária que a fama em verso, prosa e música espalhou aos quatro ventos” (idem, p. 14), insinuações feitas pelo narrador para fazer referência aos versos poéticos das canções “a Lenda do Abaeté”,¹² de Dorival Caymmi e “Tarde em Itapuã”, de Toquinho e Vinicius de Moraes. Em meados do século XIX, o bairro era somente uma colônia de pescadores, mas ao aparecer na melodia das músicas e outras narrativas, sua história e paisagem tornaram-se uma montagem alegórica e saudosista que possibilitou o lugar ser um dos maiores pontos turísticos de Salvador, atualmente, também considerado um dos bairros mais populosos da cidade.

As nascentes escondidas na areia alimentam a lagoa. As lavadeiras há muito não lavam roupas na escuridão líquida. Mas há as lavadeiras honorárias. Presenteiam os deuses das dunas, vestidas com as cores da baianidade nagô. A tradição é mantida num gestual não falseado, na fraqueza do espontâneo os corpos rodam, as vozes sobem.

Lembrando gravidades, a lenda relata que foi através das lágrimas de uma índia abandonada no dia do seu casamento que a lagoa surgiu, então, é preciso atentar para os seus arredores, pedem cuidados e muitos, porque, nessa andança, não haverá choro por mais mítico que seja para recompor o que a natureza desenhou (JOÃO FILHO, 2014, p. 13-14).

Ali na verdade começou alguns esboços da baianidade, ainda que se considere essa expressão ligada mais à mistura afro-cultural do que às paisagens da terra, não esqueçamos que um dos representantes do termo, que mais tarde abordaremos melhor, foi o cantor e compositor Dorival Caymmi (1914-2008), que era apaixonado em cantarolar sobre as paisagens naturais em suas *canções praieiras*. Além do mais, a lagoa era conhecida pela utilização do espaço pelos religiosos do candomblé para realizar seus rituais, então, a “baianidade nagô” fazia-se completa naquele lugar. No livro *Caymmi sem folclore*, André Domingues (2009) explica que as canções praieiras de Dorival Caymmi serviam para documentar as paisagens naturais, principalmente, perto da praia e, de certa forma, mostrar a vida da população ribeirinha e colônia de pescadores.

Mais viável seria pensarmos as canções praieiras como estratégias de tradução de experiências exóticas para um entendimento urbano, moderno. Garantindo a

¹² As lendas em torno da Lagoa do Abaeté já serviram de inspiração para Dorival Caymmi, que na música “A Lenda do Abaeté” (1948), exalta os mistérios e encantos das águas escuras, que segundo a língua tupi significa “pessoa boa e honrada”. No mesmo disco também teria a música “Saudade de Itapuã”. As águas do Abaeté também foram tema de enredo da escola de samba *Mangueira* no carnaval de 1973, consagrando a Escola como Campeã daquele ano com o samba “Lendas do Abaeté” dos compositores Jajá, Preto Rico e Manoel interpretado por Jamelão. Já “Tarde em Itapuã”, canção de Toquinho e Vinicius de Moraes, do disco *Como dizia o poeta* (1971), fala da história do bairro e praia de Itapuã, onde se encontra a lagoa.

fidelidade das traduções, há também nas canções praieiras uma certa preocupação documentarista. Desta derivam o constante aparecimento de personagens reais, como Chico Ferreira e Bento, paisagens, como o coqueiral de Itapuã e a areia branca do Abaeté, e mitos locais, como o candomblé assombrado da Lagoa do Abaeté e a pedra de Iemanjá em Itapuã (DOMINGUES, 2009, p. 58).

Como menciona Domingues (2009), as canções faziam parte de um estratagema para chamar atenção para as praias de Salvador, através do exotismo e dos mitos que a cidade conservava. O folclore brasileiro, entretanto, traz muitas histórias, mitos, contos populares e lendas contadas por gerações e gerações, muitas destas histórias vieram da imaginação das pessoas, principalmente de moradores humildes do interior e foram transmitidas através da oralidade, a maioria destes contos foram criados para passar valores e lições. Assim, as canções de Caymmi parecem uma forma de adequação moderna do imaginário popular daquele período, representando expressões do espaço baiano como pertencente ao universo folclórico. Tais histórias são uma mistura de fatos históricos reais e fantasiosos criados, com temas sobrenaturais e personagens esdrúxulos. Era inevitável que os críticos sociais brasileiros explorassem os materiais folclóricos e exóticos que podiam trazer para os tópicos convencionais. Aliás, não precisava ser necessariamente um crítico: bastava ter como disseminar os mitos folclóricos, num veículo maior que a tradição oral, como a música e a literatura, e esses elementos cairiam pelo mundo.

Com a especulação imobiliária, a lagoa que é abastecida por nascentes e não pelo represamento da chuva, como já se acreditou um dia, passou por uma devastação em suas dunas com a retirada descontrolada de areia para a construção civil. Para reprimir a ação predatória do local foi criado o Parque Metropolitano Lagoas e Dunas do Abaeté, em 1993, auxiliando na preservação da paisagem natural e das tradições das lavadeiras.

Além da lagoa, lugar de adoração, de fascínio, de espera, o mar entra nas linhas do compositor para descrever a vida daqueles que sobrevivem dele: “*o pescador tem dois amor[sic]/ um bem na terra/ um bem no mar*” (CAYMMI, 1954). E desse lugar de contemplação que se conta as ações cotidianas dos pescadores, o mar marca um dos elementos que constrói a baianidade: a praia, uma criação histórica e cultural, investida de uma qualidade sociável e mais ampla que o lúdico, “o que significa que, mais que acidente geográfico ou dádiva ecológica, a praia é uma invenção humana” (RISÉRIO, 2004, p. 474).

Não apenas na música, o mar compõe o cenário das narrativas que contam a história de Salvador, muitas vezes, para a criação de personagens, paisagens ou espaço de metáforas. São histórias que vão além de contos míticos e ficcionais sobre a capital praieira, pois se ancora em releituras da construção imagética da velha Bahia e aparecerá no passado de

Salvador como uma marca registrada. João Filho não esquece de mencioná-lo, e como poderia esquecer?

Pare e olhe ao longo da orla essa metáfora que não cabe numa figura de linguagem – o mar! [...] O espaço se escancara e oferece azuis. O líquido e o aéreo. Mar e céu se enlaçam. Antes de mergulhar nas ondas leves, contemple. A natureza foi de uma generosidade ímpar com a geografia desse lugar. O mar no Porto da Barra parece uma piscina, sempre convidativo, num chamado dengoso. A areia pede seu corpo, as ondas dizem vem. Mergulhe! Não obstante os maus-tratos, as areias do Porto suportam a negligência dos frequentadores (JOÃO FILHO, 2014, p. 37).

Como parte do paraíso terrestre, as terras conquistadas pelos portugueses só seriam alcançadas através do mar. Destacado por João Filho (2014, p. 37) numa “metáfora que não cabe numa figura de linguagem”, a praia da Barra, citada nessa passagem, tem um enfoque arrojado e proposital, porque teria sido o primeiro ponto de desembarque dos navios europeus, onde o autor faz questão de mencionar que a história de Salvador começou. Dos trovadores portugueses à literatura brasileira contemporânea, o mar é uma personagem insigne, a “mais ininteligível das existências não humanas” (LISPECTOR, 1975, p. 144). São muitas as representações ao redor do mar no discurso literário, interagindo com a dinâmica da vida. O arranjo em torno da figura marinha se faz de releituras do passado, nas quais o mar abraça a todos que o veneram: os navegantes, as mulheres à espera do amado, a morte, as marcas da memória e as rochas ali fixadas há tanto tempo que nem a geologia lhes sabe a procedência. São representações como mostra Vasconcelos Maia, em *Cação de Areia* (1986):

Bastava-lhe uma só visita para aprender os seus segredos – canais, bancos de areia, coroas de pedras, fundadores, até pescadores. Por isso, ele ia na proa, sentado no frade-de-pau, guiando-me, pois a rota era ouriçada de obstáculos. Na popa, segurando a cana do leme, eu seguia sua orientação, guiando ora a boreste ora a bombordo, fazendo o saveiro deslizar nos canais, ora retos como agulhões, ora tortuosos como enguias. A água tranquila, muito azul, muito limpa, deixava ver claramente onde era areia, onde era pedra. Nas pedras agarravam-se limo e sargaço. No leito de areia, pousavam grandes estrelas do mar. E peixes grandes e médios paravam curiosos com o ronronar do motor, enquanto cardumes de peixinhos disparavam à aproximação do barco.

A maré enchia e, em ondas suaves, pouco a pouco, grimpava as pedras, enchia as lagunas. Paramos o motor. Jogamos o ferro nágua. O silêncio imperava. As praias se sucediam. Os coqueirais vinham à beira do mar. Mas não se via sombra de gente nos coqueirais, nas praias, nas lagunas, nas pedras. Desembarcamos e trouxemos o necessário (MAIA, 1986, p. 29).

Sua escrita em torno da cidade da Bahia situou historicamente o olhar transformado da sociedade em relação ao mar. Realçado como ponto de observação nas narrativas de Vasconcelos Maia e João Filho, o mar, por exemplo, ganha posição de relevo entre as

imagens vislumbradas no contexto literário, tornando-se o cenário adequado para se contar a história de uma personagem como Salvador, a cidade-marinha.

Atualmente a figura marinha carrega o sagrado, o profano e o poético, sendo o lugar de manifestações populares, festejos e divindades das principais datas comemorativas do calendário baiano, que, em sua maioria, são direcionadas ao catolicismo e, concomitantemente, ao sincretismo religioso. São as chamadas “festas de largo”¹³, que antigamente eram realizadas nas praças públicas como pontos de encontro em dias de santos e orixás. A esse retrato do costume local, as festas de largo de Salvador misturam a devoção do povo baiano, sendo os santos reverenciados pela igreja católica, assim como pelo candomblé e umbanda.

Como João Filho afirma, “na Bahia quer se tombar de um tudo, inclusive o mar” (2014, p. 74). De fato, em Salvador, dá-se importância ao mar como qualquer outro patrimônio material, o que já é uma característica na história colonial da cidade, pois ele foi visto com elevada importância comercial e mercantilista e exaltado pela beleza, riqueza e renda. “A composição paisagística – azul em cima, mar embaixo, as pequenas manchas verdes restantes ao redor do monumento, Itaparica na linha do horizonte – higieniza o olho do passante” (idem, p. 184). Na estilística literária moderna, a cidade marinha erguida em direção ao verde mar aparece enfocada de forma poética pela beleza praieira, pelo areal que reveste de branco uma ponta a outra da costa, pelos ventos do Atlântico Sul balançando os coqueiros “e todos os seus caminhos dão no mar”, utilizando uma expressão de Antônio Torres (2003)¹⁴.

A referência ao mar e à vida marítima, presente no *Dicionário Amoroso de Salvador*, assim como no *Atlântico Negro* (Paul Gilroy, 2012), tem um sentido poético, mas, sobretudo heurístico. O mar indica ideia de contaminação, mistura, movimento, coerente com a perspectiva de análise adotada que situa o mundo do *Atlântico Negro* em uma rede entrelaçada entre o local e o global. A partir do avanço comercial no centro da capital baiana, a vida urbana voltou-se para o interior da urbe, afastando da paisagem litorânea o mercado, comércio e todo constitutivo financeiro.

¹³ O ano começa com a procissão marítima de Bom Jesus dos Navegantes, realizada sempre na manhã seguinte à virada do ano, e com a famosa Lavagem do Bonfim, na segunda quinta-feira do ano, reunindo seguidores do catolicismo, da umbanda e do candomblé, que partem da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e caminham 8 km até a Igreja Senhor do Bonfim. Em fevereiro, a Festa de Iemanjá, onde os barcos de pescadores são o meio de transporte para a população enviar presentes para a “rainha do mar”. Em dezembro, há homenagem à Nossa Senhora Conceição da Praia, a Festa de Santa Luzia e a Festa da Boa Viagem.

¹⁴ Conferência ministrada por Antônio Torres na abertura do curso “A cidade de Salvador na literatura”, realizada no dia 15 de maio de 2003 na Fundação Casa de Jorge Amado, com o texto *Uma Salvador sem farofa e sem dendê*.

1.3.2 Sincretismo e o patrimônio material e imaterial

Ao escrever o *Dicionário Amoroso de Salvador* (2014), João Filho fez um panorama histórico da cidade da Bahia, contando histórias de como a construção de imagens, que, por sua vez, se transformam em mitos, foram se propagando pela cidade. A paisagem natural de Salvador convive com os mitos, as religiões, as festas e todo estereótipo sobre a cultura baiana. No *Dicionário Amoroso de Salvador*, João Filho nos traz a consonância de várias características no verbete “Quebranto”.

Mandinga não é necessariamente uma bruxaria, apesar de os dicionários mencionarem essa acepção. É um universo que propicia uma atmosfera. A pessoa *carregada* na grande maioria das vezes não se apercebe como tal. Do olhar é lançado o bozó, mas seu impulso vem sem sedimentos mais profundos. Por isso, na entrada de casa, tenha sempre uma comigo-ninguém pode. É tiro e queda. A salgação não adentra (JOÃO FILHO, 2014, p. 193-194).

A crônica nos leva ao culto religioso que vive lado a lado com as festas de largo e o fascínio pelo mundo do sincretismo, neste caso, contado através das crendices ou superstições em torno da *mandiga*, *macumba*, *mau-olhado* ou qualquer referência ao culto afrodescendente. Identificamos na literatura baiana uma sustentação a toda noção histórica da cosmovisão africana, que, de toda maneira, são relevantes porque imprime conhecimento, provendo a interpretação da realidade negra, sua cosmovisão, e modos de lidar com a vida. Os mitos são vozes polifônicas que personificam as ações de um povo, validam a vivência, a espiritualidade, a representação social e cultural, entendendo, além disso, que manipulam/veiculam símbolos religiosos (ELIADE, 1992, p. 52).

No livro *Cultura popular na Idade Moderna*, ao falar sobre atitudes e valores populares, Peter Burke (2010) menciona o viés do folclore para explicar a importância da tradição de um povo. “Os folcloristas insistem no fato de que as mesmas histórias são contadas e que um estereótipo conhecido ‘se cristaliza’, sem se indagarem da razão para a escolha” (BURKE, 2010, p. 231). Acredito que Burke esteja se referindo à cultura popular para apresentar a identidade social de uma comunidade através de suas criações culturais, coletivas ou individuais, e que, muitas vezes, o folclore transforma-se em um conhecimento estagnado pela forma de disseminar as lendas, mitos e costumes, embora, ainda que se enraíze em tradições que podem ter grande antiguidade, ele é transformado com o contato entre culturas distintas, pelas migrações e pelos meios de comunicação. “Tudo o que está fora da vivência do povo simples requeria uma justificativa em termos fantásticos” (BURKE, 2010, p. 235),

afinal as crenças e os mitos enriquecem o imaginário popular e conseqüentemente há uma produção de respostas para adventos desconhecidos ou ainda uma produção literária do que a tradição representa. Em uma visão romântica do mundo, o mais correto seria congelar o tempo, conservar as tradições e as relações sociais tradicionais, e condenar o progresso e a inovação. A recusa do novo é uma das características secundárias desta visão. O romantismo é predominantemente conservador, mas possui um potencial crítico, que é quando entra em choque com as ideologias do progresso e as apologias da sociedade capitalista. A insegurança acompanha a tradição, pois tudo se transforma, é inevitável. Desde o início da Revolução Industrial, o progresso econômico tem significado uma revolução na vida em sociedade. Nesse âmbito, podemos refletir sobre a ideia de progresso como fez David Landes (1994) ao afirmar que “cada sociedade ao se industrializar, desenvolve sua própria combinação de elementos para fazer face às suas tradições, possibilidades e circunstâncias”. Isso significa que se há “esse jogo de estrutura” mencionado por Landes, há também possibilidade para que a tradição não se perca por completo. Há que se pensar, pelo menos, quanto ao valor atribuído à tradição, assim como relativamente à racionalização, com suas implicações ao espaço físico e sua capacidade de transformar e destruir.

Segundo Néstor García Canclini (1998, p. 86), a tradição constitui um processo de hibridação e rememoração de costumes, o que levam alguns autores a negá-la enquanto atitude moderna. Entretanto, o autor não concorda com essa negação, pois acredita que no cerne da modernidade e modernização há espaço para significantes e símbolos da história, sem necessariamente haver a possibilidade de extinguir a tradição para dispor de significações modernas. É inegável que o espaço urbano moderno junte-se à técnica, ao progresso e à estética. Certamente, o que o autor argentino destaca é que nem sempre se torna possível manter os movimentos histórico-culturais intactos, pois não é novidade que se a prática/técnica progressista não for aplicada de maneira sustentável, as raízes regionais ou locais podem ser desestabilizadas, proporcionando o desequilíbrio e infidelidade cultural nos eixos tradicionais.

Rodeada de religiosidade, Salvador formou-se em um conglomerado de mitos religiosos e tradições que transcorre entre o sagrado e o profano. O culto às divindades era proeminente nos nativos antes mesmo da chegada dos europeus em terras brasileiras. Ainda não existiam nem igrejas nem cidades, e as missas já eram realizadas em terras indígenas (RISÉRIO, 2004, p. 131). Não obstante, no primeiro século de exploração colonial, já se faziam presentes edificações religiosas para expurgar o mal de um solo “sem rei, sem lei, sem

fé”. Com a colonização das terras baianas e a vontade de catequizar seus habitantes, as igrejas foram sendo construídas, e ao redor uma comunidade, dando início ao povoamento da cidade da Bahia. “Cada pedra de cantaria ou não das igrejas aqui tratadas lapida o tempo e guarda histórias ainda não ditas de sacrifícios, amores maiores, lutos, o escoar da vida humana, dores, alegrias, mas, sobretudo, histórias de fé” (JOÃO FILHO, 2014, p. 119). Sobre a edificação desses monumentos religiosos permanecem séculos de história que contemplam a consolidação do poderio português em terras coloniais com o intuito de transformar o Novo Mundo em uma sociedade cristã, começando pela catequização dos índios pelos jesuítas, obrigados a abandonar seus rituais em favor de cultos às divindades católicas. Quando o primeiro bispo, D. Pero Fernandes Sardinha veio para Salvador tomar conta da diocese, em 1552, havia apenas uma igreja, desprovida de luxo e qualquer regalia construída pelos jesuítas, chamada de “Sé de Palha”, que seria reconstruída ainda no século XVI e seria a catedral da arquidiocese de Salvador até 1765, conhecida como Capela de Nossa Senhora da Ajuda, posteriormente chamada de Igreja da Sé. Certo de que a igreja católica era o elemento de domínio de novos povos, o projeto de construção dos templos religiosos era fundamental para o estabelecimento da ordem portuguesa em terras colonizadas, além servir como instrumento de defesas contra invasores.

O solo baiano não teve como escapar da inserção da religião católica e, assim, a influência jesuítica foi bastante perspicaz para a construção de inúmeras igrejas, não apenas para cristianizar os pagãos da terra, como também para mostrar seu poderio político na capital colonial. Ao longo dessa transformação da vida religiosa colonial baiana, chama-se a atenção para o grande número de igrejas construídas em Salvador entre os séculos XVI e XVIII, bem como para o amplo valor arquitetônico das suas grandiosas edificações, o que a torna, do ponto de vista monumental, a cidade mais significativa do país naquela época (MEYER, 1999, p. 152).

O fato da cidade de Salvador ter sido a sede do governo-geral até 1763, tendo, portanto, um contato direto com a Coroa portuguesa, veio propiciar um maior desenvolvimento para essa capital, e, conseqüentemente, a construção de grande número de igrejas durante esse período. Mas, a construção desses belíssimos monumentos da arquitetura religiosa só foi possível devido ao grande crescimento econômico da região, decorrente principalmente das plantações de cana-de-açúcar e dos respectivos engenhos, construídos principalmente no Recôncavo Baiano (MEYER, 1999, p. 152-153).

De uma maneira geral, as igrejas construídas na Bahia até o século XVII se caracterizaram por uma semelhança com o estilo barroco e, depois do século XIX, o novo

estilo rococó entrava em cena. Como situa João Filho e o folclore popular, “se houver algum fundo de verdade na sentença de que Salvador possui 365 igrejas católicas – uma para cada dia do ano” (2014, p. 119), é necessária uma busca mais árdua pela cidade. Podemos dizer que o culpado do boato é Dorival Caymmi, ao gravar em 1946, a música “Trezentas e sessenta e cinco igrejas”, alegando que Salvador tem esse número de santuários. Segundo a Arquidiocese de São Salvador da Bahia, a cidade possui atualmente um número bem maior, juntamente com as igrejas evangélicas e templos de outras religiões. Nos bairros históricos, as igrejas católicas amontoam-se e, em muitos casos, levam o nome delas.

[...] o que explica então tantas igrejas, mosteiros e ordens religiosas? Eis aí uma corrente subterrânea pouquíssimo conhecida da alma do baiano. A abdição, o sacrifício, a disciplina (isso mesmo, disciplina) dos caminhos espirituais que muitos, anonimamente, buscam e encontram nesta cidade carnavalesca. Essa corrente subterrânea da mística baiana é escassamente explorada, mas existe e é forte. Artistas plásticos, poetas, escritores, pessoas do povo, monges, freiras, esses obscuros dedicados a cultivarem a vida do espírito enquanto o século corria, corre e correrá por todos os recantos da cidade. Existem – como diz meu amigo Carlos Calliga – santos anônimos por entre a multidão (JOÃO FILHO, 2014, p. 119-120).

Segundo Yeda Pessoa de Castro (2001, p. 81), “nas sociedades africanas, a religião permeia toda a organização social”, onde as instituições compartilham da influência dos sistemas religiosos. Dessa forma, os africanos trazidos para o Brasil, ainda que obrigados ao batismo na religião católica, mantiveram crenças e práticas religiosas oriundas do continente africano, inserindo o “*candomblé* na Bahia, *xangô* em Pernambuco e *tambor* no Maranhão”, cada uma com um tipo de organização social e religiosa, tendo em comum as tradições africanas, com seu sistema de crenças, modos de adoração e língua (CASTRO, 2001, p. 83). Com o passar do tempo todas as religiões de origem africana viriam a se chamar apenas *candomblé*, apenas criando-se a *umbanda*,¹⁵ em 1908, como prática do sincretismo religioso originário no Brasil.

Não se pode ignorar, contudo, que o termo sincretismo é uma característica do fenômeno religioso, mas com definição bastante ambígua. Sabemos que, em sentido mais genérico, o significado sobressai das misturas de religiões, mas, na verdade, o termo sofreu

¹⁵ A religião dos deuses africanos é denominada *xangô* em Pernambuco, *tambor de mina* no Maranhão e *batuque* no Rio Grande do Sul. No Rio de Janeiro, proveniente de cultos baianos e locais, houve uma antiga religião denominada macumba, que no início do século XX, em contato com o espiritismo kardecista, se transformou na mais nova religião afro-brasileira: a umbanda (PRANDI, p. 51). A umbanda surgiu no território que hoje faz parte do município de São Gonçalo, Rio de Janeiro. O dia 15 de novembro, já considerado pelos adeptos como a data do surgimento da umbanda, por seu surgimento ter sido neste dia do ano 1908, mas só foi oficializado no Brasil em 18 de maio de 2012, pela Lei 12.644. Em 8 de novembro de 2016, após estudos do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), a umbanda foi incluída na lista de patrimônios imateriais, por meio de decreto.

mudanças ao longo do tempo. Sérgio Ferretti (1998, p. 182) nos diz, em poucas palavras, que na Antiguidade o termo derivava do grego *synkretismós*, “reunião de vários Estados da ilha de Creta contra o adversário comum”, sentido esclarecido por Massino Canevacci (1996, p. 15) quando afirma que “dizia-se, de fato, que os cretenses, sempre dispostos a uma briga entre si, se aliavam quando um inimigo externo aparecia”. Ferretti, por conseguinte, diz que a partir do século XVII, a palavra *sincretismo* recebeu caráter negativo, passando a referir-se à reconciliação ilegítima de pontos de vistas teológicos opostos, ou heresia contra as religiões “puras”. O problema estava em não admitir que o sincrético se encontrasse ligado a qualquer religião, inclusive, à igreja católica hegemônica, visto que todas acabam por importar informações de diversas genealogias, o que as tornam ponto de encontro e de convergência entre tradições distintas.

Em terras coloniais, os negros não deixariam as raízes religiosas dos povos africanos perecerem no tempo e cultuavam suas divindades, que aqui ficaram conhecidas como santos, para serem equipados ao catolicismo, ou orixás¹⁶. Podemos afirmar que houve uma visível relação formada de maneira consciente entre os santos cristãos e as divindades de raízes africanas e, a partir dessa correlação, foram se solidificando, tornando-se espontâneos e naturais, uma vez que o campo da religiosidade dos africanos e de seus descendentes afro-brasileiros estava sendo ampliado pela relação constante com as crenças dos colonizadores. Waldemar Valente (1976, p. 11) afirma que o sincretismo se distingue por uma mistura de elementos culturais, numa intrínseca combinação e adequada simbiose entre os elementos de culturas que se põem em contato. Sintomaticamente, o sincretismo passou a ser relacionado, exclusivamente, às religiões afro-brasileiras devido à correspondência feita entre os santos católicos e divindades africanas. Como o conjunto de mitos e rituais praticados no interior dos cultos afrodescendentes não foi facilmente aceito, o sincretismo proporcionaria a carga negativa que mencionamos, além de se prender a um discurso que tentava esclarecer o caráter conflituoso da formação da sociedade brasileira, alicerçado nas ideologias do branqueamento, da mistura perfeita de religiões e culturas diferentes e no mito da democracia racial. O contexto de íntimo contato entre portugueses, africanos e indígenas, com suas respectivas religiões, culturas e línguas propiciou o surgimento de um processo inter-religioso, intercultural e interlinguístico que podemos chamar hoje de sincretismo (VALENTE, 1976, p. 32).

¹⁶ “O orixá é uma força pura, imaterial, que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles, o *Elégùn*, aquele ou aquela que se torna veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram” (VERGER, 2002, p. 19).

Dessa formação sincrética de natureza africana, nasceria também os templos para os cultos, que, no candomblé e umbanda, dá-se o nome de terreiro¹⁷. Conta Renato da Silveira (1983, p. 14) que o primeiro terreiro de candomblé nagô-iorubá da cidade de Salvador estava localizado na Barroquinha com a Irmandade do Senhor Jesus dos Martírios, “assentado em terreno arborizado, situado logo atrás da igreja e arrendado pelos confrades”, convertendo os cristãos discretamente em organizações afrodescendentes dentro de igrejas católicas. Os terreiros foram se dispendo próximos de igrejas cristãs, para que se pensasse que estavam cultuando os santos católicos, mas na verdade estavam praticando os cultos da religião tradicional africana. Contrariamente ao projeto luso-católico, outras igrejas foram erguidas na cidade sem a interferência portuguesa, como a Igreja de Nossa Senhora da Graça, erigida conforme pedido da índia Catarina Paraguaçu e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, localizada no Pelourinho, construída por africanos escravizados. Esta última, por exemplo, é fruto da religiosidade católica de matrizes africanas dos primeiros séculos da colonização, sendo documentada a partir de 1685. No entanto, a existência da irmandade era anterior a isso, pois as primeiras confrarias de afrodescendentes na Bahia já funcionavam na antiga Sé, até receber autorização para construção da Igreja do Rosário dos Pretos com a desculpa de ter um santuário apenas para os negros cultuar a religião católica, levando quase um século para ser finalizada, pois os negros escravizados mal tinham tempo de erguer a construção. Até hoje, a igreja leva a mistura religiosa muito a sério, pois nela são realizadas missas semelhantes à liturgia católica, mas que se processam por representantes de terreiros do candomblé, vestidos como padres e com músicas e danças afro-baianas seguidas por atabaques.

Segundo Bruno Feitler e Evergton Souza (2016, p. 132), a cidade de Salvador já tinha sessenta e duas igrejas, a antiga Sé e mais três mosteiros franciscanos ainda no final do século XVI e, como a cidade se desenvolvia cada vez mais com o intenso processo de expansão das fronteiras coloniais e agilidade no ritmo de seu desenvolvimento urbano, o cenário da cidade também era enriquecido pela edificação de novas igrejas de distintas congregações religiosas.

Essa imagem convivia com aquela de um território imenso e de difícil controle, com dioceses de rendas limitadas (apesar de, sem dúvida, maiores do que as africanas) e, pelo que toca aos párocos e mais sacerdotes, de uma crônica deficiência de meios. Entre essas descrições contraditórias, quisemos frisar como a Bahia, uma vez

¹⁷ O terreiro é o espaço do candomblé ou umbanda, onde os adeptos da religião, com seus sistemas de crenças, se encontram para realizar cerimônias, com eventos públicos e fechados em louvor aos santos e/orixás. Muniz Sodré (1999, p. 208) diz que o terreiro é uma associação litúrgica que surge da ideia de comunidade, numa relação concreta de indivíduos por meio de laços étnicos, religiosos ou projeto consensual.

transformada em metrópole arquiépiscopal, foi alvo de uma detida política de enaltecimento por parte dos seus prelados, cientes que estavam da importância da magnificência e grandeza que uma metrópole devia exibir perante as outras antigas e importantes dioceses do mundo português e do orbe católico romano (FEITLER; SOUZA, 2016, p. 157).

Apesar de todo exagero do catolicismo português em instalar diversas igrejas na cidade de Salvador por questões políticas, de domínio sobre as terras conquistadas e a difusão do cristianismo aos povos colonizados, a miscigenação não deixou de atenuar o que o sincretismo religioso representa na Bahia. João Filho (2014, p. 125) menciona o apego dos soteropolitanos pelas igrejas, trazendo a Igreja Nosso Senhor do Bonfim, construída em 1754, como “a mais amada das igrejas católicas baianas”. Saliento apenas que esse amor todo pela igreja tem poucos atributos em relação ao catolicismo, diante do mensurável culto sincrético do candomblé em torno desse templo específico, mas elas, grandes santuários centenários, percorrem todos os cantos da cidade, assim como perpassa pela maioria dos verbetes do *Dicionário Amoroso de Salvador*.

A devoção que o povo lhe dedica é imensa. Suas imagens, seus altares falam de milagres, de curas, de lágrimas, aflições, tormentos consolados. Comparada às outras, sua imponência não é material, mas sobrenatural, invadindo as raias do mistério do qual participamos sem clarifica-lo totalmente, pois não é outra índole do mistério (JOÃO FILHO, 2014, p. 125).

Assim como a Igreja do Rosário dos Pretos, a Igreja do Senhor do Bonfim é um templo que une a fé católica e o sincretismo dos orixás, localizada na ponta da península de Itapagipe, na cidade baixa de Salvador, dando ao bairro o nome de Bonfim. As imagens do Senhor do Bonfim e de Nossa Senhora da Guia foram trazidas de Portugal, através da devoção do capitão da marinha portuguesa Theodozio Rodrigues de Faria, em 1745, e ficaram alojadas na Igreja da Penha, na outra ponta da península, até a construção da parte interna da igreja dedicada ao santo católico, em 1754. A transferência das imagens foi feita por meio de uma longa procissão. Como todos os anos havia comemoração em dedicação ao santo, os integrantes da irmandade católica obrigavam a lavagem e ornamentação da igreja pelos negros escravizados. Quase vinte anos depois, em 1773, a lavagem¹⁸ já era vista como ritual

¹⁸ A Lavagem do Bonfim é um ritual inter-religioso que começa com uma imensa procissão com os fiéis vestidos de branco, que começa na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, localizada no bairro do Comércio, cuja santa é considerada a padroeira da Bahia, levando a imagem do Senhor do Bonfim até sua respectiva igreja, no alto da península de Itapagipe, conhecida como “Colina Sagrada”. A cerimônia acontece na segunda quinta-feira do mês de janeiro, em que, após a procissão de oito quilômetros de cânticos, batuques e festa, as baianas do candomblé, todas paramentadas com saíões brancos e pano-da-costa, lavam as escadarias da igreja com água de cheiro (alfazema), ao som de atabaques e cânticos afros, distribuindo fitinhas coloridas do Senhor do Bonfim para a realização de pedidos. É uma das festas mais tradicionais de Salvador, dedicada ao Senhor do Bonfim,

inerente ao templo. Com o passar do tempo, os simpatizantes do candomblé começaram a identificar o Senhor do Bonfim com *Oxalá*¹⁹ e a arquidiocese de Salvador vetou a lavagem no interior da igreja, restringindo o ritual às escadarias. Como situa João Filho, da devoção popular ao santo português católico se destacam muitos mistérios, principalmente no que tange o sobrenatural, pois tantos os católicos como os adeptos do candomblé, atribuem ao Senhor do Bonfim poderes milagrosos de cura e consolação dos tormentos da vida. É nessa peregrinação mística e sincrética que os fiéis se debruçam na fé, acreditando que fazer pedidos com a fitinha do Bonfim amarrada no braço, seus males poderão ser expurgados e suas preces atendidas.

Figura 3 – Fitinha do Bonfim



Foto: Mateus Pinheiro. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/arquivo/como-surgiu-a-fitinha-do-senhor-do-bonfim/>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

Há quem diga que a fitinha do Senhor do Bonfim é um típico amuleto da cidade de Salvador. Na tese *A transnacionalidade dos processos culturais: fitas do Senhor do Bonfim*, Paola Pidleski (2011, p.10), afirma que as fitas são resultado do processo da colonização brasileira, por ser “um objeto rico em significados culturais, na qual podemos observar toda a fusão religiosa por meio de suas características estéticas e seus múltiplos significados”, já que nelas os fiéis manifestam suas preces e pedidos. Como a materialização de algo divino a um

que, por sua vez, ficou conhecido como padroeiro dos baianos e símbolo do sincretismo religioso da Bahia, recebendo até um hino próprio (Hino do Senhor do Bonfim), em 1923, de autoria do poeta Arthur de Salles e João Antônio Wanderley.

¹⁹ Oxalá, Orixalá, Orixaguinã, Gunocô ou Obatalá é o orixá associado à criação do mundo e da espécie humana. No candomblé, esse orixá representa os momentos em que a calma e a paz foram estabelecidas. É ele quem rege a paz no ambiente, o silêncio e a tranquilidade, e, por sua vez, proporciona a harmonia entre os seres humanos levando a compreensão e o sossego, virtude essa que se dá não apenas entre humanos, mas também com as forças da natureza.

objeto não é propriedade particular da cultura africana, significa que sincretismo religioso apresenta feições culturais múltiplas, apesar de que a uma adaptação das práticas religiosas africanas que admite que há poder sobrenatural em utensílios materiais, assim como a fé católica acredita no poder das imagens de santos.

A fabricação das fitas do Bonfim iniciou-se no ano de 1809, por iniciativa de Manuel Antônio da Silva Servo, tesoureiro da Irmandade do Senhor do Bonfim, que tinha como objetivo arrecadar fundos para a instituição. Primeiramente, a fita era de seda, produzida por homens artesãos e possuía uma cruz simbolizando as caravelas, com o nome do santo gravado com letras de ouro ou prata, sendo que a igreja controlava a propagação do produto (PIDLESKI, 2011, p.11). Com o passar do tempo, as fitinhas começaram a ser de algodão e o nome do santo bordado por mulheres ligadas à igreja e, mais tarde ainda, carimbadas com tinta preta. Dentro do candomblé, as cores das fitas correspondem às dos orixás, sendo que verde-escuro associa-se à Oxóssi, azul à Iemanjá e amarelo a Oxum. No entanto, com a comercialização das fitas, começaram a aparecer versões de outras cores em branco para simbolizara a paz ou as cores da bandeira do Estado (FERREIRA, 2005, p. 3).

Voltando às igrejas, nos registros de Salvador, diversos espaços, monumentos e edificações sofreram determinadas restaurações, inclusive as igrejas que tinham em seu segmento o sincretismo religioso, algumas apagando traços singulares, outras apenas realçando-os. Mas o que preocupa a cultura baiana, de fato, é quando as construções históricas são demolidas, apagando, por certo, parte de sua história. O impacto das perdas é sentido nas obras como, por exemplo, a escultura da *Cruz Caída*, de Mário Cravo, inaugurada em 1999, que marca a existência da antiga Igreja da Sé, construída em 1553 e derrubada em 1933, que também impactou o livro *Bahia de todos os santos*, de Jorge Amado (1945), ilustrando como a perda de um patrimônio histórico é um dano irreparável na história da cidade. Ainda bem que existem meios de não desintegrar esses bens materiais por completo, graças a esculturas como a *Cruz Caída* ou outras manifestações e expressões artísticas que as retratam. Ressalto, nesse contexto, o que Peter Burke (2010, p. 242) afirma: “a insegurança acompanha a tradição, pois ‘mais vale o certo do que o duvidoso’, ou pelo menos é mais garantido”. De toda forma, as imagens da cultura baiana, tão agressivamente impostas quanto o cheiro de dendê pela cidade, acarretam ambiguidades ferrenhas no imaginário do povo. Hoje, o candomblé passou a ser visto mais como um espetáculo para turista do que uma religião, apesar de seus rituais internos terem sido preservados. Mas, de todo modo, o sincretismo deposita nas representações da cultura popular, estrategicamente, a construção de signos

culturais que detêm séculos de história para fomentar o imaginário popular em torno da cidade da Bahia.

1.3.3 A imagem feminina

Em *Viver e morrer no meio dos seus* (1994), Maria Inês Cortês de Oliveira verificou um baixo indicador de matrimônios entre as africanas alforriadas na cidade de Salvador durante o século XIX. Ela afirma que a condição de escravizadas no trabalho servil esclarece este episódio, “visto que a maior parte dos casos de alforria só se lhes tornava possível em idade relativamente avançada, após terem tido filhos em cativeiro” (OLIVEIRA, 1994, p. 182).

Desde a escravatura, mulheres brancas e negras não tinham voz e eram destinadas a organização das festas de largo ou de padroeiros da cidade. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 7). Ao trazer o “lugar de fala” como um espaço social ocupado pelos sujeitos numa matriz de dominação e opressão, a filósofa Djamila Ribeiro (2017) afirma que:

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais (RIBEIRO, 2017, p. 36).

De fato, as mulheres não tinham voz, mas tinham pernas: negras e mestiças já não eram apenas meros adorno sexuais, mas também mantinham relações serviçais com senhores de terras fora da propriedade, no espaço da rua. Entre elas, uma em especial é retratada sempre de forma diferenciada: é a típica *baiana do acarajé*, vislumbrada não pelo gênero, mas pelo que representa dentro da cultura local. Eram as chamadas “escravas-de-ganho”, que, mesmo distantes das instâncias decisórias, eram mais “livres” do que as demais. Podiam circular pelas ruas da cidade com seus tabuleiros e quitutes. João Filho (2014) destaca a importância dessa figura feminina no verbete “Baiana de Acarajé”.

Você está andando pela parte antiga da cidade – ou qualquer outra, mas no centro histórico o impacto é maior –, ao dobrar uma esquina se depara com uma baiana do acarajé paramentada com toda a sua exuberância, se deslocando tranquilamente e acha isso um exotismo, o queixo cai admirado (JOÃO FILHO, 2014, p. 30).

Obviamente, no período colonial, essa exuberância descrita pelo narrador de João Filho acerca da baiana de acarajé, não existia. Eram subalternas, não tinham direito de fala, mas tinham a seu favor o direito de trafegar pela rua, apesar de toda restrição racial em torno da mulher negra. Entretanto, essas mulheres que trabalhavam fora de casa, normalmente constituíam o grupo de quitandeiras e quituteiras, mucamas, vendedoras de frutas, lavadeiras, amas-de-leite, vendedoras de doces, vendedoras de bebidas, costureiras e bordadeiras, dentre aquelas que vendiam acarajé²⁰, muitas eram libertas ou alforriadas, que mantinham seu sustento com o comércio do produto que vendiam para terceiros (MOURA, 2000, p. 38). Contudo, para essas mulheres, mães solteiras e chefes de família, essas funções praticadas no lar ou na rua eram seu único meio de sobrevivência dentro de uma sociedade patriarcal e racista que as enxergava como incapazes. Ao contrário do espaço doméstico que era protegido, o espaço da rua era visto como um ambiente perigoso. Ferreira Filho (1998) cita:

A rua, portanto, constantemente desprestigiada por encarnar a metáfora de todos os vícios. Transformou-se no lugar dos excluídos. Escravos de ganho, libertos. Pobres mendigos, prostitutas, ladrões e vagabundo faziam do espaço da rua, quando sujeito à intervenção das autoridades. Um caso de polícia, uma vez que a preocupação básica dos poderes públicos era punir os infratores que nela se encontravam, esquecendo-se de submetê-los às políticas disciplinares mais sistemáticas (FERREIRA FILHO, 1998, p. 32).

No livro *Mulheres, Raça e Classe*, publicado em 1981, a escritora Angela Davis nos informa que o espaço de trabalho das mulheres negras reflete um modelo constituído desde o período de escravatura, sendo que “o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 17). Com estudos sobre raça e classe diante das opressões e falta de visibilidade das mulheres em espaços de poder na sociedade americana, a escritora afirma que por conta de serem vistas como propriedade, as mulheres, “unidades de trabalho lucrativas” tal como os homens, eram desprovidas de gênero (idem, *ibidem*), mas, no trabalho doméstico, as mulheres negras escravizadas tinham papel significativo para a sobrevivência da

²⁰ Segundo Castro (2001, p. 139), acarajé é um “bolo de feijão fradinho, temperado e moído com camarão seco, sal e cebola, frito em azeite-de-dendê; serve-se quente com molho-de-nagô e vatapá... acará vermelho, frito no dendê... e que se oferece às divindades”. Simboliza “um alimento ritual” dos fiéis dentro e fora do terreiro de candomblé de culto ao orixá.

comunidade, pois possuíam certo grau de autonomia, já que lhes propiciava o único espaço que podiam vivenciar suas experiências humanas até vir às lutas antiescravagistas ainda no século XIX (idem, p. 29).

No Brasil, contudo, a escritora Hildegardes Vianna (1979) constata que muitas mulheres pobres driblaram e encararam os preconceitos e desafios encontrados no ambiente urbano e fizeram das ruas o seu local de trabalho retirando deste o sustento das suas famílias. Na crônica *Da arte de fazer cuscuz*, aparece “a mulher do cuscuz, com sua gamela ou seu tabuleiro na cabeça, vendendo de porta em porta as saborosas talhadas. Assim, muitas delas comeram, beberam, criaram filhos e compraram casa” (VIANNA, 1979, p. 46). As vendedoras de mingau, cuscuz e acarajé tinham uma rotina pesada para a venda das iguarias, mas, com esse trabalho, sustentavam a família inteira numa luta diária por uma vida mais digna.

Ainda assim, o hábito das negras trabalhadoras nas ruas de Salvador ocasionava fascínio ao estrangeiro. Segundo o escritor e jornalista austríaco Stefan Zweig (1941), “é um prazer vê-las andarem com isso pelas ruas, de pescoço atentamente erguido, com as mãos nos quadris, com o olhar sério e desembaraçado” (ZWEIG apud KELSCH, 2018, p. 199). Tanto a representação pitoresca dos estrangeiros, quanto à narrativa de Hildegardes Vianna, não dá a real dimensão da difícil vida dessas mulheres. Vianna (1998) nos dá um vislumbre. No mesmo texto que reverencia essas heroicas mulheres, chefes de família, ela relata o costumeiro fim prematuro delas, que morriam cegas devido à permanente quentura que carregavam na cabeça (VIANNA apud KELSCH, 2018, p. 199).

Em tempos coloniais, havia uma única denominação para a mulher negra e mestiça baiana. No século XX, contudo, faz-se uma distinção entre a mulher trabalhadora, representada na “ex-escrava de ganho” e qualquer outra mulher negra ou mestiça. A diferenciação entre a “mulher baiana” e a “baiana do acarajé” acontece por causa disso: o alimento, que, *a priori*, está ligado à existência sagrada, bem como pelo fato dela ser mãe, muitas vezes, “mãe-de-santo”, então daí vem todo o respeito. “A baiana é o afrodeméter das calçadas e dos largos. Reina e nutre” (JOÃO FILHO, 2014, p. 32). O autor do *Dicionário Amoroso de Salvador* faz essa pequena inserção sobre a “dama do tabuleiro” porque a comida é essencial para a existência de deuses e homens e está relacionado à mãe-mulher-terra, conhecida como ‘mito de Deméter’, que se liga ao ‘mito afro de Iemanjá’. Assim, “as duas deusas, a branca Deméter e a negra Iemanjá representam a mãe que protege e alimenta seus

filhos. O princípio feminino, realizando a mediação entre os deuses e os homens através do alimento” (VASCONCELLOS, 2013, p. 21). João Filho (2014) então alerta:

Corroboro. A baiana não é para ser encarada com olhos folclóricos. Não faça isso, é um erro. Joia encastoada não somente na paisagem, também no *ethos* soteropolitano, seu porte concentra Áfricas e Ásias percorridas por portugueses. A força de sua figura rompeu empecilhos, intolerâncias, desconhecimentos. Estimulando sem distinções o paladar dos que a procuram. Não é mera questão econômica. Reveja: você paga, mas ela te alimenta (JOÃO FILHO, 2014, p. 31).

O narrador do *Dicionário* enfoca que não se deve ter “olhos folclóricos” com a baiana do acarajé, mas, paradoxalmente, ele mesmo o faz, referindo-se a ela “como joia encastoada”. Para falar sobre a “baiana do acarajé”, Carolina Cantarino (2010) diz que “ainda na costa ocidental da África, as mulheres já praticavam um comércio ambulante de produtos comestíveis, o que lhes conferia autonomia em relação aos homens e muitas vezes o papel de provedoras de suas famílias” (CANTARINO, 2010, p. 7). No período da escravidão, a comercialização do acarajé na Bahia se dá pelas chamadas “escravas-de-ganho” que trabalhavam nas ruas para as suas senhoras, geralmente pequenas proprietárias. Por conta disso, o comércio realizado pelas mulheres escravizadas permitiu a constituição de laços comunitários entre os demais povos escravizados, proporcionando a criação das irmandades religiosas e do candomblé. Contudo, devido a essa liberdade de movimento é que as “escravas” de tabuleiro eram vistas como mulheres perigosas, tornando-se, por isso, alvos de posturas e leis repressivas, mas ainda assim conseguiam sustentar famílias inteiras com a venda do produto (idem, ibidem).

Ainda que vendido no contexto profano, o acarajé era considerado uma comida sagrada e não era dissociado do candomblé. Por isso, antigamente quem não fazia parte do sincretismo religioso não produzia o alimento. Isso porque o acarajé, assim como o abará e o acará, eram comidas ofertadas aos santos/orixás e não eram consumidas pelas pessoas, tanto que, ainda hoje, o alimento é encontrado nas encruzilhadas e esquinas como rituais para os espíritos, o que vulgarmente chamam de *macumba*.

Para adentrar mais no assunto, João Filho, citando Thales de Azevedo no livro *Povoamento da cidade do Salvador*, nos apresenta as entidades do candomblé e as comidas-rituais, que são pratos específicos de cada orixá, acompanhado de cerimônias com rezas e danças.

Oxalá, o ente supremo, assimilado a Olórum, e identificado ao Senhor do Bonfim, come cabra, pombo, conquém, milho branco, catassol (igbin), apelidado de boi de

Oxalá; Xangô, representação das tempestades, dos raios, identificado mais frequentemente com Santa Bárbara, come carneiro, galo, cágado (ajapá) e omalá, um caruru especial; Oxóssi, deus da caça, com símile em São Jorge, come porco, bode, boi, galo, conquém (galinha-d'angola). Ogum, deus da guerra, representado por São João, come galo, azeite de dendê, pipocas de milho (doburu); Omolu, deus das doenças, identificado com São Lázaro, come bode, porco, galo, conquém, pipocas; [...] Segundo entendidos, o terreiro mais antigo é a Casa Branca do Engenho Velho, o Ilê Axé Iyá Nassô Oká. Ultrapassa mais de 300 anos e resiste (JOÃO FILHO, 2014, p. 59-60).

O fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger era aficionado pela cultura baiana, principalmente pelas religiões de origem africana e também faz essa introdução aos orixás do candomblé:

Oyá (Oiá) é a divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger que, em iorubá chama-se Odò Oyá. Foi a primeira mulher de Xangô e tinha um temperamento ardente e impetuoso. Conta a lenda que Xangô enviou-a em missão na terra dos baribas [*sic*], a fim de buscar um preparado que, uma vez ingerido, lhe permitiria lançar fogo e chamas pela boca e pelo nariz. Oiá, desobedecendo às instruções do esposo, experimentou esse preparado, tornando-se também capaz de cuspir fogo, para grande desgosto de Xangô, que desejava guardar só para si esse terrível poder (VERGER, 2002, p. 168).

Como afirma Pierre Verger (2002, p. 163), alguns destes pratos fazem parte do ritual das religiões afro-brasileiras, onde os santos não se contentam com orações e têm gostos particulares, comidas preparadas de acordo com certas receitas. É, pois, cumprindo seus deveres religiosos que todos estes segredos da cozinha africana foram assim inseridos na culinária baiana. Os hábitos alimentares são proeminentes em várias religiões, como não comer carne em determinados períodos para o católico, ser vegetariano para o hinduísta, não comer carne de porco caso seja judeu etc. Para o candomblé, a oferenda é um ritual religioso. As comidas preparadas para os orixás são chamadas de “comidas votivas” ou “comida de santo” e tem a finalidade de manter os santos em harmonia e boa disposição com os seres humanos. Janaína Leite de Azevedo (2017) nos lembra que “o alimento é a base do ritual”, pois é uma oferenda ao orixá e a palavra “axé” significa ‘força vital’, que para o candomblé é adquirido através do alimento.

Atualmente, a cena mudou, e como diz o narrador do *Dicionário Amoroso* “institucionalizaram o quitute e o seu símbolo” (JOÃO FILHO, 2014, p. 31). O acarajé transformou-se num dos traços identitários que atribuem à cidade uma identificação de baianidade. Devido à singularidade da culinária baiana, utilizando-se como um dos principais ingredientes o azeite de dendê, sua difusão percorreu a literatura de Jorge Amado, as músicas de Caymmi e a pintura de Carybé. Dentre muitos meios de comunicação que construíram toda

uma mística e alegoria em torno do paladar local, as canções que descrevem Salvador não ficariam de fora. A música “Acará”, composta por Antônio Vieira e interpretada por Margareth Menezes, no álbum *A voz talismã* (2016), apresenta o alimento e a mulher que o faz:

Mãe negra trouxe acará lá da África
 Mãe negra baiana aprendeu a fazer
 Mãe negra aprendeu a comer
 Mãe negra aprendeu a vender acará

Acarajé significa comer fogo é um mito
 Acarajé veio pra rua garantir a obrigação
 Dinheiro pra Iaô que fazia devoção
 Hoje ele é vendido como prato preferido
 De toda a população
 Acarajé iguaria nome de origem Nagô
 Todo mundo aprecia o inigualável sabor
 Na Bahia do axé inegavelmente
 É o cartão de Salvador e uma nega baiana
 Iniciando com fé encomendando a guia
 Iansã é a mulher retrato mor da Bahia
 Acará acarajé

Olha o acarajé, olha o acará
 Acarajé quentinho
 Acarajé de Itapuã
 acarajé do Rio Vermelho
 Acarajé do Garcia
 Acarajé da Bahia
 Acarajé da Ribeira
 Olha o acarajé, olha o acará
 (VIEIRA, 2016).

Como diz a música, a culinária baiana foi influenciada pela diáspora africana. Como produto dessa aproximação e influência, o acarajé, que inicialmente era oferenda nos terreiros de candomblé, foi declarado como patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2004, o que contribuiu para que o trabalho das baianas de acarajé fosse regulamentado como profissão, além de preservar a cultura e a identidade baiana e valorizar vínculos de representação para a cidade.

Mas a baiana, apesar de tudo, sempre esteve presente no tempo-espaço, mesmo quando “escrava de ganho” vendendo para os seus senhores. “É culto e culinária num só gesto” (JOÃO FILHO, 2014, p. 31). As mulheres nagôs foram as primeiras religiosas a expandir o consumo e venda de acarajé pelas ruas de Salvador. Na realidade, as mulheres iniciadas no candomblé precisavam cumprir obrigações religiosas junto ao terreiro, no caso, vender acarajé e abará no tabuleiro ou nos cestos erguidos na cabeça, para manter as finanças dos próprios terreiros, preceito para formar as *filhas-de-santo* e participar do calendário de

festas religiosas da cidade. Seguindo os valores e princípios culturais do candomblé, como estratégia para oferecer comidas provenientes da religião afro-brasileira, as mulheres que depois ficaram conhecidas como *baianas do acarajé* constituíram a prática como uma partilha simbólica dos valores religiosos, pois seus rituais culinários são respeitáveis laços que ligam o iniciado ao santo protetor, benfeitor da vida e do seu destino (LIMA, 2003, p. 56).

Em Salvador, as baianas de acarajé receberam pontos estratégicos para a venda do produto, em consonância com a transformação urbana e o apelo turístico das praias e dos bairros boêmios como Itapuã, Rio Vermelho e Barra. Obviamente, há baianas espalhadas por toda a cidade, inclusive nos bairros mais periféricos, onde o cheiro do dendê queimado circula pelos becos mais intermitentes. “Assim, por consideração aos gostos dos orixás, nasceram e perpetuaram-se os vários quitutes da Bahia” (VERGER, 2002, p. 32).

No âmbito musical, no entanto, a Bahia representava uma importante inspiração para os compositores no início do século XX, momento da implantação da indústria fonográfica baiana e brasileira. Isso ocorre na produção musical em virtude do importante poder de penetração que marca este ramo da arte, uma vez que, para além dos discos, a difusão se deu amplamente através do rádio. Na canção “Retrato da Bahia” (1962), o sambista Riachão aborda a baiana de acarajé como retrato fiel da cidade.

Quem chega na praça Cayru
Olha pra cima o que é que vê?
Vê o elevador Lacerda
Que vive a subir e a descer
É o retrato fiel da Bahia,
Baiana vendendo alegria
Coisinha gostosa de dendê
Lá na rampa do mercado
Saveirinho abarrotado
Muito fruto, em bom bocado
Tudo bom pra se comer
É o retrato fiel da Bahia
Baiana vendendo alegria
Coisinha gostosa de dendê
(RIACHÃO, 1962).

De tal modo, os registros musicais representaram um importante meio de difusão de uma imagem da Bahia, da baiana e da comida baiana. Especialmente porque, mais tarde, a verve artística-musical torna-se importante aspecto do texto da baianidade, como no ditado atribuído comumente ao músico Dorival Caymmi, “Baiano não nasce, estreia”.

Caymmi cantou que a baiana “Tem torso de seda, tem!/ Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!/ Tem pano-da-costa, tem!/ Sandália enfeitada, tem” eu digo

que tem, acima de tudo, esplendor. Daí que exotismo é uma palavra que estraga essa beleza em forma de mulher negra vestida com roupas brancas, colares multicoloridos, com o seu comportamento ritualístico diante dos quitutes e com um sorriso que é uma manhã de sol (JOÃO FILHO, 2014, p. 30).

Em 1939, Carmem Miranda interpretou o samba “O que é que a baiana tem?”, composta por Dorival Caymmi, projetando uma visão acerca da baiana do acarajé para o mundo, apresentada pela cantora no filme *Banana da Terra*, que estreou nos cinemas cariocas no mesmo ano. No contexto cultural do período, a letra da canção reportava os rudimentos básicos que configuram a imagem da baiana tradicional: a baiana de acarajé. Torso de seda, brincos de ouro, corrente de ouro, pano-da-costa, bata rendada, pulseira de ouro, saia engomada e sandália enfeitada vão sendo citados ao logo da melodia. Mas, mesmo como apenas uma descrição singela e quase “modesta” da vestimenta tradicional da baiana de acarajé, os versos musicais não deixam de mencionar a dança sensual da mulher: “Como ela requebra bem; [...] Quando você se requebrar caia por cima de mim”. De acordo com Stella Caymmi (2001, p. 41), o próprio Dorival afirmou que esse samba foi pensando nas mulheres que se vestiam paramentadas para *saracotear* nos dias de festa. “Como sempre andei *fuçando* velharias, descobri uma estampa velhíssima onde se viam baianas autênticas com ‘balangandãs’ e outros enfeites desconhecidos. Querendo divulgar como eram minhas patrícias do passado, criei a canção”. Ele ainda salienta que a palavra “balangandãs” eram acessórios dos negros, feitos em prata e ouro, usado pelas baianas nas grandes festas populares da Bahia. “A palavra, desenterrada pelo samba, virou quase sinônimo de coisa nacional” (idem, *ibidem*).

1.4 A DES(HARMONIA) ENTRE A HISTÓRIA, MODERNIZAÇÃO E MITO

O que mudou entre a cidade moderna e a tradicional? Como o marco de fundação sinaliza a cidade moderna? Antes mesmo de se pensar a dimensão morfológica da cidade, não há como escapar do início da sua história, de como um lugar foi pensado como espaço de acomodação e estruturação. A história de Salvador é equiparada à história do país, já que sua fundação representou os primórdios do Estado brasileiro como unidade política. Cercada de mitos sobre a fundação, a cidade de Salvador era considerada como reduto do poderio português, conhecida como a antiga “Kiryumuré-Paraguaçu”, nome herdado dos tupinambás à região da capitania da Baía de Todos os Santos, onde surgiria a cidade que governaria as

demais capitanias durante os primeiros séculos de colonização. Antônio Risério (2004, p. 52) descreve em *Uma história da cidade da Bahia* como o nome do local escolhido para sede político-administrativa, baseada na concepção da cultura cristã, seria alterado pelos supostos descobridores por “Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos”²¹, em 1549, pelo então governador-geral Thomé de Sousa. Ainda em terras europeias, Thomé de Sousa viria instruído pela coroa portuguesa com todos os planos arquitetônicos para a sede lusitana em solo colonial. Devido à estadia de Caramuru em terras descobertas, pensava-se inicialmente a construção da cidade nas proximidades do bairro da Vitória, descendo a Barra, onde seria a primeira opção para a construção de vilarejos, engenhos e onde poderiam plantar algodão e cana e, possivelmente, teria se desenvolvido o transporte marítimo e o fluxo exportador entre a colônia e a metrópole, atualmente local do Forte São Diogo. As primeiras grandes fazendas surgiriam ali. Contudo, o projeto de construção da cidade foi concebido para que ela se estabelecesse no alto de uma colina plana, que tivesse como visão a Baía de Todos os Santos; mais tarde esse lugar ficaria conhecido como “Cidade Alta”²², e seria a principal entrada para a cidade-fortaleza. Logo abaixo, na área litorânea, ficaria o restante do projeto, o mais importante porto da colônia portuguesa. Este local era o bairro da Praia, atualmente conhecido como “Cidade Baixa”, um dos primeiros bairros da cidade juntamente com Palma, Santo Antônio Além do Carmo, Desterro e Saúde (RISÉRIO, 2004, p. 211), hoje é o lugar onde se inicia a região do Comércio (o centro financeiro) e dando continuidade ao trajeto, começa também o subúrbio de Salvador.

Núcleo de atividades portuárias e comerciais no século XVI, bem como parte do complexo formado pelos primeiros prédios comerciais e residenciais que instalaram edificações públicas, religiosas e aristocráticas formando um conjunto urbano, o bairro da Praia era o coração arquitetônico da história produtiva da região, explica Antônio Risério (2004, p. 213), ainda enfatizando que o mais importante conjunto foi o Cais de Farinha, não mais existente. Essa divisão da cidade em alta e baixa não foi algo pensado pelos portugueses, mas o aproveitamento de uma falha geológica que coloca a cidade em dois níveis, que, ao

²¹ Na verdade, a região foi “descoberta” no final de 1501 pelo italiano Américo Vespúcio numa das viagens a pedido do rei Dom Manuel, ainda que haja indícios que tenha sido cruzada pelas naus de Cabral no mesmo ano do descobrimento, mas só foi pensada como sede anos depois. “Importantes centros de concentração de poder, as cidades asseguraram a presença da cultura europeia, dirigiram o processo econômico e traçaram o perfil das regiões sobre as quais exerciam sua influência sobre toda área latino-americana” (ROMERO, 2004, p. 41).

²² “Desde o começo que a cidade se dividira em cidade alta e cidade baixa. Na alta se instalaram o governo, os principais conventos e igrejas, as residências nobres e da gente abastada, as casas de comércio e de prazer; na outra, as atividades ligadas ao porto. Com o tempo, no entanto, a própria cidade baixa expandiu-se em zona residencial” (VALADARES, 2012, p. 31).

mesmo tempo, era um grande entrave durante sua expansão por conta do deslocamento vertical necessário entre os dois pontos. “Dois planos, uma mesma cidade. A geografia natural interveio na percepção plástica do povo. Num relance inicial, não aparecerá, mas são dois mundos. Convivem.” (JOÃO FILHO, 2014, p. 72). E assim, já existia discrepância entre os dois espaços antigos de Salvador desde o início, ligados pelas várias ladeiras, caminhos desbravados para acesso propositalmente, e, apenas em 1873, pelo Elevador Lacerda, que liga a Praça Thomé de Sousa na Cidade Alta e a Praça Cairu na Cidade Baixa.

Nessa oposição de olhares sobre a mesma urbe surge o limite entre as cidades alta e baixa. Em decorrência do descaso com a Cidade Baixa, região menos abastada financeiramente, o que levou à degradação das ruas e abandono de armazéns e casarios antigos, veio a imagem da região ligada à pobreza. Para distinguir os dois espaços, separados geográfica e socialmente, Antônio Risério (2004, p. 296) cita Moema Parente Augel, que explica como era feita a diferenciação:

Na parte superior... A cidade bem ornada com edificações de relevo, praças ‘surpreendentes’, casario alvacento. A cidade silenciosa, inesperadamente calma, luminosa e ampla, arejada e salubre. A cidade cartão-postal, dos belos jardins, da esperada arboração luxuriante das laranjeiras perfumas, coqueirais perdendo-se de vista. Embaixo, o ar de miasmas, a sarjeta, o burburinho. De um lado, a cidade-porto, a cidade-armazém, a cidade-empório, a cidade-formigueiro. Do outro, a cidade-jardim, a cidade-lazer, a cidade residencial, a cidade paradisiaca... A Cidade Baixa - cidade negra, cidade escrava. A Cidade Alta - cidade branca, cidade senhorial... O quadro das duas cidades é contemplado pelos dois mundos sociais, numa correspondência entre a estratificação topográfica e ecológica de um lado, e a estratificação social e racial do outro (AUGEL 1980, *apud* RISÉRIO, 2004, p. 296).

Nota-se que a forma de tratamento de ambos os planos da cidade era bastante diferenciada, muitas vezes sublinhando uma como requintada e eclesiástica, a outra como feia, imunda e suja. Enquanto os visitantes atentavam para as belezas naturais da baía, a vegetação tropical e a arquitetura monumental da área nobre, o contraponto do mercado de peixes e animais e do porto era visto como o pardieiro da cidade.

Essa diferenciação entre os dois planos da cidade não cabe em um fato isolado e, como afirma Augel (1980), a estratificação social e racial se faziam presentes. A importação de africanos para serem escravizados significou uma transformação na contextura física da cidade. A mestiçagem genética e cultural não daria forma apenas no processo de miscigenação ao povo que se formaria em solo baiano, mas também à estrutura da cidade, associando o serviço braçal e escravo à pobreza. A distância social gerada historicamente com a discriminação sobre os negros, mestiços e indígenas começaria e se definir ali, com quem vivia no alto ou no baixo da cidade.

João Filho, no entanto, em seu verbete “Cidade Baixa” faz um percurso extraordinário pela região, atrelado a fascínio e teor histórico, descrevendo as ruas, solares, marina, casarões, igrejas, fortes, mas sem deixar de ser realista. Cada itinerário da cidade representa um contorno dado à memória histórica: os saveiros, a atividade econômica que alimentava o povo da terra; a dominante crença religiosa dos conquistadores construindo identidade e sendo apregoada nas inúmeras igrejas; os fortes²³ ressoam às lutas e à segurança da urbe na época das invasões. Por sinal, a fundação da cidade do Salvador superou as iniciativas expansionistas da metrópole, que visava mais do que um território para produzir e exportar recursos. Ela foi projetada para ser uma pequena Portugal longe do continente europeu, podendo até dizer que seria uma espécie de Brasília colonial. No prefácio do livro *Bahia, a cidade de Jorge Amado*, Myriam Fraga (2000b), organizadora da obra, fala sobre a natureza histórica, criada pela memória de sua paisagem, de suas ruínas e seus vestígios preservados na sua arquitetura, que se desdobram na resistência luso-brasileira no período colonial.

A cidade de Salvador foi resultado de um projeto de colonização que partiu de Portugal. O sítio foi escolhido como um sítio de defesa. Uma cidade que fosse ao mesmo tempo uma fortaleza. Daí ela ser colocada em cima de uma montanha, facilmente defensável. Assim nasceu para ser o centro do poder colonial, de acordo com um traçado previamente planejado. As ruas, as praças, as igrejas, toda a parte administrativa, tudo foi edificado seguindo uma planta e está aí até hoje, no que chamamos Centro Histórico e que até bem pouco tempo, ainda era o centro nervoso da cidade que, a princípio, era cercada por muros (FRAGA, 2000).

Com esse pensamento megalômico, o intuito dos colonizadores era mostrar seu domínio nas novas terras. Construíram vários fortes ao longo da orla litorânea, que pudessem defender a cidade das invasões, além de edificar uma cidade sólida para receber os próximos navegantes e produzir agricultura de subsistência e explorar recursos naturais abundantes do recôncavo. No poema “A cidade”, encontrado no livro *Sesmaria*, Myriam Fraga (2000, p. 11) se refere à cidade construída entre faróis e fortes, dizendo “Mas que fera (ou animal)/ Esta cidade antiga/ Com sua densa pupila/ Espreitando entre torres/ Seu hálito de concha/ A babujar segredos”. Na metáfora do organismo urbano, uma função importante encontra-se no

²³ O projeto de fortificação abarcava de um extremo ao outro da futura cidade, desde Itapuã, onde os índios tupinambás permaneciam resistentes à colonização, até a ponta de Humaitá, por onde os holandeses, ingleses e franceses tentavam uma brecha para a invasão. Atualmente, esses fortes ainda existentes fazem parte do patrimônio material de Salvador. Segundo Anésio Ferreira Leite, presidente da Associação Brasileira de Amigos das Fortificações Militares e Sítios Históricos (ABRAF), havia mais de trinta fortes espalhados pela cidade antiga, tendo hoje apenas onze, sendo o primeiro construído em 1534, o Forte Santo Antônio da Barra, conhecido como Farol da Barra, todos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

olhar da cidade, vigilantes e cautelosos, guias dos navegadores, defensores da imensa orla marítima. Os olhos cambiantes dos faróis que, nos tempos de invasões de outros povos europeus auxiliaram as terras conquistadas contra outras incursões, são pontos não apagados em sua história e que continuam lá olhando os turistas e praiheiros que passam. Para contar como a colonização foi um marco para delinear a cidade atual, João Filho descreve lugares específicos que carregam a história da cidade.

Descendo a curvilínea Avenida Lafayette Coutinho, vulgo Contorno, ao avistar o mar da Baía de Todos os Santos, que faz de conta que o espectador não está boquiaberto e boceja no seu espetáculo azulado; [...] Daqui do Solar do Unhão, vê-se apenas os telhados e a entrada. Passemos. A Marina também. É bonita, mas, por hora, não nos interessa. O casario em ruínas começa a mostrar sua decadência. Essa estampa com ares coloniais é a preferida de esboços, maquetes, fotos, pinturas para representar o rosto Atlântico de Salvador. Tão associada à cidade que parece encarná-la. Confesso: adoro-a. [...] Parte incontornável dessa estampa é a Igreja Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia. [...] Antes de seguir, não esquecer que, um pouco à direita de quem sai da Igreja, erguido num banco de areia, está o Forte São Marcelo. Se não desejar visitá-lo, melhor vê-lo de cima, lá no alto do Elevador Lacerda. O formato circular do Forte, dizem os especialistas, é único nesse tipo de construção no Brasil. Concluído na primeira metade do século XVI, hoje é passagem de turistas e pouco de fantasmas, possui história guerreira. Sigamos (JOÃO FILHO, 2014, p. 72-73).

O autor dá uma aula de História como quem passeia pela cidade. Os passos do narrador atravessam os espaços patrimoniais em um tráfego intenso de historiografia e admiração. Neste percurso do sujeito pela cidade, ele a analisa como quem se debruça sobre um texto, levando o leitor a observar de forma mais aguda os elementos que chamam atenção aos olhos. Sua observação percorre os alicerces históricos apreendidos nas casas, nas igrejas, nas ruas, nos bairros, ou seja, expostos na própria arquitetura da urbe, onde se fixam informações do povo e da cultura. Além de construir um cenário que testemunha épocas pelas quais ele atravessa, João Filho não deixa de mencionar a discrepância social que ali habita: “turismos não vicejam aqui. Não há dissimulação certa que se enquadre. É povo, sobrevivência e nada mais” (idem, p. 75). Nada de novo aqui se coloca, apenas se reitera o que se falava do plano mais baixo da cidade: um universo de decadência que seguramente estava presente nos espaços urbanos.

A memória, no entanto, está calcada através de marcas profundas que não cicatrizaram desde sua construção, um projeto estratégico da metrópole portuguesa além-mar. É inventada e reinventada, construída e reconstruída a partir do laço histórico e cultural, estabelecido com os acontecimentos sociais, que muda sua imagem e estrutura constantemente, arrastando nessa mudança o seu significado, criando tantos outros que possam caracterizá-la de maneira diferente. Como disse Placide Rimbaud (1973), “a cidade transforma tudo, inclusive a matéria

inerte, em elementos de cultura”, que numa comunicação do ser humano com o meio, a cultura pode se desdobrar em uma herança cercada de raízes, da terra em que o sujeito vive, como na cultura popular enfrentando o futuro sem romper com o lugar ou se alimentando dos bens desse lugar como a cultura de massa (SANTOS, 2006, p. 222).

É importante destacar que a memória é conflitante e abrange um universo diversificado de marcas, como mostra a antropóloga Maria Aparecida Nogueira (1998), que afirma que, apresentando dialética desconhecida, distingue-se em dois tipos: a voluntária e a involuntária. Na primeira, os fatos aparecem em consonância com a vontade do indivíduo, ao passo que, na segunda, não se sabe qual estímulo desencadeia o recordar: “uma relação invisível envolve os dois tipos de memória, configurando uma dimensão não apreendida, que só reforça sua imersão no universo simbólico, cujos significados nos escapam a todo instante” (idem, 1998, p. 1). Milton Santos (2006, p. 224) nos diz que “a memória olha para o passado”, buscando um espaço em constante renovação e uma nova consciência para adentrar o futuro.

De toda maneira, a memória não aparece apenas por decorrência de um passado e não somente pelo olhar daquele *flâneur* que perambula e habita a cidade, mas também se forma na produção de uma nova história, às vezes, contada por um *voyeur* fascinado pelo que vê, numa exaltação por um espaço que não lhe pertence, mas é vivenciado. É o que se percebe em pessoas como Carybé e Pierre Verger, ao encantar-se pela Bahia, portando uma memória trazida de outro lugar, mas que perpassa por novas configurações ao penetrar um mundo diverso e novo.

O século XVI foi um dos mais intensos em transformações do solo onde nasceria Salvador, porque em poucos anos a região deixaria de ser dominada pelos tupinambás com vida subsistente para ser potência entre as cidades brasileiras. A região antiga da cidade faria parte do Centro Histórico de Salvador e João Filho fez um verbete especialmente para registrar esse patrimônio. Em “Polígono do Centro Histórico”, o autor menciona:

Esta parece está esquecida de que nasceu. Assim pondero quando me encontro nas imediações do São Bento, início do Polígono do Centro Histórico de Salvador, e que continua pelo Paço Municipal, Terreiro de Jesus, Pelourinho, Carmo e termina no Santo Antônio Além do Carmo. Esse complexo arquitetônico registra o tempo em exercício de lapidação e apagamento. Lapidação porque a arquitetura antiga de Salvador, em sua viagem imóvel pelo espaço, quer nos dizer e diz que tudo é remoto. Presente e futuro (JOÃO FILHO, 2014, p. 176).

Semelhante às recriações de Jorge Amado acerca do velho centro da cidade da Bahia em obras como *Suor* (1934) e *Baía de Todos os Santos* (1945), o *Dicionário Amoroso de Salvador* esboça uma viagem pela região antiga de Salvador, justamente no momento em que

passava por críticas políticas e sociais. No desenrolar dessa jornada temporal, a cidade histórica é desdobrada a partir da releitura de bairros antigos que se transformaram em centros comerciais. A cidade, portanto, é um elemento múltiplo e labiríntico, cheia de subversões, enraizados e mantidos desde sua construção, convive com construções que lhe deram uma face ainda mais peculiar, servindo de exploração financeira e inspiração artística.

O que ficou da cidade antiga? Tudo ou quase tudo. “O centro histórico e adjacências são povoados por alucinações antigas em forma de fortes, mosteiros solares, terreiros de candomblé, casarões, palácios e ruínas. Declínio e renascimento. Sua desmemória e seu presente”. (JOÃO FILHO, 2014, p. 205). Ele foi palco de inúmeras façanhas que deram significação à memória da cidade, já que iniciou a própria construção da urbe, além de ter sido alvo da ostentação católica com a construção de várias igrejas, principalmente, em estilo barroco, no Terreiro de Jesus. Além disso, o local carrega a marca da repressão escrava pelo domínio aristocrático, que terminou por inspirar o nome do espaço destinado à tortura humana – o Pelourinho. No entorno dessas construções, o centro histórico-cultural passou por fases de decadência e apogeu e é dessa maneira que João Filho relembra um pouco da degradação do Pelourinho, dos sobrados que, em outro momento, abrigavam os moradores mais abastados da região. Entre os séculos XVI e XIX, o Pelourinho era moradia da aristocracia soteropolitana, por isso, o grande número de igrejas num espaço geográfico pequeno e a arquitetura rebuscada.

A partir da década de 1960, o Pelourinho passou por um processo de degradação político, social e econômica. O abandono e descaso do poder público com o patrimônio material do centro antigo da cidade foram motivo de crítica e repercussão no panorama baiano, dando razão aos poetas e compositores explicitar em suas linhas a indignação que sentiam ao ver a região do Pelourinho e entorno ser, a cada dia, depredada pelo descaso do governo. Assumindo o compromisso de denunciar tais rupturas sociais, vimos o pedido de comiseração desses intelectuais para a região do centro histórico, cujos espaços eram excluídos tanto social quanto economicamente e discriminados nas letras de músicas como “Salve o Pelô” (1987), interpretada pelo cantor baiano Vigílio, marcando a degradação local ao mencionar que “caiu mais um sobrado no chão do Pelô”. Era a cidade-monumento se desmantelando.

Figura 4 – Pelourinho em ruínas - 1920



Fonte: Guia Geográfico Salvador Antiga. Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/terreiro-jesus.htm>. Acesso em 22 de julho de 2019.

Figura 5 – Pelourinho em ruínas - 1940



Fonte: Guia Geográfico Salvador Antiga. Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/terreiro-jesus.htm>. Acesso em 22 de julho de 2019.

Com o processo de restauração, em 1990, o cenário do centro histórico é reparado, alterando as péssimas impressões sobre as ladeiras e becos do Pelourinho, que eram marcados pela violência, tráfico de drogas, miséria e exclusão social. Entretanto, com a chamada revitalização de parte da cidade antiga, esta continuou sendo alvo de crítica e desalento. Enquanto a personagem é montada, detenhamo-nos, brevemente, no imaginário sobre o cenário, observando de que forma o drama urbano vem sendo contado. Agora, pela forma com que a configuração do espaço se deu, ou seja, exclusiva para o turismo e o comércio, sendo a comunidade local empurrada para as grotas reclusas dos ambientes marginalizados e não podendo fazer parte desse ambiente cultural.

O abandono e a revitalização dos espaços urbanos parece ser uma premissa na cidade de Salvador. Entre os espaços senhoriais de Salvador, a Rua Chile²⁴ tem tanta importância histórica quanto o Pelourinho, mas com menos fama turística, foi a primeira rua do Brasil, feita juntamente com a fundação da cidade, em 1549. Localizada no centro histórico, era conhecida como a antiga Rua Direita dos Mercadores e também teve seus dias de abandono. “A Rua Chile tenta brilhar acima da fugacidade dos anos, verniz na memória de quem nem conheceu seus áureos tempos. Tenta, mas não consegue. Hoje, lanchonetes, prédios comerciais, e a atmosfera de certo abandono prevalecem” (JOÃO FILHO, 2014, p. 177). Com o passar do tempo, vários casarões e palacetes requintados da época de ouro de Salvador foram abandonados. O comércio foi transferido para a Avenida Sete de Setembro e os prédios da Rua Chile passaram a abrigar apenas moradores de rua e história. Alguns foram restaurados, outros aguardam o projeto de revitalização desenvolvido pelo Governo do Estado e a Companhia de Desenvolvimento Urbano (CONDER), iniciado em agosto de 2018, onde os 330 metros da via deverão voltar a ser de paralelepípedos e os antigos trilhos dos bondes voltarão a aparecer.²⁵

²⁴ Segundo Gabriela Rossi (2017), autora do livro *Rua Chile: honra e glória do comércio baiano*, a princípio o lugar era chamado de Rua Direita dos Mercadores, por conta do forte comércio da época, e depois passou a ser chamada Rua Direita do Palácio, em decorrência da construção do Palácio dos Governadores. Em 1902, a Rua Chile recebeu a marinha chilena, que desfilou por aquele logradouro, mostrando-se ser umas das mais invejáveis esquadras de guerra do mundo. Mas naquele mesmo ano, devido a uma epidemia de peste bubônica em que morreram várias pessoas, inclusive alguns diplomatas e militares chilenos, o governo baiano tentou fazer uma espécie de reparação ao Chile e, através de um decreto municipal de 17 de agosto de 1902, alterou o nome da rua. Além de ser endereço de grande comércio com diversas lojas e grandes hotéis, a Rua Chile era lugar de cortejos e desfiles de presidentes e reis de outros países.

²⁵ No jornal local *Correio da Bahia*, de 31 de agosto de 2018, saiu a reportagem de que “a reforma na via, considerada Patrimônio da Humanidade e tombada pelo IPHAN, deverá ser acompanhada por arqueólogos que auxiliarão nas escavações para identificar fragmentos arqueológicos do período de fundação da via, ocorrida em 1549”.

Sob o ponto de vista histórico e discursivo, pondo em questão sua condição de marco de fundação e antigo poder administrativo nacional, após o deslocamento administrativo do país, a invenção discursivo-imagética foi modificada de forma expressiva, desviando as atenções do antigo centro administrativo para o Rio de Janeiro, a segunda maior cidade com mais de 50 mil habitantes no século XVIII (SILVA, 1931, p. 83). De tal modo, as releituras da imagem histórica e urbana da cidade passaram por um processo de tradição territorial de acordo com o espaço-tempo. O eixo de poder se desloca para a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (1763), por conta de sua proximidade com a descoberta do ouro em Minas Gerais. O remanejamento do poder deixaria a produção agrícola ainda sob o domínio das terras baianas, mas São Paulo iria em seguida alavancar a produção cafeeira e a industrialização, tornando-se a maior cidade do país no século seguinte. Esta última instaurava uma modernização a todo a vapor, enquanto Salvador e o Recôncavo (região do interior e imprescindível representatividade econômica agrícola) seguiam singelamente como um barco a vela, com “vida estável, ensolarada, carente de disposição metropolitana, desenhando-se entre uma cidade tradicional e uma paisagem que mal ultrapassava o limiar da economia de subsistência” (RISÉRIO, 2004, p. 512). Apesar de ser uma típica cidade do litoral brasileiro, com a decadência da principal atividade da região, a cana-de-açúcar, e com o progresso da mineração na região de Minas Gerais, a cidade de Salvador perderia aos poucos a importância que tivera na economia do país.

Cabe lembrar que a cidade de Salvador foi concebida entre o moderno e o tradicional, por ter sido arquitetada com o que havia de mais moderno no século XVI, mas parou de se desenvolver no século XIX, sobretudo no que tange à arquitetura, voltando a crescer com a vinda dos bondes elétricos e, mais tarde, com a construção de inúmeros arranha-céus e *shopping centers*²⁶. Mesmo assim, a capital baiana saiu do ruralismo para o urbanismo, ampliando-se um pouco na indústria e significativamente no comércio. Neste curso de mudanças da cidade, as idealizações da modernidade do século XIX vão se concretizando na construção da urbe moderna, tentando atenuar os aspectos originários do período colonial que ainda marcava o mercado urbano. Da fundação à abolição da escravatura, a cidade da Bahia via-se constantemente ameaçada pela ostentação do colonialismo que lhe ocupava o meio político, econômico e social e mergulhava-a num retrocesso sem tamanho, a ponto da cidade moderna ainda ser equiparada a uma época de subsistência agrária. No ápice dessa situação, a

²⁶ A redefinição do centro a partir da construção de *shopping center* que, a propósito, é o elemento transformacional que mais acontece nas grandes cidades, pois “contrapõe a essa paisagem do centro sua proposta de cápsula espacial acondicionada pela estética do mercado” (SARLO, 2013, p. 25).

cidade ainda precisaria de grandes esforços para poder erguer-se diante da expansão da modernidade que assolava o sudeste do país e não tinha perspectiva de alavancar-se como as capitais europeias. No entanto, Salvador adentrou o século XX com a estrutura de um espaço urbano bucólico, sem expectativa de construir um ambiente industrial. Toda influência portuguesa/barroca mostrada nas igrejas, construções coloniais e até mesmo nas calçadas de pedras em seu lado mais antigo mostra como a cidade convive com traços marcantes da sua fundação. No meio disso tudo, a arquitetura da cidade moderna tenta de alguma forma compor o mosaico urbano sem destoar dos antigos casarões seculares. É nesse sentido que o arquiteto Glauco Campello (*apud* PINHEIRO; SILVA, 2005, p. 4) adverte:

Não saberíamos lidar com os produtos da memória, da arte e da história sem aprender o que é cidade. Ou, dizendo de outra maneira, conhecendo a cidade poderíamos aprender e construir essa integração de uma visão abrangente, multifacetada, de nosso patrimônio cultural. E poderíamos aprender a lidar com os produtos materiais e imateriais que constituem o seu acervo, sem a limitação de apenas vê-los, isoladamente, com o afeto mítico pelas coisas do passado (CAMPELLO *apud* PINHEIRO; SILVA, 2005, p. 4).

Com as transformações na paisagem urbana de Salvador e a decadência do antigo centro da cidade, apareceram inovadas funcionalidades para os velhos espaços, que após revitalização, foram abancados à disposição de comerciantes e visitantes. Modernização aqui entendida como transformação de uma cidade ou sociedade reflexo de uma cultura agrária para uma sociedade capitalista ancorada na industrialização e na urbanização. Decompondo-se em pontos de atração turística, o conjunto arquitetônico do antigo centro, onde se encontra o Pelourinho, o Terreiro de Jesus, Rua Chile e suas inúmeras igrejas, foi ornamentado com bares, restaurantes, lojas comerciais e artesanatos para atender a nova clientela que se formara. No meio de toda essa transformação na configuração da cidade, sua população também se modificava. Agora, mais que nunca, a face de Salvador havia mudado, pois a população não se configurava mais da etnia indígena, que, por sua vez, muitos indígenas tinham sido exterminados e outros tantos expulsos da cidade, ainda no século XVII.

Índios, portugueses, africanos; africanas, portuguesas, índias. Um que outro francês desgarrado. Um que outro alemão aventureiro. Italianos. Judeus. Com a chegada das moças de boa linhagem, completava-se o quadro. Daí em diante era só procriar. A raça baiana, iniciada com Caramuru e suas caboclas, estava com o futuro garantido. (VALADARES, 2012, p. 26).

Nesse processo, no entanto, não era só a mistura carnal que se propagava, mas os indígenas ensinaram os brancos a viver da terra, navegar os rios, os benefícios da vegetação, a

se defender dos animais selvagens, a plantar, colher, a se guiar pelas estrelas. “Em suma, submeteram os europeus a uma pedagogia ecológica. A uma dialética dos trópicos brasílicos. Sem essa pedagogia tropical, os portugueses não teriam sobrevivido aqui” (RISÉRIO, 2004, p. 104). Sem desconsiderar a presença indígena, a grande maioria era de brancos europeus e negros africanos, e com a mestiçagem, o afro-brasileiro se tornou a grande maioria da região. Foi uma sociedade em processo contínuo de mestiçagem, mesmo com as desigualdades existentes. Logo, a junção dessas raças/etnias se tornaria mais do que uma questão de cor, já que culturas diferentes fundiam-se num novo território. Enquanto a arquitetura da cidade era composta entre muros e fortalezas, a mestiçagem já se formava pelo encontro antropológico dos ameríndios e portugueses e, mais tarde, como menciona João Filho, ela seria “cidade afro-luso-indígena” (2014, p. 203). O isolamento dos nativos coloniais não era mais passível de existir e, por mais que tentassem expulsar os conquistadores posteriormente, os navios e tripulantes chegavam como praga e usufruíam de tudo que acreditavam ser seu. O processo contínuo de mistura cultural aumentava sem considerar as diferenças, isso principalmente se lembrarmos do que se refere Risério (2004, p. 104) sobre a falta de mulheres brancas oriundas do Velho Mundo, ainda que brancas órfãs fossem enviadas de Portugal. Assim, cada vez mais, havia a possibilidade da multiplicação de filhos mestiços. Os negros escravizados já estavam aqui desde 1538, trazidos de vários pontos do continente africano pelas expedições europeias.

Nesse momento, a cultura de Salvador estaria sendo forjada, sobretudo na religiosidade, nas danças e músicas, na culinária, nos modos de falar, sincretismos em seus vários tipos. Mas ainda com a junção de raças e convivência no mesmo espaço urbano, a diferença entre eles seria tamanha, principalmente no estrato social, distinguindo os sujeitos através da classe, em que diferenças raciais classifica os sujeitos como superiores ou inferiores. Ainda com toda segregação, com o “fim da escravidão” no final do século XIX, precisava-se integrar o negro afrodescendente na comunidade nacional e, para tal, era preciso primeiro conhecê-lo. Como a cultura negra se sobressai na religiosidade, os primeiros estudos que vieram foi sobre as sobrevivências religiosas africanas, datados de 1896, saíram sob a forma de artigos na *Revista Brasileira*, escritos pelo médico baiano Nina Rodrigues (BASTIDE, 1961, p. 7).

Com o processo de modernização a partir dos anos 1960, a cidade ganharia elementos diferenciados, mesmo insistindo no mercado agrário e urbanização singela, as principais avenidas receberiam pavimentação de asfalto, atentando para a instauração da modernidade.

Uma coisa a mais também apareceria. Os terreiros de candomblé seriam mais contemplados na cidade e as manifestações afrodescendentes ganhariam mais força. Obviamente, já existiam terreiros de candomblé bem antes disso, sendo o primeiro candomblé nagô-iorubá do Brasil datado de 1794 e localizado atrás da igreja da Barroquinha, em pleno centro de Salvador (RISÉRIO, 2004, p. 391). Com as perseguições ao culto do candomblé, cada vez mais os terreiros eram estabelecidos em bairros mais afastados do centro da cidade. Não havia cerimônias públicas nem acompanhamento de cantos com tambores, cujo ruído denunciaria o terreiro aos vizinhos (BASTIDE, 1961, p. 55). Mesmo que os traços das “culturas” africanas tenham sofrido variações, o candomblé não deixou de constituir um sistema harmonioso e coerente de representações coletivas e de gestos rituais, podendo a religião africana subsistir porque responde a certas funções ou a certas necessidades.

Com o preconceito de cor e a manutenção de critérios discriminatórios, o papel de conduzir a população pobre para espaços afastados, foi uma tentativa de separar as classes sociais. As cidades centenárias, em sua maioria, não foram planejadas, não apenas na questão da arquitetura, mas também na estruturação de espaços tipicamente residenciais, que, por conseguinte, foram sendo montados a partir de estratégias comerciais, como no caso do centro, e por exclusão social, no caso da periferia. De certa forma, a preocupação da especulação imobiliária não era derrubar os cortiços do centro da cidade e sim expulsar a classe baixa do núcleo urbano e da área litorânea para a abrangência do capitalismo, o que podemos chamar de “processo de gentrificação”. O que sucedeu foi a aglomeração da população em lugares menores e distantes, estabelecendo-se então a periferia. Neste contexto, nascem novos bairros marginais, que viriam estabelecer a periferia de Salvador, como as Cajazeiras e o Subúrbio Ferroviário.

A periferia, a grosso modo, é “lugar de preto”. A assertiva soa discriminatória e rebaixa ainda mais o sujeito, mas não deixa de ser uma verdade. Foi o que aconteceu com os negros escravizados depois da “libertação” dos descendentes de africanos no Brasil. Com a falta de emprego, os alforriados viviam em situações degradantes e se refugiam nos guetos da cidade. De certa forma, a periferia começaria dessa forma. Mais adiante, a discriminação era ainda constante. Na cidade moderna, o afastamento do centro estaria ligado ao sincretismo religioso que deveria permanecer escondidos do núcleo urbano, ainda que alguns resistissem como os do Pelourinho, em pleno centro histórico. Depois a expulsão dos moradores seria pela especulação imobiliária e desenvolvimento econômico e turístico da cidade. Cada vez mais a população pobre, sobretudo negra, era afastada do centro da cidade. Esse ponto de

vista está inserido na representação do habitante da periferia, a partir da leitura de que este lugar foi imposto a uma determinada parte da população, e nele, a formação de modos de vida singulares, é relativizada a fragmentação espacial, que, por sua vez, tem cunho social. Nesse sentido, Eunice Durham (1986, p. 86) alega que a população pobre habita cortiços e casas de cômodos, apropria-se das zonas deterioradas e subsiste como enclaves nos interstícios dos bairros mais ricos. Mas, apesar de tudo, há um lugar onde se concentra, um espaço que lhe é próprio e onde se constitui a expressão mais clara de seu modo de vida, sendo um espaço periférico da cidade moderna e contemporânea. Em *Ao longo da linha amarela*, João Filho (2009) faz referência a esse espaço “marginal” da cidade caótica e em movimento:

Um homem também ama as ruas, minha senhora, os becos, por exemplo, e não só a sua fauna. Aspirei compilar becos num mapa-intestinal dessa cidade cachorra, me perdoe a incisão, mas aqui é necessária. Caducos e recentes becos, esquinas, travessas, vicinais, o que pela desfigura ainda não foi nomeado, de adjacências e centro, e toda a desordenação matemática (o que não impede a sua feiura) da ramificação em superbairros, porque o primordial planejamento desta urbe se deu em dois planos estratégicos para defesa e, nunca esqueçamos, massacre, pilhagem e fuga. Nós, humanos, somos interessantíssimos, avançar quase sempre é destruir (JOÃO FILHO, 2009, p. 33).

Em decorrência disso, a modernidade marcaria ainda mais a paisagem urbana e social com mudanças significativas e, conseqüentemente, trariam problemas sociais ocasionados pelo inchaço populacional, além do aumento de espaços suburbanos em pontos da cidade caracterizados pela pobreza, onde se instalaram novos nichos habitacionais, hoje chamados de favela. Com um crescimento intenso, a cidade da Bahia se tornava a maior do país no século XVIII, contando com 65.285 habitantes, sendo 39.209 na Cidade e 26.076 nos subúrbios, segundo censo datado de 05/12/1780. Esses dados foram apresentados por Brás do Amaral (1861-1949) no Arquivo Público de Salvador na década de 1930 (SILVA, 1931, p. 83). A cartografia de Salvador se diferenciava há muito tempo de outras cidades brasileiras e assim as mudanças iam acontecendo e as memórias que buscam um tempo interior, uma volta às circunstâncias idas, apesar de transcorrer mudanças na face da cidade e de seus moradores, resgatam do passado o que se origina por meio do olhar sobre os fatos transcorridos. Assim, a cidade vive exatamente isso: um conjunto de memórias que trafega pelas transformações da modernidade.

Sabendo-se que, em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (2015, p. 146) afirma que o princípio disso foi ocasionado com “a abolição, dando alguma oportunidade de ir e vir aos negros, encheu as cidades do Rio e da Bahia de núcleos chamados africanos, que se

desdobravam nas favelas de agora”. Não nos admira saber que a maior parte dos habitantes das favelas é constituída de negros, dado o contexto histórico, político e social que temos. Segundo Darcy (idem, p. 168), independente da situação de inferioridade, o “negro urbano” fez a diferença na cultura popular brasileira, dando estrutura ao carnaval, ao culto do candomblé, a capoeira e inúmeras manifestações culturais, que muitas vezes soa como uma forma reducionista de se expressar, mas que não foge da realidade cultural, principalmente, ao que tange à Bahia.

Os reflexos da modernidade e da modernização incidem em suas dimensões morfológicas e interferem no olhar daqueles que escrevem sobre elas, sejam historiadores ou literatos, e eles vão falar sobre os dois lados que conseguem perceber da cidade: o antigo e o novo andando lado a lado. Em Salvador, a arquitetura dos casarões e edifícios se diversifica a depender do bairro ou rua que está localizada, afinal, a cidade engloba diversos eixos históricos ao decorrer de seus nichos. Se pensarmos no Terreiro de Jesus e na Praça da Sé, veremos que o estilo arquitetônico da colônia ainda interage com a urbe moderna, já que a estética barroca promovida pelo movimento de contrarreforma da igreja católica percorre todo centro histórico da cidade. Mudando para a região do Comércio, contudo, os edifícios se agigantam como se quisessem chegar à Cidade Alta sem precisar do Elevador Lacerda, não mostrando o estilo detalhista e pictórico, mas preocupados com a superioridade da altitude e da altivez comercial.

No outro extremo da orla, a modernização da cidade proporcionou um rápido crescimento nos arredores do bairro praieiro Itapuã, principalmente, pelo fluxo de proletários entusiasmados com as oportunidades de trabalho, como consequência da reconstrução do aeroporto (1941) e à implantação do Centro Industrial de Aratu (1967), já que a localização do bairro facilitou a vinda de imigrantes operários (MAIA, 2010, p. 13). O período posterior às décadas de 50 e 60 manifesta os avanços na economia da Bahia. O desenvolvimento industrial se propaga primeiramente com a participação da Petrobrás, e mais tarde com a implantação do Complexo Industrial de Aratu e o Complexo Petroquímico de Camaçari, zonas que deram uma nova visão à bucólica região baiana. Seguindo esse caminho, Antônio Risério (2004) afirma:

A empresa de atualização histórica, levada a cabo na Bahia entre as décadas de 1950 e 1960, assentou as bases para o desenvolvimento técnico e econômico do Estado, mas não promoveu uma transformação radical de nosso panorama. Se é verdade que o setor industrial cresceu, é igualmente verdade que a agricultura não chegou a ser destronada. [...] A importância da Petrobrás, na configuração de uma nova realidade baiana, é indiscutível. Mas não podemos nos esquecer do fato de que essa empresa foi, como dizem os estudiosos, uma espécie de “enclave” em nossa paisagem,

apresentando um baixíssimo nível de integração na urdidura econômica estadual. [...] Falamos, antes, da implantação do Centro Industrial de Aratu. Foi o primeiro grande passo transformador: a instalação de um distrito industrial destinado a ampliar o arco de nossa estrutura produtiva para além do exclusivismo petrolífero. Em breves palavras, o CIA pode ser visto como um ponto de amadurecimento de uma política industrial para o Nordeste, inaugurada pela Sudene (RISÉRIO, 2004, p. 539).

Com o advento da modernidade e depois com a industrialização, a transformação do cenário urbano ocorreu de forma bastante acelerada nas principais capitais do país. A ocupação de espaços, até então, não conhecidos, ocorreu a partir da explosão demográfica brasileira dos anos 1940 a 1970, ocasionando o que os urbanistas chamam de “inchaço populacional”. Na área metropolitana de Salvador, a especulação imobiliária assumiu espaços que pertenciam à população, desalojando muitas pessoas do centro antigo da cidade, indo do bairro Comércio ao Centro Histórico. As elites soteropolitanas se instalaram nos sobrados mais “centrais”, tendência seguida por inúmeras outras cidades nacionais e internacionais como Rio de Janeiro, Brasília, Nova Délhi, Cidade do México, entre outras, enquanto a classe humilde era expulsa num movimento contrário, centrífugo, afastando-se dos núcleos comerciais e residenciais do centro, aglomerando-se em espaços menores e distantes. As extremidades da cidade foram sendo ocupadas, causando um iminente afastamento da grande massa da população dos espaços centrais. Diante desse contexto nascem novos bairros que viriam estabelecer a periferia de Salvador. A apropriação desses espaços estabelece novos contornos para a cidade, de modo que ela vai sendo dividida e, conseqüentemente, vão aparecendo funções e habitantes próprios para cada espaço, onde a periferia levanta o interesse residencial e o centro carrega o interesse comercial. Nessa direção, José D’Assunção Barros (2007, p. 19) afirma que “as metáforas (espaciais) de ‘centralidade’ e ‘periferia’ são imperceptivelmente empregadas para tornar claras determinadas relações de poder”.

No século XIX, os grandes sobrados do centro da cidade eram habitados pela nata soteropolitana, procedimento determinado pelo contexto histórico da fundação da cidade. Mas com o deslocamento do centro econômico, os casarios tradicionais foram sendo desapropriados pela elite burguesa, tornando-se parapeiros de outros sujeitos urbanos. Tais prédios deteriorados passaram a ser residência de famílias carentes, caracterizados como cortiços ou espaços marginalizados, perdendo valor mercadológico no campo imobiliário.

De fato, o espaço físico e econômico mudou, e a atmosfera dos centros urbanos passou a ser vista mais como modernizada do que como velha. Não se trata de uma urbe que alterou seu cenário histórico e tradicional por um espaço urbanizado e moderno. É a cidade de dupla face que apresenta duas fisionomias diferentes: a configuração da sociedade colonial

juntamente com a natureza multifacetada da modernidade. Vejamos o que diz Carlos Augusto Magalhães (2011) sobre o assunto:

Observa-se que é como se duas cidades tivessem sido erguidas na Bahia; uma que caminha em zigue-zague – a urbe antiga; desce da Lapinha, passa pelo São José de Baixo e pelo São José de Cima, atravessa as Portas do Carmo, passa pelo Largo de Santo Antônio Além do Carmo, Pelourinho, Terreiro. Esta região da Bahia heroica, mística, religiosa, lendária, tradicional. O percurso é construído através de ladeiras e ruas estreitas, encurvadas, tortuosas. Há a interrupção marcada pela passagem-limítrofe (MAGALHÃES, 2011, p. 112).

Não muito distante, a cidade é dividida pelo domínio comercial, dando vazão ao centro do controle capitalista. Destarte, o autor dá continuidade a sua exposição:

A outra cidade começa a partir do marco – obstáculo físico e simbólico. A Bahia que se apresenta da Praça da Sé em diante, no sentido sul, é a cidade transformada, mundana, que ostenta a avenida retilínea, longa, chique, elegante. Diferente da outra – heroica e sacra – esta é a urbe secular, hedonista e narcisista, que alimenta o espetáculo e o voyeurismo, o prazer de ver e de ser visto nas ruas, hábitos e valores que brotam das vivências neste novo mundo (MAGALHÃES, 2011, p. 112-113).

As imagens da cidade são representações do passado, inerentes aos discursos e cenas que, de certo modo, são recuperados pela memória, de onde partem reflexões sobre a idealização e a realidade do ambiente urbano. Elas encontram-se pressionadas pelos ícones modernos e constituem os contornos literários das cenas urbanas conforme o seu modo íntimo de senti-las, apesar de não serem fatos da realidade e sim projeções de seu impulso criador, mediadas por suas referências subjetivas (FONSECA, 2008, p. 100).

II

CIDADE COMO CENÁRIO



Figura 6. Fonte: Isabela Koerich, 2019.

“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!”

Dorival Caymmi, *Você já foi à Bahia?*

2. O CENÁRIO DE UMA CIDADE CULTURAL

Se a mistura é o espírito, e a cultura é a morada do espírito, então cultura é mistura. (VALÈRY, 1996).

Salvador pode ser contada de múltiplas formas, montada e remontada como um quebra-cabeça, pintada numa tela imensa com diferentes cores, em músicas de diferentes ritmos, na prosa e na poesia. Quando trouxemos o mito literário percebemos que essa cidade, de fato, é um personagem das narrativas, tendo papel indispensável no âmago histórico e literário. O que mais me intriga em sua forma de ser contada, é que ela sempre passa de personagem a cenário, ou vice-versa, em questão de segundos. Ela se transforma em cenário rapidamente, um espaço onde são encenados todos os acontecimentos históricos e sociais como num espetáculo. Para se tornar palco dos componentes que marcam sua identidade, a cidade da Bahia teve que recorrer mais uma vez ao campo histórico, social e literário.

Nesse cenário, Peter Fry, mencionado em Ferretti (2001, p. 22), garante que os conceitos de “pureza”, “mistura” e “sincretismo” são construções essencialmente sociais e tendem a aparecer em ocasião de disputa de poder e hegemonia. Vários elementos compõem a baianidade, no entanto, como apontamos, o que nos interessa nessa tese é a identidade diante de elementos ligados à religiosidade afro-brasileira, ao carnaval e ao gênero feminino, sabendo que os três componentes se relacionam entre si, mesmo que tentemos separá-los para compor uma análise como esta. No entanto, esses elementos, antes de serem legitimados para construir a identidade local, sofreram represália policial e, principalmente, midiática, até estabelecer-se como um ponto respeitável na cultura da cidade de Salvador.

Observado por Milton Moura (2001), a baianidade trata-se de um texto identitário, cujo enunciado é capaz de moldar contornos de um grupo e de indivíduos, mas, principalmente, que é o anúncio explícito dos sujeitos. Para compor essa relação de elementos que os escritores e artistas tentaram inserir na cultura baiana, a elite e o povo, ainda que longe socialmente, estavam por constituir-se em grupos homogêneos, e contatos entre membros dos segmentos dominantes, além de artistas e compositores populares, seriam imprescindíveis para essa construção cultural legitimada. Em seu empenho de acentuar estes contatos, ressalta Hermano Vianna (1992), citado por Rachel Soihet (2001), que a atuação de pessoas do meio artístico, literário e jornalístico, que buscavam valorizar as formas de expressões populares, enfoca o processo de valorização da cultura mestiça, lembrando que este “não deve ser procurado no grosso da produção acadêmica da época, pois os intelectuais da virada do século XIX só podiam olhar com desprezo para as referidas manifestações culturais, sobretudo ao

que tange os ritmos negros” (SOIHET, 2001, p. 3). É o que Carlo Ginsburg (2006) afirma sobre a presença de um único discurso hegemônico, que representa as mentiras construídas em sociedade.

É o êxtase diante do estranhamento absoluto, que na realidade é fruto da recusa de análise e interpretação. As vítimas tornam-se os depositários do único discurso que representa uma alternativa radical às mentiras da sociedade constituída – um discurso que passa pelo delito e pelo canibalismo. [...] É um populismo às avessas, um populismo ‘negro’- mas assim mesmo um populismo (GINSBURG, 2006, p. 17-18).

Ainda numa circunstância entre o preconceito e a cultura como a do candomblé, o qual era artefato, naquele momento, de repressão e de penalidades no âmbito da justiça, os populares adeptos do candomblé, em sua maioria formada por afro-brasileiros, sofreriam uma legitimada repressão, já que os próprios jornais da época insinuavam que as práticas das crenças dessa religião circundavam em torno da bruxaria, imoralidade, incorporação satânica e instabilidade intelectual e psicológica, sem nenhuma preocupação com o seu valor simbólico.

Em *Casa-Grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre, que se dedica a dois capítulos para abordar a influência do negro sobre as demais etnias, se refere, por vezes, ao “cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credences da senzala” (FREYRE, 2006, p. 404). Segundo Freyre, a influência africana se sobressaía sob a europeia, corrompendo a rigidez moral e doutrinária da igreja católica e, por conta disso, a proeminência de rituais e misticismo, apesar de ser também atribuído ao catolicismo, continuava sendo considerado prática de feitiçaria “diretamente de origem africana”, em que “traços de liturgia católica e sobrevivência de rituais indígenas” se misturavam fortemente (idem, p. 407).

A frequência da feitiçaria e da magia sexual entre nós é outro traço que passa por ser de origem exclusivamente africana. Entretanto, o primeiro volume de documentos relativos às atividades de Santo Ofício no Brasil registra vários casos de bruxas portuguesas. Suas práticas podem ter recebido influência africana: em essência, porém foram expressões do satanismo europeu que ainda hoje se encontra entre nós, misturado à feitiçaria africana ou indígena (FREYRE, 2006, p. 405).

Gilberto Freyre atribui às influências religiosas africanas como marcantes no processo colonizador e formador da sociedade, evidenciando laços de comunicação entre europeus e afrodescendentes, certamente, mostrando convívio, mas não igualdade, tanto que os cultos afro-brasileiros não tinham aceitação dentro da sociedade colonial. Entretanto, até mesmo o que estava incorporado aos ditames da religião colonizadora em termo de feitiçaria,

comprovado por Freyre como já inerente aos portugueses antes mesmo de se aventurarem além-mar, foram tidos como extensão do que os africanos trouxeram para essas terras. Segundo Victor de Araújo e Augusto César Acioly (2016), o preconceito e a marginalização sucedidos nas perseguições de adeptos do candomblé se refletiam na concepção de leis que reprovavam qualquer espaço afro-religioso, com a justificativa de que naquele lugar ocorriam rituais imorais e de magia não compatíveis com a fé cristã. A alegação desses feitos servia como motivação para mais perseguições por parte das forças policiais e da própria igreja católica. Sobre tais perseguições, segundo Araújo e Acioly (2016, p. 57), “na Bahia durante a década de 1920, os jornais locais *A Tarde* e o *Diário de Notícias* tiveram posições de participação no processo de incentivo a perseguição aos cultos afros”, com a finalidade de erradicar qualquer tipo de manifestação cultural advinda da população afrodescendente.

Havia perseguições generalizadas às manifestações culturais da população negra, o que engloba a capoeira, as danças e batuques. Nesse período, essas expressões eram perseguidas devido ao entendimento do escravo como ser inferior, portanto, as suas expressões mais próximas de demonstração de bestialidade, imoralidade e barbarismo, do que de qualquer noção civilizada de cultura (MATTOS, 2010, p. 14).

O jornal *A Tarde* foi criado em 1912, pelo jornalista elitizado Ernesto Simões Filho. A partir da perspectiva da imprensa da época, como situa Sandro Santos de Mattos (2010), seus discursos sobre o candomblé tinha o objetivo de perseguir e excluir a religião *afro* da sociedade. Bárbara Nogueira (2017) narra uma determinada notícia do jornal sobre essa perseguição ao culto em 1926:

O som dos atabaques que animava, era importante para o culto, mas também motivava a maioria das denúncias. Em 12 de novembro de 1926, a polícia saiu em busca de um candomblé. O som que foi o pivô da batida também favoreceu na identificação da localização do terreiro, pois este era um pouco afastado da cidade e a notícia diz que os policiais se perderam e seguiram o som dos atabaques, e, “para dar cumprimento à ordem moralizadora, partiram às 10 horas com destino ao local indicado pelas queixas o tenente Santa Barbara, guarda 35 e um funcionário da 3º delegacia” (*Jornal A Tarde*, 12/11/1926).

O candomblé, assim como a capoeira, adquire símbolo de ameaça à ordem e à segurança pública com perseguições às práticas culturais afrodescendentes, que se intensificam ainda mais depois da proclamação da República, passando a ser penalizado e inserido no código penal de 1890 (OLIVEIRA, 2005, p. 121). Os discursos e os motivos pelos quais o candomblé sofreu perseguições pelos jornais baianos, procedem da própria negação do *outro*. Na sua maioria, carregados de preconceitos, os jornais ditos imparciais, impuseram seus posicionamentos e preferências religiosas, onde a laicidade deveria ser constitucional e,

em vias legais, seriam permitidas todas as práticas religiosas. O fragmento destacado chama atenção pela palavra “moralizadora”, que faz referência aos candomblés como perturbadores da moral e dos bons costumes.

Nogueira (2017) ainda acrescenta que no início dessa notícia, o jornalista Ernesto Simões Filho aponta o culto da religião afro-brasileira como uma criação baiana, mas digna de repressão à base da força: “O candomblé é ainda uma instituição da Bahia. Dir-se-ia que ele tem parentesco com esses bonecos teimosos, que não ficam nunca deitados, a não ser se a gente os obrigue, à força” (*Jornal A Tarde*, 12/11/1926). Isso demonstra como a coibição em torno da religião era mencionada na mídia local. “A imprensa parece ter sido mais combativa na perseguição aos batuques do que as autoridades policiais, assumindo de maneira mais contundente o discurso de civilizar os costumes” (SANTOS, 2009, p. 57).

Ao reduzir a religião aos costumes bárbaros, indagando que deveria ser reprimido a todo custo, seu valor simbólico e funcional não era levado a sério. Nesse caso, como se resolveria o problema para a conservação da religião em meio às perseguições constituídas para eliminar, de vez, sua existência? Admitindo a observação de Carlo Ginzburg (2006, p. 19) de que mesmo “uma crônica hostil pode fornecer testemunhos preciosos”, salientando ainda que as ideias e crenças de um determinado sujeito às margens da sociedade em relação aos grupos elitizados podem propor “problemas de circularidade da cultura formulada por Bakhtin” (GINSBURG, 2006, p. 19), algo em torno do jornalismo da época, entre os anos 1920 e 1930, deveria ser feito.

A elite comandava a circulação jornalística na cidade e a situação se manteve até a década de 1950, num período em que Salvador vivia um processo cultural. O contista e jornalista baiano Vasconcelos Maia (1923-1988) critica a forma como o jornalismo tratava a religião afro-brasileira e começou a tomar as rédeas da situação, tanto que suas crônicas jornalísticas tinham a cultura popular da Bahia como prioridade, a fim de imprimir um traço de autenticidade e originalidade à cultura local. Além de priorizar o combate ao racismo, por meio de textos que embasassem construtivamente os elementos oriundos da cultura negra e suas manifestações, o jornalista fundamentou a construção de uma “moderna tradição soteropolitana”, na tentativa de devolver a Salvador o espaço análogo àquele que usufruiu na história nos séculos XVII e XVIII, ou, pelo menos, uma posição de destaque no cenário sociocultural do Brasil (SOARES, 2010, p. 10).

Edna Maria Viana Soares (2010) nos conta que entre 1958 e 1964, Vasconcelos Maia como cronista do *Jornal da Bahia*, da coluna “Dia Sim, Dia Não”, com livre trânsito pela

narrativa curta, transpôs os limites do Estado e foi publicado ao lado de escritores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz e outros doze autores que compõem a antologia *Modern Brazilian Short Stories*, organizada por William Grossman, publicada pela *California University Press*, em Berkeley, em 1967. Sob o signo da modernidade, o cenário da cidade de Salvador, presença incorporada nas crônicas de Vasconcelos Maia, vivenciava transformações que iam além de sua trama urbana, tendo no processo de modernização cultural que promovia uma variedade de experiências e tensões, dentre elas a possibilidade de ser inserida no turismo (SOARES, 2010, p. 16).

Vasconcelos Maia, citado por Soares (2010, p. 20), ao introduzir as manifestações culturais em suas crônicas, afirmava que o candomblé era elemento intrinsecamente ligado à tradição, ao povo e à cultura afro-baiana, de grande valor para a construção da identidade cultural da cidade de Salvador. Soares (2010) diz que o jornalista intencionava o resgate do passado histórico e cultural da religião afro-brasileira, dando visibilidade significativa às práticas religiosas sempre com caráter positivo, explicitando a expressão religiosa como uma vertente cultural especial e particular de Salvador, como escreve na coluna “Dia sim, Dia Não”, de 1º de julho de 1959:

O dia 29 de junho marca entre nós a abertura oficial dos grandes candomblés baianos. É o início de seus calendários, dos ciclos anuais que vão até outubro. E até outubro raríssima é a semana que não ocorrem duas ou três festas nos candomblés espalhados pelos morros e pelos vales da cidade “que tem um cinturão de atabaques a rodeá-la”. Esse dia abre para o público, para seus adeptos e visitantes, os terreiros dos grandes candomblés *kêtos*, quase todos homenageando *Xangô*, o violento, o voluntarioso e varonil orixá das tempestades. E os espaços se enchem do batuque dos atabaques, da melodia de cantos iorubanos, da doçura das rezas em nagô (MAIA, 1959).

A exaltação aos cultos e às festas de cunho sincrético era uma marca da escrita de Vasconcelos Maia. Em sua crônica do dia 11 de novembro de 1963, (*apud* SOARES, 2010) o jornalista mostra como os festejos populares marcam significativamente:

É riquíssimo o calendário de festas populares da Bahia. O ano todo, essas festas se desenvolvem, tornando o ano inteiro uma festa só. Uma só festa que exclusivamente na Bahia pode haver e unicamente a Bahia pode oferecer. Em qualquer mês, em quase todas as semanas, às vezes numa semana corrida de fio a pavio, ocorrem festas populares na Bahia. Festa de branco, festa de negro, festas de ricos e pobres, festas de católicos e nagôs, festas oficiais ou não. [...] O ano inteiro em festas, o ano inteiro na Bahia é uma grande festa (MAIA, 1963).

Isso se levarmos em consideração que “recuperar documentos que revivam a memória de um passado, por vezes incômodo, o qual se prefere conservar no esquecimento”, é de importância sem precedentes para a literatura, jornalismo e história da cidade (VEIGA, 2003,

p. 7). Além das crônicas jornalísticas, a presença das tradições e manifestações baianas fez parte de obras como *Contos da Bahia* (1951), *Diante da Baía Azul* (1957), *O Leque de Oxum* (1961), *Histórias de Gente Baiana* (1964), *ABC do Candomblé* (1985), entre tantos outros livros de contos e crônicas que transmitem a tessitura histórica, com idas e vindas do passado da cidade, sublimam os atributos sociais de Salvador e norteiam o apego à cultura baiana com o realce das singularidades locais. Seguramente, Vasconcelos edificou uma sólida imagem das riquezas e propriedades do espaço baiano, sem esquecer-se de mencionar a subjetividade do povo por meio de personagens que incorporavam o aguçado sentimento místico dos baianos e as práticas cotidianas.

Também jornalista, mas compondo mais o espaço do romance que do texto jornalístico, Xavier Marques (1861-1942) assim como Vasconcelos Maia, buscou entrar em contato com tais manifestações, à procura de conhecimento mais contundente na transmissão de informações que fizessem jus ao sincretismo religioso e à festividade cultural baiana. Contudo, era outra visão da cidade que Vasconcelos Maia quis apagar, pois o romance Xavier Marques escrevia à base de crítica, discriminação e exotismo. Na verdade, era o lado exótico dessa cultura que o estimulava, em que o gosto pelo excêntrico e popular identificado ao primitivismo era associado a valores tradicionais e conservadores, representando o outro lado da cultura baiana através do atraso. Em seus escritos, havia um forte apelo pela história testemunhal, a fim de constituir sua obra numa contribuição significativa para o conhecimento das formas de expressão, especialmente exóticas. Assim, na ânsia de trazer à tona a excentricidade do povo baiano e as manifestações culturais marcadas por um tom de excessivo transbordamento emocional, Xavier Marques traz um olhar diferenciado sobre os mistérios do candomblé, o carnaval baiano e a robusta mulher afro-baiana, cruzando entrelugares e espaços temporais delineados entre a realidade e a ficção, apostando o seu conhecimento sobre a raça/etnia, a intelectualidade e a diversidade regional, em decorrência do discurso nacional, além de fazer referência às representações e discursos que rebaixavam os membros da cidade étnica e que, por vezes, transformaram-na em uma construção imagética degenerada e retrógrada.

Ao saltar no cais não se pode furtar a certa repugnância, vendo-se cercado de grupos de crioulos e africanos que disputavam a mala teimosamente. A gente de cor, o negro com todas as suas variedades de cabras, fulos, e outros matizes, dominava na quantiosa turbamulta [sic] a ir e vir ao longo do cais. [...] E em face de tanto preto o viajante deixou escapar esta interrogação admirada: - Ter-se-ia mudado para aqui a África? (MARQUES, 1888, p. 19).

Em *Uma família baiana*, publicado no ano da abolição, Xavier Marques reinventava as construções discursivas sobre o pedaço da África inserido no Brasil, que continha ainda no século XIX o sistema escravo como suporte aos meios de produção agrícola e comercial. A fim de decifrar a tradição popular da cidade baiana, Marques retratava as características marcadas do sincretismo religioso, penetrando o contexto histórico e os traços ímpares que marcaram a baianidade, como porta de entrada para ler a cultura local. Ao trazer os mistérios da religiosidade afrodescendente, sobretudo na obra *O feiticeiro* (1894), o autor comenta sobre os cuidados que se deve ter ao desconhecer determinados dogmas religiosos:

A sua religião, a religião de seus pais também temia e prevenia os malefícios e ‘coisas feitas’. Se estas não tivessem alguma realidade, os livros santos cogitariam de conjurá-las? Logo, era todo o mundo a crer e todo mundo a temer... (MARQUES, 1975, p. 122).

Gabriela dos Reis Sampaio (2006, p. 102) destaca o intenso desconhecimento da população em geral sobre os candomblés: “O medo do feitiço presente no imaginário da população, era naquele momento o artifício que poderia ser o mais eficaz para desqualificar a religiosidade afro-brasileira e seus adeptos”. Xavier Marques já salientava sobre o contraste das religiões e a visão estigmatizada sobre o candomblé, inclusive a dele própria.

Não sejamos cegos, portanto, a ponto de não perceber que o discurso de Xavier Marques, acerca do estereótipo exótico do afro-baiano, apresenta-se diante de uma representação racista. Segundo Liliane Vasconcelos de Jesus (2007, p. 4), “a forma como o escritor descreve a participação dos negros no carnaval da cidade deixa ver que a presença do afrodescendente no ambiente urbano extrapola todos os indícios de uma sociedade que sonha com a civilização”. Ao mesmo tempo em que elogia a própria sobrevivência do carnaval, o escritor contrapõe a relação da festa com o candomblé. O que evidencia que nem mesmo os mais “achegados” a contar os feitos da cultura baiana estavam isentos dos preconceitos da época, que, por sua vez, desqualificavam as manifestações de matriz afrodescendente, especialmente, as de caráter religioso, muitas vezes chamando os líderes dos rituais de bruxos, feiticeiros e macumbeiros. Apesar de todo saudosismo, Xavier Marques trouxe imagens da afro-descendência ligadas ao atraso e à desordem:

Era grande a marcha cívica a invadir o Terreiro. Aos ares baços de poeira iam gritos de milhares de bocas saudando o Dois de Julho, reboando por sobre o carrilhão vibrante dos sinos, o clamor das músicas marciais, a salva das fortalezas [...] Depois disso, outra vez no Terreiro a mesma turba negrejante, os mesmos tocadores de atabaques, a mesma comparsaria movendo-se aos pulos, como praga de sapos,

atroando os ares com vozeria de candomblé. Espetáculo pungente, angustioso, desdobrou-se lhe então aos olhos. A frente do rebanho louco, uma figura hedionda, uma africana monstruosa, de olhos de carbúnculo, com as mamas formidáveis em completa nudez, trazia às costas, atado à cintura por um pano de listra, um moleque retinto que apenas mostrava o focinho simiesco por baixo do sôvaco da mulher monstro, quando ela erguia o braço armado de vergasta e vergastava, compassadamente, implacavelmente (MARQUES, 1975, p. 163).

Apesar de toda consideração do romancista em desenvolver através da literatura configurações da baianidade, valorizando elementos históricos e culturais baianos, Xavier Marques atribui uma visão estereotipada e agressiva aos descendentes negros, tantas vezes aproximadas com imagens que se construiu no sul do país. Como os romances *O feiticeiro* e *Uma família baiana* foram construídos ainda sob o viés da escravatura, apontava a cidade de Salvador numa perspectiva negativa, atribuindo a desordem e a incivilidade do local à população afrodescendente. A figura da mulher negra baiana, por conseguinte, se fazia de forma devastadora, como um animal não-civilizado nem ao menos adaptado à sociedade; como um monstro inimaginável com “ancas, mamas trêmulas, narinas largas, beijos arreganhados, focinheira” (MARQUES, 1975), a ponto de depreciar o corpo negro feminino, visão que só mudaria com Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé, em torno da sensualidade e libidinagem. Porém, ainda com toda representação problemática e racista na figura do negro e trazendo a conotação de atraso e incivilidade que aflige o lugar por não adequar-se à modernização sulista, o romancista tinha excepcional admiração pela cidade, e foi por conta disso que sua obra foi consagrada com importante papel na literatura, apresentando à ficção baiana configurações da baianidade.

Não posso, não posso separar-me desta mulata velha. Digam o que quiserem, é a primeira terra do Brasil. Não vou lá muito bem de negócios, é verdade; mas apesar dos pesares, para Corte só na hipótese. Viva a Bahia: isto que é terra onde se pode viver em paz o rico e o pobre. Viva a nossa Bahia (MARQUES, 1975, p. 113).

A “velha mulata”²⁷ de quem Xavier Marques fala é a cidade de Salvador. Segundo Liliane de Jesus (2007), a representação da cidade, difundida nos jornais do sul do país como a “velha mulata”, “preta quituteira”, “pequena África”, é a contraface do processo modernizador que acontecia na capital carioca no final do século XIX. No entanto, Vasconcelos Maia e Xavier Marques ofereceram ao campo literário o retrato das tradições baianas, a fim não apenas de representar o aspecto cultural do lugar, mas para contextualizar

²⁷ A utilização do termo “mulata” é rechaçada por parte da população negra e mestiça do país, devido à sua carga semântica pejorativa. Saliento, no entanto, que toda aparição do termo nessa tese não é feita por mim, mas pela voz ou citação de outros escritores, que acreditavam, em tempos tardios, na carga positiva da palavra.

como as manifestações culturais de Salvador ganharam um espaço legitimado no contexto nacional, ainda que os estereótipos cristalizados não se dissipem na contemporaneidade. A cidade, por assim dizer, é representada como uma mulher negra ou mestiça e, sem querer ela se transforma em personagem de novo, ainda que por pouco tempo. Essa representação equiparada se refere à baiana de acarajé, dona dos quitutes da terra, que como já vimos no primeiro capítulo, é vista de forma diferente da mulher baiana comum: a mulher negra ou mestiça que nasce na cidade.

A mulher baiana, no entanto, encontrada numa infinidade de formas de representação de gênero e de raça que pode ser considerada um prato cheio para os atuais estudos pós-coloniais, cujas representações culturais em torno da mulher baiana surgem de maneira incessante em suas múltiplas denominações: *mulata*, *nega*, *preta*, *morena* e *a baiana*. Tais nomenclaturas estão associadas à mulher sensual, ardente e ferosa, que como *Iansã* ou *Oyá*, orixá do candomblé, tem profunda relação com o fogo e a carnalidade. Como diz João Filho (2014, p. 113), à primeira vista “Salvador pode permanecer nos olhos do visitante como uma cidade carnal”. O exótico, construído através da associação cor/sexualidade, participa de um jogo de subordinação, trazendo a imagem da mulher mestiça como excêntrica e ardente, ligada à representação da cidade.

Embora a intolerância e a repressão fossem uma realidade, estando o conflito na base dessas relações, a negociação foi, igualmente, uma constante. Na verdade, os grupos populares mantinham suas manifestações, com as quais entravam em contato com membros das elites, constituindo-se as trocas numa presença significativa. O movimento de inter-relação cultural que assumia mais força na sociedade e a resistência das manifestações populares importunava o conservadorismo e a discriminação predominante.

Ao atribuir o desenvolvimento da religião à segurança emocional proporcionada pela vida em comunidade, o sociólogo francês Émile Durkheim, em *As formas elementares de vida religiosa* (1912), afirma que “não existe religião que não seja uma cosmologia, ao mesmo tempo, que uma especulação sobre o divino” (1996, p. 211), estando ela inserida em uma divisão de fenômenos sagrados e profanos, sendo tal divisão uma criação dos sujeitos sociais e não uma transcendência de uma divindade. Com relação ao carnaval, o quadro não diverge da análise sobre as premissas religiosas, já que o sagrado e o profano também convergem. Assim, Rita de Cássia Amaral (1998) menciona que Durkheim aborda a afinidade entre ritual e festas, mostrando que a festividade faz com que laços sociais não se enfraqueçam, e que com um número elevado de festas esses laços tendem a não serem

invalidados. Segundo Naiara da Cunha Vieira (2014), citando Amaral, a festa pode se apresentar como um mecanismo de regulação social através do lazer ou pode ser tratado como uma ruptura da ordem com inversão de papéis, mas que, acima de tudo, está relacionada à superação da distância entre os sujeitos, perante a produção de um estado de efervescência coletiva e a transgressão das normas também coletivas. Vieira acrescenta que eventos culturais de toda ordem coletiva se impõem como subsídios de suma relevância para a aproximação das pessoas, além de fortalecer o íntimo identitário, “para o exercício da cidadania e como um espaço que incentiva e divulga associações civis, artísticas e culturais, além de ser um local em que as regras diárias podem e são modificadas a partir de outras vivências” (VIEIRA, 2014, p. 21). É nesse contexto que as manifestações culturais de cunho popular em Salvador rejeitaram a segregação, desenvolvendo formas alternativas de organização, vinculadas ao terreno da cultura, elemento de coesão e de construção de identidade, através da qual edificaram uma cidadania paralela, com a presença dos segmentos populares e a mistura, não apenas de aspectos culturais, mas agora também de classes.

Em presença da baianidade, as manifestações culturais como o candomblé e o carnaval, mantinham o lado imaterial da memória baiana. A cidade, contudo, é representada por uma linguagem que tenta abarcar a materialidade física (ruas, praças, casas, prédios) e as trocas simbólicas, que imprimem neste espaço um discurso especialmente representativo.

Ainda não respondidos, questionamentos em torno da baianidade serão trabalhados nesse capítulo, entre eles: O que torna o sujeito da cidade de Salvador um “ser baiano”? Além disso, como se formou a ideia de sensualidade e impetuosidade da mulher baiana? Como a construção da imagem da cidade é representada através da cor, da raça e do credo religioso? Além de questionar quem determinou a “baianidade nagô” como símbolo do solo baiano?

É nesse contexto que as manifestações culturais se tornam um verdadeiro mundo de individualidades que formam a coletividade popular de que vamos falar agora.

2.1 PALCO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

Entendemos os signos, costumes, linguagens e valores diretamente ligados à cultura de um lugar como manifestações culturais. Com base nos costumes do povo, essas expressões culturais são utilizadas como forma de contemplação dos hábitos construídos ao longo da história local, de modo que a cultura popular se propague para o mundo. Sendo assim, uma

das aproximações que norteia o entendimento da cultura popular é pensá-la justamente como uma manifestação cultural, dando significado às ações humanas e sendo a cultura um conceito fundamental para interpretar a vida social. Não há dúvida que o conceito de cultura já foi e ainda é bastante trabalhado dentro e fora dos estudos acadêmicos. De toda maneira, temos que acrescentar que, independente do rumo que tenha levado o estudo desse conceito, ele faz parte de uma vasta investigação que interpela valorização e resgate de vários hábitos e costumes ao redor de uma comunidade e, por assim dizer, integra elementos históricos no âmbito social desse lugar. Além de estar inserido nos limites territoriais de qualquer civilização, sobretudo para apresentar a fisionomia de um lugar, nas tradições de um povo e nas diferentes formas de pensar dentro da sociedade, a cultura perpassa por categorias distintas, que, segundo Raymond Williams (1979, p. 22), refere-se a um processo de desenvolvimento mental, um modo de vida específico e práticas de atividade intelectual e artística ligadas à música, à literatura, à religiosidade, entre outras.

Olhando nesta direção, o conceito de *cultura*, como assegura Williams (1979, p. 17), “funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação”. Pensando em como o conceito se afastou quase que por completo do significado em que foi formado (crescimento e cuidado de colheitas e animais, e, por extensão, o crescimento das faculdades humanas), podemos perceber o quanto sua diversidade se propaga hoje em tantos espaços também diferenciados. Na antropologia, o conceito herdou uma perspectiva plural das culturas. O conceito não estaria ligado apenas à literatura e às artes, mas a todo modo de vida de um povo, incluindo as práticas religiosas, valores e normas. A fim de explicar a diversidade entre as sociedades humanas, a antropologia questiona a hierarquização imposta por determinadas nações para sobrepôr a raça de maior prestígio (FACINA, 2004, p. 16). A ideia de que a raça ariana era superior gerou o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial, onde os nazistas acreditavam que a superioridade era uma questão científica. Não esqueçamos, contudo, que também há formas reducionistas sobre determinadas culturas, tidas como exóticas ou estranhas, com lugares considerados “sem civilização”, assim como são rotulados os conflitos sociais e religiosos do Oriente Médio e conflitos étnicos na África (FACINA, 2004, p. 17). Esse tipo de culturalismo instituiu uma série de homogeneizações em torno de um determinado grupo, como, por exemplo, se todos os povos muçulmanos fossem terroristas, ou que todos os africanos vivessem em condições miseráveis e de violência extrema.

Voltando a Williams (1979), que juntamente com seus colegas do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea de Birmingham elaboraram uma nova perspectiva sobre o conceito

de cultura, notamos que as conexões entre as atividades artísticas da literatura e as manifestações culturais são bastante válidas, principalmente quando investigamos os hábitos de um lugar em especial. A cultura se alimenta de arte, de literatura, de cinema, de linguagem, de construções, de artesanato, de música, de dança, de culinária, de gestualidade, de programas televisivos e radiofônicos, e de tantos sinais humanos a revelarem a alma do povo. Como “a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais” (SAID, 1995, p. 76), a cidade de Salvador, por exemplo, apresenta várias imagens de como um lugar pode ser marcado pela interação com outras culturas, que, como uma cidade brasileira entre outras tantas, a presença indígena, africana e portuguesa contribuiu com a religiosidade, a culinária, a língua, as expressões artísticas, entre tantos outros elementos constituintes da identidade regional.

No processo de tramitação de pessoas, mercadorias e culturas nas mais diversas formas, houve um tráfego intenso de expressões culturais que influenciou os costumes de um lado a outro do Atlântico, como demonstra Paul Gilroy (2012, p. 10). A diáspora interfere na identidade cultural dos povos, de maneira que não se pode concebê-la mais como apenas linear nem pura. O autor diz que a permanência dos laços criados pela colonização e pelas relações pós-coloniais, que se perpetuaram durante todo o século XX, foi decisiva no alicerce da cultura brasileira, tendo a diáspora e a sociabilidade africana ressonância diferenciada, por ser “um lugar tão próximo do epicentro da escravidão racial moderna”, repercutindo numa história local marginalizada. De tal modo, o autor salienta que há que se colocar os negros como agentes, capazes cognitivamente e pertencentes a uma história intelectual, que foram atributos negados pelo racismo moderno (GILROY, 2012, p. 40). Atualmente, as manifestações culturais que percebemos na cidade de Salvador foram consolidadas através desse processo de hibridismo intercultural, mas que, a princípio, era mostrado como expressões exóticas, estranhas e, por muito tempo, discriminadas, e apenas com muito esforço da literatura começaram a serem vistas como ganhos potenciais na cultura local. Dito isso, podemos perceber como a cultura africana contribuiu no processo identitário e cultural da cidade da Bahia e de todo o Estado, diante da ideia de que a mistura não foi interpretada como perda de pureza, e sim como um princípio de crescimento que ajudou a formar a cidade moderna. Em verdade, o povo baiano e tudo que o representa, não se limita em suas fronteiras territoriais, pois a mistura de culturas além-mar acabou por ter um papel fundamental na construção do ser que somos.

A memória coletiva de um grupo social, de acordo com Maurice Halbwachs (1990), é um fenômeno passível de transformação, embora contenha elementos inalteráveis, sobretudo quanto a sua composição histórica. Entretanto, o autor adverte que:

Não basta reconstruir pedaço por pedaço um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando deste para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p. 39).

Assim, a memória enquanto manifestação cultural esteve presente como um elemento respeitável na composição da historicidade dos sujeitos. Ela aparece como o antídoto contra o esquecimento das vivências e tradições humanas, bem como um importante elemento na constituição identitária dos grupos sociais. Jacques Le Goff (1990, p. 423), neste sentido, observa que “a memória, tem a propriedade de conservar certas informações psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. O autor acreditava que não havia possibilidade de desvencilhar a memória da história e ambas eram imprescindíveis na formação cultural de um povo, especialmente com a transição da memória oral para a memória escrita (LE GOFF, 1990, p. 438). Por sua vez, Michel Pollack (1992, p. 5) aponta que “a memória é um fenômeno social construído social e individualmente”. Sendo assim, a memória é armazenada levando-se em conta a idiosincrasia de cada indivíduo, mas partindo sempre da relação deste com a realidade que o circunda. Sob este prisma, a memória individual está ligada à historicidade de cada sujeito, através de sua trajetória pessoal no âmago dos grupos sociais que transita, enquanto a memória coletiva apresenta-se como um fator precípua na manutenção das identidades culturais.

A chegada de africanos de origem nagô e iorubá foi crucial para estabelecer uma rica cultura nas terras da Bahia, vindos principalmente do Golfo do Benim e do Sudão. Já nos outros estados brasileiros havia a predominância de africanos de origem banto, principalmente, da Angola²⁸. O médico Raimundo Nina Rodrigues foi um dos primeiros

²⁸ Povos africanos capturados no Congo, Angola e Moçambique foram desembarcados, em sua maioria, em Pernambuco, Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Os sudaneses, originários da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim ficaram principalmente na Bahia. Nina Rodrigues propõe que o estudo sobre as origens africanas dos negros deve partir de suas nacionalidades, respeitando suas línguas e crenças. Embora haja muitas controvérsias, para o médico e escritor, foram os sudaneses que predominaram numericamente no Brasil, inclusive intelectualmente. (RODRIGUES, 1935).

estudiosos a perceber a diferenciação das culturas entre as várias nações africanas, já que o europeu que os transportava para o Brasil não se importava com quem estava trazendo em seus navios. No livro *Os africanos no Brasil*, publicado em 1932, Nina Rodrigues reconsiderou os atributos que estavam sendo enraizados no país, sobretudo na Bahia, mostrando que cada entidade/orixá africano era cultuado na África em regiões diferentes e dentro da linhagem familiar. Percebeu que nas terras baianas os nagôs e iorubanos tinham religião, música, dança e culinária próprias, sendo tais elementos incorporados aos poucos na cultura baiana, como resultado de um processo histórico que culminou em um determinado contexto de ideias e estruturas próprias daquele momento.

Os africanos escravizados, ainda no período da colonização portuguesa, sofriam restrições aos festejos organizados pela Igreja Católica, sendo forçados a trabalhar até em dias santos e feriados. Mesmo com as imposições que sofriam, ainda no seu pequeno espaço de convívio, os escravos conseguiam desenvolver o espírito festivo, com a diferença que não se tratava de uma festa apenas como ócio, mas como um território de resistência. “Aqui, então, no trabalho, no quilombo e no terreiro, os africanos escravizados vão fazer da festa uma estratégia importante para o enfrentamento dos horrores do cativo” (MIGUEZ, 2012, p. 202).

Especialmente no Brasil, formado por uma riquíssima diversidade cultural, o tema festa inevitavelmente nos remete à sua gênese, no período colonial, como festa de caráter singular, composta por contribuições negras e indígenas que se somaram ao modelo de festa religiosa, processional que os colonizadores portugueses implantaram como modo de estabelecer mediação entre a Coroa e os novos, e extremamente diferentes, súditos (AMARAL, 1998, p. 10).

E assim, os negros africanos e os mestiços não aderiram ao catolicismo que estava sendo imposto, mas ao “animismo fetichista” registrado nos livros de Nina Rodrigues, que, por sua vez, explica que os afro-baianos concebiam os seus orixás e os santos católicos como categoria igual, embora perfeitamente distintos. Em todo o caso, para aquele que muda de lugar, há sempre um forte sentimento de identificação com a cultura de origem, mantida através de costumes, crenças, língua ou sentimento de querer, um dia, retornar. Declarando-se convertidos ao catolicismo, as práticas fetichistas puderam manter-se entre eles, até hoje, quase tão extreme de mescla como na África (RODRIGUES, 1935, p.168-169). Deste modo, a cidade de Salvador se formava numa rica expressão cultural através da mestiçagem, mas vivia uma fase bastante crítica após a abolição devido à miséria que se alastrou pelas ruas, já que os escravos libertos não tinham condições de se manter devido ao alto grau de desemprego. O centro da cidade apresentava-se como *locus* onde sobrevivia um

representativo número de humildes e miseráveis, imersos na mais indigna condição humana. A grande maioria dos pobres havia vivido a experiência da escravidão ou descendia de gente com raízes africanas. Densas diferenças sociais dividiam os baianos entre brancos e negros, ricos e pobres. A cor da pele era marca determinante na disposição social dos indivíduos, pois ainda que existisse a mistura, a elite considerava-se branca para poder contar com possibilidades bem mais amplas de ascensão social, mesmo que tivesse ascendência negra, ainda que remota. “Era uma riqueza construída ao custo do empobrecimento da grande maioria da população” (FRAGA FILHO, 1996, p. 13).

A pobreza e a desordem social continuam nos anos seguintes, adentrando o século XX como uma cidade pós-colonial, ainda abastada por conta dos recursos deixados pelo cultivo da cana-de-açúcar, mas nada higienizada pela pobreza que invadia as ruas. Apesar de toda desordem, os terreiros de candomblé se mantinham firmes e resistentes ao racismo. Desde os primeiros anos da República, quando predominava a corrente que visava o extermínio das manifestações populares, não faltaram representantes dos segmentos médios e baixos que as prestigiaram.

Os rituais do candomblé, a chula e o samba-de-roda vieram se incorporar aos costumes da terra, muitas vezes, transformando-os. Os rituais do candomblé, principalmente, os tranSES e possessões espirituais, não eram bem vistos e os adeptos da religião eram registrados na polícia, devendo ser submetidos a exames periódicos para determinar sua estabilidade intelectual e psicológica. O candomblé sobrevivia num contexto de repressão e de penalidades no âmbito da justiça, tendo seus adeptos que atravessar percalços para manter suas crenças, principalmente pela intolerância médica, pois muitos médicos assumiam que os devotos destes cultos eram mentalmente desequilibrados, sendo publicados estudos sobre desordens mentais causadas pela participação nessas seitas religiosas (SOIHET, 2001). Na tentativa de resistir com suas crenças e caracterizar seu culto como algo público, o sincretismo religioso dos terreiros foram vinculados aos festejos de carnaval. Assim, as expressões culturais de Salvador ligadas ao candomblé começaram a ganhar a rua a partir de 1890, com a junção estratégica entre o sagrado e o profano, que Nina Rodrigues (1932) situa como “a primeira maré carnavalesca”, sendo que a junção do sincretismo às festas de rua fez com que as danças e músicas do culto nagô-iorubá fossem aplaudidas na avenida.

Como expressão de primitivismo e barbárie, o candomblé era condenado ao nível mais baixo da cultura baiana. Como já estava mesclado à religião católica para sobreviver ao preconceito e, por conseguinte, inserido nas festas de largo da cidade, a dimensão cultural se

propagou nas comemorações mais importantes do calendário baiano, que além do carnaval, incorporou à festa da Independência da Bahia, à Lavagem do Senhor do Bonfim, à Festa de Santa Bárbara, de São Sebastião, à festa de Iemanjá e aos festejos juninos no interior do Estado. Com o aumento do prestígio dos batuques e das rodas de samba, sobretudo porque o lado exótico da cultura estimulava as outras classes, a massa da população era cada vez mais forte e, como afirma Risério (2004, p. 172), a natureza festiva da vida baiana não se deixava enquadrar pelo calendário oficial e sempre prolongava a celebração pública, no caso do carnaval, organizada pela elite.

O povo é mais forte que a miséria. Impávido, resiste às provocações, vence todas as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e, no entanto, o povo vive, luta e ri, não se entrega. Faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções, solta sua livre gargalhada, jamais vencido. [...] Em tendo ocasião, o povo canta e dança. [...] Guardam todas elas (as festas) nossa marca original de miscigenação, de nossa civilização mestiça (AMADO; DAMM; CARYBÉ, 1967, p. 56).

João Filho (2014) registra essa prorrogação dos dias de festa na época do carnaval. Parece, então, que a narrativa segue o rumo da história e se confirma os boatos o caráter festivo de Salvador: “os dias que o antecedem vão se antecedendo cada vez mais, num calendário hipotético” (JOÃO FILHO, 2014, p. 62). A prorrogação da festa, em sua grande maioria, é justificada com a autorização da prefeitura da cidade. Segundo Gilmar de Carvalho (2008, p. 34), isso acontece porque a festa se instala como “tempo da superação do cotidiano marcado pelo rigor do calendário e das atividades a serem desenvolvidas, desde que o homem passou a viver do suor do seu rosto, quando o trabalho ganhou a conotação de castigo”. Já na década de 1940, o alvoroço nas ruas da cidade depois dos festejos resultava em manifestações de resistência em consequência da maneira agressiva das autoridades policiais. A aplicação de leis mais rigorosas contra a vadiagem e a intolerância das autoridades em relação à presença de pessoas na rua resultou em conflitos violentos. Todavia, o povo, como aparece no livro *Bahia Boa Terra Bahia*, era resistente e capaz de ser alegre, de se divertir nas condições mais adversas, ainda que a situação econômica do Estado não estivesse em condições favoráveis. Grande parte dos estereótipos cristalizados de forma preconceituosa se formou desse viés, de se pensar a cidade como um lugar de festa o ano inteiro, independente dos problemas sociais: uma representação que não condiz com o contexto real.

O lugar ocupado pelo carnaval na configuração da cultura popular, não poderia ter raiz diferente de tudo que acontece na Bahia. Apesar do carnaval que conhecemos ser organizado a partir do século XIX, João Filho (2014, p. 64) já faz referência à festa muito antes disso: “o

carnaval começou logo após o descobrimento. Ou achamento como querem os politicamente corretos. Deu uma parada até o desembarque da África negra em Salvador”. Não é exagero do autor, já que, segundo Paulo César Miguez (2012), o anseio pelas festas chegou ao Brasil antes mesmo dos portugueses, afirmando que havia rituais festivos no cotidiano das comunidades indígenas e minutando a carta de Caminha, o autor escreve que “dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus”. Mas, de fato, como menciona João Filho, apenas com a presença afro-brasileira ocorreu o processo de “reafricanização” no carnaval baiano referido por Antônio Risério (2004, p. 566). Portanto, as festas de largo, incorporadas ao sincretismo religioso, deram uma nova face aos festejos carnavalescos de Salvador.

Instaurada a partir da mescla e combinação de outros povos e não fechada apenas aos atributos locais, a cultura baiana, assim como qualquer cultura urbana, representa uma “hibridização” a partir de uma mistura dinâmica erguida pelos meios de massa, que, por sua vez, traça “as linhas imaginárias de uma nova cartografia cultural” (SARLO, 2013, p. 130). Nesse contexto, as culturas populares, mutáveis graças às transformações cotidianas e massivas, não são mais incólumes nem adotam apenas características locais. Mais do que a cor da pele, o cruzamento de raças/etnias deu representatividade ao povo baiano, bem como o enraizamento de tradições que pincelaram a aquarela cultural da cidade de Salvador.

2.2 AFRICANIDADE: A CIDADE E O CANDOMBLÉ

Segundo Pierre Verger (1999, p. 228), o candomblé deriva da reunião de cerimônias africanas de diversas origens, compondo rituais e crenças, sendo essas cerimônias trazidas pelos escravizados de diferentes regiões da África. No *Dicionário Amoroso de Salvador*, João Filho explica um pouco sobre a nomenclatura do candomblé²⁹:

O Aurélio nos diz que o candomblé é a “designação genérica de diversas seitas, e que atualmente apresentam influências estranhas à sua cultura como, por exemplo, elementos bantos, do espiritismo, rituais e mitos de povos indígenas, etc.” Uma parte da África negra foi transportada e floresceu às duras penas na cidade de Salvador e no recôncavo. O candomblé congrega o exterior, muitas vezes o estranho, mas não perde

²⁹ O termo “candomblé” tem origem no vocábulo *kandoombele* ou *kandoombe* do verbo *loomba* e quer dizer pedir, rezar, cultuar. Traduzido para o português, tem o sentido de casa ou local de culto. “Candomblé, do banto *kandómbilé*, de *kandombélé*, ação de rezar, pedir pela intercessão de deuses, derivado do verbo “*kudomba*, *kulomba*”, rezar, invocar, cultuar, louvar designa os grupos sócio-religiosos dirigidos por uma classe sacerdotal” (CASTRO, 2001, p. 82).

sua forma. É feito o chorinho, tudo vira choro e não o contrário. O candomblé reponta desde o rastafári daquele loiro do outro lado da rua ao colar de contas dessa negra monumental que sentou ao meu lado, e surge sem estardalhaço, no prato do senhor à minha frente. Etnias, culinárias, linguagens (JOÃO FILHO, 2014, p. 57-58).

No Brasil, houve uma reinvenção da religiosidade africana que, de certa forma, ainda se misturou com as divindades indígenas e para não sofrer represália católica sofreu a equiparação aos santos cristãos, tendo assim uma recriação étnica dentro do âmbito nacional, afinal a nova religião “implicava uma auto-fundação de um grupo em diáspora” (SODRÉ, 1988, p. 94). Mas, o candomblé não deixa de mostrar que, de fato, é uma mistura de crenças, tanto que se torna apropriado o termo “sincretismo”. No entanto, a inclinação em discorrer sobre matrizes culturais regionais aproximou a baianidade excepcionalmente ao povo negro, principalmente, ao falar em festividade, religiosidade e gênero.

Pierre Verger, fotógrafo e etnólogo francês, dedicou a vida ao estudo das religiões afrodescendentes, as diásporas africanas e os fluxos culturais entre a África e outros países, principalmente o Brasil. Ele, como lembra João Filho (2014, p. 235), era o “mensageiro das africanidades”, tornando-se “babalaô” do candomblé, um sacerdote dos terreiros do *Gantois* e o *Ilê Axé Opó Afonjá*, de Salvador.

De um lado, antropólogo, do outro, pai de santo honorário. Afrobaianidade pelos poros. Deixou minúcias do percurso iorubá entre mares. [...] Fotografou a materialidade cotidiana. A naturalidade do exótico. Repórter do sobrenatural. Enxergou descobrindo e documentando a vida em moldes científicos, etnográficos e culturais. [...] Botânico amador? Sim. Aquele que se dedica a uma arte por vocação. Coletou classificando. Frutos, raízes, folhas, flores, cascas, sementes etc. para o conhecimento litúrgico e mágico dos rituais afro-brasileiros. (JOÃO FILHO, 2014, p. 236).

Segundo Pierre Verger, a hospitalidade e a riqueza cultural de Salvador capturou sua atenção por inteiro, sobretudo porque ele considerava a cidade como lugar de gente simples e por quem preferia estar. As principais personagens das fotografias de Verger são os negros baianos, e, por conta disso, seus estudos foram se aprimorando ao redor do povo e do encanto que tinha pelo candomblé, que por sinal, considerava a “vitalidade do povo baiano”. Com esse interesse pela religiosidade afro-baiana, o fotógrafo se converteu ao candomblé se tornando *babalaô* e recebendo um acréscimo ao nome Pierre “*Fatumbi*” Verger, em 1953, que quer dizer “nascido de novo graças aos búzios”. Diante do imenso “Atlântico Negro”, com ampla pesquisa sobre os costumes e a religião de origem africana, Verger como um portador de informações entre os dois continentes, transitava pela Bahia e pelos países africanos dialogando entre as culturas.

O imaginário de cidade foi construído diante de um repertório atrelado à cultura negra, exposições conservadas que deram visibilidade à afro-baianidade. O candomblé, como símbolo da cultura africana, se encontra em vários lugares da cidade de Salvador, e mesmo com todos os obstáculos da escravidão, é um artefato que evidencia as marcas deixadas pelo tempo e pela história do povo negro, que resistiram expressando pertencimento étnico e de transmissão de valores positivos.

Aquilo que ocupa lugar no espaço é chamado de forma. Este livro em suas mãos, você que me lê, eu que o escrevi, e tudo aquilo que está aí ao seu redor. A forma dos seres vivos é animada, isto é, possui *anima*, sopro, alma. Filósofos, cientistas, poetas etc., podem divergir quanto aos nomes, contudo, o mais teimoso materialista há de concordar com isso. Aí é que a porca torce o rabo, porque na Bahia... o candomblé consegue o feito de mesclar sem confundir. O nome disso é sincretismo *ma non troppo* (JOÃO FILHO, 2014, p. 57).

Toda essa maneira de João Filho se expressar ao falar da forma da escrita e da leitura, é para sintetizar que o candomblé como parte do sincretismo religioso. A presença crucial dos cultos afros constituiu uma das particularidades da identidade de Salvador. Após uma explanação sobre a forma, vem estrategicamente a noção de *candomblé*, religião de matriz africana, derivada do animismo africano onde se cultuam os orixás, dependendo da nação. A valorização da mestiçagem é um ponto chave para se entender o sincretismo religioso na Bahia. Avaliado como instrumento fundamental para a economia de uma grande propriedade agrícola, o negro africano enquanto ser escravizado, só era de interesse no Brasil como mão-de-obra. Entretanto, com o fim do trabalho servil, teoricamente no final do século XIX, integra-se o negro na comunidade nacional, hoje com o termo politicamente correto de “afrodescendente” “ou afro-brasileiro” por conta das raízes africanas. A força da presença negra assume peça fundamental, ao longo do tempo, e sua representatividade é exibida como importante pilar na formação cultural da Bahia, como mostra Florestan Fernandes no livro “A integração do negro na sociedade de classes”, publicado em 1964.

O candomblé, embora tenha os traços culturais de diferentes “nações”³⁰ simbólicas do continente africano e sofrido transformações no território brasileiro, não deixa de constituir um sistema harmonioso e coerente de representações coletivas e de gestos rituais. Remete-nos à busca incessante do divino, que se revela a melhor forma de se comunicar com os mistérios da religião. Os terreiros construídos nos subúrbios da cidade podiam imitar a África, mas não

³⁰ Os candomblés pertencem a “nações” diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: Angola, Congo, Gêge, Nagô (termos designados pelos franceses para todos os africanos de fala *yoruba/iorubá*), Quêto (ou Ketu) e Ijêxa.

passariam de caricatura se também não participassem do mundo sobrenatural, isso não muda. Vê-se então que o candomblé é uma pequena África inscrita e o lugar do culto na Bahia aparece sempre como um verdadeiro microcosmo da terra ancestral, onde música e canto invocam o santo a este apelo musical e os seguidores recaem no estado de possessão, criticado por Nina Rodrigues³¹ (BASTIDE, 1961, p. 83).

Não há dúvida de que a modificação que se processou na Bahia não fez mais do que continuar um movimento já iniciado na África, no território dos povos iorubá. O problema que assim se coloca é o de saber como e porque a metafísica se degradou em mito, - em termos diferentes, problema no gênero daquele colocado por Bergson em *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*: como e porque, a partir de um mito-resposta a um problema biológico, chegou-se a tal multiplicação e proliferação de imagens (BASTIDE, 1961, p. 328-329).

Entre rituais, cânticos, possessão, oferendas, orixás e ritos de passagem, as transformações de um continente para o outro foram diversas, sobretudo porque aqui ainda vigorava o fervor católico trazido pelos jesuítas e a religião africana encontrava empecilhos para se afirmar nas terras colonizadas. Primeiramente, o discurso da igreja católica provia uma parte dos conflitos e se tornava barreira ao progresso cultural. Os terreiros de candomblé resistiam, mesmo com práticas sigilosas e rituais na periferia da cidade. Com o enfraquecimento da fé católica, e o conseqüente aumento de adeptos à cultura afro-brasileira, o tempo foi compensado com os festejos populares ou festas religiosas com caráter profano e pelas práticas tradicionais do candomblé, que ocupava o lugar das rígidas procissões católicas, ganhava seu espaço na moderna cidade de Salvador.

Para além da apresentação do exotismo centrando a atenção no desacordo de ideologias tradicionais e científicas, a medicina encarava o desafio de uma cultura popular tendente a interpretações espirituais da doença, como apontava Nina Rodrigues, que resultava de um grande conjunto de crenças religiosas baseada na mágica afro-brasileira. O romance *O feiticeiro*, de Xavier Marques (1922), por exemplo, expõe o dilema de uma família que considera necessário pedir a um feiticeiro para limpar sua casa contra mandingas enviadas por rivais. Ainda que alguns personagens consigam imaginar a feitiçaria como doença e caso psiquiátrico de “obsessão de ideia fixa”, eles próprios suspeitavam que eram manipulados por forças ocultas sobrenaturais. Nina Rodrigues (1935, p. 13) percebe isso ao afirmar que o

³¹ Os primeiros estudos sobre as sobrevivências religiosas africanas, datados de 1896, saíram sob a forma de artigos na *Revista Brasileira*; eram do médico baiano, Nina Rodrigues. Como médico legista e psiquiatra, não viu mais que simples manifestações de histeria nos transe místicos e nas crises de possessão que caracterizam o culto público dos africanos brasileiros. Por outro lado, sua própria interpretação etnográfica da religião é construída segundo os quadros de referência da ciência de seu tempo (BASTIDE, 1961, p. 7).

pensamento social identificava a diversidade da cultura, dos “níveis de civilização”, como, ao mesmo tempo, um sintoma e uma causa da doença. Além da simples apresentação do exotismo centrando a atenção no desacordo de ideologias tradicionais e científicas, o discurso anticlerical provia uma parte dos conflitos. As “superstições” da religião católica ampliavam ainda mais o medo do que era desconhecido. No entanto, em seu estudo sobre o tema, Nina Rodrigues adentrou o assunto de corpo e alma, pois entrava nos terreiros e descrevia os rituais de candomblé, explicando os cantos, as oferendas, as danças, os orixás; interpretava o lugar do feitiço e, sobretudo, analisava “o medo do feitiço” e toda abrangência dos cultos afros no interior da sociedade baiana. Isso porque a palavra *feitiço*, no entender de Muniz Sodré (1999, p. 216), estava sendo mal interpretada, por ser historicamente conotada com o significado cristão de “maléfico”, mas que, na verdade, consiste na exibição dos materiais de um pacto simbólico entre os deuses e o seres humanos.

Apesar de como o candomblé era visto nos primeiros anos após a abolição, ele tinha grande valor prático para a vida diária e admitia identidades que define o comportamento e o desejo interior de cada pessoa e, não importava para que religião a pessoa cultuava, sempre haveria um orixá correspondente para sua personalidade. Culturalmente associada ao povo, a prática do candomblé tinha como espaço, inicialmente, o meio do mato, lugares distantes nos morros e vales, para só mais tarde ser frequentada por adeptos e visitantes, dando às festas do candomblé visibilidade para os bairros populares da cidade. Em *O candomblé da Bahia*, Roger Bastide (1961) conta que existiram terreiros de candomblés em pleno centro da cidade, principalmente nos fins do século XIX. Na periferia ainda hoje existem, em meio às casas mais afastadas, num emaranhamento de ruelas e pátios malcheirosos. Contudo, geralmente, se agrupam longe do centro, suspensos no alto dos morros ou entre as dunas marinhas, escondidos pelas árvores, fugindo da aglomeração urbana.

De fato, a princípio, a religião era cultuada apenas por afrodescendentes. No entanto, sabemos hoje que o candomblé não é religião só de descendentes da raça/etnia negra. Penetram no culto não somente mestiços, mas também brancos e até estrangeiros. Os festejos profanos aumentavam cada vez mais na cidade, assim como o crescimento do gosto baiano pela prática do candomblé, especialmente das camadas médias da população. Por isso, é necessário dissociar completamente a religião e a cor da pele, assim como é provável ser africano, sem ser negro.

Mas não foi sempre assim. O historiador baiano Cid Teixeira (2010, p. 1) nos traz uma curiosidade. Ainda que acreditassem que o candomblé era religião de afrodescendentes, só

frequentavam os rituais quem era filho-de-santo, quem realmente acreditava nas premissas religiosas. O sentido turístico da expressão não existia em nenhum terreiro da cidade. Isso porque não havia conhecimento sobre as práticas; quem era de fora tinha “pré-conceito”, na forma primária da palavra, e falava mal do que não conhecia. Os jornais da época, principalmente, eram responsáveis por noticiar a religião de forma negativa: “eram maledicentes em relação ao candomblé, noticiava que a estava cidade cheia de ebós, cheia de feitiços... os próprios jornais não aceitavam” (TEIXEIRA, 2010).³²

Segundo o verbete “Candomblé”, “o baiano Ruy Barbosa (1849-1923) não é um acaso dos deuses. Quem concebe o mundo sob o prisma dos orixás não se apoia apenas em sentimentos, mas principia a teorizá-lo” (JOÃO FILHO, 2014, p. 60). Isso porque essas personalidades transcendiam o ambiente dos terreiros, de forma que mostravam a extraordinária importância para a nacionalidade da contribuição do negro. Contribuição essa que se estendeu, com intensidade variável, a todos os campos da atividade humana, entre os quais a luta política pela reforma da sociedade produziu figuras eminentes lembradas na tradição oral de todos os terreiros da Bahia, mitificados já, na lembrança da “gente-de-santo” como Mãe-menininha-do-Gantois, Aninha e Martiniano³³, figuras singulares, que, segundo Edison Carneiro em *Ladinos e Crioulos* (1964), bem se poderiam identificar às clássicas categorias weberianas da legitimação do poder.

Por ter caráter de resistência, o candomblé foi umas das primeiras formas de organização negra e conseguiu o feito de mesclar com as religiões africanas e indígenas sem nos confundir, o que João Filho (2014, p. 57) chama de “sincretismo”. O modo de manifestar os deuses, as danças e os rituais se apoia na identidade dos africanos escravizados, oriundos da miscigenação brasileira, que, de certa forma, tentaram restabelecer ligações religiosas com

³² O historiador Cid Teixeira em entrevista para Cláudio Leal e Roberto Albergaria, intitulada "O certo seria o Dia da Consciência Mulata", publicada na *Terra Magazine* no dia 9 de fevereiro de 2010. Os ebós que o historiador cita também são explicados no *Dicionário Amoroso de Salvador*: “o ebó, despacho, oferenda numa encruzilhada para um orixá, são manjares coloridos que fundamentam, quer dizer, o umbigo, e abre verticalmente um contato com o sobrenatural. Você encontrar nas esquinas da cidade essas vasilhas de barro com ervas, favas, farofa, pipoca, camarão. Acarajé pequeno etc. Não se assuste, mas... não toque em nada! Cautela e caldo de verdura não fazem mal a ninguém. E se o orixá da oferenda não for com sua cara? Se for *coisa feita*? Vá saber... Não pense nele, guarda e passa. Os orixás agradecem (JOÃO FILHO, 2014, p. 60-61). O ebó, para o candomblé pode ser, então todo o trabalho no sentido mais amplo do termo que significa toda a ação realizada na religião, “todo o esforço físico e metafísico, manipulação de ervas, sacrifícios e cosmovisões étnicas dos grupos religiosos sejam negros, brancos, africanos, indígenas numa pretensão de religião aberta ao mercado. Estas religiões confortam os filhos de santo, dão-lhes significados para suportar as celeumas e continuar a viver lhe congregando em complexas famílias de santo” (BASTIDE, 1961, p. 212).

³³ Líderes religiosos que exerciam, com maior ou menor influência comunitária, papéis importantes nos candomblés da Bahia, nos anos de 1930, dois se destacavam de maneira indiscutível: o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim e a ialorixá Eugênia Ana dos Santos, Aninha, do Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá (LIMA, 2004).

a cultura africana. Apesar disso, a repressão branca contra o sincretismo religioso trouxe o preconceito que ainda é fomentado em nossos dias. “Inicialmente era prática fechada, não turística como acontece de certo tempo pra cá. Apenas iniciados partícipes. E assim permaneceu por longos anos como autodefesa, pois já foi perseguido e proibido” (idem, p. 59). Ainda que o candomblé fosse estudado com um tom exótico e decadente em uma metrópole moderna, escritores fizeram da sabedoria popular uma alavanca para opor ou desviar os dogmas do catolicismo imposto.

Salvador é a ginga, quer dizer, capoeira. Berimbau e cabaça. Dança-luta, jogo-dança, a gingada geométrica, a circunferência e o compasso entre dois pontos, melhor, entre dois lutadores, isto é dois bailarinos. Em outras palavras, a resistência através dos anos jogando com a ambiguidade da beleza de uma pernada fatal. Não há notícias de documentos históricos sobre os capoeiristas do século XIX, e, ao aparecer, surge como prática ilegal. Até ser, em 1890, qualificada como crime no código penal. Para ao longo do século XX, se tornar símbolo da cultura afro-brasileira. Capoeirista luta conforme a música. Dois mestres: Bimba (1900-1974) e Pastinha (1889-1981). Ginga, esse movimento fundamental (JOÃO FILHO, 2014, p. 203).

João Filho não criou um verbete exclusivo para a capoeira, mas não deixou de falar na expressão cultural. O narrador de “Salvador em si” descreve a cidade de várias maneiras, inclusive comparando Salvador à “ginga” da “arte/luta/dança”. Como os verbetes são construídos através de conceitos e história, ao conceituar a expressão, ele menciona a capoeira como uma expressão cultural afro-brasileira que mistura a dança, a música, o esporte e a cultura popular. Por conta dessas múltiplas formas de visualizar a capoeira entre a luta e a dança, entre a cultura e o esporte, ela permeia os múltiplos espaços, podendo estar dentro dos terreiros de candomblé, como nas rodas de capoeira artística no Mercado Modelo. Contudo, assim como o candomblé, a capoeira influenciou decisivamente em aspectos culturais e de resistência, baseada em organizações de sobrevivência da cultura e tradição de origem africana no Brasil. Sobre a origem da capoeira, no entanto, o narrador fala do não conhecimento anterior ao século XIX, já que há controvérsias sobre a própria procedência da expressão, que seguem duas vertentes diferenciadas: “uma afirma que a capoeira teria vindo para o Brasil, trazido pelos africanos escravizados, e a outra considera a capoeira como uma invenção dos escravos no país” (CAMPOS, 2006, p. 33). As alegações para diferenciar essas duas versões apelavam a diversas fontes como pesquisas historiográficas ou etnográficas e estudos etimológicos, além da investigação da tradição oral. Tais estudos faziam-se necessários para atribuir valor à manifestação, assim como à legitimidade dos grupos que poderiam, com direito, reivindicar-se como representantes da sua tradição. Resumidamente, para não haver mais problemas de origem com relação à expressão, o capoeirista baiano

Mestre Bimba, em uma iniciativa bem sucedida, motivou a criação da “capoeira regional”, fazendo com que a expressão que, naquela época, era chamada de “coisa de preto”, além de marginalizada e estigmatizada, se transformasse em um sistema de ensino sistemático visando a tornar a luta mais eficiente (idem, *ibidem*).

Numa época crítica na formação do Estado Nacional, como expressão combativa da massa escrava negro-africana, que monopolizava o trabalho na cidade, a capoeira foi o canal expressivo da resistência escrava, e por isso vítima permanente da violência senhorial e policial (SOARES, 1994, p. 7).

Como menciona João Filho, a criminalização da capoeira entra no código penal em 1890, mas os capoeiristas já sofriam repressão por crime de vadiagem desde 1821. Após terem perseguido e condenado seus praticantes, pois os “capoeiras”, hoje capoeiristas, foram considerados como vadios, vagabundos e desordeiros durante mais de um século, a capoeira tornou-se então um dos ícones da identidade brasileira (SOARES, 1994, p. 28). O que Mestre Bimba pretendia era construir uma nova imagem da capoeira que pudesse ser bem aceita socialmente, trazendo à tona a “capoeira regional”, fundamentando que era originária dos negros escravizados nas senzalas do recôncavo baiano. No que tange à origem da capoeira, Mestre Pastinha, por sua vez, idealizou a “capoeira Angola”, que, ao contrário do Mestre Bimba, destacou o resgate da herança africana, partindo da vertente de que a capoeira tinha como berço o território africano, afirmando-se como *continuum* de uma tradição com forte identidade étnica. De acordo com Christine Zonzon (2011), os artistas exerceram uma função significativa para o reconhecimento da “capoeira Angola”, destacando-se Jorge Amado, Carybé e Pierre Verger, que eram amigos e admiradores do Mestre Pastinha. Assim, “elaborada por mestres baianos, a *capoeira angola* recebeu a adesão de uma parcela importante da intelectualidade baiana, que a escolheu como capoeira ‘pura’, valorizada enquanto autêntica herança cultural africana” (ZONZON, 2011, p. 133). De tal modo, a capoeira tornou-se um símbolo de identificação da cultura africana no Brasil, como o candomblé e a culinária baiana, associado a um passado mítico e de estruturação da reafricanização no país. Em meados do século XX, a capoeira se expandiu de tal maneira, que foi incontável a multiplicação de grupos de praticantes da expressão, o que coloca em destaque a atração de membros de origem social, geográfica e étnica extremamente diversificada e, intimamente vinculada a essa heterogeneização, uma ampla adesão de mulheres à prática (idem, p. 136).

2.3 ENTRE O PROFANO E O SAGRADO, A CIDADE DO CARNAVAL

“Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para o povo” (BAKHTIN, 1997, p. 6).

Para toda criança é um sonho: estar nos ombros do pai vestida de “baianinha” com acessórios na cabeça e nos braços para apreciar algo que mal conhece. Independente se foi há trinta anos ou no ano passado, essa criança verá uma festa grandiosa com muita gente pulando, olhando para o alto do trio-elétrico, a fim de apreciar a música de um cantor ou cantora, talvez conhecido, cantando as canções em coro e seguidas de coreografia. Confetes, serpentinas e gente, muita gente, seguindo a carreta de blocos carnavalescos nos circuitos próprios para a passagem da grande massa.

Pense numa coisa grande. Pensou? É maior. Talvez a física e a química auxiliadas pela sócio-antropologia não consiga explicá-lo. A palavra “massa”, de acordo com mestre Aurélio, quer dizer isso mesmo: “quantidade mais ou menos considerável de matéria sólida ou pastosa, em geral de forma indefinida”. Mas as divisões existem como em todo ajuntamento humano. Há vários carnavais. Do televisivo ao anônimo, só uma coisa os une: tudo, mas tudo mesmo é elevado à máxima potência em todas as direções dos pontos cardeais (JOÃO FILHO, 2014, p. 62).

João Filho afirma, logo a princípio, a grandiosidade do evento que leva milhares de pessoas para as ruas da cidade. Considerada uma das maiores festas populares do país, o carnaval de Salvador reúne moradores e turistas espalhados por vários bairros e pelos principais circuitos da festa (circuito Dodô na Barra-Ondina, circuito Osmar no Campo Grande e circuito Batatinha no Centro Histórico)³⁴ e numa mistura estrondosa de idiomas, ritmos e cultura, o *frenesi* é aproveitar os seis dias de festa como se não existisse o amanhã.

Ao indicar a interação entre os diferentes níveis de cultura em sua vigorosa interpretação da obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin (2013) elaborou a dimensão civilizatória do carnaval e seu papel ativo na conformação da cultura pública e grotesca medieval. Como expõe Carlo Ginsburg (2006, p. 15):

³⁴ Ao todo são sete circuitos, sendo aqueles no centro da cidade, Circuitos Dodô, Osmar e Batatinha, os de maior visibilidade na festa. Adolfo Dodô Nascimento e Osmar Álvares Macêdo ficaram mais conhecidos a partir de 1950 quando criaram a *Fobica*, um Ford conversível 1929 equipado com alto-falantes, que serviu para leva-los à rua da cidade com apresentações musicais. Esse evento deu origem ao trio-elétrico, hoje adaptado em grandes caminhões. Batatinha, por sua vez, foi o cantor e compositor Oscar da Penha, conhecido na década de 1960 pelas letras de samba do carnaval baiano, homenageado por Paulinho da Viola com a composição “Ministro do Samba” em 1973. Além dos três trechos, há os circuitos Sérgio Bezerra, Riachão, Orlando Tapajós e Mestre Bimba e, a partir de 2013, os carnavais de bairro na periferia da cidade, nos bairros de Cajazeiras, Pau da Lima, Itapuã, Periperi e Plataforma.

No centro da cultura configurada por Bakhtin está o carnaval: mito e rito no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo. Segundo Bakhtin, essa visão de mundo, elaborada no correr dos séculos pela cultura popular, se contrapõe, sobretudo na Idade Média, ao dogmatismo e a seriedade da cultura das classes dominantes. Apenas levando-se em consideração essa diferença é que a obra de Rabelais se torna compreensível. [...] Portanto, temos, por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI (GINSBURG, 2006, p. 15).

Desse modo, Bakhtin desenvolveu o conceito de “carnavalização” e o identificou intrinsecamente à cultura popular. De acordo com o autor, essa carnavalização é uma característica ligada ao povo, uma vez que ele não ocupa um lugar no poder institucional. De tal modo, ela é um traço marcante em várias práticas culturais e no imaginário do povo brasileiro, ao mesmo tempo, que as festividades são representadas através dos ritos e dos risos, pois “o carnaval é a própria vida que representa” pelo contexto do espetáculo (BAKHTIN, 2013, p. 7). No carnaval, o princípio da comicidade ganha autonomia de seu contraponto religioso, visto que, se distancia do caráter mágico de qualquer dogmatismo eclesiástico, destacando-se, por um determinado período de tempo, o riso e a diversão como ápice da festa e, portanto, ela se destaca como uma manifestação pagã. Na literatura, o livro *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado (1966), representa um exemplo da presença do carnaval, quando o primeiro marido da protagonista morre fantasiado de “baiana de acarajé”, em pleno domingo de carnaval. Como diz Bakhtin, a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação também são marcas importantes para o carnaval (BAKHTIN, 2013, p. 8).

Interessado em examinar a conformação histórica da cultura popular, Peter Burke (2010), por sua vez, enfocou a festa carnavalesca como um dos elementos-chave na constituição do repertório comum à cultura popular ocidental entre os séculos XVI e XVIII. Na argumentação de ambos, o carnaval ocupa lugar de destaque na discussão da natureza, da unidade e na própria ideia de cultura popular. Os dois autores fornecem, portanto, sugestões tanto para o entendimento amplo do carnaval como processo sociocultural assim como para a apreensão do horizonte de questões propostas pela noção de cultura popular.

Com efeito, uma questão controversa ainda permaneceu. O que seria “popular”? O termo popular é derivado de povo. E o que seria um “povo”? Não há consenso na resposta; acepção mais comum é considerar povo como o conjunto dos cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica. Se não

há consenso em torno do termo “povo”, o que dizer do conceito de “cultura”? (DOMINGUES, 2011).

Em *Cultura popular na Idade Moderna*, Peter Burke (2010, p. 248) diz que o carnaval sempre foi caracterizado como manifestação popular, sobretudo por ser realizado ao ar livre no centro das grandes cidades, e “era visto como uma imensa peça, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos”. Essa imagem europeia do século XVI mostrada por Burke foi, por muito tempo, presenciada também no carnaval baiano. De fato, nosso carnaval começou a manifestar-se semelhante à tradição lusitana do entrudo, festejo que antecedia a Quaresma, onde não existia separação de classe e o povo festejava misturado: “todos se misturavam numa mesma multidão promíscua” (idem, *ibidem*), correlacionando comida, sexo e violência. O excessivo consumo de carne acontecia realmente e deu origem ao nome “carnaval”, além de ser representado simbolicamente, através da carnalidade, por conta da atividade sexual intensa nesse período, conforme afirma Peter Burke. E se não bastasse, a festa era sublinhada pela agressão e profanação, em que a ofensa verbal era permitida e os agentes do ritual, ainda que disfarçados, podiam ofender as pessoas e censurar as autoridades. Nesse mundo de cabeça para baixo, “o carnaval, em suma, era uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão” (BURKE, 2010, p. 259). Na Bahia, em meados do século XIX, o carnaval visto como festa bárbara e atroz foi moldado aos festejos italianos, sobretudo de Veneza, como forma de civilizar os indivíduos, de forma que sua organização oficial como evento de rua era realizada através de cortejos assistidos dos balcões nos bailes de máscaras da alta sociedade.

Esse período era caracterizado como carnaval de elite, com bailes vultosos por conta da iniciativa particular, enquanto a cidade era singelamente enfeitada para os bailes menos privilegiados. Antônio Risério (2004, p. 561) conta que as camadas populares não se contentaram em ser meros espectadores dos desfiles da elite e criariam seus próprios grupos uniformizados, organizados por negros escravizados, de forma que seus batuques e rodas de samba, principalmente influenciados pelo candomblé, fossem realizados pelas ruas da cidade. Nesse contexto, se formava a “maré afro-carnavalesca” com danças e músicas africanas dando visibilidade ao sincretismo religioso reverenciado nas senzalas e que logo formariam conjuntos carnavalescos denominados “afoxés”.³⁵ Estes, por sua vez, se referem ao ritmo musical pernambucano com nome de origem iorubá, criado através de três instrumentos

³⁵ A diferença hoje entre *afoxé* e bloco *afro* pode estar mais associada à estrutura e dimensão do que a ação e função, pois ambos carregam o simbolismo e a ligação com as religiões de matriz africana e são formas de resistência.

musicais³⁶, que teve como objetivo o resgate da herança cultural africana em seu ritmo, língua e vestimenta. Assim, “o carnaval não poderia ter permanecido como uma cópia desbotada do carnaval da Europa. E não permaneceu” (idem, p. 563). A mistura de África e Bahia deu uma nova roupagem para fazer carnaval.

Daí por diante, o carnaval baiano teria vivenciado um processo de africanização, mas não seria visto como símbolo da cultura dominante e nem ficaria por muito tempo em foco pelas ruas da Bahia, pelo contrário. Os grupos de afoxés e o próprio candomblé eram condenados como primitivos e corriqueiramente mencionados na imprensa como conflitante com o estado de civilização. No romance *Tenda dos Milagres*, publicado em 1969, Jorge Amado faz menção aos grupos que se aventuravam a desfilar pelas ruas depois da proibição de cortejos afrodescendentes em 1905: “Ousara o Afoxé dos Filhos da Bahia; nunca saíra antes e jamais se concedera 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” (AMADO, 2008, p. 67). Demoraria mais de trinta anos para os grupos se organizarem com mais força e colocarem o bloco carnavalesco na avenida novamente. E foi assim que em 1949, na comemoração dos quatrocentos anos da cidade, que surgiram dois importantes ícones da festa até os nossos dias: o *Afoxé Filhos de Gandhi* e o trio elétrico de Dodô e Osmar. O primeiro, grupo formado por adeptos do candomblé e do sindicato dos trabalhadores das docas, é mencionado por Risério (idem, p. 564) como “um enraizamento em solo negro-mestiço e uma atitude contrária ao colonialismo europeu”. Isso porque o grupo *Filhos de Gandhi* seria um *afoxé* formado por homens afro-brasileiros, inspirado nos princípios de paz de Mahatma Gandhi e com tradição africana, utilizando-se de fantasia feita com lençóis brancos para simular as vestimentas indianas e totalmente o oposto em ritmo e representatividade dos festejos europeus. O segundo, a remodelação de um carro velho feito pelos irmãos Dodô e Osmar, que eles apelidaram de “Fobica”, e mais tarde se tornaria o trio-elétrico, foi o ultimato para que a festa novamente se tornasse um evento popular, levado para as ruas da cidade com música tocada com instrumento de cordas inusitado, batizado de “pau-elétrico” e que depois se transformaria na “guitarra baiana”, instrumento criado por Dodô para evitar a microfonia existente no violão. Enquanto o afro-carnaval levava nas músicas e vestimentas a herança africana às ruas da cidade de forma frenética e com ampla visibilidade popular, a diminuta elite baiana permanecia nos redutos de bailes de clube como canta

³⁶ Agbê ou afoxé (instrumento), composto por uma cabaça redonda coberta por uma rede formada de sementes ou contas (bolinhas plásticas para fazer colar de orixá); atabaque, instrumento de percussão composto por um tambor cilíndrico; e agogô, instrumento formado por um único ou vários sinos (campânulas), tocado com uma baqueta de madeira.

Caetano Veloso nos versos da música *Um frevo novo* (1977): “todo mundo na praça/ e muita gente sem graça/ no salão”.

Figura 7 – Fobica, 1950



Primeira Fobica. Os baianos Adolfo Antônio Nascimento (Dodô) e Osmar Álvares de Macêdo (Osmar) decidiram sair pelas ruas de Salvador em cima de um Fobica (Ford 1929). Fonte: <https://diariodoturismo.com.br/39242-2/> Disponível em: 10 de outubro de 2019.

Figura 8 – Dodô e Osmar



Criadores do primeiro trio-elétrico. Fonte: <https://diariodoturismo.com.br/39242-2/> Disponível em: 10 de outubro de 2019.

Mas para além da invenção da parafernália andante a que deram o nome de trio-elétrico, o carnaval assumiu novas configurações que abrem espaço para a difusão de uma lógica comercial na organização da festa, que leva também a uma redefinição dos atores que dela participam. O carnaval, que antes tinha a configuração palco-plateia, recebe a designação

de festa popular. Glauber Rocha (apud RISÉRIO, 2004, p. 536) diz que “o baiano é um povo barroco por excelência, até na excessiva opulência hedonística do seu carnaval”.

Em certo sentido, nada pode ser mais barroco do que um trio elétrico com sua parafernália visual e eletrônica, composta com cores berrantes, paramentos de reprodução musical, levados ao infinito da tecnologia do som, e, ainda, palco dos remexos de mulatas (e louras) de formas redondas, que espalharam no país a glorificação dos traseiros em rotação (ROCHA *apud* RISÉRIO, 2004, p. 536).

Notadamente, a história do carnaval de Salvador não se formou apenas pelos baianos. Segundo Milton Moura (2001), a ligação entre baianos e cariocas teve papel acentuado na construção do traço da baianidade em torno do carnaval, sob o amparo da inclinação à sensualidade, à religiosidade afro-baiana e ao remelexo, que diferenciam a expressão cultural na Bahia.

É na própria história do Carnaval carioca que vamos encontrar, de forma mais fartamente documentada, a presença dos baianos no Rio de Janeiro [...] A importância de relacionar estes elementos decorre do próprio fato de o texto da baianidade ter se originado do contraste entre os padrões civilizatórios que se tornaram emblemáticos do Rio de Janeiro e da Bahia, já no século XIX [...] Não é somente o número dos baianos no Rio de Janeiro, as qualidades de sua atuação e a frequência com que são referidos que impressiona; são também os conteúdos reunidos e organizados por este termo. Seriam todos estes personagens baianos mesmo? Tratar-se-ia de uma sinédoque que, de tão usual, sequer parece sê-lo? É nome de que esta palavra? Assim, encontro motivos mais que suficientes para supor que baiano, é tanto quanto o pátrio de uma província, o nome de um *ethos* que acontece, num universo hegemonizado pelo elemento branco, suposta e/ou pretensamente ocidental, como étnico (MOURA, 2001, p. 138).

Como afirma Milton Moura (2001), a identidade baiana vinha se formando em contraste com o que a nova capital do Império português estava se formando social e historicamente. Cantores como os cariocas Francisco Alves e Orlando Silva, por exemplo, começavam a fazer carreira com sambas sobre a cidade baiana, como na canção *Olha a baiana* (1935). “A cidade está continuamente produzindo e vendendo sua máscara, que se refere, sobretudo, à sua pele, sua voz, seus movimentos, sua capacidade de criar” (MOURA, 2001, p. 68). Em entrevista para a antiga rede Manchete, em 1962, Ary Barroso conta que conheceu a Bahia em 1929, tendo como revelação para cantar sobre a cultura baiana:

Eu me descobri na Bahia. Os seus ritmos, seus candomblés, suas capoeiras, sua gente [...] foram uma revelação para mim. Fiquei de tal modo impressionado que o jeito foi exteriorizar a minha admiração através da música.³⁷

³⁷ Encontrado no blog *Cifra Antiga*, disponível em 27 de abril de 2006, no site: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/na-baixa-do-sapateiro.html>. Acessado em: 09 de jul. 2019.

Dentro da cidade, muitos representantes da música baiana contribuíram para a imagem do carnaval de Salvador fora dela. Caetano Veloso, por exemplo, através da canção *Atrás do trio elétrico*, composta em 1969, levaria ao conhecimento de um público maior a máquina elétrica de Dodô e Osmar, dando vazão à invenção carnavalesca para o resto do país. Esse ainda seria seguido por Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa para disseminar a imagem da festa para o mundo (SANTANNA, 2009, p. 106).

Os trios elétricos mais aperfeiçoados tecnologicamente passaram a chamar atenção de um público maior que vinha de todas as partes do país para assistir aos espetáculos de música e dança de cantores renomados. Na década de 1970, com a ascensão do turismo em massa, a festa começou a gerar mais renda para a cidade e, conseqüentemente, a economia local deu uma alavancada expressiva, a ponto de ser acrescentada às demandas políticas e administrativas da cidade. Os grandes empresários começaram a investir massivamente, cada vez mais empenhados em aumentar o fluxo de turistas e, para isso, não bastava promover uma festa simples e popular, mas que arrecadasse mais fundos para os cofres públicos e privados. Veio a ideia de se cobrar muito mais caro pela festa com a venda de ingressos, camarotes e blocos carnavalescos fechados, administrados por grandes empresas investidoras, sendo novamente a grande massa limitada ao espetáculo.

Carlos Ribeiro, autor do livro *Contos de sexta-feira e duas ou três crônicas* (2010, p. 82), critica o carnaval de Salvador no momento em que a manifestação passa de cultura popular para cultura de massa. A censura se manifesta ao chamar o evento de “carnaval dos vendidos”, na qual a festa aparece como uma reprodução das diferenças sociais, “palco dos que se abrigam à intimidade do poder” e cercada de conflitos e comércio. Nesse exame sobre a repressiva organização da manifestação cultural, que sustenta hierarquias e poderes, o carnaval, ainda que representasse a cultura popular, era “vendida” como um produto da cultura de massa, cuja exposição de “corpos sob os holofotes” demonstrava mudanças de valores que ignoram a festa como símbolo da resistência do povo afrodescendente contra a hegemonia da elite baiana. A cidade, no entanto, que exhibe um dos maiores festivais de rua do mundo, apresenta uma figura “imaginada” como festa popular por ser encenada ao ar livre para uma concentração imensa de gente. Digo imaginada porque apesar dos festejos acontecerem nas ruas com uma multidão calorosa, a festa saiu da cena do popular para se tornar mercadoria do governo, empresários e da mídia, e o povo, que em outras épocas era o principal participante da festa, limitou o seu espaço nas ruas para ficar do lado de fora das

cordas dos blocos carnavalescos e dos camarotes de alto poder aquisitivo. “Os abadás (se, claro, a pessoa desejar entrar num bloco dos mais, digamos, televisivos) são peças simples do vestuário, camisas com estampas exageradas de cores berrantes, mas não são tão fáceis de adquirir” (JOÃO FILHO, 2014, p. 62).

Nada mais irônico que fazer uma festa de cunho popular onde a massa da população fica comprimida, apenas como espectador para ver o bloco passar. “A cidade de Salvador, que nunca se especializou em produzir mercadoria alguma por muito tempo, torna-se ela própria mercadoria” (MOURA, 2001, p. 309). A priori, todos se misturavam numa só multidão, representando papéis fora da realidade costumeira e sem a separação de classes. Nesse momento de afastamento entre o povo, o espírito do carnaval foi rompido. Os blocos de carnaval com seus grandes trios elétricos ganharam delimitações para separar aqueles que podem ou não pagar para aproveitar a festa com conforto. Os camarotes, por conseguinte, distanciaram o povo e a elite ainda proporcionando lugar privilegiado para assistir à festa. De fato, o viés seguido pelo carnaval abriu um leque mercadológico bem extenso com a venda de setores privilegiados para uma minoria pagante aproveitar com preços tão elevados que só mesmo aqueles com maior poder aquisitivo podem pagar. Por trás da valorização capitalista, delineiam-se valores e visões de mundo das camadas elitistas que logo assentiriam numa perspectiva lucrativa do universo cultural popular.

Ainda assim, o carnaval representa uma manifestação popular, sobretudo porque não existe folião apenas em blocos e camarotes. A rua é o palco e o folião “pipoca”, nome dado àquele que não compra abadás de blocos carnavalescos e ingressos de camarote, aproveita todo espaço da rua, não se liga a nenhum grupo organizado e acompanha os blocos e afoxés na mesma alegria contagiante, mas, do lado de fora da corda, que simboliza visivelmente a divisão de classes daqueles que podem e não pagar pela festa. Esse é povo... A “pipoca” mergulha num mar de gente e trafega todos os espaços. A cidade é toda dela. Ela vive o espaço do perigo, da violência, fora da segurança das cordas e do conforto dos camarotes. Mas, como a baianidade e Caetano Veloso (1969) pregam: “atrás do trio-elétrico só não vai quem já morreu” e nem os menos favorecidos ficam fora da festa.

Desde 1970, quando a festa carnavalesca cresceu em proporção aos visitantes e voltava a se tornar um evento de rua, o fator turismo moveu a economia da cidade em torno do produto “carnaval”. A quantidade de turistas aumentava a cada ano e a falta de acomodação preocupava os empresários hoteleiros. Perceberam que trabalhando mais em cima dessa questão, o fluxo de turistas aumentaria, e assim a renda da cidade. A estrutura da

festa começou a ser modificada para que o turista deixasse mais capital em Salvador. Mais uma vez, a divisão de classes proporcionaria êxito para a meta do governo e dos empresários. Foram instituídos os grandes blocos fechados e os camarotes dotados de infraestrutura impecável para atender as elites, e dependendo da fama da atração musical, o valor seria cada vez mais alto. Segundo a Emtursa – Empresa de Turismo de Salvador, agora SALTUR – o evento gera mais de 1,7 bilhão por ano atualmente, milhares de empregos temporários e informais e com ocupação hoteleira de 98%. O governo da cidade investe capital de forma enérgica, pois sabe que o evento gera, muitas vezes, o quádruplo do investimento. Assim, o lúdico se transforma em produto turístico e econômico, representando uma nova configuração do carnaval popular com o objetivo de aquisição de renda para encher os cofres públicos e privados. Paulo César Miguez (2002, p. 215) menciona a “tensão existente entre a lógica industrial-mercantil que informa o modo de produção capitalista e aquela que é própria da criação cultural, afirmando existir uma aceitação do campo cultural aos ditames do capital”. É nesse momento que a gestão pública marca presença, investindo no cenário da festa para torná-la mais atrativa ao público. A fim de contribuir com o advento da festa, as mídias por meio das produções radiofônicas, televisivas e agora com a presença da internet, a divulgação da festa avança ainda mais e o processo de mercantilização da cultura baiana e, conseqüentemente, a formação de uma cultura popular de massas (ORTIZ, 2006). No entanto, Rita de Cássia Amaral (1998) diz que:

O poder instituído tenta fazer uso dela em seu favor, mas a festa não se deixa capturar. A negociação entre os símbolos da festa e seu uso político é complexa, e ela só se rende naquilo que considera necessário para atingir seus objetivos. Ao mesmo tempo, se o Estado tenta fazer da festa um produto turístico, devemos lembrar que para aqueles que realmente dominam seu código simbólico, a leitura dos elementos que ela contém é sempre diferente da leitura dos turistas e visitantes, que a veem, geralmente, como espetáculo e diversão (AMARAL, 1998, p. 5).

A festividade, forma primordial da civilização humana, é indestrutível: “Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente” (BAKHTIN, 2013, p. 240). Assim como afirma Bakhtin, se o que já existe agrada, então tem que aperfeiçoar o que a festa mostra de melhor e, no mesmo viés, João Filho diz (2014, p. 62) que “a praça é do povo”, independente de conseguir pagar ou não pela festa, e a cidade, cenário de todo esse mar de festividade, “baila e comemora”.

“Já é carnaval, cidade, acorda pra ver”. Os versos da música dos anos 1980 do compositor Gerônimo também são mencionados por João Filho, sobretudo para mostrar a confluência de ritmos que inundam a cidade, acompanhando os *afoxés*, ainda que o turista

nem saiba ao que se refere a letra e nem seja d'Oxum³⁸. O *axé music*, ritmo baiano advindo da fusão do frevo e do *afoxé*, e depois com a mistura do *samba-reggae*³⁹ criado por blocos afros, seria a chave-mestra para distinguir o evento baiano.

A música, de fato, é um dos elementos mais alusivos dessa festividade para se retratar as características da Bahia e a personalidade dos baianos. Cantaria Caetano Veloso em 1977, com “Muitos Carnavais”: “*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*”. Ou ainda, mais emblemática do caráter festivo da cidade, já no final do século, em “Beijo na boca”, interpretada pelo cantor baiano Netinho para mostrar que Salvador é o lugar da festividade: “*Todo dia é dia de festa na Bahia/ O farol ilumina Salvador êô êô/ Todo dia é festa em Salvador/ Suor, suingue maneiro/ Pecado e amor*” (MARIANO, 2009, p. 273).

Moraes Moreira e Armandinho, compositores e figuras de destaque no carnaval baiano, fizeram a letra de uma das músicas mais emblemáticas para configurar as imagens dessa festividade, através da música “*Chame gente*”, de 1986, abre-alas da festa carnavalesca:

Ah, imagina só/ Que loucura essa mistura/ Alegria, alegria é um estado/ Que chamamos de Bahia/ De todos os santos/ Encantos e axé/ Sagrado e profano/ O baiano é carnaval [...] Por isso chame, chame/ Chame gente/ Que a gente se completa/ Enchendo de alegria/ A praça e o poeta.

Exaltando a mistura de culturas e ritmos, os compositores se utilizam do sentido ambíguo da palavra “estado”, para demonstrar que alegria, um estado de alforria e diversão, significa “Bahia”. Nesse meio termo, a canção também faz alusão à liberdade da praça pública, “ponto de convergência de tudo que não é oficial” (BAKHTIN, 2013, p. 132), apresentada na música por meio da Praça Castro Alves, passagem do carnaval com a turba em polvorosa, onde o baiano e o turista se encontram e a multidão só aumenta. João Filho (2014, p. 64) menciona esse trecho da música no verbete “Carnaval”, mencionando como a música

³⁸ Menção à música dos compositores Gerônimo e Vevé Calazans (1985) com os versos “*Nessa cidade todo mundo é d'Oxum/ Homem, menino, menina, mulher/Toda essa gente irradia magia/ Presente na água doce/ Presente n'água salgada/ E toda cidade brilha/ Seja tenente ou filho de pescador/ Ou importante desembargador/ Se der presente é tudo uma coisa só/ A força que mora n'água/ Não faz distinção de cor/ E toda a cidade é d'Oxum*”. A música não só se refere ao carnaval, mas também é uma adoração ao orixá Iemanjá, considerada no sincretismo religioso como a “rainha do mar”. Bem como o carnaval, os versos da canção menciona que Iemanjá não faz diferença entre as raças/etnias que a adoram.

³⁹ O *samba-reggae*, assim como a *axé music*, se tornou referência da música baiana. Fazendo alusão à mistura do samba com o reggae jamaicano, o *samba-reggae* foi criado pelo produtor musical do *Olodum*, Negoinho do Samba, em 1979, que também criou a “Banda Didá”, em 1993 (conjunto de *samba-reggae* composto apenas mulheres percussionistas negras).

marcou a história do carnaval e deixou saudade, dizendo que “a nostalgia queimava antes mesmo de ser memória. Frevo com choro com samba com axé com chame e chame e chame gente pra estraçalhar o chão da praça”. O ato de chamar outras pessoas para participar da festa, para que se complete, denota este povo hospitaleiro que tem seus atrativos transitando entre o sagrado e o profano⁴⁰. A música “We are the world of carnaval”, de Nizan Guanaes (1988), também atua neste sentido:

Ah, que bom você chegou/ Bem vindo a Salvador/ Coração do Brasil/ Vem, você vai conhecer/ A cidade de luz e prazer/ Correndo atrás do trio/ Vai compreender que o baiano é/ Um povo a mais de mil/ Que ele tem Deus no seu coração/ E o diabo no quadril (GUANAES, 1988).

A cidade se apodera do que é dado com louvor e acaba por adquirir características únicas que marcadamente são adaptadas a sua identidade. O saudosismo através do “coração do Brasil” faz-se presente e logo que as representações discursivas são moldadas e a felicidade instaurada como elemento identitário é usada para descrever o povo. Grande parte dessa adaptação de imagens está associada à carnavalização que as próprias agências de turismo (EMTURSA e BAHIATURSA) instituíram como a “Terra da Felicidade”, das quais emanam os *clichês* de uma cidade-paraíso marcados desde o século XVIII.

A configuração da festa, no entanto, compacta as massas populares e o poder dominante em lados diferentes, pois o que é público nem sempre se faz universal ou igualitário. Para Bakhtin (1997, p. 124), “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”, sendo o próprio sinônimo de mudança/renovação, além de ser uma expressão funcional, pois abarca “a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e posição hierárquica”. Assim como ele, Milton Santos (2006, p. 143-144) conclui que a cultura popular é um conjunto de experiências adquiridas pela maioria da população, enquanto a existência da cultura de massas é transmitida de maneira industrializada por um grupo social para ser consumida por um grupo maior. “Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada” (idem, *ibidem*).

Marcada por suas origens europeias, a cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação, que é mais convenientemente abordado por via das rotas homônimas (GILROY, 2012, p. 65).

⁴⁰ Ainda que a festa tenha caráter profano em contrapartida à consagração da Quaresma, ela é seguida pelo período de celebração cristã, quando na Quarta-feira de Cinzas se inicia o período de jejum de carne que antecede a Quaresma, período de quarenta dias antes da Páscoa ou Paixão de Cristo.

A culinária, as etnias, as crenças religiosas, as manifestações populares, as músicas, a vestimenta cultural, tudo isso se encontra no cerne da capital baiana, singularidades bastante acentuadas, sem probabilidade de confundir tais elementos como não intrínsecos à identidade do povo baiano. O carnaval, assim com todos esses elementos, constitui o alicerce para a concentração de emblemas culturais e históricos. Ele surge da diversidade cultural, de laços diversos que quando unificados formam um povo, uma língua, um território. Esses certos modos de viver e de falar que faz um povo ter diferenças regionais, raciais e de classe, sem as quais seria impossível entender a nossa realidade cultural, de certa forma, estabelece a ideia de identidade (SILVEIRA, 1983, p. 8). Uma apropriada referência do termo sugere que a identidade é formulada por componentes singulares e, ao mesmo tempo, plurais, mencionando a constituição da identidade em um eixo maior como o país, vemos que ela provém de particularidades: a cultura de um Estado, a tradição de uma região, a história de uma cidade. No que diz respeito às manifestações culturais, a cidade da Bahia conceitua-se numa porção viva de que a identidade é um somatório de culturas diferentes, mas que se une para desenvolver traços étnicos, raciais, religiosos, regionais e linguísticos em uma mesma porção territorial.

A mistura de ritmos também se faz uma vertente intensa no carnaval de Salvador, pois o cenário se compõe num ambiente ideal no campo da música, com a combinação de samba, *reggae*, lundu, maxixe, marchinha, *axé music*, pagode e *techno-dance*. No entanto, o carnaval de Salvador ficou conhecido pela invenção do *axé music*⁴¹, que segundo Moura (2001, p. 215), é a “interface do repertório musical e coreográfico que se desenvolveu a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento afro, que, por sua vez, recapitula a tradição da musicalidade negra em conexão com outras vertentes estéticas da diáspora”. Assim, o estilo musical, originado da saudação do candomblé na década de 1980, não se configura nem em estilo nem em gênero musical e sim num hibridismo de ritmos e danças já existentes na Bahia. Nesse processo, o que se fez foi definir um estilo musical com vários ritmos e a mídia, juntamente com os cantores e intérpretes, aliou o estilo com a identidade baiana, contribuindo mais uma vez na organização de um arquétipo da imagem da Bahia. No meio musical, o cantor e compositor Gerônimo (*apud* SANTANNA, 2009) conceitua o *axé music* da seguinte maneira:

⁴¹ O *axé* ou *axé music* é um gênero musical que surgiu na Bahia na década de 1980, durante as festas de carnaval de Salvador, misturando *ijexá*, *samba-reggae*, *frevó*, *reggae*, *merengue*, *forró*, *samba duro*, ritmos do candomblé, *pop rock*, bem como outros ritmos afro-brasileiros e afro-latinos.

O axé é uma mistura. Um movimento que começou a partir da década de oitenta. Nós não sabíamos que estávamos fazendo esse movimento, que é uma mescla de ritmos afro-baianos com afro-caribenhos. Daí, os músicos baianos começaram a adotar elementos de ritmos do Nordeste, surgindo assim, o axé (GERÔNIMO *apud* SANTANNA, 2009, p. 154).⁴²

Conta-se o desenvolvimento do carnaval de Salvador desde seus primórdios, com uma história carregada de significado, porém manchada com um histórico de segregação e preconceito que infelizmente se mostra presente até os dias de hoje. Tanto o carnaval quanto o sincretismo religioso associado ao candomblé traz esse repertório de imagens estereotipadas, assim como por muito tempo a palavra “cultura” não estava vinculada ao vocábulo “popular”, mas, muito pelo contrário, estava relacionada ao refinamento de determinados membros da classe social elevada.

Quando trazemos expressões como “Capital da Alegria”, não há dúvida de que isso é resultante de um *marketing* local para promover o turismo, sobretudo porque as manifestações culturais se consolidam realmente pelo que o turista espera encontrar. O imaginário, por sua vez, seria o recurso pelo qual o espaço-tempo daria margem para refletir sobre a localidade, atento às noções de regionalidade e identidade como um contraponto para discutir construções e desconstruções passadas e contemporâneas. Enquanto esfera discursiva, Salvador se molda em torno dessas representações que outras pessoas atribuem significado ao imaginário popular, tal como se pensa que é terra de praia, de sol o ano inteiro, de mulheres negras sexualizadas e carnaval. E assim se propaga os discursos em torno do que a cidade aparenta ser.

Como tudo em Salvador vem da mistura, não seria diferente com os verbetes de João Filho (2014, p. 15), que afirma que “o caos gerou a harmonia”. Ao trazer a representatividade da música baiana, o *Dicionário Amoroso* apresenta a primeira aparição da mulher e do carnaval do livro, no verbete “Acabou chorare”, fazendo alusão ao álbum dos Novos Baianos, gravado em 1972. O grupo teria composto músicas com a predominância do carnaval como tema e, por isso, João Filho não deixa de enfatizar suas canções no livro: “a tradução festiva da Soterópolis nos versos *Minha carne é de carnaval/ o meu coração é igual*” (JOÃO FILHO, 2014, p. 16).

⁴² Daniela Mercury (*apud* Santanna) afirma que o “axé é uma palavra que significa sorte, é uma saudação no candomblé e como aqui tudo vem das origens afro, esse nome foi dado à música feita na Bahia, principalmente relacionada ao carnaval. Só que a música feita no carnaval é uma música cheia de influências porque o carnaval da gente é como se fosse um grande concerto, é como se você fizesse um Rock in Rio dançante, um festival de música dançante, então mistura-se reggae, rock, funk, música eletrônica. Talvez, a música axé, a essência dela, seja a alegria e a dança. Agora, com muitos ritmos que envolvem este gênero, o brasileiro ainda não sabe dizer exatamente o que seja o axé. Hoje em dia é assim. Tudo que sai da Bahia é axé” (SANTANNA, 2009, p. 156).

2.4 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E REPRESENTATIVIDADE DO CORPO NEGRO FEMININO

2.4.1 Corpo, sexualidade e raça

O sujeito pós-colonial mencionado por Stuart Hall (2003) é o produto das novas diásporas criado pela migração voluntária ou involuntária, convivendo com uma dupla carga de identidade, língua, cultura e hibridismo de todo tipo, inclusive na raça. Diante da identidade brasileira miscigenada, Gilberto Freyre (2006) colocaria a ideia de “raça” bastante próxima da ideia de “cultura”, “algo que se incorpora alimentando a nação, como seu substrato profundo, uma seiva interna que fluía secularmente da África e das florestas, formando o povo brasileiro, síntese de contradições” (PINHO, 2004, p. 94). Em Salvador, essas acepções estariam ainda aliadas ao conceito de “gênero”, por ser considerada uma “cidade feminina” e por ter várias percepções em torno da mulher. Em outro momento trouxemos a “baiana de acarajé”, mostrando a figura da mulher negra vista para o trabalho. Agora, trazemos a mulher mestiça, retratada pelos construtores da baianidade através do corpo e da raça.

Marilda Santanna nos remete a essa cidade feminina que traz consigo, a origem, o *ventre* onde nasceu o Brasil.

Como se costuma rememorar na narrativa fundante da identidade brasileira, a Bahia carrega no seu *ventre* o nascimento do Brasil. E é muito significativo que isto se constitua numa cidade feminina não só pelo gênero – a Bahia –, como também pela predisposição para o inaugural; o dar à luz, enfim (SANTANNA, 2009, p 111).

Notemos que a escritora sublinha as palavras “ventre” e o artigo feminino “a” para introduzir um discurso sobre a cidade da Bahia. Isso porque o âmago feminino é alicerce de tudo nessa terra: se existe uma pátria-mãe, foi destinada à Bahia, se o candomblé vingou cultural e socialmente, diz-se que foi pelo poder do matriarcado; se a miscigenação aconteceu, foi atribuída ao sexo das mulheres dos trópicos; se almejava um embranquecimento racial, deu-se à criação de uma “suposta raça”, o “mestiço ou mulato”. Visivelmente, percebemos como a maioria das histórias para a formação de uma cultura e identidade brasileira ou as histórias sobre a mulher recai sob a ótica do corpo, do sexo e da raça, o que demonstra que desde a sociedade colonial, as relações de gênero perpassam a representação do ser feminino por um contexto de erotização do corpo a partir de um olhar masculino. Segundo Verena

Stolcke (2006, p. 16), o corpo sexuado tornou-se um elemento fundamental na estruturação do tecido sociocultural da sociedade colonial, tendo a sexualidade feminina controlada pelo Estado, pela Igreja e pelo domínio masculino.

Os incidentes do tempo foram bastante nocivos para a representatividade da mulher em sociedade. Antes mesmo dessa imagem sexualizada chegar ao Brasil, os registros da descoberta das Américas e as viagens pelo continente africano projetavam a ideia desses lugares como “pornotrópicos”, para o deslumbre da imaginação europeia, nos quais os desbravadores projetavam seus receios e bel-prazeres sexuais coibidos na Europa (McCLINTOCK, 2010, p. 44). Os fetiches com as figuras femininas no período das grandes navegações europeias denotavam a megalomania masculina em conquistar as terras ultramarinas e controlar o território e o corpo dos povos conquistados. A começar pela escrita da carta de Caminha (1500), a apreensão do corpo feminino aparece presente nos discursos sobre a terra desbravada, com a descrição do escrivão sobre a nudez das nativas indígenas: a imagem da mulher aqui encontrada ganhou força e contorno na literatura e no imaginário como exótica e sensual. A maneira como Caminha relata a nudez dos nativos brasileiros, principalmente as indígenas, marcava o corpo feminino como lascivo e luxurioso, ainda que apregoasse a inocência daquela nudez, fazendo até comparações entre as indígenas e as portuguesas, em que estas últimas eram visualizadas seminuas apenas no momento do parto.

Mais adiante, a novidade neste cenário político e cultural foi a emergência de novos sujeitos sociais, os africanos. No decorrer dessa história, discursos sobre sexualidade em torno das mulheres negras, estabelecidos desde a vinda dos primeiros navios negreiros para a colônia portuguesa, eram proferidos. O imaginário da sexualidade das negras africanas e das mestiças brasileiras altamente erotizadas, que ainda percorre os nossos dias, decorre de formações discursivas coloniais, que instituíram essas imagens como intrínsecas às afrodescendentes brasileiras. No ensaio “As mulheres e o discurso do imaginário sobre o Brasil”, de Cassiana Gabrielli (2008, p. 38), em decorrência de relatos de viajantes europeus pelas terras brasileiras, as mulheres da colônia foram sendo estereotipadas, muitas vezes, descritas como libidinosas, devido ao imaginário de caráter luxurioso primeiramente atribuído às mulheres indígenas. As mulheres negras, por conseguinte, determinariam o caráter erótico e de depravação que incrementou, ainda mais, os estereótipos sexuais em torno do país, de maneira que as narrações sobre o lugar construíram imagens culturais e simbólicas de uma identidade estigmatizada.

Notadamente, por meio de um processo de miscigenação, a afro-descendência foi mais um elemento para se produzir interpretações sobre a história das relações raciais e culturais no país, deslocando formas cristalizadas de representação para a raça e o gênero. No entanto, “o gênero não se trata de mulheres como tais”. Compreender como o gênero opera e exige vinculá-lo a outras diferenciações, particularmente a cor e a raça, pois “refere-se aos conceitos que prevalecem em uma sociedade sobre o que são mulheres em relação aos homens enquanto seres humanos sexualmente identificados” (STOLCKE, 2006, p. 16-17). Diante dessas relações sociais, Simone Pereira Schmidt (1996) nos alerta que:

O gênero pode ser concebido como um instrumento para a análise dessas relações, compreendidas aí não apenas as relações sociais *stricto sensu*, mas também as construções simbólicas que fazem parte do tecido social, tais como os mitos, as criações artísticas e a produção textual (SCHMIDT, 1996, p. 70).

Isso nos faz pensar como grande parte do imaginário em torno da mulher brasileira foi criado, justamente, através desses mitos e criações que a autora menciona, reafirmando como elementos em torno do gênero, raça e sexualidade se colocaram como ingredientes básicos na formação do povo brasileiro. Foi no momento que esses mitos, de certa forma, inventados diante de um corpo feminino criaram outras construções como o caso da “mulata”⁴³ brasileira e colocaram essa construção no campo da sexualidade, carregando consigo ideias preconcebidas extremamente estereotipadas.

Em *Casa Grande & Senzala*, em que Gilberto Freyre analisa a formação da sociedade e da cultura brasileira, através do complexo patriarcal escravista definido no período colonial e pelas interações entre os grupos raciais e culturais, o autor afirma que as relações matrimoniais se estabeleciam conforme um ditado popular: “branca para casar, negra para trabalhar, mulata para f...”. Nesse sentido, o estereótipo da mulher mestiça, até então chamada

⁴³ Em *Casa Grande & Senzala*, a mulher negra é descrita como contadora de histórias e boa cozinheira, uma figura importante na infância do europeu; já na juventude, as lembranças são da mulata: aquela que inicia os homens nos caminhos do amor. Na figura da mulher mestiça, a “mulata”, há uma forte imposição de seu papel sexual, fato registrado por Freyre (1933) ao discutir a substituição das mulheres brancas por mulheres indígenas e negras, em maior número e consideradas “fáceis” por trocarem relações sexuais por favores, presentes e status, desconsiderando o papel patriarcal e dominador do homem branco. O que se discute é que, diante da impossibilidade de que os homens brancos assumissem uma relação com uma mulher negra, carregada de categorias negativas por conta da escravidão, foi necessário “criar” uma figura que estivesse livre da discriminação racial, com características destacadamente lascivas, que ocupou um novo papel social em relação às negras exploradas. A mulher mestiça representa, portanto, a negação da mulher negra e sua “criação” surge do preconceito e do machismo da sociedade da época. Atualmente, os movimentos negros, especialmente os organizados pelas mulheres negras, não aceitam o termo “mulata” por todas as implicações que carrega o vocábulo (SILVA, 2018, p. 79).

de “mulata”, estava associado à sexualidade, já para a mulher negra estaria reservado o papel da servidão.

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. [...] Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás, o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. Estas surgem em um ou em outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras (FREYRE, 2006, p. 36).

Certamente, esse ditado popular sobre as mulheres brancas, negras e mestiças, carrega uma elevada carga negativa de domesticidade e submissão para umas e libertinagem para outras. A figura da mulher mestiça, por exemplo, além de acarretar um branqueamento compulsório diante da sociedade brasileira preconceituosa e machista, com a falsa expectativa de “livrá-la” de uma discriminação racial, trouxe uma negação à mulher negra, reduzindo-a a um papel primário na produção trabalhista, excluindo-a do casamento e definindo, por assim dizer, novos papéis sociais femininos. Por conseguinte, o corpo permanece contraindo significados, logo, estabelece importância social. Sendo assim, as relações entre homens e mulheres ocorrem dialeticamente com as desigualdades sociais e políticas, já que eles se estabelecem como seres sexualmente identificados (STOLCKE, 2006, p. 16).

Para Freyre, a mestiçagem simula uma mudança do regime patriarcal para a modernização da sociedade, sendo a figura do “mestiço” um símbolo da transformação biológica das relações raciais e incorporação do negro no contexto nacional. Nisso, ele salienta que “o mulato é, em traços mais evidentes, o que a raça é, em traços mais pálidos, a negação do biologicamente estático no homem ou no grupo”. Seria o que o autor traz como “a afirmação mais clara da mobilidade biológica das raças” (FREYRE, 2000, p. 686). No entanto, o projeto europeu da colonização e o preconceito racista estariam pautados pelos valores de uma única classe, raça e gênero, de interesses do homem ocidental, marcado pela negação da diferença e da história. A mestiçagem, por conseguinte, seria uma forma desse projeto se acender, afirmando que através dessa mistura houve um possível “melhoramento” da raça negra, apresentando-se como um “híbrido”, que pela mediação do sexo, cruza as raças e funda uma cultura. Esse projeto, no entanto, decorre de um pensamento machista colonial que percorreu também pela sociedade pós-colonial, enraizando-se de tal forma que o século

XX, conhecido pela urbanização e modernização, continuaria preso a estereótipos degradantes acerca da mulher e atravessaria espaços artísticos e literários.

Não obstante, essa discussão sobre a mestiçagem estaria contaminada por mitos e estereótipos, sem contar que foi uma forma de “camuflar” o verdadeiro agravante que foi a exploração sexual no período da colonização, mencionado por Angela Davis (2016). Os estereótipos, por sua vez, conduziram aos antagonismos instalados nas estruturas sociais, sobretudo na descrição do corpo negro sexualizado, não estando ileso ao avanço da mercadoria e do espetáculo. No decorrer de todo esse processo, as artes, a música e a literatura brasileira carregaram, por muito tempo, a construção estereotipada da “mulata” sensual, como percebemos em diversas obras dos construtores da baianidade (Carybé, Dorival Caymmi e Jorge Amado), para uma caracterização da cultura sexualizada do Brasil. Nesse contexto, se reinventa um ideal de mulher, que sendo mestiça (“mulata brasileira”), resguarda particularidades da sensualidade bestial da negra, modificado pela finura do sangue branco. A partir da década de 1930, o imaginário social sobre o negro e a mulher mestiça aumentou significativamente na produção literária brasileira. A moral sexualizada consistiu num pretexto do regionalismo patriarcal e da construção da “brasilidade mestiça”.

A imagem da mulher mestiça anuncia o processo de miscigenação racial, social e cultural no país. A partir do regionalismo, havia uma celebração a respeito da miscigenação, enquanto povo que procura um espaço identitário no projeto de nação brasileiro, e, portanto, Jorge Amado destaca a cultura e tradição afro-brasileira. Diante disso, estava se criando um lugar de protagonismo literário para o negro brasileiro, visto que a literatura não utilizava desses meios para exaltá-lo enquanto parte da sociedade. Ainda que, muitas vezes, os escritores estivessem mais preocupados em apontar as condições precárias da sobrevivência dos afrodescendentes no Brasil, para enfim um avanço de conscientização social, a cultura e as religiões de matriz africana eram apresentadas como componentes integrantes da identidade brasileira, principalmente na cidade de Salvador e no recôncavo baiano.

No romance *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que expõe a miséria econômica e social especialmente do negro e do mestiço explorados diante da crescente burguesia do país, o personagem Jerônimo, um português casado, é colocado como um personagem que foi pervertido pelo feitiço da dança sensual de Rita Baiana, a mulher bonita, mestiça e sedutora, que encanta e desperta os desejos masculinos, cobiçada por Jerônimo, mas “amigada” com Firmo. Rita Baiana, a princípio, rejeitou o português, mas com isso o atiçava mais, até que cedeu as suas vontades. Assim, ela é descrita como objeto de desejo, partindo do pressuposto

que a negra ou mestiça nascida no Brasil tinha um papel erótico e exótico para o estrangeiro, reafirmando o que Gilberto Freyre afirma sobre o olhar dos portugueses diante das mulheres mestiças brasileiras. Aluizio de Azevedo traz exemplo disso com a personagem Rita Baiana:

Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. [...] E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador. Acudiu quase todo o cortiço para recebê-la. Choveram abraços e as chufas do bom acolhimento (AZEVEDO, 1997, p. 38-39).

A personagem se tornou representante da idealização de mulher “mestiça” brasileira, decomposta em sedução, exaltação da beleza e até uma projeção do pensamento popular da época. Em 1978, John Neschling e Geraldo Carneiro compuseram a canção “Rita Baiana”, trilha sonora do filme *O cortiço*, interpretada por Zezé Motta, inspirada na personagem de Aluizio de Azevedo, retratando mais uma vez a sensualidade e a “fogosidade” da personagem.

Olha meu nego quero te dizer
 O que me faz viver
 O que quase me mata de emoção
 É uma coisa que me deixa louca
 Que me enche a boca
 Que me atormenta o coração
 Quem sabe um bruxo
 Me fez um despacho
 Porque eu não posso sossegar o facho
 É sempre assim
 Ai essa coisa que me desatina
 Me enlouquece, me domina
 Me tortura e me alucina.
 [...]
 No outro dia o português lá da quitanda
 O Epitácio da Gamboa
 Assim à toa se engraçou e disse:
 "Oh Rita rapariga eu te daria 100 mil réis por teu amor"
 Eu disse:
 Vê se te enxerga seu galego de uma figa
 Se eu quisesse vida fácil
 Punha casa no Estácio
 Pra Barão e Senador
 Mas não vendo o meu amor
 Ah, ah, isso é que não!

Por perceber essa hipersexualização do corpo e outras denotações pejorativas, é que atualmente há uma certa acuidade de profissionais da tradução do português brasileiro para a utilização de palavras como *escravo/escrava* ou *mulato/mulata*, termos que são frequentemente utilizadas para se referir à situação de escravização africana nas colônias

européias. De acordo com Liliam Ramos da Silva (2018, p. 76), os movimentos negros brasileiros não aceitam, de forma alguma, a utilização desses termos, visto que rememoram “um passado de traumas e violências no qual sua situação social e racial era classificada a partir de teorias ocidentais racistas por homens brancos que ocupavam postos de autoridade política e intelectual”, além de que a palavra “mulata” tem um caráter linguístico e cultural ofensivo, primeiramente por conta da insinuação da mistura de duas raças de animais e, depois, pela pérfida sugestão de democracia racial, relacionado à representação da mulher negra ou mestiça por meio do corpo embranquecido e sexualizado⁴⁴. O que os movimentos negros levantam como bandeira é o que Rosemary Arrojo (1996, p. 64) afirma: “quanto mais conscientes estiverem dessa realidade e do papel que exercem sobre e a partir dela, menos hipócrita e menos ingênua será a intervenção linguística, política, cultural e social que inescapavelmente exercem”.

Em sua luta pela sobrevivência cotidiana, as questões raciais e de gênero perpassam mais que fatores biológicos. Estudos teóricos comprovam que a implicação racial acompanha fatores sociais e políticos, como mostra o livro *O genocídio do negro brasileiro* (1978), de Abdias do Nascimento, em que o autor constata como os aspectos que contextualizam a raça e o racismo através de processos étnicos, nem sempre resultam de um estudo claramente tracejado, posto que o mito de democracia racial impossibilitou a liberação de uma condição cidadã ao negro. Segundo o autor, esse mito promoveu a extensão da supremacia ideológica branca no poder e, portanto, as construções de negro e mestiço (mulato) vão além da cor da pele: o embranquecimento racial no Brasil é etnológico e político e, por isso, demanda posições de dominação na sociedade capitalista. Dessa forma, Nascimento afirma que a raça é uma construção social e não apenas um fator biológico e por isso as mulheres negras solicitam serem chamadas de “negras”, em uma atitude de autoafirmação político-racial.

Quando a gente fala sobre racismo estrutural, é sobre entender que o racismo faz parte da estrutura da sociedade brasileira, assim como o capitalismo, o sexismo. Isso significa entender a nossa construção enquanto nação, somos um país que nunca aboliu a escravidão; entender o quanto o fato do racismo ser estrutural coloca a população negra em situações de vulnerabilidade (RIBEIRO, 2020).

⁴⁴ Os movimentos negros brasileiros refutam a utilização da palavra por motivos linguísticos em que a derivação de “mulus”, do latim, atualizado por “mula”, o animal que surge da cópula de duas raças diferentes (asno e égua), que, no século XVI, derivou-se na América hispânica para “mulato” como uma analogia ao caráter híbrido do animal, considerado uma raça inferior já que não possui a possibilidade da reprodução; e por motivos culturais, devido à falsa impressão de democracia racial que há no país, associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hipersexualizado (SILVA, 2018, p. 77).

Por vezes, a imagem da mulher é ressaltada nas narrativas de João Filho. Em seu livro de contos *Ao longo da linha amarela* (2010), o narrador menciona alguns discursos recorrentes sobre a mulher afro-brasileira: “não evitou as mulatas e mestiças, que, em sua opinião, foram a maior invenção destes trópicos” (JOÃO FILHO, 2010, p. 11). De fato, aparece nesse contexto o descrédito no papel das mulheres negras e mestiças, registradas no conto tal como as ideias dos séculos XVI ao XVIII, quando as sociedades patriarcais, dirigidas e reprimidas pelo homem, figuravam a mulher como “epítome da aberração e do excesso sexuais”, subjugadas à margem da sociedade e incorporadas a uma “lascívia tão promíscua que beirava o bestial” (McCLINTOCK, 2010, p. 45). De toda forma, as imagens culturais submetidas à mulher baiana, tão agressivamente impostas quanto o cheiro de dendê pela cidade, acarreta ambiguidades ferrenhas no imaginário do povo. Como diz Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010, p. 816), o corpo está na fronteira “entre o ver e ser visto; entre controlar e ser controlado pelo olhar; entre a possibilidade do domínio de homens ou de monstros; entre tornar alguém objeto ou tornar-se objeto deste alguém”. Em todo caso, a produção dessas imagens transpõe resultados flagelantes no cerne de uma população, como se o povo estivesse corrompendo uma ordem moral que já é transgredida pelos próprios “detentores” do poder. Nesse ínterim, o corpo feminino faz-se subalterno de todo um parâmetro ocidental, onde a mulher faz parte do universo paralelo entre o bem e o mal, entre a doçura e a luxúria, entre o desejo e a família, mas ainda um ser subalterno ao poder e à submissão masculina. Foi partindo dessas condições de produção que se identificaram sentidos que contribuíram para a sustentação do poder hegemônico masculino, que são acionados no âmbito simbólico da cultura tradicional, assim como o seu imaginário sobre a mulher, observando-se as categorias analíticas da contemporaneidade.

2.4.2 A baiana e a cidade

Para retratar a mulher como parte dessa cidade, as narrativas de João Filho nos colocam nos contrapontos de sua própria escrita. Sem dúvida, o autor abraça o estereótipo da sexualidade afluída da mulher baiana, mas contorna esse estereótipo com a justificativa que os construtores da baianidade deram continuidade ao pensamento colonial e que as imagens contornam posturas e condutas na forma de expor esse corpo feminino, através de representações que rotulam a figura feminina. Ao delinear a “Baiana”, o narrador do verbete

adverte sobre as possibilidades de encontrar os estereótipos já enraizados no discurso nacional, salientando que pode haver ou não verdade nessa propagação.

Desconfiem de certas qualidades erotizadas que tentam qualificar e desqualificar esse compêndio de antagonismos que é a mulher baiana. Comumente redutoras. A lenda existe, mas não da forma rasteira que muitos não baianos apregoam (JOÃO FILHO, 2014, p. 27).

O narrador traz a imagem que mencionamos, sobre a redução da mulher baiana a um aspecto estereotipado. Ele diz que o mito em torno da erotização do corpo feminino, de fato, existe, mas há um equívoco em acreditar que são os “não baianos” que enfatizam esse estereótipo. Acrescentamos à discussão o fato de que a baianidade também foi pautada nesse contexto de sensualidade da mulher e os seus construtores – Jorge Amado, Carybé e Dorival Caymmi – utilizaram essas representações de beleza e sensualidade para destacar em suas obras uma construção da mulher baiana. Nesse sentido, a imagem das mulheres formosas e sensuais também foram empregadas como estratégia de publicação dos livros de Jorge Amado e das canções de Caymmi, retratadas nas personagens do romancista e nos versos sobre o “remelexo e balangandãs” das baianas atribuídos pelo compositor, fomentando um outro espaço imaginário brasileiro, o qual se encontra em sintonia no traçado de mulheres negras e mestiças mulatas sensuais do carnaval.

O verbete “Baiana”, ao mesmo tempo em que apresenta uma perspectiva positiva com a exaltação da beleza da mulher soteropolitana, percorre, em contrapartida, o risco de transformá-la em objeto sexual, justamente por ligá-la à baianidade. Milton Moura (2001, p. 63) afirma que a baianidade trata-se de uma inscrição identitária, capaz de dar forma aos sujeitos baianos, individual ou coletivamente, de maneira que o termo esteja ligado diretamente à herança deixada pelos africanos. Entretanto, o sociólogo define a baianidade, resumidamente, tendo como marco três características principais: a familiaridade, a sensualidade e a religiosidade. Segundo ele,

[...] a baianidade é entendida como um texto identitário, ou seja, que realiza a asserção direta de um perfil numa dinâmica de identificação. 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 (MOURA, 2001, p. 63).

De qualquer maneira, os três pilares que o autor identificou como inerentes à baianidade estão diretamente ligados à figura da mulher. Mesmo com o rompimento da

economia doméstica na sociedade capitalista, a mulher esteve ligada à demarcação de papéis familiares diante do domínio da reprodução social. Nesse contexto, Ann McClintock (2010, p. 523) ressalta que, com o intuito de controlar a mulher, ela é inserida na vida familiar, pois a casa é o espaço onde se pode confinar o indivíduo. Segundo a autora, já que tudo se reporta ao corpo feminino, controlando a mulher se constrói a nacionalidade. Ainda que haja toda harmonia entre o espaço/paisagem e o corpo, em nenhum lugar a mulher é igual ao homem, já que “a representação do poder nacional masculino depende da construção a *priori* da diferença de gênero” (idem, *ibidem*, p. 518). Assim, essa separação serve para definir simbolicamente os limites da diferença, excluindo a mulher diretamente de qualquer atuação nacional. Para tanto, a virtude sexual feminina era imputada ao gênero que conferia aos homens o direito e o controle dos corpos femininos e sua sexualidade.

Assim, não esqueçamos que diante da baianidade, a imagem da mulher é construída através de olhares masculinos, sobretudo daqueles que inventaram o conceito. Por vezes, essa representação da mulher ainda está marcada pela percepção das obras desses artistas, que, de certo modo, proporcionaram um olhar sobre a “baiana” como produto cultural, agraciado pelo carnaval, pela música e pela mídia.

Há muito tempo, a cidade entoa símbolos inspirados na figura e na sexualidade feminina, e assim os estereótipos sobre a baiana são colocados em pauta. O imaginário em torno de Salvador percorre uma instância ainda maior que sua própria representação, pois as imagens se afeiçoaram em jargões que terminaram por transformar-se em símbolos representativos do espaço/paisagem. Por ser considerada a cidade com mais negros fora da África, a cidade da Bahia tornou-se alvo dos mesmos pensamentos preconceituosos da época da colonização, que viam a imagem dos negros ligada ao sexo. No decorrer do tempo, a visualização dos estrangeiros coloniais se tornaram reproduções do próprio espaço onde foram concebidas. A cidade, sendo uma representação que gera outras representações de si mesma (BARROS, 2007, p. 93), não apagou determinadas imagens que foram criadas outrora, e com a ajuda da literatura e da mídia perpetuou essas representações, e tal compartilhamento ganhou mais amplitude diante do apelo turístico que, de certo modo, atribuiu ao carnaval, uma das principais manifestações culturais da cidade, o valor de turismo sexual.

Elizabeth Grosz (2011, p. 89) situa “o corpo como um artefato sociocultural”, e afirma que o corpo e o seu ambiente são produzidos de forma mútua, sendo que a cidade é a projeção da imagem do corpo, e este, por sua vez, é transformado em um ser urbanizado. Na tentativa

de aproximar a cidade à noção de corpo sexualizado, João Filho (2014, p. 201) traz Salvador como um espaço propício à sedução de quem a conhece. Apesar das configurações sociais de cunho realista, o autor não se esquece de reproduzir o imaginário de Salvador como fonte incipiente de beleza natural e sedução, juntamente com um cenário comparado ao corpo feminino, cuja tríade (clima/mar/mulher) faz parte elementar do imaginário turístico.

Salvador não se resume. Escapável sempre. Nasceu para seduzir e não ser seduzida. Quando alguém tenta enquadrá-la em termos mais ou menos fixos, ela escapa da moldura. Porém, não é que seja indefinível, sendo uma realidade viva, é necessário aceitar a sedução e vivê-la. É o meu caso. [...] Ruas que personificam seus nomes. Ruas com alma, feito gente (JOÃO FILHO, 2014, p. 201).

A sensualidade estará mergulhada na descrição da cidade e do corpo feminino, tão feminino quanto às *idades invisíveis* de Italo Calvino (1990), em que todas possuem nomes de mulheres. As formações discursivas vão se firmando em torno de ambos, esboçando a fisionomia do espaço urbano e as atitudes e comportamentos dos sujeitos. Para Calvino, a cidade é uma metáfora da linguagem. Ora, se a cidade é uma linguagem, e se quase todas as cidades ideais são metáforas de mulheres, podemos pensar que as mulheres são linguagens, “as mulheres particulares, que a preenchem de figura e de forma, como textos ou signos: cada uma com a sua mensagem única e intraduzível, o seu discurso individual, o seu secreto significado” (CALVINO, 1990, p. 48).

Não tão distante das cidades ilustradas por Italo Calvino, João Filho mostra um panorama entre a cidade e o corpo, mas trazendo outra conjuntura para Salvador:

Se a primeira impressão é a que fica, Salvador pode permanecer nos olhos do visitante como uma cidade carnal. É verdade, transborda matéria por todos os seus poros e, dizem, o que é comprovado empiricamente, o olho do baiano é na mão. Tem que tocar para ver. [...]

Se estamos em Salvador e falando sobre matéria, logo o corpo e seu erotismo entra com força inevitável no nosso campo de visão. Porém, há muita falsa propaganda, a tal fama sem proveito, na decantada sexualidade expressa pelos baianos – já dizia meu pai “o bom bezerro não berra”. Ao aguçar mais a atenção, percebe-se que, nessa vontade de nudez e sexo obsessivo, há uma vaziez [sic] e um cansaço. E, às vezes, confesso, fica difícil distinguir, principalmente em festas de qualquer natureza, o limite entre sensualidade e mau gosto no vestuário de homens e mulheres soteropolitanas (JOÃO FILHO, 2014, p. 113).

A redução do corpo feminino produzido pelo desejo sexual do “outro”, marginaliza e constrói imagens altamente estereotipadas, criando diferença entre o que o falocentrismo considera ideologicamente moral e tradicional. A qualificação da mulher, independente se de forma positiva ou negativa, sempre está ligada à sexualidade, pois a intelectualidade está

diretamente ligada ao homem, sendo ela (a mulher), subordinada às hierarquias naturalizadas que a nega enquanto atuante na sociedade e a prende como objeto masculino. João Filho (2014, p. 27) faz diferenciações no comportamento da mulher baiana em detrimento das demais, ainda que ressalte a fragilidade (sexo frágil) e a sensualidade atribuídas ao gênero.

A escritora Myriam Fraga (1979) traz uma declaração da mulher baiana burguesa, que era educada para o casamento e afazeres do lar: “um bom casamento era como tirar na loteria. Os pais respiravam aliviados e passavam a tutela. Elas mudavam de dono e continuavam a brincar de casinha. Às vezes eram felizes” (FRAGA, 1979, p. 10). Ao falar sobre a inserção da mulher na literatura, a pesquisadora Rosana Cássia dos Santos (2004) nos traz uma indagação semelhante à de Myriam Fraga sobre a submissão da mulher:

[...] a extrema vinculação feminina ao papel de mãe e esposa, o que pressupunha que não houvesse necessidade de estudar, pois imaginava-se que para cumprir esses papéis a mulher possuísse dons que faziam parte de sua natureza feminina. Em um discurso mesclado de afirmações pseudocientíficas na superfície e intenso preconceito no fundo, o sexo frágil era mantido bem distante da pena (SANTOS, 2004, p. 169).

Nessas cenas retratadas pelas autoras, a mulher branca, ainda que fosse descrita de forma tão submissa, era diferente das negras e mestiças. Em Salvador, *a priori*, a sensualidade desmedida e as manifestações de origem negra eram, segundo Myriam Fraga, as grandes ameaças a uma sociedade que se pretendesse ordeira e destinada ao progresso. Os romances de Jorge Amado, entre eles *Gabriela*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tieta do Agreste* já retratavam essas características da baiana nas décadas de 1950, 1960 e 1970, respectivamente, em que a mulher era vista como objeto de desejos masculinos, sendo abordadas como sensuais e luxuriosas. Não esqueçamos, no entanto, que elas também eram reconfiguradas como libertárias, não exatamente livres de determinados dogmas e paradigmas patriarcais, mas, às vezes, transgressoras desses moldes, pois se revelam como quem revolucionou as ordens da sociedade da época e lutaram por sua sobrevivência em meio às dominações a que estavam submetidas. Isso porque, segundo Rosana dos Santos (2017), “a representação feminina nas diferentes linguagens alterna presença e ausência. Na maior parte das vezes, apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de sentido”. No *Dicionário Amoroso de Salvador* (2014), João Filho, por sua vez, faz uma crítica à obra de Jorge Amado, ressaltando que:

Em clave negativa, e historicamente inegável, pesa sobre ele, homem e obra, o fardo do mito da baianidade festeira e sexualizada ao extremo, de suas Gabrielas e Tietas e seus respectivos garanhões, da malandragem determinista, da afamada preguiça,

exageros que têm motivado as leituras mais equivocadas sobre o povo baiano (JOÃO FILHO, 2014, p. 133).

Dito isto, torna-se necessário abrir o leque para pensar sobre as mulheres amadianas que, de certo modo, romperam os preceitos da moralidade tradicional, cujos homens (parceiros) não eram “donos” de seus corpos, ainda que usufruíssem deles. Notoriamente, além da memória e da historiografia, a literatura também é um veículo de transmissão do imaginário que, por sua vez, recria pontos de vista a respeito da condição humana, do papel social dos sujeitos urbanos e das expressões históricas e culturais da cidade e, muitas vezes, essa difusão do imaginário acarreta em estereótipos e imagens distorcidas da realidade. Essas imagens que fundamentam o senso comum e se atualizam nas falas operam, decisivamente, na reprodução dos estereótipos como da “preguiça do baiano”, da cidade como lugar de festas, da malandragem dos homens e da sexualidade aflorada das mulheres, já que “em tudo que é impresso ou falado, podemos encontrar representações sociais que instituem o mundo em suas categorias de percepção, análise e definição do social” (NAVARRO-SWAIN, 2001, p. 13). Mais do que a transformação da realidade em componente literário, as narrativas sobre a cidade do Salvador sobressaltam a mitologia baiana, pois são traduzidas em histórias que recorrem a uma evidente trivialidade ao se pensar os sujeitos urbanos.

De fato, o pensamento amadiano não foi o único a instaurar a mulher como pano de fundo da literatura. Citando o “Soneto de Luz e Treva”, de Vinicius de Moraes (1974), João Filho, mais uma vez, capta as alusões feitas à mulher.

Vinicius de Moraes (1913-1980) enxergou em uma a “graça de pantera/ no andar bem comportado de menina”. Precede, mas é apenas um dos aspectos a ser considerado. Há uma delicadeza não ferina, um tipo de suavidade acolhedora, percebida não no olhar, mas no sorriso. Sol de um dia ameno que aquece e restaura o indivíduo (JOÃO FILHO, 2014, p. 27).

Ao trazer o soneto, João Filho aborda a suavidade comportamental da mulher, ainda que sinalize que tal qualidade foi encontrada apenas em uma delas. A fragilidade, no entanto, é apenas uma das características imbricadas no gênero. No restante da canção que não é mencionado por João Filho encontramos: “*No molejo em que vem sempre se espera/ Que de repente ela lhe salte em cima*”. Aqui, podemos visualizar o extremo da situação, em que o corpo feminino mais do que dependente de defesa, serve para acalentar e acolher o corpo masculino. Ao mesmo tempo em que a poesia denota a suavidade do comportamento “de menina”, a mulher é fera, objeto de prazer, onde se espera que ela avance sobre o homem.

Na pintura, as expressões artísticas não fogem à regra em retratar a mulher baiana. No *Dicionário Amoroso*, o narrador expõe as pinceladas do artista plástico e escultor argentino, naturalizado baiano, Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé, que “captou o movimento rítmico da capoeira e a força sensual das mulheres do povo” (JOÃO FILHO, 2014, p. 66). Suas pinturas em tela, principalmente, desenhavam as mulheres baianas nuas ou seminuas incorporadas ao trabalho e às expressões culturais locais. De certo modo, se observarmos atentamente, na maioria das telas de Carybé, há uma sinalização da mulher como formadora do povo baiano. Ainda que retratada de forma sensual, o artista não exclui a mulher como parte integrante da construção da cidade.

João Filho discute a situação de mulheres que outrora fizeram parte das canções de Dorival Caymmi e do cinema de Glauber Rocha, e, atualmente, escrevem seu próprio destino na literatura, música, cinema e nas artes, nas linhas literárias, na cultura erudita e de massa. Mulheres essas que não eram tão diferentes daquelas encontradas na atual musicalidade popular baiana, mas, todavia, não se assemelham àquelas que ficaram a beira-mar à espera do amado. Na música não é diferente. A canção “Toda menina baiana”, do álbum *Realce* (1979), de Gilberto Gil, para falar de atributos que Deus ofereceu à mulher baiana, o intérprete descreve a beleza feminina, sobretudo qualidades físicas e comportamentais como dádivas.

A inserção da música no cotidiano das pessoas acontece de diferentes maneiras e em variadas ocasiões, sendo, portanto, de fundamental importância na conformação das representações coletivas, das identidades, das formas sociais de produzir e compartilhar significados, principalmente entre os setores jovens da população. Aquilo que representamos pela linguagem, através de discursos, forja a realidade em esquemas cognitivos. A música e a dança estão imbricadas e são complementares, pela própria forma como cada uma se interliga no âmbito da cultura baiana e na produção de um discurso midiático.

A sensualidade da mulher, retratada tanto na música quanto na dança, dá vazão a outros estereótipos em torno da “faceirice” e exibição do corpo, veiculadas por vários meios de comunicação, que, de certa maneira, representa a voz de uma sociedade machista. Dorival Caymmi traduziu essa sensualidade nos versos da música “A vizinha do lado” (1946) quando diz:

A vizinha quando passa
Com seu vestido grená
Todo mundo diz que é boa
Mas como a vizinha não há
Ela mexe com as cadeiras pra cá
Ela mexe com as cadeiras pra lá

Ele mexe com o juízo
Do homem que vai trabalhar (CAYMMI, 1946).

De fato, o samba-de-roda já bebia do duplo sentido, e a música dos anos 1930 e 1940 não foge em retratar a sensualidade da mulher pelo realce ao corpo e ao apelo sexual. Em 1948, a música *Bonitona*, de Geraldo Pereira, aborda diferenças entre a mulher solteira e a casada, sendo que a primeira aparece como um “objeto” sexual que pode ser usufruído por quaisquer homens, enquanto a segunda é “propriedade” restrita do marido. Sabe-se que a letra dessa canção faz referência ao patriarcalismo, e não se distancia das letras mais atuais do pagode baiano, nem de muitas outras músicas brasileiras.

O pagode baiano, atualmente, estilo musical procedente do lundu e do samba, incorporou a sensualidade da mulher para lançar um produto cultural agraciado pelo povo, principalmente pelas classes baixas. “A mulher tem presença constante no imaginário dos pagodeiros como matriz inspiradora. Verifica-se um forte apelo ao corpo feminino como objeto de consumo e a ratificação de um código machista” (NASCIMENTO, 2009, p. 55), principalmente pela ambiguidade refletida nas letras. É diante dessa representação da figura feminina, que o corpo se torna desejável e, muitas vezes, caracterizado como permitido e *locus* de prazer. A expressão que melhor explica a utilização da imagem feminina nas letras de pagode é o termo “periguete”, colocado no *Dicionário Amoroso de Salvador* para falar da mulher no ambiente de festa: “É a periguete que não comparecer se sentirá lesada” (JOÃO FILHO, 2014, p. 143). Na tese de Clebemilton Gomes do Nascimento (2009, p. 109) sobre as “representações de gênero nos pagodes baianos”, ele explica que “os primeiros registros da representação da mulher sexualmente livre com a denominação de ‘periguete’ começam a aparecer no final da década de 1990”. Primeiramente, o termo surgiu para expressar a liberdade sexual da mulher, significando que as mesmas eram independentes dos homens e estariam à procura de divertimento e prazer. Mais tarde, a expressão deu margem ao termo “perigosa”, em que as periguetes seriam um perigo para os casais tradicionais, dando visão a um julgamento moral dentro da sociedade. De qualquer modo, segundo Nascimento (2009, p. 109), “as formações discursivas que a constroem, encontram-se dispersas e fragmentadas ao longo do tempo, por vezes apontando indicadores de comportamentos, atitudes, formas de vestir e vivenciar o corpo”.

Geralmente, as letras do pagode baiano são criadas e interpretadas por homens, sendo que quando trabalhadas em cima do enfoque “mulher”, o modelo representado contempla a diferença entre a mulher “ideal”, exemplificada por *Amélia* (letra de Mário Lago e música de

Ataulfo Alves) e a mulher “qualquer”, que é representada pela “periguete” (que às vezes aparece como mulher independente, outras como vulgar). De acordo com Nascimento, essas canções baianas aqui estudadas mostram “o pagode como espaço de socialização e construção de identidades sociais coletivas”. Nesse contexto, nota-se que o pagode baiano “canta” em referência ao bairro, à baianidade, à Bahia como estado de espírito. As letras permeiam entre a sensualidade e a pornografia, sendo as mulheres o principal assunto cogitado na mensagem musical. De acordo com Clebemilton Nascimento (2009), muitas pessoas, quando estão envolvidos com a dança e o ritmo do pagode, não refletem sobre os seus atos. Ele constatou que algumas delas dizem saber sobre a “pobreza musical” das letras, mas mesmo assim se perdem no balanço do pagode, sem observar criticamente a temática das letras desse ritmo.

As letras e performances de gênero veiculam um discurso “heteronormativo” (o machismo e a heterossexualidade), assentado na relação entre o sexo, o gênero e o desejo. O homem burguês, por exemplo, não rebola de forma alguma (no termo literal da palavra, não meche o corpo de maneira sensual) para não perder a virilidade, mas o pagodeiro não deixa de ser macho hegemônico por causa da dança, pois o que vale é a performance. O teatro tem um importante papel na construção imagética de vislumbrar os corpos femininos, que, através da performance, apresenta a sensualidade das mulheres e, muitas vezes, desqualifica esses corpos. Muniz Sodré já mencionava que “o samba é o dono do corpo”. A sensualidade do corpo masculino também é contemplada no pagode. Assim, o homem denominado “putão”, que é considerado o miserável, o pegador, aquele que pode ter qualquer mulher, também aparece de forma performática, sendo o próprio paradoxo do pagode: encenar a própria desqualificação.

A rua é um ponto neutro de observação. O bom observador não interfere fisicamente no que observa, mas se deixa influenciar. A intimidade da relação se dá somente no espaço mental. Assim atuando, atente para a leveza do passo coadunada com a decisão ao caminhar, a cor da pele que sugere a sinuosidade de seda marrom e outras delicadezas, o feitio do corpo inteiro que deslumbra e desperta ao se deslocar por entre a multidão. E ela vai numa beleza concentrada que se auto-ignora, daí mais admirável. Sua passagem deixa um rastro de força e clareza. Mesmo aquelas baianas monumentais – e falo em proporção, em todos os sentidos, tão altas e lindas que doem, mas não machucam –, mesmo essas possuem sua parcela de suavidade (JOÃO FILHO, 2014, p. 28).

A cidade, algumas vezes, é apenas o ambiente onde o corpo perpassa. Nesse trecho do *Dicionário Amoroso* quase que nos enganamos em pensar na descrição de uma mulher idealizada no romantismo, por não ser tocada, por ser apenas elemento de observação e desejo. Contudo, logo nos deparamos com o arquétipo da sensualidade da mulata e a ideia de

romantismo cai por terra. Ainda que as generalizações perpassem o dito popular, sobretudo quanto à imagem da mulher mestiça ligada ao sexo, não podemos deixar de notar a diferenciação feita por João Filho para descrever essa mulher. Se há fragilidade, também há força. A diferença, no entanto, ocorre na própria correlação com a etnia, como se a mulher afrodescendente fosse ainda mais luxuriosa, mais forte, mais intensa em relação às outras. Daí vem a imagem de que se a mulher é alvo do desejo masculino a culpa é dela mesma, por transmitir tal sensualidade pelos poros. Verena Stolcke (2006, p. 38) sinaliza para essa questão dizendo que “a desdenhada imagem da mulata, síntese da mulher irresistivelmente sedutora e moralmente depravada, eximia homens brancos de qualquer responsabilidade, culpando em vez disso a mulher”. Assim, refletimos sobre alguns entraves sofridos pela mulher contemporânea que é bombardeada com a ideia de culpa, quando há conflitos entre os sexos, como ocorre, por exemplo, num abuso sexual em que a vítima se torna culpada por causa da vestimenta. Deste modo, a mulher de hoje, principalmente afrodescendente, não escapa dos estereótipos inerentes ao país por mais de quinhentos anos.

Estou num ponto de ônibus lotado, às seis da tarde, o calor da estação humilha a todos. Jovens senhoras, tão cansadas que não sei como se aguentam, pesadonas andam com dificuldade, madrugaram e, inescrupulosamente, de sol a lua, labutam; em casa, as espera um deserto doméstico que atravessarão com força; praticamente todas são mães, e de mais de um. Guerreiras? Mulheres lendárias como Joana D’Arc, Judite, Artemísia? Qualquer epíteto que eu empregue soará antinatural. Como suportam? Ninhas, Lucienes, Neides anônimas. Muitas boterianas, outras longilíneas feito figuras de Giacometti. Suportam. Dito isso, é preciso acrescentar que a mãe baiana possui algo do protecionismo exacerbado da mãe judia (JOÃO FILHO, 2014, p. 28).

A imagem da mulher baiana trazida pelo *Dicionário Amoroso de Salvador* perpassa por vários contextos no espaço histórico e social: às vezes, ela é vista com ares folclóricos, como o caso da “baiana de acarajé”; por vezes, sexualizada, na figura das mulheres negras e mestiças; outras tantas, ela é a mulher trabalhadora que precisa sustentar os filhos e a casa. Essa última, por sua vez, é tão exaltada como as demais, que, no excerto acima, percebemos a comparação dela com mulheres lendárias e heroínas de alguma história. Apesar de romper os limites da economia doméstica, essas mulheres comuns, com nomes também comuns (Ninha, Luciene, Neide), ao mesmo tempo em que são elevadas pelo narrador, comparadas com mulheres lendárias, são reduzidas quanto à mercantilização das relações sociais, pois são pobres, desprovidas de conforto e enfrentam o cotidiano de uma cidade turbulenta para criar os filhos, sozinhas, já que são mães-solteiras. Dessa mulher, no entanto, se representa a força

e resistência da mulher humilde e, mais uma vez, representando as questões de gênero, classe e raça.

Perante essas questões, Verena Stolcke (2006, p. 33) esclarece que as chances e experiências de mulheres distinguem-se de acordo com o nível social imposto a elas na sociedade. A domesticidade da figura feminina seria atravessada, mas não apagada, pela saída de casa para o mercado de trabalho desde a implantação da modernidade. No caso das mulheres retratadas por João Filho, há a ausência do laço matrimonial, pois são mães solteiras, estigmatizadas e, por muito tempo, vítimas de visões preconceituosas, que estão incumbidas de cuidar e alimentar os vários filhos. Citando Thomas Laqueur, Stolcke (2006, p. 33) salienta que “o útero naturalmente torna a mulher fadada à maternidade e à vida doméstica”, assim como ela seria a única responsável por introduzir bastardos no casamento. A luta diária dessas mulheres para o sustento da casa simboliza como o gênero está diretamente ligado à prerrogativa do poder, que, no ponto de vista de Stolcke (idem, p. 30), no período colonial, “os filhos ilegítimos eram excluídos das honrarias sociais, e então criados em casas comandadas pelas mães, de status mais baixo”.

O dito anedótico de que a baiana não nasce, acontece, e não morre, sai de cena, é um problema e uma solução que andam de mãos dadas. Em Salvador, a criação de mitos é feita a toque de caixa – rápida e ensurdecadora. O problema: o amor-próprio demasiado é, na maioria das vezes, depreciativo. A solução: ninguém pode com uma baiana.

Rainhas negras, loiras nórdicas, asiáticas apuradas, galegas, espanholas, belgas, francesas, todas, todas mestiças sem igual. Se o baiano é uma entidade, a baiana é uma autarquia (JOÃO FILHO, 2014, p. 28-29).

A reciprocidade entre a cidade e o corpo permite-nos pensar sobre uma construção mútua em suas respectivas formas, na qual ambos dialogam e evoluem em consonância com a cultura e os mitos. Em *A aventura semiológica*, Roland Barthes (1987, p. 224) afirma que a cidade fala com as pessoas, por isso a ver como discurso ou elo de encontro social. Esses sujeitos que circulam nos “cantos” citadinos, assumem o papel não apenas de escritor ou leitor da história, mas também de personagem, ora protagonista, ora narrador, dando vida ao enredo e construindo o cenário de acordo com o tempo-espço. “A cidade é um dos fatores cruciais na produção social da corporeidade sexuada: o ambiente construído proporciona o contexto e as coordenadas para a maioria das formas contemporâneas” (GROSZ, 2011, p. 90). Nesse viés, entendemos a causa de tantos mitos criados em torno de uma cidade, cuja significação ao lugar é estabelecida a partir do momento que existem elementos memoráveis e sujeitos que compartilham desses elementos.

Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault (1984) faz menção à sexualidade e às relações de poder, no qual o poder da linguagem pode exercer grande eficácia para manipular o olhar dos indivíduos e levar a sua mensagem deturpada sobre as relações de gênero. “A heterossexualidade normativa organiza os sujeitos de gênero em dois polos assimétricos: o masculino e o feminino”. Segundo o discurso falocêntrico, há mulheres para casar e para curtir, que nos remete novamente ao ditado popular mencionado por Freyre. Essa diferença ocorre para indicar quem é a mulher ideal, além de mostrar que a mulher casada fica fora do espaço público, longe das festas, pois esse é o lugar da “periguete”. “O caráter relacional, hierarquizante das relações de gênero é a peça chave para entender as estruturas de dominação e essa representação binária é culturalmente construída e hierarquizada pela linguagem” (FOUCAULT, 1984).

A cidade do Salvador, portanto, abraça uma série de representações que vão além da faixa de terra. O exotismo torna-se o carro-chefe do solo baiano, seja em cultura, religiosidade, na raça ou no gênero. Há um “quê” de diferenciação que marca o lugar e, ao mesmo tempo, nega a real situação urbana para conduzir uma estrutura de pensamento que rebaixa o sujeito e, conseqüentemente, o espaço/paisagem. Seja como for, este espaço poderia ser visto como “principal expressão de subdesenvolvimento, revelando a forte tensão entre a modernidade que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento e uma tradição que por vezes reflete uma imagem fraca de um passado mítico” (MUDIMBE, 2013, p. 20). De qualquer maneira, a mulher continua sendo vista de forma diferenciada e a cidade está mergulhada em falácias históricas que não podem ser apagadas.

3. BAIANIDADE: A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO

3.1 COMPONDO O IMAGINÁRIO

3.1.1 Bahia não é Nordeste

Para começarmos a abordar a construção de uma identidade cultural baiana, temos que pensar como a cidade de Salvador foi incluída num panorama bastante diversificado ao qual pertencia. Para isso, temos que enquadrá-la, ainda que ela não compacte numa moldura como alegou João Filho, pensando primeiramente como sua representação foi acomodada num parâmetro regional, contextualizando a cidade dentro do Nordeste.

Segundo Albuquerque Júnior (2006, p. 209), várias obras serviram para mostrar o Nordeste pouco conhecido, numa tentativa de inseri-lo na paisagem nacional. Contudo, essas obras trouxeram-no para chamar atenção de problemas sociais, registrado como vítima do desenvolvimento capitalista do país, a fim de produzir uma experiência da região para quem não a conhecia e fazê-los viver a miséria alheia. Exemplos não nos faltam: *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a realidade cruel de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, os versos de diáspora perfurante de João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina* (1955), o processo de “desregionalização” da região pelo *Grande Sertão* (1956), de Guimarães Rosa, a revolução dos *Cangaceiros* (1953) de José Lins do Rego, entre outros. Nesse contexto, o romance considerado realista e/ou regionalista que retratava o Nordeste não encantava ninguém, pois ao registrar a miséria, a luta do sertanejo e a terra como única fonte de subsistência, continuava deixando a região à margem. O regionalismo de 1930 seria decisivo para colocar a Bahia em pauta. Com o modernismo após a Semana de 22, havia muito que se discutir sobre a identidade nacional e cultural do país, aliada à formação do povo e às questões de raça. “O modernismo, na cidade da Bahia, foi mais uma acomodação das novas formas à força da tradição, que uma mudança de atitude ruidosa, com ares de rebeldia, capaz de diluir o ímpeto dos poucos escritores da província dispostos a uma nova estética” (SEIXAS, 2004, p. 52). O romancista baiano Jorge Amado, por sua vez, seria um dos escritores que tentaria contornar a situação ao contar as peripécias regionais através de personagens que resumisse a representatividade da região, sobretudo da Bahia, mas sem deixar de expor problemáticas sociais ao mesmo tempo em que exaltava a terra. Por isso, não se pode estranhar que a valorização da região nordestina, em especial a Bahia, se mova em meio de ambiguidades, paradoxos e contradições, tudo isso entre o elogio e o rechaço: “no

meio da espantosa miséria das classes pobres, mesmo aí nasce a flor da poesia porque a resistência do povo é além de toda a imaginação” (AMADO, 2002, p. 22).

Nesse jogo entre realidade e imaginário, o autor apresenta Salvador em meio às belezas da paisagem natural, às lendas e à sensualidade da mulher, mas alerta aos contrastes através da pobreza e realidade densa, como vemos no livro *Bahia de Todos os Santos*, publicado em 1945:

E quando a viola gemer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas, moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa quotidiana. Teus olhos se encharcarão de pitoresco, mas se entristecerão também ante a miséria que sobra nestas ruas coloniais onde começam a subir, magros e feios, os arranha-céus modernos [...] Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é mentira nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem [...] Ah, moça! Esta cidade da Bahia é múltipla e desigual. Sua beleza eterna, sólida como em nenhuma outra cidade brasileira nascendo do passado, rebentando em pitoresco no cais, nas macumbas, nas feiras, nos becos e nas ladeiras, sua beleza tão poderosa que se vê, se apalpa e se cheira, sua beleza de mulher sensual. [...] Porque assim é a Bahia, mistura de beleza e sofrimento, de fartura e fome, de risos álacres e de lágrimas doloridas (AMADO, 2002, p.17).

O autor dá visibilidade a sua região, a fim de denunciar as injustiças sociais e as condições de vida do povo, pois “parte da premissa que, como intelectual, o escritor está em condições de melhor enxergar os problemas do país e de sua população, bem como de propor soluções” (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 212). Assim, Jorge Amado chama atenção para as diferenças do lugar, trazendo à tona o exotismo, a sensualidade, os costumes da cultura afrodescendente, a fala coloquial, o colorido das vestimentas, tudo o que fazia parte das “cenas da vida pobre da cidade da Bahia”. A partir disso, Albuquerque Júnior (2006) descreve o olhar de Jorge Amado sobre a Bahia:

Povo excêntrico, divertido, brigão. Uma Bahia artesanal, da natureza ditando ainda o ritmo da vida; de homens que até para trabalhar dependem dos desígnios da natureza, onde a morte no mar pode ser bela. Bahia melancólica, das vozes negras nas noites de tempestades e macumbas; terra feita de dengues, seduções e mistérios. Bahia de corpo, voz e alma negros, de negros gordos e risonhos, de velhos de histórias derramadas, dos marítimos de cor bronzeada, das baianas vendedoras de comidas e doces, da resistência à miséria e da crença na liberdade (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 219-220).

Foi com essa visão excêntrica, muitas vezes, destacando as contradições para harmonizá-las com o uso de imagens literárias que a cultura popular foi construída. Segundo Albuquerque Júnior (2006, p. 218), “quando Jorge Amado inicia a publicação de sua obra, mesmo com a ideia de Nordeste já cristalizada, não incorporava ainda a Bahia”. Ela era vista

como algo à parte, contraditória tanto no ponto político e econômico, quanto no cultural, sobretudo por pertencer à região estereotipada pela presença da seca. Até o próprio sertão, que não era visto como pertencente à Bahia, mas sim ao Estado de Pernambuco, só apareceu como cenário do livro *Seara Vermelha* (1946), que faz uma crítica social sobre os retirantes nordestinos que buscavam melhores condições de vida no sudeste. Albuquerque Jr. levanta a hipótese de que a escrita do livro foi proposital e conveniente, numa época em que havia bastante esforço do discurso político para integrar o Estado ao cenário de seca, com o intuito de receber benefícios estatais (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 219).

Até então, a imagem da região do Recôncavo e da capital baiana era pensada como constituindo uma identidade divergente da nordestina. O seco e o molhado conviviam, de fato, e o sonho de muita gente era que “o sertão virasse mar” (*Sobradinho*, Trio Nordestino, 1977). Entretanto, o sertão tem seu lugar no imaginário popular, infelizmente ligado ao quadro de miséria e flagelo da seca de 1877, episódio histórico que agravou o atraso econômico e social da região, juntamente com o declínio da produção agrícola. A partir daquele período, o olhar em torno da região incidiu sobre a aparência do sujeito “sertanejo”, induzindo-nos a pensar mais sobre a representação do regionalismo no discurso nacional. Neste contexto, final do século XIX e início do século XX, a separação das regiões brasileiras foi se acentuando cada vez mais, pois se procurava agregar particularidades regionais que permitissem diferenciar uma região da outra, e cuja soma possibilitasse compor um conjunto “único” a partir de pluralidades regionais. Os discursos do Sul como espaço superior, que segue os costumes europeus, e do Norte como uma construção imagético-discursiva ilustrada pelo atraso e rusticidade, passariam a pautar as intervenções midiáticas. Deste modo, o espaço do sertanejo era mostrado a partir de elementos geográficos, linguísticos e culturais que depreciaram a imagem do interior e entraram no discurso histórico como folclórico, onde “o sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea” (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 54).

Em *Os Sertões*, obra de Euclides da Cunha publicada em 1902, a face do nacionalismo é engendrado entre mito e história, concebida através de distintos discursos regionais que delineiam uma nova concepção literária no solo brasileiro, sem ligar-se aos parâmetros europeus, e cujo herói é constituído no âmago da nação e não inventado pelo discurso estrangeiro. Nessa perspectiva, tudo que havia fora do litoral ou do centro urbano era considerado exótico e retrógrado, sendo o sertão reduzido a espaço ultrapassado, de miséria, fome e morte. Por isso, muitas vezes, “Salvador não é Nordeste. Os componentes estão todos

aqui, mas na resolução...”, afirma João Filho (2014, p. 161), como quem diz que a capital baiana é diferente dos discursos sobre a região. Novamente, o historiador Cid Teixeira (2010, p. 2) nos aponta um apanhado histórico para esclarecer algumas ideias. Segundo ele, o Brasil é o único lugar do mundo que não tem Leste e que a Bahia foi colocada, estrategicamente no Nordeste. “A Bahia estava no Norte na colônia, já que de São Paulo pra cima era Norte. Depois houve Norte, Sul, Leste, Oeste. Depois acabou o Leste, a Bahia virou Nordeste. Maranhão era Nordeste, a Bahia era Leste. Hoje a Bahia é Nordeste, o que é uma falsidade sociológica” (TEIXEIRA, 2010, p. 2).

De acordo com o IBGE (2019), a primeira divisão política do território brasileiro em macrorregiões foi proposta em 1913, e a Bahia apenas fazia parte do Nordeste em 1969, definindo a configuração que conhecemos hoje, e o *Dicionário Amoroso* ressalta isso:

Colocaram-na [Salvador], não faz muito tempo, no Nordeste, mas antes era algo que podia ser chamado de Leste. Há algumas décadas, tudo que não fosse Minas, São Paulo e Rio era Norte. Salvador não é sertão. Ele aparece no cordel urbano, pontua na culinária e no sotaque, e em alguns outros elementos, mas acaba diluído e transformado no que Salvador é. [...] Não conseguia dar conta do que era Salvador. Era Ásia? Era África? Portugal com fundos vincos árabes? Entre fascínio, estranheza e, terei que dizer, certa recusa: é uma confusão (JOÃO FILHO, 2014, p. 159-160).

Pierre Bourdieu (1989, p. 113) chama a atenção para o “efeito simbólico exercido pelo discurso científico ao consagrar um estado das divisões e da visão das divisões”. Devido às diferenças na composição racial, clima, hábitos e práticas sociais e políticas, o imaginário coletivo acerca do Nordeste estava pautado sobre a figura do sujeito do interior, sertanejo, simples, às vezes “um morto de fome”, mas ao mesmo tempo símbolo de tradição e raízes da cultura brasileira. Em detrimento ao discurso nacional acerca do sertão, lugar de degradação, e atraso, Salvador, por fazer parte do litoral representava o espaço “civilizado”, proveniente do fomento à política de modernização e expansão de recursos econômicos. Quem ver esse cenário cambiante entre costumes europeus e africanos também fica confuso a respeito. Ao mesmo tempo em que não se encaixa no que o sertão e outras partes do que o Nordeste representa, a cidade da Bahia ainda se confunde com aqueles que deixaram um pouco da sua cultura conosco. Não me admira que o narrador do *Dicionário Amoroso de Salvador* perpassasse atordoado com a mistura étnico-racial que aconteceu na Bahia. Descrições predominantes entre o “visível” e o “dizível” como salienta Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que no desenvolvimento de sua tese de doutorado transformada em livro, *A invenção do Nordeste e outras artes* (2006), faz um desdobramento da forma como as tramas narrativas do espaço-

Nordeste atentam o lugar como um espaço romantizado e, ao mesmo tempo, cercado de generalizações de determinados enunciados, às vezes, depreciativos. Por não pertencer ao semiárido da região, a cidade é vista como um elemento fora do espaço regional, visualizada mais pela cultura afrodescendente do que pertencente à tradição nordestina.

Tirando um pouco o foco da região Nordeste, Jorge Amado tinha o intuito de historiar o passado e contemplar o presente para lançar a cidade para o futuro, sobretudo ao escrever sobre o “ser baiano” e as peculiaridades de um povo⁴⁵. “Sua fama está na boca dos marítimos, nas canções dos trovadores, nas cartas e relatos dos navegantes”⁴⁶ (AMADO, 1999, p. 7), ele afirma no livro *O sumiço da santa, uma história de feitiçaria*:

No regaço do golfo, na brisa da península, plantada na montanha, eleva-se a Cidade da Bahia, de seu nome completo Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, situada no oriente do mundo, na rota das Índias e da China, no meridiano do Caribe, enaltecida por gregos e troianos, exaltada em prosa e verso, capital geral da África, gorda de ouro e prata, perfumada de pimenta e alecrim, cor de cobre, flor da mulataria, porto do mistério, farol do entendimento (AMADO, 1999, p. 7).

Ao colocar a cidade da Bahia em foco, aborda uma miscelânea de características que define o povo baiano, e porque não dizer que também serve para sustentar a sobrevivência das diferenças culturais e originalidade da cultura popular baiana. Isso é o que teria comandado o processo de formação da identidade do Estado, sustentando um imaginário coletivo sobre o povo, através do enaltecimento das pessoas e da terra. Rota de vários povos, não seria mais a antiga capital da colônia portuguesa, mas a “capital geral da África”, mencionando o processo de miscigenação racial e cultural que houve na Bahia. Como muitos outros, os autores do livro *Bahia Boa Terra Bahia* fazem referência ao povo baiano como guerreiro:

Nessa cidade a cultura popular é tão poderosa, possui uma tradição tão densa, existe porque foi defendida com tanta fúria e coragem, que não só marca como condiciona toda a criação artística e literária [...] Tudo aqui se misturou, sob o comando do povo. Porque esses bens de cultura foram defendidos com sangue e com raiva, com determinação implacável (AMADO; DAMM; CARYBÉ, 1967, p.43).

⁴⁵ Segundo Nelson Werneck Sodré, o conceito de “povo” é bastante complexo e, por conta disso, ele faz um apanhado sobre o assunto na coletânea de 24 exemplares dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, editados entre 1962 e 1964, resumindo que povo é um “conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1978, p. 191). Em suma, quando abordamos nessa tese sobre o povo baiano, que fique claro que atentamos para uma porção limitada de uma região que tem aparatos próprios e singularidades não condizentes com outras regiões.

⁴⁶ O *sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, obra publicada em 1988, aborda o sincretismo religioso e a mestiçagem cultural, além de enaltecer ao extremo a cidade da Bahia. O autor retoma às manifestações e à presença da baianidade referente à cultura afro-baiana e, ao empregar tais características diversas, aponta seus sentimentos de amante pela terra amada, indo buscar e revitalizar traços da cultura afrodescendente, tão oportunos num instante de fixação de marcas típicas da localidade.

Seguindo esse panorama na história da Bahia, é importante problematizar o conceito de “identidade”, que indica como o sujeito está inserido na cultura, trazendo consigo marcas da história, das tradições, da língua e das crenças de um lugar. A partir dos chamados Estudos Culturais, vemos como esse sujeito foi se modificando ao longo do tempo, principalmente por interagir com outras culturas, diferenciando-se de outros grupos e transformando todo ambiente ao seu redor. Stuart Hall (2003), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, considera o processo de fragmentação e deslocamento de identidades no mundo contemporâneo, ao argumentar que existe uma clara modificação entre a identidade moderna, localizada e sólida, e as identidades no mundo contemporâneo, que se mostram variadas e fluidas. Em contrapartida, esse deslocamento levaria a diferentes construções do sujeito⁴⁷, pois “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2003, p. 13). O autor acrescenta que à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, nos deparamos com uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar.

Sem dúvida, o sujeito pós-moderno de Hall é que nos chama mais atenção, principalmente se pensarmos que o ser humano é passível de mudança a todo tempo, sobretudo pelo processo de globalização que nos circunda. Mas, muito anterior ao processo global, houve o processo de deglutição da cultura do outro, que, por sinal, Oswald de Andrade expressou bem em seu manifesto, e o Brasil, como muitas nações colonizadas, deglutiou a cultura alheia e muito disso fez parte de sua própria cultura. A chegada das naus portuguesas no litoral quente abaixo da linha do Equador resultou que a nossa cultura sequer teve chance de manter-se intacta, e os nativos, num gesto antropofágico e sem escapatória, trouxeram hábitos e costumes de outros povos, sem nem cogitar a ideia do que estava lhes sendo imposto. A identidade, portanto, completa as lacunas entre a subjetividade do sujeito e o espaço externo e surge da diversidade cultural, formando, conseqüentemente, laços diversos que quando unificados em um determinado limite, formam um povo, uma língua, um

⁴⁷ Stuart Hall (2003, p. 12) lidava com três concepções básicas de identidade que, de forma sumária, mostra como o sujeito urbano foi se transformando dependendo do seu espaço-tempo, e acabou proporcionando uma grande variedade do que o conceito representa. Entre essas concepções podemos destacar o ‘sujeito do Iluminismo’, que segundo Hall, nada mais é que o sujeito individualista, centrado em si mesmo, dotado de razões, de consciência e dono de suas ações, sem mudança no seu modo de viver. Na sequência, o autor fala sobre o ‘sujeito sociológico’, em que a pessoa está inserida numa concepção mais voltada à complexidade do mundo moderno, precisando viver em sociedade para sua própria formação pessoal. E, por fim, a última concepção em torno da identidade traria o ‘sujeito pós-moderno’, que Hall denota como detentor de uma identidade instável, fragmentada e não-fixa, composta por várias outras identidades, por estabelecer contato com uma sociedade altamente fragmentada.

território, muitas vezes, a fim de definir uma região. Defini-la, por sua vez, “é pensar como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, épocas e estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza” (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 24).

3.1.2 O ser baiano

Ao analisar essa identidade na Bahia, no sentido de identificar traços e distinções sobre a cidade, muitos arquétipos surgem à mente. Há muitas particularidades que permitem identificá-la, sem ao menos citar o nome. Não são poucas as imagens articuladas com relação a Salvador, começando por pensar em carnaval, axé, candomblé, comida típica com dendê, miscigenação. Independente de outras regiões do país possuírem esses mesmos atributos, que não exclusivos do Estado baiano, elas estarão mais visualizadas em termo da Bahia.

Ao contrário do que parecem sugerir as nossas diversas fantasias da “baianidade”, ninguém é ou foi “baiano” por conta de algum decreto divino. “Baiano” é uma categoria histórica, gerada na convergência de determinados processos sociais. O que significa que houve um momento, em nossa trajetória histórica, no qual nossos antepassados começaram a se sentir, a se perceber e a se pensar como uma gente relativamente específica ou um povo algo singular, em comparação com os demais – isto é: como uma comunidade política e cultural. Dito de outro modo, um momento em que, olhando para si mesmos, viram-se como “bairanos”. E um outro momento, não necessariamente sequencial a este, em que se reconheceram como “bairanos” no interior de uma coletividade mais geral e abrangente, que os englobava sob a denominação de “brasileiros” (RISÉRIO, 2004, p. 424 - 425).

Foi isso que aconteceu. Primeiramente, na época da colonização, entre os séculos XVI e XVIII, a mão-de-obra não constituía um grupo homogêneo, mas uma distinção entre portugueses, “escravos” e mestiços. Não existia ainda uma ideia de povo brasileiro, “via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia”, como aborda Darcy Ribeiro (2015). Não havia sequer uma identificação do “baiano”, uma pessoa baiana por ter nascido na Bahia. A identificação só foi construída quando pessoas de origem mestiça encontravam-se mais livres do que qualquer outra categoria e não faziam parte nem dos portugueses nem dos africanos. Naquele momento, a grande maioria da população era composta de negros e mestiços e, segundo Stuart B. Schwartz (*apud* RISÉRIO, 2004, p. 436) vários membros da sociedade colonial começaram a reivindicar o lugar de “filhos da terra” e a construir o “povo brasileiro” com um novo significado inclusivo. Por conseguinte, na capital baiana, esses “filhos da terra” iam se tornando “bairanos” ou “bairenses”, afirmando-se como brasileiros

perante Portugal, mas se identificando como baianos perante o próprio país. “Éramos baianos do Brasil ou brasileiros da Bahia” (idem, p. 440). Com os feitos da independência em 2 de julho de 1823, o Estado reforçou a identidade política baiana de um modo específico, passando a se ver como a “encarnação da singularidade”, a ponto do narcisismo local servir para fortalecer o evento como fundador da Bahia e do Brasil. A data marca o que Antônio Risério (2004) chamaria de momento decisivo para que realmente o Brasil se tornasse um país independente, já que com a proclamação da independência brasileira em 1822, tropas portuguesas insistiam em ocupar os Estados brasileiros e, por isso, as tropas baianas do Recôncavo e da capital se armariam em uma grande guerra que demorou quase um ano. “A vitória baiana em 1823 foi fundamental para consolidar, em sua inteireza, o processo global da autonomização brasileira” (RISÉRIO, 2004, p. 327).

Devido ao caráter particular e ao grande valor atribuído, principalmente pela exclusividade e primazia que o baiano se atribui, o “ser baiano” foi considerado um título ao sujeito que tem consigo um sentimento de singularidade, ainda que possa ser concedido por aqueles que não nasceram no Estado. É, por assim dizer, uma forma de destaque que tenta se impor e ser vista desde a ampla visibilidade da baianidade depois da década de 1960. Carybé, por exemplo, aponta no livro *Bahia Boa Terra Bahia* (1967) para a importância de ter esse título para quem não nasceu no lugar:

Uma senhora indiscreta perguntou:
 - O senhor nasceu na Bahia, seu Carybé?
 O baiano por excelência respondeu:
 - Não mereci, minha senhora (CARYBÉ, 1967, p. 6).

Nesse livro, em parceria com Carybé e Flávio Damm, é possível observar, mais uma vez, como Jorge Amado destacou um conceito para o “baiano”, não apenas como alguém que nasce na Bahia, mas um estado de espírito, por se identificar com a história e a cultura da terra. Isso se explica pela forte presença de estrangeiros na Bahia, que dedicaram suas vidas para expor tudo o que o Estado representava cultural e historicamente, como foi o caso de Carybé, Pierre Verger e Hansen Bahia⁴⁸. Sobre o baiano, Jorge Amado conceitua:

⁴⁸ O alemão Karl Heinz Hansen (1915-1978) era xilogravurista, além de ser escultor, pintor, ilustrador e professor. Veio para o Brasil em 1950, residindo primeiramente em São Paulo. Em 1966, naturalizou-se brasileiro, residindo na cidade de São Félix, no interior da Bahia, adotando o nome artístico de Hansen Bahia. Tornou-se professor de artes gráficas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, um ano depois. Doou em testamento a Fundação Hansen Bahia (1978) e parte de sua produção artística para a cidade de Cachoeira, vizinha a cidade onde residia. Cinco anos depois, sua mulher Ilse Hansen doa também em testamento para a cidade de São Félix, a Fazenda Santa Bárbara onde moravam, em que foi criado o Casa Museu e Memorial Hansen Bahia, reinaugurado em 2002 (*PORTAL DE NOTÍCIAS/UFRB*, 13/01/2016).

Baiano quer dizer quem nasce na Bahia, quem teve este alto privilégio, mas quer dizer também um estado de espírito, significa certa concepção de vida, quase uma filosofia, determinada forma de humanismo. Eis porque homens e mulheres nascidos em outras plagas, se reconhecem baianos apenas atingem a fimbria desse mar de saveiros, as agruras desse sertão de vaquejadas e de milagres, os rastros desse povo de toda resistência e de toda gentileza. E como baianos são reconhecidos, pois de logo pode se distinguir o verdadeiro do falso. Aqui entre nós: tem gente que há vinte anos tenta obter seu passaporte de baiano e jamais o consegue, pois não é fácil preencher as condições e como diz o moço Caymmi, nosso poeta, “quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim” (AMADO; CARYBÉ; DAMM, 1967, p. 4).

Nesse caso, Jorge Amado refere-se ao artista plástico. Como Carybé não nasceu na Bahia, mas recebeu o título de baiano, o romancista salienta que não é uma questão de temporalidade nem de berço, por mais que tente ser baiano tem que seguir certos pré-requisitos para adquirir o título e foi isso que sucedeu com o artista plástico: ele mergulhou a fundo na cultura baiana, sobretudo pensando que o baiano surgiu da mistura de povos, e ele, como estudioso sobre a terra, se envolveu nessa miscelânea, a fim de lançar sobre a cidade de Salvador o olhar de estranhamento e ver em sua identidade pontos de acentuada diferença com as outras regiões do país. Para Carybé, a cidade de Salvador foi “casa e compasso”, como salienta João Filho (2014). “Se o seu tema favorito é o povo baiano e brasileiro, estes foram fundamentos para investigar minuciosamente técnicas para a universalização do olhar” (JOÃO FILHO, 2014, p. 67).

Desses olhares de dentro e de “fora” do espaço baiano surge uma identificação particular ao local e ao sujeito cidadão, principalmente, nos limites da cidade de Salvador. O *Dicionário Amoroso de Salvador* descreve o baiano desse jeito:

O baiano é uma entidade. Quer dizer, pode-se até tentar depreendê-lo em estudos sistemáticos em várias áreas do saber humano, como antropologia, sociologia, filosofia e outras vias, mas ele permanecerá inapreensível. Sua personalidade percorre, sem perder a unidade nem descambar para a esquizofrenia, todas as letras do alfabeto. Se há baianos que são gregos clássicos comendo vatapá – não me deixam mentir os grandes poetas daqui que possuem índole – há outros que preferem o escracho do verbo solto no boteco ou na fila da lotérica. Há baiano barroco, literalmente falando. São aqueles que são o paradoxo encarnado, respiram as contradições do menos e do mais, do alto e do baixo, do silêncio e da eloquência, do gelo e do fogo etc. num só conjunto e na maior tranquilidade (JOÃO FILHO, 2014, p. 33).

O narrador conceitua o baiano como um ser que existe, mas que é difícil explicar por conta de sua personalidade ambígua. Ainda que se possa dar um significado para o sujeito no espaço coletivo, como indivíduo, ele é diverso e singular. Não é à toa que na cidade da Bahia, as expressões identitárias estejam inseridas nas ruas, nas praças, na comida, nas danças, e, por

consequente, fazem parte do estereótipo do baiano, que incorpora os *clichês* como parte da cultura. A arte deu mais visibilidade para essa identidade, utilizando muitas vezes a “baianidade” para compor a personalidade do sujeito, transformando-se em personagens de natureza iconográfica e acionando símbolos de orgulho, pertencimento e ideologia. São sentimentos de confluência do indivíduo com a cidade, formando assim o sujeito sociológico trazido por Stuart Hall (2003).

Na miscelânea dos verbetes de João Filho achamos perdida no verbete “Irmã Dulce (Beata)” a imagem do baiano ressaltada através da fé:

Salvador possui em seu marco zero o catolicismo português. O baiano é de fé, seu sincretismo não é amálgama, por mais que tal termo traga em suas concepções essa conotação. O baiano, acima de tudo, crê. Não há sentimentalismos aí. Há método. Interpretar o mundo em uma determinada ordem já é ordená-lo sob o prisma do entendimento. Concebo o que entendo, não apenas o que sinto (JOÃO FILHO, 2014, p. 129).

Nesse ponto, o *Dicionário Amoroso* representa o baiano como um sujeito ligado à religiosidade por conta do histórico religioso da cidade. É importante perceber as atenções em torno do baiano como sujeito pertencente ao sincretismo religioso. O que se apreende do baiano é o que ele demonstra em meio às expressões coletivas como a vontade de participar de uma longa caminhada na Lavagem do Bonfim, na qual a própria manifestação se propõe a unir a fé dos católicos e dos adeptos do candomblé. A fé, de fato, parece um fator preponderante desse indivíduo, que participa com fervor e devoção pelos santos e orixás. No entanto, há uma visão sempre generalizada do baiano e o que João Filho não menciona neste trecho, é que juntamente com a fé, está o lado profano de toda festa, mas, apesar dos dois lados (profano e sagrado), espera-se que o baiano creia em algo superior, por isso se diz que “na Bahia não existe ateu”.⁴⁹

A partir da existência de determinados mitos, Peter Burke (2010, p. 232) lembra que “a imagem tradicional corresponde às expectativas do público”. Assim, determinados

⁴⁹ Referência ao artigo “Não existem ateus na Bahia”, publicado na Revista *Carta Capital* (03/04/2012), que traz um apanhado de atitudes e comportamentos dos baianos diante de eventos religiosos, que reforça a não existência de ateus no Estado. Além disso, o artigo refere-se ao escritor Jorge Amado, que dizia ser ateu, mas que as atitudes e as produções literárias, principalmente, relacionadas ao candomblé, provam como indagação não verdadeira. Além disso, o Turismo Religioso é um dos segmentos da atividade turística mais expressivo do Estado. Segundo a SALTUR (2019), a Bahia possui mais de quinze zonas turísticas e todas elas têm um pouco a oferecer quando o assunto é religião, tendo a cidade de Bom Jesus da Lapa como a “capital baiana da fé”, localizada a 902 quilômetros de Salvador, que recebe romeiros durante todo o ano em devoção ao Nosso Senhor Bom Jesus da Lapa; a cidade de Cachoeira como ícone do sincretismo com a Irmandade da Boa Morte, adeptas do sincretismo religioso que misturam o catolicismo e o candomblé; os rituais de arrependimento pelos pecados dos Penitentes de Juazeiro, no Vale do São Francisco e a Procissão do Fogaréu, realizada em Serrinha, na zona turística Caminhos do Sertão, além de inúmeras outras cidades, inclusive a própria Salvador.

indivíduos são adaptados a antigas imagens disseminadas que vêm se moldando conforme o imaginário criado em torno de certa figura ou manifestação e, por conseguinte, “se cristalizaram em torno da criação artística e de sua repercussão cultural e social” (ELIADE, 1994, p. 160), muitas vezes desenvolvidos pela cultura de massa. No início da canção *Raiz de todo bem* (2013), do cantor e compositor baiano Saulo Fernandes, apenas declamando a letra sem o som da melodia, ressalta quem é o baiano:

Salvador, Bahia, território africano.
 Baiano sou eu, é você, somos nós.
 Uma voz, um tambor.
 Oxente, cê num tá vendo que a gente é nordeste?
 Cabra da peste.
 Sai daí batucador,
 quem foi seu mestre? Pronunciava.
 Capoeira.
 Se plante.
 Lá vem rasteira.
 Pé de ladeira.
 Preciso da fé no Senhor do Bonfim.
 Pra mim, pra você, pra mim.
 Um chinelo de couro, uma bata.
 Uma benção, mais cinquenta centavos de som.
 (FERNANDES, 2013).

Na canção, o baiano se originou da relação com os povos africanos e que, por uma situação geográfica, se fez parte do Nordeste e, por assim dizer, é um ser guerreiro, lutador, “cabra da peste”. Além de acrescentar que é um povo simples, que usa sandália de couro, mas que a fé e a arte de criar cultura como a capoeira o torna grandioso e cheio de orgulho. Fé e música faz parte desse sujeito.

Ao falar da “Preguiça”, o narrador do *Dicionário Amoroso* acredita que o ser baiano é “um filósofo nato do ócio”. Deste modo, o baiano aparece através da “afamada” preguiça, mas, diante desse contexto, o que demonstra a fala do narrador ou o pensamento do autor, é que esse aspecto não diminui o sujeito, ao contrário, o eleva a uma vã filosofia, ao “ócio criativo”, capaz de desenvolver uma “contemplação amorosa do mundo” (JOÃO FILHO, 2014, p. 188), alguém que vive através da leveza e, ao mesmo tempo, se preocupa com outras questões. “Na verdade, essa ambiência de desembaraço, como quem não quer nada, mas também quer tudo com o mundo, é perceptível até nos lugares de trabalho” (idem, ibidem). Por ser um sujeito ambíguo, o baiano é a composição entre a preguiça e o trabalho, a bagunça e a organização, a preocupação com o mundo e o não se importar com as coisas e, por conta disso, João Filho (2014) menciona o seguinte:

O baiano vive a existência com sua filosofia do cacete armado. Ele prefere o desconcerto ao redor de um eixo mais ou menos fixo e, se possível, histórico. Explico. Palacetes, casarões coloniais, monumentos centenários e outras edificações mais ou menos suntuosas, são os eixos com alguma fixidez para que ele, o baiano, desenvolva, quer dizer, edifique seu cacete armado. Estes são as construções improvisadas de qualquer espécie: casa, barraco, bar, boteco etc. Se o exterior é reflexo do interior, logo, *ser baiano* é uma experiência aberta, um arranjo que se molda ao instante e dele equilibra ou desequilibra a vida inteira. Baiano não morre de depressão, mata de pirraça (JOÃO FILHO, 2014, p. 34).

O que fica evidente é o fator improvisação na vida do baiano, está aberto às mudanças, principalmente, em transformar o espaço conforme sua necessidade e vontade. O “cacete armado”, trazido no *Dicionário Amoroso*, refere-se à construção de casas e estabelecimentos ao redor do que é considerado histórico, sem se preocupar com a arquitetura urbana da cidade. A estrutura irregular formada pelos inúmeros “puxadinhos”, botecos e barracos aglomerados, altera a morfologia urbana, se moldando ao momento, à vontade do sujeito, ainda que isso custe o incômodo com as autoridades governamentais.

Isso também aparece no verbete “Salvador em si”, que, segundo o narrador, a organização não existe na filosofia de vida do baiano, pois este vive a “estrutura do desconcerto”.

Salvador à revelia. A filosofia do cacete armado. A informalidade da chuleta, a bodega, o pé-sujo sem comparações. A estrutura do desconcerto. Se for muito arrumado, não vinga. É preciso o furdunço para o baiano aprovar (JOÃO FILHO, 2014, p. 203).

O que se soma à característica do baiano é a bagunça. A interpretação do narrador está em pensar que o baiano é despreocupado com os problemas, vive como uma pessoa livre, não diria sem compromisso sobre o que passa ao seu redor, mas não “esquenta a cabeça” com coisas que possam melhorar. O positivismo é um dos atributos dado ao baiano, por ser um sujeito que “dança conforme a música”, não tem medo do amanhã porque está sempre preocupado com o agora.

Um amigo meu é um místico, uma vida toda voltada para orações, meditação jejuns, contemplação do mundo criado etc. Outro é a gandaia em pessoa. Um carnaval ambulante. Com eles aprendi que o baiano é um acontecimento distinto e independente. Eu sei, eu sei, soa a regionalismo exacerbado e barato, mas conviva e comprove. O fato de ter sido Salvador a primeira capital do Brasil não passaria ileso pela psique do baiano. Daí seu nascimento em forma de inauguração. E tal fato, convenhamos, marca definitivamente todo um povo. Nós baianos temos o carma da primogenitura. E, em termos, trocado por um prato de lentilhas não diminui em nada essa contradição. Como bem diz mestre Gilberto Freyre, o termo baiano traz em si a marca da ambiguidade: por um lado, a representação maior da civilidade e polidez

aristocrática; do outro, a inépcia para a ação viril e militar (JOÃO FILHO, 2014, p. 33-34).

Novamente, o narrador vai trazer a dupla face do baiano, o que ele chama de ambiguidade. Ainda que o texto generalize uma visão do “ser baiano”, o que aparece é uma leve diferenciação para indagar que existe uma individualidade nesse sujeito, que ninguém é igual a ninguém, que uns podem ser religiosos enquanto outros são festeiros. E assim, o baiano, como “acontecimento distinto e independente”, se diferencia de outros indivíduos de diversas localidades, ao mesmo tempo, que se distingue um dos outros dentro de Salvador. Mas, o que marca a “*psique* do baiano” é o espaço regional ou, porque não dizer, o ufanismo exagerado, que faz com diversos fatos na história da cidade faça parte, inclusive, do próprio comportamento do baiano. No trecho acima, João Filho (2014) traz como exemplo o fato de Salvador ter sido a “primeira capital do Brasil”, que marca o pensamento baiano de ter dado início à história do país e de onde vem o “nascimento em forma de inauguração”, já que o “baiano não nasce, estreia”.

Por conta disso, é que autores como Milton Moura (2001) aborda que o baiano contempla as tradições e a originalidade com orgulho pela sensação da diferença. Sente-se exclusivo por ter as primeiras conquistas como parte da sua história e “parece que um dos itens da baianidade é justamente sentirmo-nos diferentes. Claro, toda identidade é contrastada, mas, a própria diferença, como módulo, é um valor para os baianos” (MOURA, 2001, p. 62). Por causa desse teor à diferença, o baiano se sente autêntico, “único”, que sente-se como um sujeito que pode sair da Bahia, mas a Bahia não sair dele. Segundo João Filho (2014), ele é tão único, que sua autenticidade pode ser testada:

Como atestar a autenticidade de um baiano? Há uma prova gastronômica simples, esta: rejeitou farinha, acarajé ou pimenta não é baiano. E se for, nasceu com defeito. Pois todo baiano tem um pé no dendê. Ele é uma entidade (JOÃO FILHO, 2014, p. 34-35).

O que se mostra no *Dicionário Amoroso de Salvador*, sempre explicitado em vários verbetes, é que o “ser baiano” perpassa por uma vaidade extrema: um sujeito que requer o pioneirismo de tudo que se refere à história e à cultura brasileira. Pelo *Dicionário* podemos perceber essa exclusividade em várias passagens, como no caso do Pelourinho, que “na alardeada exclusividade baiana não fica de fora ter sido o primeiro mercado de escravos do continente” (JOÃO FILHO, 2014, p. 180).

3.2 CONSTRUTORES DA BAIANIDADE

No verbete “Jorge Amado”, ao contar um pouco sobre a representatividade do romancista baiano para a construção da identidade baiana, o autor menciona:

Antes e com zelo, melhor que se aclare, além de ser um dos três *criadores* da baianidade nagô (os outros dois são Carybé e Caymmi), a literatura de Jorge Amado (1912-2001) tem como fundamento o fuxico. Através deste, escreveu pequenas obras-primas. Dito isso, continuemos (JOÃO FILHO, 2014, p. 133).

Apesar de vários aspectos para se abordar a baianidade, não esqueçamos que a tese analisa essa construção em torno do carnaval, da religiosidade e do gênero feminino, sabendo-se que todas elas estão ligadas intimamente às questões de “negritude” na Bahia. Dito isso, esses três elementos da baianidade seriam alicerçados por um romancista, um artista plástico e um compositor que, em sintonia afetiva e ideológica, mostrariam símbolos da forte presença da cultura afro-brasileira em suas obras, cada um perambulando pela arte do outro: Carybé na literatura de Amado, Amado na música de Caymmi, Caymmi na pintura de Carybé.

Por conta disso, João Filho resgata muito dessas imagens de Salvador, sobretudo através do olhar dos maiores responsáveis pelo conceito de baianidade, construindo no *Dicionário Amoroso de Salvador* verbetes/crônicas especiais para cada um deles.

Milton Moura (2013) menciona que “tanto Dorival quanto Jorge atuaram decisivamente no sentido de contribuir para reforçar a importância da Bahia (refiro-me a Salvador e Recôncavo) no cenário nacional e, no caso de Jorge, também na relação com o mundo” (MOURA, 2013, p. 1).

3.2.1 Jorge Amado

Já na década de 1930, Jorge Amado era um dos principais romancistas do país. Mesmo preso em 1935, tendo seus livros queimados em 1937 e exilado de 1941 a 1942, sua promoção da Bahia exótica e cheia de desigualdades ganhava o Brasil e o mundo. Graças ao escritor, existe uma referência de Bahia *tradicional*, com tipos imortalizados, a exemplo de *Tieta do Agreste*, *Gabriela Cravo e Canela*, *Mar Morto*, *Dona Flor e seus dois maridos*. Como situa o narrador do *Dicionário Amoroso de Salvador* na seção anterior, a baianidade era fomentada pelo fuxico, ou seja, pela literatura oral que circulava e, a partir disso, Jorge Amado tinha material para compor sua obra literária. Na formação da baianidade, ele adentrou de forma

bastante expressiva a religiosidade e a africanidade no sentido material e místico. A cidade do candomblé, como ele mesmo definia Salvador, era mostrada numa lógica de origem com base na construção da cultura de negros escravizados de matriz africana que consagraram o solo para onde foram trazidos e deram base para uma mistura cultural. A identidade cultural dependia de como a história era retratada fora da região e não poderia faltar a formação da cidade através da cultura negra na literatura regionalista. Para expressar sua cultura afro-religiosa, precisava-se de uma revalorização da mestiçagem, refeita pelos antigos territórios culturais africanos e à linhagem do sincretismo religioso criado pela mistura dos povos na Bahia. Apesar de ser a primeira cidade de porte metropolitano criada no Brasil, Salvador não perdeu o espírito colonial de dependência. Sem dúvida, os séculos de história que a construíram delinearam uma cidade com aspectos antigos, de modernidade tardia, que se configurava entre o tradicional e o moderno, mas que não admitia perder suas raízes históricas e culturais.

Em 1961, Jorge Amado, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras diz:

Os anos de adolescência na liberdade das ruas da cidade de Salvador da Bahia, misturado ao povo do cais, dos mercados e feiras, nas rodas de capoeira e nas festas populares, nos mistérios do candomblé e no átrio das igrejas centenárias, foram minha universidade, deram-me o pão da poesia, que vem do conhecimento das dores e das alegrias de nossa gente (AMADO apud RUSSO, 2005, p. 43).

A recriação da cidade neste discurso amadiano faz uma adaptação do espaço da cidade para o espaço da construção romanesca, sendo cenário das manifestações culturais. João Filho concorda com isso, pois afirma que ao estabelecer seu universo literário, “Jorge Amado deu não apenas rosto, mas corpo romanesco à Bahia” (JOÃO FILHO, 2014, p. 134). De fato, isso aconteceu. O regionalismo de 1930 seria marcante para incorporar a cultura baiana num rol nacional. Mas sabemos que diante do racismo, da associação da pobreza com a negritude e do desconhecimento sobre as práticas do candomblé, a dificuldade de colocar a cidade da Bahia fora de uma situação de inferioridade foi um projeto desafiador. Apesar disso, “aquele mundo por ele criado existe, com os seus personagens e tramas picarescas” (JOÃO FILHO, 2014, p. 134), assim como ele acreditava que a capoeira, os festejos populares e a religiosidade são elementos cruciais para identificar a cultura soteropolitana, capazes de formar até mesmo o sujeito urbano. Os cenários descritos e os personagens criados são componentes da imagem cultural de Salvador; é parte de uma construção coletiva unida à expressão histórica para dar visibilidade de como enxergamos a cidade e como tudo isso é usado atualmente para explicá-

la. Quem “desejar conhecer o retrato da Bahia no tempo terá impreterivelmente que ler o autor de *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* – considerada por muitos a sua obra-prima”, diz João Filho (idem, *ibidem*) enfocando a produção literária de Jorge Amado por saber que, de maneira humorística e irônica de lidar com a morte, o narrador guia o personagem-morto Joaquim Soares da Cunha, o Quincas Berro D'Água, pelos becos e ruas de gente simples e excluída do centro histórico de Salvador, dando visibilidade ao cotidiano das diferentes camadas sociais. Como bem ressalta Amado, a cidade, ali na década de 1950, vivia o modelo familiar burguês e, ao mudar a vida de um personagem que troca o ambiente familiar para seguir a vida de bebedeira e algazarra pelo Pelourinho, tenta registrar o outro lado da cidade. Pensando nisso, João Filho, assim como Jorge Amado, escreve a cidade como espaço de dupla incumbência social, lidando tanto com a burguesia quanto com o âmbito popular, indagando que a cultura da cidade em meio à vida boêmia passa por uma disseminação de sentidos, sobretudo porque suas raízes se descolam do chão de origem e percorrem a moderna via de dispersão de informações. João Filho, portanto, verifica que o disse-me-disse corre registrado pelos vocábulos regionalizados do narrador amadiano, que escreve a cidade como cenário da vida boêmia. Graças ao personagem de Jorge Amado, há uma praça e também um largo no centro histórico de Salvador com o nome “Quincas Berro D'Água”, desde 1990, com a revitalização do Pelourinho.

João Filho alude que Jorge Amado encontra maior expressividade para suas obras na cultura negra, especialmente, no candomblé. E, na sua ânsia de trazer à tona as peculiaridades baianas como excêntricas, sua escrita sobre esta manifestação religiosa é marcada por um tom de excessivo transbordamento emocional. No entanto, a filosofia, o misticismo e a emocionalidade do candomblé sempre instigaram as obras de Jorge Amado, que não deixou por menos ao colocar esse elemento da cultura africana como traço diferenciador da civilização e personalidade brasileiras, construído por um saber popular e, muitas vezes, marginal, mas que deu visibilidade ao lugar. Com efeito, o que caracteriza o rito do candomblé são suas grandes festas públicas no calendário anual de Salvador e, assim, une a festividade típica da religião com as características mestiças para criar uma visão específica da Bahia.

Mas a baianidade não se formou apenas a partir da religiosidade. Sendo uma cidade cheia de história e carregada de carga simbólica, Salvador foi forjada pelo mito literário e pela sua valorização acentuada, que se concluiu pela invenção da baianidade, como mostra João

Filho (2014, p. 133) ao mencionar que Jorge Amado e sua obra trouxeram “de um lado, o mito da baianidade festeira e sexualizada ao extremo, de suas Gabrielas e Tietas”.

No século XX, de acordo com Joice Lemos dos Santos (2018), a construção da imagem da mulher negra e mestiça como representação de sensualidade feminina parte da obra de Jorge Amado em se voltar para o cenário cultural do Nordeste, trazendo como marcas relevantes a mulher mestiça, o homem negro, o candomblé, o mar e a mitologia africana. Diante da construção da baianidade, a imagem da mulher baiana, associada à sensualidade, energia e ânimo, é retratada nas figuras de Tereza Batista, Gabriela, Dona Flor e Tieta, constituindo um quadro da sociedade fundada sob a miscigenação. Percebemos isso, ao notar que na produção literária amadiana, ainda que cada personagem feminina apresente traços de uma determinada cultura e, a partir deles, possamos visualizar um protagonismo como fortes e guerreiras, sejam elas negras, brancas ou índias, é possível notar que, de certa maneira, em determinados contextos, esses traços culturais se fundem para fazer emergir a figura da “mulata/mestiça”, enquanto símbolo da fusão de negros e brancos no território brasileiro (SANTOS, 2018).

É de representações como essas que a cidade de Salvador se forma enquanto esfera discursiva e cultural. Como disse o próprio narrador do *Dicionário Amoroso de Salvador*, a responsabilidade de muitos dizeres sobre a cidade de Salvador advém da obra de Jorge Amado: a identidade festeira vem do livro *O País do Carnaval*, envolvendo ainda a sexualidade de suas personagens femininas Gabriela, Tieta, Dona Flor e Tereza Batista, mulheres populares, morenas, sensuais, em que o escritor depositou a representatividade do gênero feminino. Já os exageros citados no verbete “Jorge Amado”, podem ser deixados a “mercê” de *Os Pastores da Noite*, livro escrito às vésperas do golpe militar de 1964, compondo um quadro de personagens “extraviados” como vigaristas, prostitutas e boêmios com atributos próprios como o culto à cachaça e o horror ao trabalho, ou ainda, encontrados na narrativa *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, onde o personagem deixa de ser cidadão exemplar para juntar-se à malandragem da cidade.⁵⁰ Diante da exaltação a uma

⁵⁰ Segundo João Filho, enquanto de um lado, Jorge Amado trazia em suas produções literárias a festividade e sexualidade extrema, a malandragem e a preguiça, “do outro, a pena vendida a um dos mais sanguinários ditadores do século XX, Stalin, para quem escreveu o livro quase uma ode *O mundo da paz*. Esta é a parte do legado a não ser seguida” (JOÃO FILHO, 2014, p. 133). Essa referência ao ditador José Stalin fala sobre o relato de viagem *O mundo da paz*, editado em 1951, um volume pertencente à etapa de produção amadiana ligada à militância no Partido Comunista e ao período de exílio na Europa e Ásia. Conforme Marcos Silva (2017, p. 250), no texto “Uma viagem à esquerda: Jorge Amado sem (o mundo da) paz”, o livro de viagem demonstra “fascínio pela experiência social e política da URSS e de outros países europeus designados como socialistas, que anunciaram afastar-se do Capitalismo após o final da Segunda Guerra Mundial e simultaneamente ao início da Guerra Fria”.

festividade coletiva, devemos atentar para uma prática que se tornaria constante na obra do escritor. Contudo, Jorge Amado era um apreciador das particularidades e tradições baianas e mostrá-las ao mundo era um dos principais objetivos do romancista.

Assim como o romancista, Carybé também utilizou de sua produção para dar um outro olhar sobre a cidade da Bahia. Sabemos que a arte concentra-se na percepção do real e/ou fantástico através da estética e a literatura representa-os verbalmente. Muitas vezes, os textos literários são interpretados por meio de imagens e não apenas através de palavras articuladas. Julio Plaza (2003, p. 23) menciona que “produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades”. Nessa oscilação entre as artes e a literatura, as cidades são pinceladas em uma aquarela de imagens, textos e contextos, pois, afinal de contas, elas são ambientes de trânsitos, multidão, coletivismo e, ao mesmo tempo, de solidão, como dizia Baudelaire (1985).

3.2.2 Carybé

Salvador sempre teve muitos apaixonados que faziam questão de enviar sua tradição para outros cantos terrestres, mostrada por muita gente ilustre como Jorge Amado. Mas, ao contrário daqueles que nunca a conheceram de perto, João Filho desde cedo apontou em sua escrita essa cidade mítica, mística e mestiça. Reafirmando o que foi dito nesta tese, o olhar muda conforme a época e a perspectiva, e para quem vê de dentro o olhar é totalmente diferente de quem vê de fora.

Carybé nasceu em Lanús, na Argentina, em 1911. Era um viajante no tempo e no espaço e, desde criança, vivia fora de seu país de nascimento. De origem cigana, morou na Itália e Venezuela. Veio para o Brasil, em 1920, morando no Rio de Janeiro por cinco anos, até retornar para a Argentina. De cartunista desde os vinte e um anos, em 1936 resolveu dedicar-se às tintas e pincéis e conheceu a Bahia nesse período, quando ainda trabalhava no jornal *Prégon*. Fincou parte de sua vida para trazer à tona a cultura das terras brasileiras, sobretudo em contemplar as paisagens baianas. Nesta época, começou a registrar a cultura local, em torno da capoeira e do candomblé, através de sua arte. Voltou para Buenos Aires e, em 1939, fez sua primeira exposição coletiva, com o artista Clemente Moreau, no Museu Municipal de Belas Artes de Buenos Aires (FENSKE, 2011).

O artista plástico passava para a tela seu testemunho de uma cultura rica em detalhes, e da qual ele fez questão de se aproximar. Carybé teve várias idas e vindas para o Brasil. No Rio de Janeiro, ajuda a fundar o jornal *Diário Carioca*, em 1946. Em 1949 é convidado por Carlos Lacerda a trabalhar em seu jornal, a *Tribuna da Imprensa*, onde fica até 1950. Convidado pelo secretário da educação do Rio de Janeiro na época, Anísio Teixeira, Carybé mudou-se definitivamente para Salvador e naturalizou-se brasileiro, todavia, afirmava que seu coração era baiano e, assim, tornou-se um ícone de baianidade (FENSKE, 2011). Sobre sua obra, Carybé alega:

No início tinha um desenho comum, sem nada de especial. Como acho que todo mundo faz no começo de carreira, tive influência de outro artista: fiz desenho à moda de Grosz (famoso artista gráfico alemão radicado em Buenos Aires, dono de um desenho cáustico e irônico), que se mudou para Nova York e foi absorvido pela 'jungle', nunca mais fez nada. Comi e digeri Grosz. Dele saí eu, como, não sei (CARYBÉ, 1987).

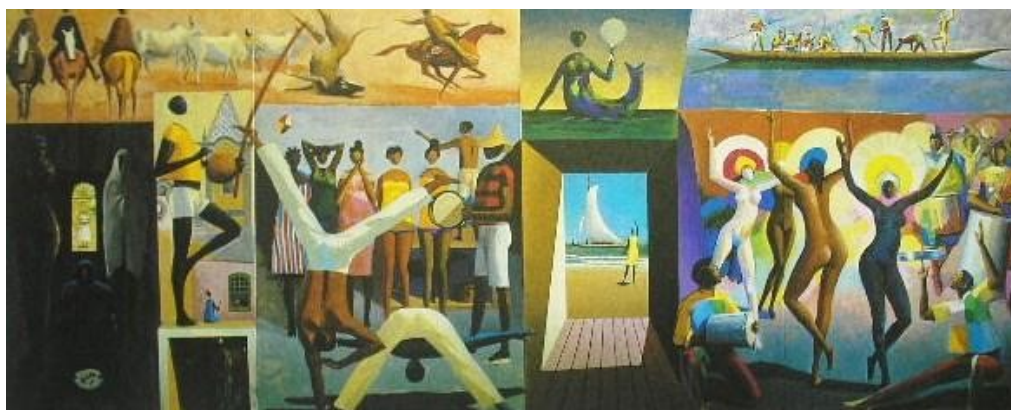
Em 1967, Carybé, juntamente com Jorge Amado e o fotógrafo Flávio Damm, publicaram o livro "Bahia Boa Terra Bahia", que entre fotografias e pinturas retratava o cotidiano de Salvador. No prefácio da obra, Carybé conceitua sua visão artística sobre a Bahia, definindo-a como um Estado singular:

Nesse livro pretendemos os três dar uma visão da Bahia, de seu mundo complexo, desse pujante humanismo, de sua originalidade cultural. Nessa terra é tudo misturado - anjos e exus, o barroco e o agreste, o branco e o negro, o mulato e o caboclo, o candomblé e a igreja, os orixás e os santos, a opulência e a miséria, tudo misturado. Os sentimentos e os ritmos, os mistérios também. (AMADO; DAMM; CARYBÉ, 1967, p.6).

Por assim dizer, a obra reflete como os autores interpretavam o lugar, afirmando que a cultura baiana nasceu dessa mistura étnica, religiosa e social, pautada numa identidade de natureza multifacetada, fruto da inter-relação e do arranjo cultural luso, africano e indígena. Carybé era conhecido por sintetizar aspectos da cultura baiana, abrangendo suas diversidades, como a cultura sertaneja da vestimenta de couro, a pescaria, a capoeira e o samba, o sincretismo religioso e o corpo feminino baiano. A arte de Carybé, por vezes, perpassa um expressionismo marcante, com um sentimento carregado em cores escuras. Mas, o que marcou presença foi o retrato de um povo, sua religião e seus costumes, passado de maneira quase surreal.

Em seus vários painéis⁵¹ encontrados pela cidade, podemos ver como o artista plástico representa toda essa gama cultural, assim como aparece nessa tela com o tema “Manifestações culturais da Bahia”, encontrada no Salão de embarque do Aeroporto Internacional Deputado Luís Eduardo Magalhães, em Salvador, produzido em 1984.

Figura 9 – *Manifestações culturais da Bahia, Carybé.*



Fonte: FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989. Painel óleo sobre tela de 2,8m x 5m, encontrado no Salão de embarque do Aeroporto Internacional Dep. Luís Eduardo Magalhães.

João Filho (2014, p. 68) salienta que a cidade se “transbordou para Carybé e ele de volta, num amálgama amoroso encontrável no corpo de Salvador”. A cidade como um todo passaria a comungar de sua caricatura no momento em que as obras do artista plástico foram espalhadas pela cidade, na elaboração de elementos estéticos que resultaria no encaixo da melhoria urbana. João menciona onde suas obras foram espalhadas:

Nos gradis do Solar do Unhão, escultura na frente do *shopping* Iguatemi, nos azulejos de uma agência bancária no Comércio, nas grades do Campo Grande, no mural dentro de outra agência bancária na Rua Chile, fachadas, painéis, pedras portuguesas, da Pituba à Graça, Carybé se presentifica em madeira, tinta, bronze e espírito (JOÃO FILHO, 2014, p. 68).

⁵¹ “Tupinambá” (integrado ao Edifício Tupinambá, no Canela); “As Mulheres e os Pássaros” (Centro Empresarial Iguatemi); “Catharina Paraguaçu” (Edifício Catharina Paraguaçu, na Graça); “Índios Guerreiros” (Edifício Campo Grande, no campo Grande); “Orixás” (Museu Afro-Brasileiro, na Antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus); “Fundação da Cidade do Salvador” (Foyer do Teatro Castro Alves); “Panorama de Salvador” (Centro Educacional Carneiro Ribeiro); “As Três Raças” (Fundação Casa de Jorge Amado); “A Colonização do Brasil” (Edifício Desembargador Bráulio Xavier, na rua Chile); “Os Pescadores” (Edifício Barão de Itapuã, na Barra); “Quetzalcoatl” (Edifício Cidade de Ilhéus, no Comércio); “Progresso” e “Fundação de Salvador” (integrados ao Edifício Cidade de Salvador, no Comércio); “Espécies Marinhas” (Edifício Labrás, no Comércio); “A Colonização do Brasil” (Agência do Banco Bradesco, na Rua Chile); “Bahia” (Edifício Guilhermina, no Campo Grande).

Para quem realiza uma obra de arte na esfera pública, é um verdadeiro exercício de uma comunicação mais extensa, visto que não tem ressalvas para a contemplação, as obras simplesmente envolvem a percepção dos transeuntes que passam de forma despreocupada. A arquitetura moderna, surgida no Brasil nos anos 30, vai influenciar no aumento de encomendas de murais e painéis devido ao próprio tratamento dado às paredes de concreto. Em Salvador, os murais e painéis começaram a aparecer ainda na década de 1940, quando a cidade passou por um processo de mudança no cenário artístico, cultural e econômico, com diversas transformações urbanísticas, e após a Segunda Guerra, quando a aceleração do comércio e a industrialização foram se estabelecendo. Naquele momento, Salvador estava sendo descoberta por artistas, pesquisadores, sociólogos, antropólogos, escritores estrangeiros, atraídos pelas manifestações culturais tão diversas e pelas matrizes africanas aqui preservadas, principalmente devido à religiosidade (MACIEL, 2009).

Figura 10 – Quadro *Musicando*, Carybé.



Fonte: FENSKE, 2011. Quadro *Musicando*. Carybé. Foto: Pinacoteca, Instituto Carybé.

Em relação ao restante do país, o povo era mostrado como exótico devido à cor da pele e a mistura de cores nas roupas. Isso porque esses artistas mostraram o seu olhar sobre o povo e o cotidiano da Bahia em traços marcantes e cores vivas. Além da literatura, as artes plásticas foram aliadas para difundir a cultura baiana. João Filho (2014, p. 66) diz que “a cidade de Salvador é o conluio por excelência de África, Europa e Ásia, onde a paleta de

cores da pele humana conviveu com o traço do artista plástico, escultor e desenhista Carybé”. A imagem da cidade aparece nas palavras de João Filho como uma miscelânea de singularidades culturais oriundas de outros continentes, não esquecendo de focar a figura ilustre de Carybé, que, na visão do autor, é o grande mestre das artes plásticas na Bahia, cuja técnica artística ressaltava “o máximo de movimento com o mínimo de traço expressivo, e muita, muita cor” (idem, *ibidem*) as imagens do lugar e do povo que o artista tanto amava. De fato, Carybé mostra “o povo e o cotidiano da Bahia em traços marcantes e cores vivas; orixás entalhados na madeira em baixo e alto relevo que parecem ter vida própria; os costumes e a religiosidade do baiano sob o olhar de um argentino nato” (MENEZES, 2009). Ainda que, a princípio, seja a visão de um estrangeiro, pensar em Carybé é o mesmo que falar de um nativo da terra, pois sua paixão pelos costumes baianos só o fez ainda mais parte do lugar. Os traços pincelados, sem dúvida, são acentuados; as cores vivas por cima dos traços do artista serviam para dar mais realidade ao que se imagina do local, ainda que a cidade por muitos séculos quase não tivesse coloração, a não ser o acinzentado da escravidão e a cor da miscigenação marcada na pele humana.

Seus quadros, esculturas, desenhos, painéis são o mundo baiano conversando com outras culturas. [...] Ele captou o movimento rítmico da capoeira numa notável economia de traço, o barulho das feiras riscadas à nanquim, a força sensual das mulheres do povo, a identidade inconfundível dos ritos e dos orixás afro-baianos, cavaleiros, pescadores, enfim, Carybé engendrou seu universo pictórico (JOÃO FILHO, 2014, p. 66).

Como podemos ver no trecho acima, o artista plástico registrou nas suas obras cenas e cenários baianos através dos vilarejos de pescadores, das igrejas, da mistura dos povos, da capoeira, do candomblé, da culinária, da imagem da mulher baiana, e levou a Bahia mundo afora, mostrando como o povo vivia num complexo cultural repleto de hábitos construídos ao longo da história. Jorge Amado (1996) fazia questão de lembrar-se do amigo escultor como “exemplo notável em sua arte, que recria a realidade da cidade e da vida popular que ele conhece como poucos, por tê-la vivido como ninguém”. Claro que o escritor fala de Carybé dessa forma não apenas por ter sido íntimo do artista, mas por ver que este, apesar de não ser nativo da terra, tornou-se o maior conhecedor e admirador dela, tanto que morou desde 1950 até a sua morte em 1997. Nesse meio tempo, como forma de homenagear o amigo, Jorge Amado escreveu *O capeta Carybé* (1996), definindo-o como um indivíduo que era [...] “todo feito de enganos, confusões, histórias absurdas, aparentes contradições, e ao mesmo tempo é a própria simplicidade”. Mas havia uma paixão ainda maior do nosso artista que tanto Jorge

Amado quanto João Filho registram apropriadamente: era a representatividade da religiosidade, principalmente, se tratando do candomblé, retratado na maioria das telas e esculturas em madeira.

Figura 11 – Mãe Senhora e Carybé.



FONTE: FENSKE, 2011. Mãe Senhora [Maria Bibiana do Espírito Santo] e Carybé. Foto: Mario Cravo Neto.

A cidade é o espaço da memória e da cultura. No momento em que as manifestações culturais, as igrejas, o patrimônio arquitetônico, os arquivos, o traçado urbano e a paisagem, os museus e as obras de arte, os fazeres e as especificidades do comportamento social fazem parte de um mesmo constructo territorial, constrói-se na cidade as suas referências, a sua memória e a sua identidade. Para entendê-la não basta a visão de sua configuração física, pois ela constitui um complexo em constante transformação e, como menciona Jacques Le Goff, o ser humano é “obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, [...] explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem” (LE GOFF, 1990, p. 473).

Ao contrário disso, a intenção de Carybé não era utilizar a sua arte para um consumo massivo da memória cultural de Salvador, mas disseminar a história e cultura da cidade, tanto que a grande maioria de suas obras, que englobam esculturas, painéis e quadros, foi doada

para edifícios residenciais e instituições públicas e privadas, museus e praças públicas, encenando uma grande exposição a céu aberto.

Figura 12 – *Orixás do Candomblé*.



Fonte: MACIEL, 2009. Detalhe do painel *Orixás do Candomblé*. Carybé. Museu Afro-Brasileiro. Foto: Neila Maciel.

Temos, desta forma, a ideia de que o encanto pela Bahia fez com que o artista plástico se autodenominasse baiano e a partir dali começaria a expressar sobre as riquezas da cultura baiana para que os próprios baianos tivessem a concepção da representatividade de sua cultura, não obstante do que também ocorreu com Pierre Verger e Hansen Bahia. Carybé, no entanto, teve a maior quantidade de painéis em edifícios de Salvador, levando o conceito de “baianidade” como significado da imagem da Bahia.

3.2.3 Dorival Caymmi

No meio artístico, Dorival Caymmi contribuiu significativamente para o que a Bahia representa hoje, trazendo uma Bahia praieira, paradisíaca, contribuindo de forma decisiva para a configuração de uma Bahia *ancestral, religiosa*, em harmonia com a natureza, de forma a contribuir na imagem de uma Bahia tradicional, ratificada também na obra de não baianos

tais como Ari Barroso, Vinicius de Moraes e Carmem Miranda, dentre outros. Ao trazer a cidade de Salvador no contexto praieiro forneceu mais atributos para construir a cidade antiga e religiosa, em consensualidade com a paisagem natural. O autor de “Ah, que saudades eu tenho da Bahia” é trazido aos verbetes do *Dicionário Amoroso de Salvador*, onde se revela como a paisagem se tornou um testemunho de relações sociais complexas, construção histórica e cultural, além de trazer à tona a própria personalidade do compositor ao que se constituiu como marca estereotipada do baiano.

Através da lentidão, que na verdade era paciência, o compositor baiano burilou verdadeiras pérolas do cancioneiro nacional. Há que defender Caymmi, pois sua propalada preguiça era espera consciente. Por isso suas canções parecem seixos que de tanto rolarem no rio abaixo foram se arredondando, e, no fim, nos causam a sensação de que eram composições retiradas da memória popular. Se não me engano na contabilidade, ele não compôs mais de 190 canções. E olhe que alcançou os 94 anos de idade. O que dá uma média de mais de duas canções por ano. Daí surgiu o dito, convertido em sabedoria popular, de que na Bahia há três velocidades: lento, lentíssimo e Dorival Caymmi (JOÃO FILHO, 2014, p. 82).

Elabora-se, desse modo, uma relação da maneira de escrever do compositor com um traço que, por conseguinte, marcaria a identidade cultural da Bahia de forma preconceituosa: a preguiça. Não foi em *Macunaíma* (1928), o anti-herói de Mário de Andrade, que a preguiça foi empregada pela primeira vez. O mito da preguiça referida aos baianos tem um teor racista, uma imagem que se enraizou primeiramente com a colonização através da elite portuguesa, que avaliava os africanos escravizados como apáticos e preguiçosos, devido às suas expressões faciais de angústia e a demora no cumprimento da ocupação escravista e, mais tarde, pela própria elite baiana, com o objetivo de depreciar os afrodescendentes, maioria na população local. Segundo Elisete Zanlorenzi (1998), isso deriva de um discurso discriminatório contra 79% da população da Bahia, formada por negros e mestiços. A atribuição da preguiça ainda foi levada pelas correntes migratórias de nordestinos, não apenas baianos, para o Sudeste e Sul do país na década de 1940. Como fronteira simbólica entre o Norte e o Sul, os trabalhadores nordestinos eram associados a uma condição de inferioridade, como desqualificados para o trabalho, artifício usado para rebaixar a imagem dos migrantes e, conseqüentemente, para afastar “as minorias” competitivas, protegendo os empregos dos sulistas.

E qual teria sido o preço pago pela cidade e pelo Nordeste? O processo migratório passou a atribuir uma carga negativa ligada à pobreza e despreparo ao trabalho; fora da Bahia, até o termo “baiano” se tornou pejorativo, referindo-se a todos os nordestinos migrantes,

independente de serem ou não da Bahia, sendo taxados como “baiano”; e a preguiça se tornou um instrumento influente na exclusão desses sujeitos, atribuindo-os a culpa pela migração, que, por sua vez, exime o governo da responsabilidade sobre o processo migratório, que tem como principal motivo a má distribuição de recursos financeiros e a carência de investimento social (ZANLORENZI, 1998).

Não obstante, o discurso de artistas baianos relacionou a preguiça como um traço de diferenciação do “ser baiano” relacionado à ideia de baianidade, alternativa para promover características exclusivas do baiano e distinguir o indivíduo ontologicamente de outras identidades brasileiras. Voltamos, então, ao compositor Dorival Caymmi que foi considerado responsável pela popularização do mito, juntamente com outros músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que ampliaram esse discurso para assinalar um diferencial nas cidades industrializadas e urbanas: “a preguiça é uma especiaria que a Bahia serve em bandeja para todo o Brasil”⁵² (idem, *ibidem*). Apesar da fama não corresponder à realidade e até os espaços urbanos concentrarem o estereótipo da preguiça⁵³, a indústria de turismo aliou a imagem para comercializar uma ideia de lazer permanente, associada ainda ao carnaval e à cidade de sol e praia.

Ligada a essa ideia de lazer e preguiça, as composições de Caymmi marcaram a paisagem praieira que adentrou o sistema turístico. A paisagem é um forte das canções, que o compositor designou como “praieiras” porque passou parte da infância e juventude na praia de Itapuã, de onde ele se inspirava para escrever sobre a vida simples dos pescadores, a população litorânea e a integração entre homem e mar. E com o intuito de contemplação, mais uma vez associado à preguiça, “Caymmi é o inventor da varanda. Inventou uma, aboletou-se numa rede e passou a compor canções para o mar” (JOÃO FILHO, 2014, p. 84).

Para Antônio Risério (1993), a idealização do “mito baiano” na vida nacional baseia-se na antiguidade histórica, na originalidade da cultura e na beleza natural e urbana da Bahia. “O mito baiano é um fato. Caymmi não foi o seu autor. Surgiu avalizado pelo mito, para se tornar um dos seus principais avalistas” (RISÉRIO, 1993, p. 111). Nota-se na poética de Caymmi uma clara inclinação ao “populismo nativista”, como sugerem suas canções de

⁵² Pronunciamento de Gilberto Gil durante o Show “Unplugged”, apresentado em Campinas em agosto de 1996 (*apud* ZANLORENZI, 1998).

⁵³ Ao me referir ao estereótipo da preguiça em espaços urbanos, menciono a Ladeira da Preguiça, localizada no centro de Salvador em que, de acordo com a antropóloga, é símbolo do preconceito. Nos tempos da escravidão, e também depois dela, quem reclamava da íngreme subida, carregando nas costas as mercadorias desembarcadas no porto, eram os negros “preguiçosos”, na visão desdenhosa dos brancos que, das janelas de seus sobrados, gritavam: “Sobe, preguiça!” (idem).

exaltação à Bahia: “Você já foi à Bahia?” (1941), “365 igrejas” (1946) e “Saudade da Bahia” (1943), entre muitas outras.

Segundo Marilda Santanna (2009), músicas com assuntos culinários da Bahia, vinculadas à musicografia de Dorival Caymmi, já eram comuns no início do século XX, quando o cantor Mário Pinheiro, gravou a música “O Caruru” (1904) e, logo em seguida, Manoel Pedro dos Santos, conhecido como *Baiano*, gravaria a canção “A farofa” (1907), antes mesmo da canção de Caymmi consagrar a culinária e a mulher baiana com a canção “Vatapá”, em 1942, que apesar de se referir a uma comida baiana, ele não deixa de fazer menção ao “requebrado” da baiana: *Quem quiser vatapá, ô / Que procure fazer/ Primeiro o fubá/ Depois o dendê/ Procure uma nêga baiana, ô/ Que saiba mexer.*

Sobre a fase de samba-canção, com sua ida para o Rio de Janeiro na década de 1940, Dorival Caymmi integra a “vida carioca sem perder a baianidade”. Sabemos, por certo, que não foi Caymmi que inventou o estereótipo sobre a mulher mestiça, nem tão pouco deu base para a criação da baiana, mas acreditamos que ele tenha sido responsável por acentuar a imagem. A mulher aparece nas canções de Caymmi como objeto de desejo e fetichismo, calcado na produção de estereótipos em torno da mulher negra e mestiça.

Ao falar da mulher baiana nas letras de Caymmi, nos leva a pensar sobre a discussão da música e das relações sociais, trazidas por Paul Gilroy para esclarecer alguns atributos distintivos das formas culturais negras, que, por parte dos artistas e de sua posição em relação ao papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é adaptado “por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana” (GILROY, 2012, p. 159). Diante dessa prática artística, montaram uma imagem da “mulata baiana”, decorrente da mestiçagem no Brasil e a incorporaram como representação da mulher brasileira “perfeita”. Antes mesmo de Caymmi perguntar “o que é que a baiana tem”, Ernesto de Souza, em parceria musical com Chiquinha Gonzaga, compôs a canção “A morena”, e logo em seguida criariam “Quem inventou a mulata?”, em 1903: *Se a mulata não houvesse/ era preciso inventar/ quem inventou bem merece/ um trono, um cetro, um altar.* No ano seguinte, a letra de um dos maiores sucessos do carnaval carioca de 1904 chamava-se “A mulata da Bahia”, composta apenas por Ernesto de Sousa: *A mulata da Bahia/ Não tem osso, é carne só/ Sapateia noite e dia/ Em qualquer forrobodó.*

Por falar em “velha mulata”, a letra da música “Mulata baiana” (1938), de Gastão Viana e Pixinguinha, denota o mesmo espírito das canções de Caymmi desse período:

Mas a mulata baiana, você conhece quem é
 Ela usa sandália bordada na pontinha do pé
 Quando ela passa com seu tabuleiro
 Que vem mercando ioiô, que quer comprar
 E vai efô, vai caruru, vai acarajé, acaçá
 Ioio quer comprar
 Se a baiana soubesse o seu justo valor
 Quando entrasse pra sambar
 Sambava com mais amor
 Vem cá, mulata baiana
 Mostra aqui teu requebrado
 Se é filha da Bahia
 Nascida no Cais Dourado.
 (PIXINGUINHA, VIANA, 1938).

A presença do corpo feminino desnudo é um dos aspectos que não é relacionado às mulheres com mais idade, por isso, as baianas de acarajé não se enquadram na questão sexual, já que, teoricamente, elas seriam mulheres mais velhas. Desta forma, a representação prototípica da mulher ideal deve ter aparência jovem, corpo seminu e “com tudo no lugar”. No caso da música “O que é que baiana tem?”, o compositor Dorival Caymmi, quis fazer um jogo com a palavra “baiana”, associando ao mesmo tempo a mulher do acarajé e a mulher negra e sexualizada da Bahia. Em resposta ao título da música, ele mesmo fez a canção “O dengo” (1941), respondendo o que em sua visão a baiana tem.

É dengo, é dengo, é dengo, meu bem
 É dengo que nega tem
 Tem dengo no remelexo, meu bem
 Tem dengo no falar também
 [...]
 É no mexido, é no descanso, é no balanço
 É no jeitinho requebrado que essa nega tem
 Que todo mundo fica enfeitado
 E atrás do dengo dessa nega todo mundo vem.

Martha Abreu (2004, p. 155) afirma que “não se pode perder de vista que a erotização dos corpos das mulheres afrodescendentes nas canções de amor não foi exclusiva deste período”. Todavia, a autora afirma que essas canções ganharam uma peculiar repercussão na conjuntura pós-abolição, em meio às discussões sobre a nação brasileira, e que, sem dúvida, alcançaram neste período ampla divulgação, através dos teatros, discos e publicações de canções. A imagem da baiana já era recorrente no imaginário carioca nos teatros de revista e no carnaval de rua, desde o final do século XIX, como aponta a historiadora Tânia da Costa Garcia: “A presença da baiana tornou-se de tal forma marcante na vida da cidade, que foi incorporada como personagem nas festas e diversões populares. Deslocada de contexto, a

baiana começava a fazer parte de um processo de simbolização” (GARCIA apud HAUDENSCHILD, 2014, p. 80).

Nesse contexto, a imagem da mulher baiana aumenta de proporção no âmbito musical a partir dos anos 30, como, por exemplo, nos sambas de Gastão Viana: “Que doce é esse” (1933), em parceria com Benedito Lacerda, e “Mulata baiana” (1938), em parceria com Pixinguinha. Assim como em vários sambas de Ary Barroso: “Bahia” (1931), “Terra de Iaiá” (1931), “Batuque” (1931), “No tabuleiro da baiana” (1936) e “Na baixa do sapateiro” (1938). Na canção “Falsa baiana” (1944), o sambista Geraldo Pereira traz a representação sedutora da baiana capaz de “deixar a mocidade com água na boca”. O paulista Denis Brean trazia a música “Bahia com H” (1947) e, depois, Gilberto Gil com “Eu vim da Bahia” (1966). Na poética dessas canções aparecia a Bahia como uma idealizada “terra da felicidade”, assim como apontam para a cor e o corpo da baiana, como ícones exóticos em “uma enumeração de ritos, roupas ou pratos típicos, quase sempre em associação com uma morena ou moreno que se deixou pra trás” (CASTRO apud HAUDENSCHILD, 2014, p. 79). Agnes Mariano (2013) aborda como a música corroborou para determinadas imagens e discursos sobre a Bahia:

Todos nós conhecemos a canção de Caymmi “O que é que a baiana tem”. O que não lembramos mais é que Sátiro de Melo e Jararaca também compuseram “A baiana tem”. Raul Torres e Serrinha fizeram “A baiana diz que tem”. Joel e Pedro Caetano: “O que é que tem a baiana”. E, antes desses, alguns diziam em canções coisas como: “Só na Bahia que tem” ou “O que tem iaiá”. Um artista sempre dialoga com o seu tempo, com a sua cultura. Não cria nada sozinho (MARIANO, 2013, p. 1).

Na tentativa de “transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial”, citado por Gilroy (2012, p. 160), o samba urbano das décadas de 1930 e 1940 aponta a mulher baiana como um símbolo da música brasileira, trazido por Caymmi no “Samba da minha terra” (1940) e “Saudade da Bahia” (1957), uma exaltação às manifestações culturais da terra. Assim como Paul Gilroy, questiono: que problemas surgem se um estilo, gênero ou desempenho musical for identificado como essência absoluta de um determinado grupo?

Como resposta, talvez devêssemos pensar que as representações sobre as mulheres negras e mestiças encontradas em diversas canções, envolvidas em imagens ambíguas e conflituosas, destacavam a sensualidade, a beleza, o objeto do prazer sexual, os poderes, a submissão, o sentimento de afeto, a passividade, a irreverência, a autonomia e, com isso, a própria identidade do Brasil. Assim, a invenção da baianidade no que diz respeito à mulher

baiana “evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (GILROY, 2012, p. 163).

3.3 IDENTIDADE OU REPERTÓRIO?

Afinal de contas, a baianidade constitui uma identidade ou um repertório de características da cidade baiana? Na tentativa de responder a este questionamento, seguimos.

Ao fazer uma comunicação no último Seminário de Estudantes da Pós-graduação no Departamento de Letras da UFSC⁵⁴, um dos ouvintes me indagou com essa questão. Confesso que não passava pelas minhas pesquisas pensar a baianidade como algo fora da identidade baiana, mas, todavia, deveria ser um aspecto a ser verificado, visto que o termo já foi usado de muitas formas e passado por algumas modificações desde as décadas de 1930 e 1940. Sendo, então, a baianidade a identidade construída no cerne da história e cultura baiana, o que a diferencia da identidade de outros lugares?

Primeiramente, percebemos que a baianidade passou por várias transições temporais desde o século XIX, quando, acredita o sociólogo Milton Moura (2001), o conceito tenha aparecido pela primeira vez. Isso nos leva a entender que Caymmi, Carybé e Jorge Amado não foram realmente os criadores da baianidade, ainda que não haja dúvidas de que a tríade artística tenha propagado o termo que se transformou num símbolo da cultura baiana. Com o regionalismo de 30, a Bahia aparecia num patamar que já tinha perdido desde a mudança da capital brasileira para o Rio de Janeiro, mas aos poucos voltava a cair nas graças do povo, promovida pela engenhosidade dos sambas de Dorival Caymmi, os romances de Jorge Amado e no final dos anos 40 com as pinturas, esculturas e ilustrações de Carybé. Depois disso, a baianidade ganharia o mundo com a ascensão do carnaval, já na década de 60, dez anos após Dodô e Osmar colocar o trio na avenida.

No lançamento do seu livro *A larga Barra da Baía*, Milton Moura (2011) conceituou a baianidade como um sistema de representações que, a partir da década de 1960, deu continuidade a uma articulação de anos anteriores e, de certa forma, ganhou visibilidade com a adesão de subsídios que vêm sendo moldados desde o século XIX, “contando com o influxo poderoso das políticas culturais dos governos carlistas” (MOURA, 2011, p. 1). E de fato, desde a década de 1960 até meados da década de 1990, Antônio Carlos Magalhães fomentava

⁵⁴ VIII Seminário de Pesquisa dos alunos da Pós-graduação em Literatura (UFSC), entre os dias 10 e 12 de dezembro de 2019, com o tema “*Escrever (n)um espaço latino-americano: silêncios, narrativas e movimentos de resistência*”.

os pilares da baianidade. Contudo, houve também um período de grande ápice com o surgimento do *axé music* nos anos 80, que, segundo Moura (2001), eram assentados pelo “cultivo prazeroso e narcísico da familiaridade, da religiosidade e da sensualidade”, sendo a familiaridade, que se supõe a ambivalência numa sociedade desigual, a sensualidade associada à naturalização de papéis e posturas, além da religiosidade que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tradicional. “Parece um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade, sensualidade, reunindo os elementos mais díspares num sistema que se baseia justamente na adjacência do desigual, dita de forma aparentemente não problemática” (MOURA, 2001, p. 7).

No que tange à tríade artística formada pelo escritor Jorge Amado, o compositor Dorival Caymmi e o artista plástico Carybé, os três não se contentaram em expressar a cidade como um simples espaço urbano. Apanharam várias particularidades da cidade de Salvador e do Recôncavo Baiano e tentaram compor um conjunto de imagens sobre essas localidades específicas, sendo que outras regiões da Bahia, como o semiárido, não foram contempladas com essas imagens. Evidentemente, essas imagens não surgiram do acaso. Havia uma paixão carregada de senso crítico e político ao divulgar a imagem da Bahia. Suas respectivas obras apontam características marcantes do lugar que habitavam, o que mostra que os três recolheram elementos históricos e culturais da região e desse repertório de identificações materiais e simbólicas que dão “face” ao lugar, legitimaram como atributos próprios para a manutenção de uma “essência” ou originalidade e garantiram a continuidade de uma expressão tipicamente baiana.

Diante do que já havia sido construído, primeiramente com a tríade e depois pelo turismo com o apoio dos governos de ACM, que trataremos melhor no próximo capítulo, os cantores e compositores do *axé music* deram continuidade à repercussão da baianidade, seguindo um trajeto iniciado pelos blocos afros e o *samba reggae*. Cantores como Gilberto Gil e Caetano Veloso também contribuiriam com os alicerces da *Tropicália*. Com o conjunto de características levantado pelos primeiros artistas (Caymmi, Carybé e Amado) e depois por outros músicos e artistas, houve uma propagação da representatividade baiana, de acordo com essas personalidades, registrada até no comportamento dos sujeitos, o “ser baiano”.

Dentro da baianidade, a alegria, a cordialidade, a hospitalidade, a sensualidade/sexualidade, a religiosidade, a primazia são atribuídos aos baianos e incidem em marca registrada da Bahia (MOURA, 2001, p. 28). Contudo, esses atributos não são excepcionalmente mencionados ao povo baiano, mas, como já foi abordado por alguns

teóricos, são aspectos levantados para designar todo o povo brasileiro. Ao estudar o Brasil nas produções literárias de José Eduardo Agualusa, Alex Santana França (2011) nos diz que a ideia de cordialidade é uma das principais particularidades do patriarcado “crioulo” e foi estabelecida no Brasil no século XIX, a partir do trabalho de Capistrano de Abreu, ampliando-se com *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), e *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda (1936). Considerada uma característica da cultura mestiça (FRANÇA, 2011, p. 95), ela surgiu como traço da diferença do povo brasileiro e os demais povos. Buarque de Holanda (1995), no entanto, nos afirma que:

A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (HOLANDA, 1995, p. 146-147).

Em *Raízes do Brasil*, Buarque de Holanda (1995) apresenta o “homem cordial” de Ribeiro Couto, afirmando que a aparente cordialidade do brasileiro não se mostra legítima, incumbindo a ela, um disfarce ou uma máscara “para manter sua supremacia diante do social” (HOLANDA, 1995, p. 147), a fim de conservar ilesas a sensibilidade e as emoções, mostrada, inclusive, nas colocações sintáticas de diminutivos carinhosos, que, estabelece, por sua vez, certo grau de intimidade com o *outro*, até mesmo com os santos ou divindades católicas, como o autor relata ao dar exemplo de Santa Teresa de Lisieux, a Santa Terezinha, e a aproximação de Jesus Cristo com as manifestações do povo (*idem*, p. 148-149). Nesse viés, a própria religiosidade também é tratada pelo autor, ressaltando que no Brasil, ao contrário dos países europeus, os cultos religiosos eram dados como mais intimistas, familiares e democráticos: “uma religiosidade de superfície, menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior, quase carnal em seu apego ao concreto e em sua rancorosa incompreensão de toda verdadeira espiritualidade” (HOLANDA, 1995, p. 150). Diante desses gestos cordiais do brasileiro e a aproximação humana com os cultos sagrados, Buarque de Holanda ainda salienta que:

A exaltação dos valores cordiais e das formas concretas e sensíveis da religião, que no catolicismo tridentino parecem representar uma exigência do esforço de reconquista espiritual e da propaganda da fé perante a ofensiva da Reforma, encontraram entre nós um terreno de eleição e acomodaram-se bem a outros aspectos típicos de nosso comportamento social (HOLANDA, 1995, p. 151).

Porém, citando Liv Sovik, Alex França (2011) informa que o conceito de “homem cordial”, que Sergio Buarque de Holanda propagou, “é mais ambivalente do que o do povo carinhoso e hospitaleiro presente no senso comum”, porque:

A cordialidade, plasmada pelas relações sociais agrárias, teria sido abalada pelo deslocamento do centro do poder da área rural para os centros urbanos. Esse processo, cujo marco inicial é a Abolição, foi acentuado e facilitado pelo desenvolvimento das comunicações, entendidas como “via férreas”, em *Raízes do Brasil*. Se por comunicações, hoje, se entende a veiculação rápida ou até instantânea de imagens, sons e palavras, as tecnologias e transformações envolvidas no processo não são menos centradas no meio urbano do que eram as ferrovias e, como elas, as comunicações contemporâneas são fortemente associadas à incorporação de culturas regionais e setoriais à cultura nacional (SOVIK apud FRANÇA, 2011, p. 96-97).

Diante disso, podemos perceber que muitas das características mencionadas na baianidade são tratadas também para designar o brasileiro, inclusive a hospitalidade, alicerçada pelos meios de comunicação e pelo turismo. Contudo, Liv Sovik (apud FRANÇA, 2011) nos traz um dado importante: a inserção de culturas regionais para realçar a cultura nacional. No caso da baianidade, que tem um aparato congruente com a cultura brasileira, a singularidade é percebida pela diferença dos elementos que identificam a cultura do país. A culinária, por exemplo, marca um aspecto particular dentro da baianidade, ainda que grande parte dela tenha influência africana e não uma tal “originalidade” baiana. A sensualidade da mulher mestiça baiana, por conseguinte, indica historicamente todo um processo de visibilidade dessa figura feminina, em contraposição da mulher negra que era escravizada, inclusive, como uma forma de constituir a hospitalidade. A alegria, que, segundo Milton Moura (2001), é um símbolo da baianidade, foi atribuída à “alforria” e “euforia” do povo no carnaval. Alforria no sentido libertador da palavra: cair na folia e viver uma utopia de felicidade nos dias da festa. Apesar dos festejos carnavalescos acontecerem por todo país, o carnaval de Salvador ganhou uma importância incomensurável ao se tratar de festa, de economia e de lazer, mencionado até no *Guinness Book*.

Os vários atributos da baianidade, incluindo a religiosidade e a primazia do baiano (exclusividade, orgulho e primogenitura que o sujeito comporta), construíram a imagem da cidade de Salvador e do Recôncavo Baiano, não integrando outras cidades do Estado, por isso o semiárido da região não faz parte dessa singularidade identitária. Ainda porque é difícil falar em uma cultura baiana, sendo que o Estado é tão diverso, como, por exemplo, a cultura do litoral extremo-sul, da região cacaueteira, será muito diferente do interior, digamos da região do rio São Francisco. Pelo menos, essa diferença é nítida para quem visita esses lugares: a culinária, o sotaque e a música são bem diferentes.

Ao estudar as cantoras do *axé music* do carnaval da Bahia, Marilda Santanna (2009) afirma que há uma

[...] representação da sociedade baiana, entendendo aí a Bahia como a capital e seu Recôncavo, que alcançou notável visibilidade nas últimas décadas, e que vem sendo chamada, tanto na mídia como no próprio campo acadêmico, de *baianidade* (SANTANNA, 2009, p. 14).

De acordo com Agnes Mariano (2009), a “baianidade” é o nome dado à identidade e à cultura baiana no sentido étnico, religioso, urbano e comportamental, especialmente à cidade de Salvador, sendo essa cultura norteadada pela mistura de outras culturas, principalmente pensando a descendência africana que compôs a miscigenação na localidade. É, portanto, uma invenção imagética criada para nortear a cidade, o povo e as significações imaginárias (MARIANO, 2009, p. 21), que se refere ao povo afro-brasileiro ou de origem africana, não apenas por haver maior quantidade na população, mas pela sua contribuição na transformação da cidade. Por isso, a baianidade se torna uma palavra composta ao se inserir o termo “nagô”. Através da mestiçagem as características da Bahia se formaram: “iam-se misturando sangue e culturas, para que de todo esse caldeamento surgisse o baiano, o brasileiro” (AMADO; DAMM; CARYBÉ, 1967, p. 11). O povo tem características bem marcadas, que atravessam todos os romances de Jorge Amado: “Eis que aparecera o baiano, gentil, cordial, de boa prosa e melhor riso, pícaro e malicioso, sensual, de gula e denego, tolerante e sábio. Nasceu da mistura, nasceu da democracia racial que se criou nesta terra da Bahia” (idem, p.12). Jorge Amado julga que suas considerações, de ares românticos, não são invalidadas pela situação de extrema pobreza do Estado à época. A eficácia desse repertório imagético esquematiza uma representação para Salvador regularizada especialmente pelo mito da alegria e da cordialidade baianas, montada impetuosamente nos dias de carnaval.

João Filho (2014, p. 133) traz essa construção no *Dicionário Amoroso* com um apanhado desses elementos específicos, na tentativa de mostrar como muitas construções imagéticas foram estabelecidas no passado e perpetuam até hoje. Além disso, ele enfatiza como os três criadores da “baianidade nagô” deram visibilidade ao termo e criaram o imaginário em torno de Salvador, que se propaga em imagens e símbolos e “definem” a cidade como representativos que são: atributos contraídos pelo lugar que adquiriu formas de moldar o imaginário, que influenciou ações dentro do cotidiano do povo, aferiu sentido às vidas e à história do lugar (HALL 2003, p. 29). Devido ao destaque de expressões particulares que foram inseridas no rol de atividades do espaço baiano, ainda que tenha traços de outras culturas, tudo foi colocado como sendo peculiaridade da cultura baiana, transformando a

cidade no reduto do axé, do sincretismo religioso, das festas carnavalescas, da culinária diferenciada, de praia e mar, da preguiça, da fala arrastada, das expressões artísticas coloridas e extravagantes, da mulher sensual e exótica, que, por sua vez foram incorporados em diversos textos históricos, obras artísticas e literárias. Por isso, João Filho (2014, p. 202) critica ao dizer que a beleza de Salvador é irrefutável, mas o que o cansa é esse pendor ao cartão-postal: “o material e o imaterial querem ser representativos totais da baianidade”. É que estipular esses atributos recai sobre discursos recheados de mitos generalizantes e, principalmente, de estereótipos cristalizados, especialmente porque este arcabouço simbólico sobre a baianidade também está no discurso de outros estados. O cartão-postal, enquanto se trata de paisagem e patrimônio (material e imaterial), simultaneamente se liga ao produtor da imagem e ao contexto político e social, que envolve cada momento fotografado, inclusive o perfil cultural do sujeito, ao qual se agregam diversas mensagens que transparecem nos cenários urbanos (MELLO, 2006, p. 37).

Como a identidade cultural baiana se formava enquanto cultura negra, a baianidade foi incorporada mais especificamente nesse viés, a ponto de ser acrescentado à nação que mais deixou marcas nas terras baianas: o “nagô”, vindo da cultura “iorubá”. A ideia de tradição, trazida por Paul Gilroy (2012) para enfatizar as continuidades históricas, subculturais e interculturais, que fazem admissível a noção de uma cultura negra diferenciada e autoconsciente, fomentava o ensejo por uma “afrocentricidade”, termo utilizado pelo autor para designar questões baseadas na centralidade da África, a fim de que a negritude se erguesse como marca histórica e social.

A afrocentricidade é o gênio africano e os valores africanos criados, recriados, reconstruídos e derivados de nossa história e experiências em nossos melhores interesses... É um descobrimento do eu verdadeiro da pessoa, é a identificação do seu centro e é a clareza e o foco por meio dos quais os negros *devem* ver o mundo a fim de ascender (ASANTE, 1989, apud GILROY, 2012, p. 353).

Ao resgatar a cultura de origem africana como parte fundamental da cidade da Bahia, colocou-se uma centralidade em todos os aparatos culturais trazidos da África e deu-se um maior empenho para colocar o negro em lugar de destaque. Portanto, a baianidade construída ainda era mais acentuada em torno da negritude, um orgulho de ser negro que primava pela cidade agregar o maior número de afrodescendentes fora do continente africano. A baianidade foi o primeiro passo para que a Bahia se tornasse uma referência afrodescendente e posteriormente se tornasse motivo de orgulho para o baiano se ver como parte da sociedade brasileira.

No entanto, a forma como a baianidade era pregada pelos governos carlistas naquela época foi se diferenciando, principalmente porque os demais governos não mantiveram alguns pilares, como a sensualidade, por exemplo, mas que de qualquer forma já tinham caído no senso comum e perpetuado pelas mídias. Milton Moura (2011), ao ser questionado sobre a atual imagem da Bahia perante os olhares estrangeiros, responde que no campo das representações, “é possível compreender melhor a nossa inserção nessa imensa teia de significações”, não apenas pelo olhar estrangeiro, mas, por uma auto-percepção do baiano (MOURA, 2011, p. 1).

A baianidade perdeu uma determinada imagem depois que o “politicamente correto” entrou em cena. A identidade, tal como as mercadorias, perde em tempo de vida, pois funciona segundo a lógica da obsolescência programada. Ela garante um aparente conforto, um suposto pertencimento, e, muito do que é alicerçado, se perde, mas também se renova.

“De certa forma, toda identificação é uma simulação no sentido de teatralização. O texto identitário é importante para a promoção da imagem” (MOURA, 2006, p. 1). Assim, podemos dizer que a baianidade é um repertório acentuado de características que se depositaram na configuração da Bahia, sobretudo a cidade de Salvador, mas que, de certa maneira, se moldou na identidade cultural do lugar e, conforme salienta Eneida Cunha (2004, p. 1), esse repertório se institui por “traços identitários resistentes” que consagram o discurso da afro-baianidade. Deste modo, a baianidade integra uma comunidade imaginada, não para um conceito de “nação”, como menciona Benedict Anderson (2008), mas para um contexto local, que se identifica através de vários símbolos, não somente uma superficial lista de elementos, porém, símbolos efetivos para a representação das pessoas que se identificam como baianos. Além disso, apesar da questão política envolvida, ela não é estabelecida simplesmente pela propaganda e pela coerção estatal, seu processo de comercialização já ocorre quando os próprios conterrâneos se sentem parte ou representados por esses símbolos. Bem como há uma exaltação à identidade nacional, no caso da Bahia, existe uma supervalorização pela identidade local, claramente, influência da esfera política e ideológica sobre as representações da baianidade. É a forma como as comunidades são imaginadas que as individualizam e distinguem umas das outras, pois a heterogeneidade marca sua existência de forma criativa nos territórios, nos lugares, nas cidades (ANDERSON, 2008, p. 17).

III

CIDADE COMO OBJETO



Figura 13. Fonte: Isabela Koerich, 2009.

“Salvador é uma cidade que parece encomendada para artistas plásticos, para escritores, cineastas. Enfim, tudo lá é uma espécie de incubadeira para essa gente”.

Carybé, *As sete portas da Bahia*.

4. A CONSTRUÇÃO DE UMA CIDADE PARA OUTROS FINS

4.1 A CIDADE COMO PRODUTO CULTURAL

A cidade como um objeto, deixou de ser a *velha mulata* de Xavier Marques, para expor suas singularidades naturais ou construídas, mesmo que sua antiga face tenha sido repaginada para o consumo de massa. Nessa exibição representativa ou de forma real, Salvador se expõe nos meios de comunicação para impor uma visibilidade por meio de diferenciais festivos e sincréticos, além de tantas formas de atrativos paisagístico ou sensuais, atravessando velhos e novos construtores da baianidade, que tentam, de toda maneira, inseri-la num cenário cultural acima do normal. Não há como fugir então da imagem do espetáculo, numa tentativa de processar um mundo extraordinário que fascina e arrebatou paixões e contemplações diversas. Ao falar sobre Salvador e Jorge Amado, Myriam Fraga mostra essa cidade-espetáculo quando diz que:

Muitos antes já haviam gabado seus encantos, em prosa e verso. Com amor mesclado de ódio – ah! a paixão tem dessas coisas - , como Gregório de Mattos, dito Boca de Inferno, e, mais recentemente, com dengosa picardia, como Dorival Caymmi. Mas nenhum com tal perseverança, com tão continuado bem querer, carne e sangue, corpo e alma, povo e paisagem. Hoje por todo canto do mundo, traduzida em língua sem conta, a beleza desta cidade atrai visitantes, seduzidos pela imagem, pelas estórias, pelos mistérios que sussurram entre as páginas de seus livros (FRAGA, 2000b, p. 12).

Escritora e diretora da *Fundação Casa de Jorge Amado*⁵⁵, em Salvador, Myriam Fraga não perde de vista a cena cultural da cidade, que no espaço literário aparece nitidamente caracterizada na composição de uma cena imaginada, em verso e prosa, ainda recortada da memória daqueles que percorreram por ela, de Gregório de Mattos a Dorival Caymmi, vasculhando os espaços, o povo e a paisagem, a ponto de serem seduzidos pela representatividade histórica e cultural da cidade e reconhecê-la como singular em atrativos e mistérios nos caminhos de quem vem conhecê-la. Segundo José Barros (2007, p. 93), a cidade é uma representação que gera outras representações de si mesma. Sendo assim, Salvador enquanto fenômeno cultural surgiu de estereótipos e símbolos que traçam uma perspectiva semântica do tecido urbano tal como um espaço de mitos, onde realidade e ficção se assentam

⁵⁵ A Fundação Casa de Jorge Amado (FCJA), instituição privada sem fins lucrativos, foi instituída em 1986, sendo assinada no dia 2 de julho, em Brasília, a escritura pública de sua constituição. Nesse mesmo ano, a poeta e escritora Myriam Fraga (1937-2016), que já vinha com uma longa experiência na Fundação Cultural do Estado da Bahia, a convite de Jorge Amado, amigo de longa data, aceita o desafio de dirigir a recém-criada Fundação, espaço destinado a guardar o acervo do autor baiano, assumindo a direção da instituição até 2015.

numa condição de compartilhamento. Diante disto, Elizângela Sales Encarnação (2008) mostra como o aparecimento de imagens da cidade se perpetua pelos nossos dias:

Imagine a decepção de um turista que chega a Salvador e não é recebido por negras vestidas de baianas com um belo e largo sorriso no rosto e não vê, logo ali no aeroporto mesmo, uma roda de capoeira. Imagine que este turista não vá ao Pelourinho, ao Mercado Modelo, não coma um acarajê, não *pule* o carnaval, não se banhe nas belas praias, não veja belas mulheres e homens também, não ouça a fala arrastada e preguiçosa do baiano, não beba água de coco e volte para casa sem uma fitinha do Bonfim amarrada no pulso. Este turista não esteve na Bahia! (ENCARNAÇÃO, 2008, p. 95).

Focalizá-la assim, mostra que essas descrições atribuem significado ao imaginário popular tal como se pensa que a Bahia é terra de praia, de sol o ano inteiro, de mulheres formosas e carnaval. Depois que as reproduções discursivas são adaptadas, a cidade recebe uma “expressão facial” que, no caso de Salvador está ligada à carnavalização, ao misticismo, à sensualidade e a uma “pseudo” felicidade. A partir disso, começam a se formar os *clichês* pautados em discursos históricos e, até, simbólicos, que vão se disseminando e criando outros tantos estereótipos, ainda que, muitas vezes, os boatos possam ser reais.

A imagem turística é uma das formas de construir, representar e tornar visível a cidade que, no contexto da cultura de consumo, torna-se mercadoria ou produto no vasto e competitivo mercado global. Percebemos isso ao voltar no conceito de território transnacional de Milton Santos, em que a década de 1950, período decisivo para modernização de Salvador, marcou a configuração da cidade, mas que, de certa forma, ela precisaria ser notada para ser consumida. Depois da visibilidade atenuada pelos construtores da baianidade, a ideia era transformar a cidade em atrativo, onde os turistas poderiam usufruir da história e cultura baiana que foi construída. A literatura deu uma guinada nesse processo, disseminando a cidade pelo mundo. Isso foi e não foi suficiente para a capital baiana.

Com a propagação da globalização, esse processo se acelerou ainda mais e as cidades brasileiras, assim como Salvador, deixariam o âmbito local para o global. Como afirma o geógrafo e professor baiano, a globalização se deu em meados dos anos 80, através da imprensa financeira internacional, associando ao assunto o desenvolvimento de novas tecnologias no ramo da comunicação, que, conseqüentemente, aproximou os sujeitos e lugares por meio da circulação de informações de maneira mais rápida, tornando-se sinônimo de fluxo financeiro e comercial em vários territórios. A partir disso, estaríamos fadados ao mundo do consumo.

Em textos já na virada do século, como mostra o livro *Por uma outra globalização*, de Milton Santos (2002), é que se concebe o território como chave explicativa para o período

contemporâneo, marcado pela globalização do dinheiro e transnacionalização dos intercâmbios sob o paradigma do meio técnico-científico informacional. Citando o professor, Walter Costa Ribeiro (2002), em seu estudo *Globalização e geografia em Milton Santos*, afirma que diferente dos intelectuais que pensavam no estabelecimento de uma homogeneização da cultura e do sistema de valores a partir da globalização, Milton Santos admite que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” (SANTOS, 2006, p. 269). Ambos acreditam que a importância de examinar os espaços reside na possibilidade de apreender seus elementos centrais e suas virtudes locais, de modo a envolver suas possibilidades de interação com as ações solidárias hierárquicas. Espaços de diversidade étnica, linguística, comportamental e ideológica, as cidades são protetoras do debate cultural em todas as épocas históricas e fontes abundantes de imaginário coletivo.

Tratando-se de consumo cultural, assim como Walter Ribeiro, buscamos no sociólogo brasileiro Renato Ortiz (1994) o que se refere à cultura mundializada. O autor diz que a cultura em termos mundiais se expressa na emergência de uma identidade cultural popular, cujos signos estariam dispersos pelo mundo, como acontece nas “redes de alimentos e marcas de produtos de consumo que seriam facilmente identificáveis de um estilo de vida global” (ORTIZ, 1994, p. 37). No entanto, a apropriação da cultura pela esfera do consumo foi analisada pelo francês Jean Baudrillard (1991), para quem a lógica do consumo está fundamentada na utilização esquematizada de signos que diminuem o valor do objeto final, tornando-o meramente alguma coisa a ser adquirida. Assim, para Baudrillard (1991, p. 120), “o objeto perde a finalidade objetiva e a respectiva função tornando-se o termo de uma combinatória muito mais vasta de conjuntos de objetos, em que o seu valor é a criação”. Esse processo acontece baseado na subjetividade, na interiorização de valores externos aos consumidores, que acabam seduzidos por apelos da propaganda, definidora mesmo de uma nova subjetividade estimuladora da compra de bens divulgados por ela, além disso, há uma subjetivação da cultura, marcada pela facilidade com que a informação chega às pessoas (RIBEIRO, 2002, p. 5).

Por outro lado, citando Walter Benjamin, Ribeiro (2002) lembra que a facilidade de reprodução da arte, entendida como expressão da cultura, pode representar uma transitoriedade permanente, um novo estado de apreender a cultura e o conseqüente abandono da busca da singularidade na produção cultural. O geógrafo David Harvey, por sua vez, indica que não se pode esquecer que o capital também circula com o objetivo de ampliar-se nesse

segmento da atividade humana, montando um imenso sistema de produção cultural baseado na produção de subjetividade por meio da propaganda (RIBEIRO, 2002, p. 7).

Em todo caso, partindo dos princípios deixados por Milton Santos, em *Metamorfoses do espaço habitado* (1988, p. 89), “o homem vai impondo à natureza suas próprias formas, a que podemos chamar de formas ou objetos culturais, artificiais, históricos”. Portanto, esses objetos culturais fazem com que “a natureza conheça um processo de humanização cada vez maior, ganhando a cada passo elementos que são resultado da cultura”. É que cada momento histórico acarreta uma diferenciação no interior do espaço total e confere a cada região ou lugar sua especificidade e definição particular. Sua significação é dada pela totalidade de recursos (idem, *ibidem*). Ainda nesse livro, Santos atacava os consumidores de artigos da chamada indústria cultural, aqueles que imaginam estar fora do reino dos mortais, haja vista estarem focados em bens imateriais, em manifestações do espírito por meio das artes e da informação (RIBEIRO, 2002, p. 8).

“A própria cidade é uma *obra*, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, do comércio, das trocas, dos produtos”, assegura Henri Lefebvre (2001, p. 12), em *Direito à cidade*, publicado em 1968. O que o autor quer dizer é que as cidades, a partir do processo de urbanização, já têm estabelecido um valor de uso e um valor de troca. A urbanização no processo industrial da sociedade capitalista privilegia o valor de troca em descaracterização ao urbano, pois ela serve e impulsiona a reprodução das relações sociais de produção concretizadas para responder aos processos oriundos das formas dos capitais se reproduzirem. O *valor de uso* se refere à cidade, à vida urbana e ao tempo urbano; já o *valor de troca* alude aos espaços comprados e vendidos, o consumo dos produtos, dos bens, dos lugares e dos signos e sua oposição ainda não aparecem em plena luz como na expansão das forças produtivas do capitalismo na modernidade (LEFEBVRE, 2001, p. 34).

Contudo, antes da industrialização, a cidade era o centro não só da vida social e política, e um centro de acumulação de riquezas, mas um lugar de produção de conhecimento, técnicas e obras, pois ela era muito mais um valor de uso do que de troca. Henri Lefebvre (2001, p. 12) menciona que o principal uso da cidade, quanto ao espaço físico das ruas, praças, edifícios e monumentos, é a festa, visto como ela “consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro”. Por conta disso, as classes ricas justificavam seu privilégio perante a comunidade em festas, embelezamentos e palácios, e, o sentimento de “pertencimento” à cidade, comum a todas as classes, aos poucos, foi sendo superado com o incremento do capitalismo. A

generalização da mercadoria e do valor de troca a partir da industrialização aos poucos vai decompondo e subordinando as estruturas sociais existentes.

Não existe produto sem uma imagem que o torne conhecido, permitindo difundi-lo ou vendê-lo. Nada escapa a essa colocação em forma. O produto literário, religioso ou cultural. O mesmo acontece com as cidades, regiões ou países que, dessa maneira são ilustrados e que pelo logo, slogan ou outro design interpostos pretendem oferecer de si mesmos uma imagem que deixa marcas e que favorece sua dinamização externa e sua animação interna (MAFFESOLI, 1995, p. 125).

A transformação da cultura em mercadoria dentro de uma estrutura social embasada no sistema neoliberal suscita o debate sobre a identidade cultural e suas transformações. Ao percorrer as paisagens e as manifestações culturais como o carnaval e o candomblé, questionamos como o turismo se envolve no meio da discussão. Assim, trouxemos o debate entre os textos de Milton Santos, Walter Costa Ribeiro, Renato Ortiz, Jean Baudrillard, Henri Lefebvre, entre outros, por perceber que a importância cultural e o fascínio que as cidades exercem, se manifestam também na capacidade de construir e veicular imagens de si mesmas, muitas vezes, através de criações já permanentes que, de certa maneira, são inseridas agora para ser consumida. Como assegura Liv Sovik (2010), hoje, entende-se por comunicações, a veiculação rápida ou até instantânea de imagens, sons e palavras, em que as tecnologias e transformações envolvidas no processo não são menos centradas no meio urbano do que eram as ferrovias e, como elas, as comunicações contemporâneas são fortemente associadas à incorporação de culturas regionais e setoriais à cultura nacional (SOVIK, 2009, p. 35). Nesse contexto, Raymond Williams (2011, p. 259) assegura que “as maneiras de encarar a cidade, enquanto lugares históricos e capitais, sempre foram variadas” e, portanto, ela entra numa fase de expansão renovada e importância cultural. De um lado, a renovação cultural para inúmeros fins (econômico, logístico, histórico); de outro, uma cidade alarmante quanto ao social, com as desigualdades sociais camufladas, a fim de exibir um belo e exótico cenário urbano. É dessa maneira que, muitas vezes, o cuidado com o espaço urbano se perde, numa cidade caótica, cercada de violência, mas que pela maquiagem de um motivo econômico e empresarial, a cidade real é esquecida para ocupar-se da sua idealização.

4.1.1 Salvador em um viés turístico

As instituições privadas e a elite brasileira foram os principais responsáveis pelo turismo no Brasil. Segundo Leonardo Kelsch, desde os anos 1900, algumas instituições e clubes fechados foram responsáveis em criar uma mentalidade turística no país, entre eles o Automóvel Club do Brasil, criado em 1907, o Centro Excursionista Brasileiro (CEB), de 1919, o Rotary Club do Brasil, que surgiu devido à exposição do Centenário da Independência, em 1922, e o Touring Club do Brasil (TCB), criado em 1923. O primeiro e o último dos clubes citados, respaldados pelo governo federal, foram as principais instituições que organizaram, disseminaram e fomentaram o turismo brasileiro, já que era uma atividade que representava *status* para a elite da época. “Imbuídas, ao menos no discurso, de ideais patrióticos e assistencialistas, essas instituições entendiam o turismo como uma indústria capaz de trazer generosas divisas ao país, ampliar e melhorar a sua visibilidade e, como consequência, as relações econômicas, culturais e políticas com as nações estrangeiras” (KELSCH, 2018, p. 49).

Com o desenvolvimento do turismo no Brasil houve fundamentalmente um interesse ávido em desenvolver também um mercado de cidades e, conseqüentemente, uma imagem turística para cada uma delas. Em *A cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo*, Goli Guerreiro (2005) informa que a criação da seção de turismo no Arquivo Público de Salvador feito pela prefeitura da cidade, nos anos 1930, marca o começo da atividade turística em âmbito governamental. Nesse período, Guerreiro afirma que, na rudimentar indústria do turismo, com estrutura privada de serviços bastante deficiente, não havia a preocupação com a organização de uma representação turística da cidade e, de fato, a atividade só viria se instalar definitivamente com o Touring Club, depois do *boom* turístico no Rio de Janeiro.

Em 1934, o Rio, como capital federativa, tinha no Touring Club o maior prestador de serviços de turismo, promovendo a recepção de transatlânticos, eventos, excursões interestaduais e viagens de interesse artístico, histórico e recreativo, além de fazer intensa propaganda da atividade. Declaravam ter como missão apresentar o país para os brasileiros, contribuindo para construção de uma identidade nacional e para atrair visitantes estrangeiros (KELSCH, 2018, p. 57). Três anos depois, o Touring Club carioca expõe a seguinte nota sobre uma possível viabilidade turística em Salvador:

Esta seção do Touring Club do Brasil espera em futuro próximo, o desenvolvimento turístico que merece a Bahia, pois tem em cada recanto do seu solo, um retalho da nossa história, em cada monumento, um marco da nossa emancipação, em cada

templo um relicário de arte, e, na feição urbana da cidade, a mais forte reminiscência da colonização brasileira, traços que constituem fontes de atração turística e inestimável valor para os que têm ânsia na virtude de ver e observar as fontes e as curvas da história e da civilização (TCBa, 1937, *apud* KELSCH, 2018).

No entanto, a atividade turística em Salvador se propunha de forma diferenciada do Rio de Janeiro. Se esta era a cidade moderna, abastecida de equipamentos de lazer e de confortos modernos, com paisagens exuberantes, as cidades do então Norte, apresentavam a influência histórica, “pitoresca”, os hábitos culturais e culinários como diferenciais de atratividade. Como meio de divulgação, o Touring produziu livros-guia da capital baiana escritos em português, inglês e francês, que foram fornecidos gratuitamente aos visitantes e até levados para fora do país pelos mais ilustres viajantes.

Percebendo o interesse das elites e dos turistas estrangeiros pelas tradições e aspectos particulares da cultura baiana, o grupo de ilustres que coordenava o Touring baiano deu atenção a essas questões a fim de intensificar o turismo em Salvador. Fica claro no discurso do Touring baiano, a condenação ao urbanismo demolidor de Seabra e a defesa do patrimônio histórico como atrativo para o turismo da cidade. Em síntese, cientes dos benefícios financeiros que o fomento à atividade na cidade poderia trazer, percebendo os potenciais de atratividade que a velha urbe possuía – potenciais esses, materializados na sua velha arquitetura da época colonial, nas suas belezas naturais, e na sua cultura ímpar – as elites locais através do Touring Club baiano, apesar da relação pouco amigável com os Interventores de Vargas na Bahia, pressionaram os poderes públicos para uma série de ações que deram o pontapé inicial para o fomento ao turismo em Salvador. O grande diferencial das ações do Touring da Bahia em relação às outras instituições, foi a preocupação em proteger e valorizar o patrimônio construído e as manifestações culturais tradicionais da velha e tradicional Bahia (KELSCH, 2018, p. 63).

Figura 14 – Posto de assistência turística do Touring Club baiano



Fonte: Touring Club Seção da Bahia, instalado no armazém do porto. 1935 (*apud* KELSCH, 2018, p. 59).

Em sua tese *O turismo levado a sério*, Valéria Guimarães (2012, p. 169) ressalta que a oficialização do carnaval carioca⁵⁶ em 1932, marcou o momento em que a festa é chamada como autêntica manifestação cultural do país e importante evento de propaganda para o turismo. É também o momento em que o turismo é percebido como uma questão de interesse público. De quebra, Pedro Ernesto, interventor do Rio de Janeiro, patrocinou o carnaval e estabeleceu a partir de então a temporada de turismo carioca, divulgando um calendário de festas e eventos de lazer para habitantes e turistas, cujo ápice era o carnaval.

Em Salvador, a atividade turística e a viabilidade cultural do carnaval se faziam de uma forma mais lenta. Na segunda metade da década de 1930, Jorge Amado e Dorival Caymmi promoviam a cultura de matriz africana da Bahia. Até então, os livros-guia mostravam a imagem de Salvador por meio da história colonial, do patrimônio material através das igrejas e a paisagem natural. A cultura afrodescendente ainda era ignorada, marginalizada e reprimida nas festas populares. Contudo, por mais que não se quisesse aceitar, a afro-baianidade causava o interesse pelo exotismo, que, por sua vez, foi disseminado por Amado e Caymmi, ajudando a aprofundar o interesse das elites em busca de uma expressão mais cultural. Era uma mudança de enfoque que ia ao encontro das ideias de tradição defendidas pela elite baiana, mas que foi de um apelo turístico extremamente eficaz. Se antes a ideia era erradicar as manifestações populares e sincréticas dos festejos, agora o objetivo era consolidar seu cunho popular e ressignificar seus aspectos profanos.

Lúcia Queiroz (2002) ainda menciona que o historiador Cid Teixeira fala sobre o amadorismo da atividade turística na cidade até o fim dos anos 1940. Ele e Vasconcelos Maia, enquanto estudantes, foram guias turísticos e eram avisados sobre a visita de turistas ilustres, os quais recepcionavam e faziam *tour* pela cidade. No entanto, as potencialidades do turismo cultural por Salvador e as cidades do Recôncavo Baiano aconteciam de forma singela por alguns meios de comunicação e pela literatura. Jorge Amado, inclusive, recomendou aos turistas no seu livro *Bahia de Todos os Santos* (1945, p.107), que fizessem o percurso que levaria a importantes pontos da cidade e do Recôncavo, partindo em pequenos navios da Companhia de Navegação Baiana no porto de Salvador, passando pela Baía de Todos os Santos e depois pelo Rio Paraguaçu, a fim de conhecer a cidade histórica de Cachoeira, e, numa viagem de trem, visitassem as fábricas de charutos de São Félix e Muritiba, a feira livre

⁵⁶ Ainda assim, a cidade do Rio de Janeiro seria ao longo dos anos 30 e 40 o centro turístico do país, foco principal dos agentes públicos e privados, promotores do turismo nacional. O Touring inclusive, ainda em 1932, organizaria o carnaval da cidade: oficializado nesse ano e transformado em grande atrativo para os estrangeiros. Nesse ano, também foi criado o baile de carnaval do Teatro Municipal, a faceta luxuosa da festa do Rei Momo (KELSCH, 2018, p. 50).

da cidade Feira de Santana e os casarios de Santo Amaro da Purificação. Aparentemente, a cultura afro-baiana apenas foi assumida pelos agentes públicos e privados de fomento ao turismo como um valor de atratividade, no fim dos anos 1930. Depois do livro-guia de Jorge Amado, as festas populares da cidade caem no gosto da atividade turística (KELSCH, 2018, p. 95).

Anos depois, o exercício da atividade se sustentava num caráter pouco dinâmico, com o comparecimento de turistas nacionais e estrangeiros. A economista Lúcia Queiroz (2002) fala sobre o assunto:

Apesar das experiências relatadas, o turismo na Bahia continuava a manter um caráter amadorístico na fase em análise. O primeiro aparato institucional tinha um âmbito de atuação muito restrito, inexistiam guias de turismo qualificados para a função de recepção e a hotelaria era pouco expressiva. O acesso à capital baiana dava-se, sobretudo, por via marítima e, em menor escala, por aviões (QUEIROZ, 2002, p. 28).

Apenas em 1952 a prefeitura se interessa em fazer um *Roteiro Turístico da Cidade do Salvador*, o primeiro material institucional construído pelo governo municipal para a atividade turística. Três anos depois, Salvador era sede do III Congresso Nacional de Turismo e a diretoria municipal de turismo lança o primeiro plano diretor de turismo do país. A partir daí, foram percebidas algumas estratégias desse plano que indicavam a intenção de levantar uma imagem para a cidade. Por conseguinte, outro *roteiro turístico*, publicado em 1958, utilizava as imagens criadas pelo compositor Dorival Caymmi para apresentar pontos turísticos da cidade.

A esta praia sucede a de Itapuã, mundialmente conhecida, através de suas lendas e das cantigas bonitas de Dorival Caymmi. Neste subúrbio, as praias apresentam-se onduladas, surgindo pequenas dunas que se confundem com a vegetação. É nestas paragens que se localiza a célebre Lagoa do Abaeté; escura, misteriosa ‘arredada de areia branca’, a lagoa guarda veladamente seus segredos, por isso mesmo admirada e respeitada por todos (ROTEIRO TURÍSTICO apud GUERREIRO, 2005, p. 9).

Por ocasião, o gestor de turismo do Departamento de Turismo e Diversões Públicas (DTDP) de Salvador naquele momento, era ninguém menos que o jornalista Vasconcelos Maia, aquele que escrevia vários textos literários e jornalísticos exaltando a cidade. Agora o escritor podia fazer mais que minutar as histórias de Salvador: ele, pensando no patamar turístico que a cidade estava formando, investiu na infraestrutura da cidade através de acessibilidade, hotelaria e recepção turística e arriscou nas características culturais de Salvador para a elaboração de um *marketing* turístico.

Da efervescência de um momento em que a imprensa abria espaço ao debate de questões locais, nascem os primeiros cadernos e suplementos de cultura, importantes para artistas, intelectuais e jornalistas que vivenciaram os anos de 1950. O “Suplemento Dominical” do *Diário de Notícias*, indexado por Benedito Veiga, no seu estudo da vida literária na cidade de Salvador de 1956 até 1971, é uma extraordinária fonte de conhecimento sobre as tramitações artísticas e culturais da época (SILVA, 2017).

Goli Guerreiro (2005), citando Eliana Dumêt, ex-presidente da EMTURSA (Empresa de Turismo de Salvador, atual SALTUR), admite que a presença de Vasconcelos Maia foi de suma importância para o turismo em Salvador, principalmente, porque ele acreditava no potencial histórico e cultural da cidade e via nisso subsídios relevantes para o desenvolvimento da atividade. Com a necessidade de uma ampla formação na área por parte daqueles que fossem lidar com o turismo, Maia participou diretamente das práticas geradas para a qualificação das senhoras da sociedade baiana e para guias turísticos, estimulando o conhecimento de atrativos, dos monumentos e da cultura afro-baiana, com cursos de história, arte, folclore e capoeira, oferecidos pelo Instituto Feminino da Bahia, tradicional instituição católica. O processo de disseminação dos atrativos baianos se deu também no ambiente escolar, com a realização de visitas educacionais de alunos e professores da rede pública ao centro histórico e aos terreiros de candomblé da cidade (DUMÊT, *apud* GUERREIRO, 2005, p. 9).

Carlos Vasconcelos Maia contava, a seu favor, com alguns diferenciais que o auxiliavam na elaboração e, em alguns casos, na execução de projetos turísticos, apesar das restrições financeiras. Dentre esses diferenciais, destaca-se a sua experiência adquirida no trato das questões de turismo. [...] Como escritor, já havia retratado, em diversas oportunidades, muitos aspectos da realidade local, presentes, a exemplo, na coletânea *Contos da Bahia* e no artigo *Feira de Água de Meninos*, ambos publicados em 1951. Com uma visão arrojada para o período, Vasconcelos foi o primeiro mentor do hoje denominado turismo cultural, em um momento em que o turismo e cultura eram vistos como fenômenos estanques, sem articulações expressivas que justificassem um tratamento em conjunto (QUEIROZ, 2005, p. 328-329).

O historiador Cid Teixeira (2002) salienta que naquela época, já na década de 1960, a importância da cultura local fortalecia o turismo em Salvador, em que os guias eram até estimulados a levar os turistas na casa dos artistas. Ele diz que era uma prática comum, Dorival Caymmi e Jorge Amado receber visitantes em suas respectivas casas, ainda que desavisados, o que já não acontecia com Mário Cravo e Carybé, que apenas recebiam com

hora marcada. A opinião de Cid Teixeira também aponta o envolvimento de artistas no mundo do turismo em Salvador. Segundo ele,

A mentalidade turística que se desenvolveu em Salvador nos anos 60 foi muito inspirada por Caymmi e Jorge Amado. Esse negócio de colocar torso na cabeça e chamar mulheres que vendem acarajé de baiana é dos anos 60. A palavra pra nomeá-las até então era crioula (TEIXEIRA *apud* GUERREIRO, 2005).

Em 1962, Vasconcelos Maia ganhou o prêmio de *Personalidade de Turismo Nacional*, da Associação Brasileira de Imprensa, devido o seu empenho em colocar Salvador no mercado nacional de cidades turísticas, a partir de uma abordagem diversificada, que ao invés de salientar as paisagens naturais, optava pela cultura local como configuração excepcional de entrada no cerne turístico. Nessa época, procurava-se pensar a história da literatura como articulação de sistemas que se imbricam, superpõem-se e se transformam constantemente a partir de uma dialética entre passado e presente. Contudo, o golpe de 1964 desestabilizou a organização que sustentava a atividade turística, pondo um final à atuação do gestor.

De todo modo, a imagem da cidade continuaria sendo concebida através das artes. O imaginário da contracultura ganhou o mundo por meio da comunicação de massa. A cultura, como produto de exportação, era um ponto chave para Salvador. Ocorre que mesmo oficialmente desatrelado da atividade turística como setor político-econômico da sociedade soteropolitana, o mundo das artes viria, por outros caminhos, construir uma imagem para a cidade da Bahia, que abrigava uma produção artística de vanguarda identificada com as transformações que marcaram a história recente do Ocidente. À frente de toda configuração artística estavam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Seixas e Glauber Rocha, que, conforme Antônio Risério (1995), simbolizavam o movimento da contracultura no país, sucessores diretos da conjuntura local que já se levantava desde os anos 50. No entanto, não eram os únicos a dar visibilidade à cultura baiana:

Na direção do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), o português Agostinho dos Santos desperta uma consciência afro-baiana dialogando com antropólogos locais como Thales de Azevedo e Vivaldo da Costa Lima. Há também a figura marcante do francês Pierre Verger que, desde 1946, escolheu Salvador para desenvolver sua etnofotografia. Havia ainda Carybé e Mario Cravo Júnior mergulhando as artes plásticas no mundo afro-barroco, enquanto Lina Bo Bardi mudava os rumos do Museu de Arte Moderna da Bahia, buscando uma forma brasileira para o campo do design. [...] Dessa ambiência cultural resultam expressões artísticas como o Cinema Novo e a Tropicália. O movimento liderado por Glauber Rocha transformava a arte cinematográfica num retrato das questões socioeconômicas e culturais do Brasil. Em contraposição à Hollywood, o Cinema Novo com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” se apresenta como uma experiência estético-reflexiva (GUERREIRO, 2005, p. 12).

Amparada pelas práticas culturais tradicionais, notadamente nas áreas de música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema, a cidade de Salvador surgia para a concepção de uma consciência social e antropológica baiana com a fundação Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), na Universidade Federal da Bahia, que através da produção universitária e complementos jornalísticos, injetando informações e ideias novas no espaço cultural da cidade, entre as décadas de 1950 e 1960 (RISÉRIO, 1995, p. 74).

A aparência do rosto turístico do Pelourinho corrobora paradoxalmente sua temporalidade. Sacudida de tambores e música de câmara. Acumula construções dos séculos XVII, XVIII e XIX. Órgãos, entidades, secretarias, teatros, ONGs, associações, museus, galerias de arte, espaços culturais, sedes de blocos afro etc. etc. etc. estão aqui (JOÃO FILHO, 2014, p. 180).

A cidade mudou significativamente depois que o turismo foi tido como uma das principais fontes de renda. Essa maneira de se pensar a cidade era em prol de uma economia mercadológica. A partir dos anos 60, a vertente turística instaura um projeto de resgate do passado, trazendo um olhar para a cidade colonial, dando origem a visões diversas sobre o papel da história no projeto urbano, indo ao encontro de um pensamento de resistência pela preservação da cidade. Constroem-se arranha-céus, mas tenta-se destruir o mínimo possível. O bota-abaixo das principais capitais brasileiras ocorreu de forma diferenciada em Salvador. Nada do que era prédio histórico era tocado. O mal já tinha sido feito décadas antes com a destruição de igrejas centenárias. Havia um desespero em não cometer mais o mesmo erro. De toda forma, realizavam-se as mudanças necessárias para o progresso, alimentando a memória social com a reinvenção e recriação das tradições. O governo do Estado, comandado na época pelo ex-governador Antônio Carlos Magalhães,⁵⁷ promovia juntamente com as empresas turísticas (EMTURSA e BAHIATURSA), o embelezamento da cidade onde se concentrava o centro empresarial (Iguatemi e adjacências), e a orla das praias de uma ponta a outra, desde o

⁵⁷ Antônio Carlos Magalhães foi um grande idealizador da imersão da baianidade como marca da Bahia. No período de seu governo como prefeito de Salvador (1967-1970), governador em três mandatos (primeiro mandato entre 1971 e 1975; segundo entre 1979 e 1983; terceiro mandato entre 1991 e 1994), senador do Estado de 1995 a 2007, ACM incorporou a ideia fixa de que a Bahia precisava de uma representatividade no cenário nacional e não mediu esforços para que isso fosse alcançado. Com a criação da *Bahiatursa*, a cidade de Salvador e todo Estado entravam num cenário turístico de forma implacável e, para efetivar tal entrada, a baianidade era carro-chefe na empreitada do governo carlista. O carlismo, período de liderança política de ACM, que formou um “grupo político unidimensional, com forte base empresarial e midiática” (RISÉRIO, 2004, p. 554), se consolidou como a maior força política baiana, com obras de grande impacto como a abertura das avenidas de vale, modernizando o tráfego da cidade e driblando a topografia acidentada da parte antiga de Salvador. Em 1970, o número de leitos em hotéis deu um salto gigantesco, de 400 apartamentos para 2400, incrementando bastante o setor do turismo.

Farol da Barra ao Farol de Itapuã. Diversas ações estratégicas foram postas em prática.⁵⁸ O centro histórico permanecia intocado por décadas, pois tudo era ponderado como patrimônio material de Salvador. Por isso, como cita João Filho, o Pelourinho é um espaço paradoxal, ao mesmo tempo em que abarca construções centenárias, divide o espaço com as galerias de arte, museus, centros culturais e sede de blocos carnavalescos, lembrando que essa mistura apenas foi configurada após a revitalização do lugar na década de 1990, quando o lugar sofria de grande ruína. A partir daí, o Pelourinho virou referência na cidade e se popularizou, passando a referir-se ao conjunto arquitetônico entre o Terreiro de Jesus e a Igreja do Passo. É nesse contexto que pensamos quando Michel de Certeau (1998, p. 174) afirma em *A invenção do cotidiano*, que “a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas”, pois ela como lugar de transformações e apropriações, torna-se tema dominante de discursos ideológicos, concentrando novas formas de gerir através do que mais destaca na cidade.

No caso de Salvador, para repensar a cidade a partir da história e da cultura, a cidade colonial ganha espaço na discussão. Apesar de todo desenvolvimento da urbanização e da modernidade, a cidade de Salvador não perdia seu viés histórico e o turismo queria e precisava usufruir disso: de uma cidade que fosse considerada berço da história do país, juntamente com a ideia de um povo que formou a identidade brasileira. Espaços de festa, ócio e poder condicionam o espaço urbano quando a igreja e a praça se tornam lugares de entretenimento, inventando no imaginário coletivo a visão de uma cidade rica em símbolos de lazer. Tendo meios para alavancar ainda mais a ascensão turística, precisava-se de uma referência abarcando aquilo que a terra cultivava: a cultura afrodescendente através do sincretismo religioso e do patrimônio material e imaterial que tinha alicerçado, incrementando

⁵⁸ Em 2003, o governo da Bahia distribuiu as ações estratégicas da *Bahiatursa*, com o intuito de criar vantagens competitivas e a ampliação do valor percebido nos serviços e produtos oferecidos aos turistas. Segundo João Dantas Anjos Neto (2007), as ações se dividiram na criação de programas como: a Qualitur, programa de certificação para o setor de turismo, com o apoio do SEBRAE, a fim de proporcionar serviços de consultoria e capacitação na área hoteleira e de restaurantes; Programa de fidelização de suporte ao turista que permite a gestão de relacionamentos e a oferta de produtos e serviços, buscando à fidelização dos turistas, com atendimento nos postos da *Bahiatursa*; Programa Nacional de Municipalização do Turismo (PNMT), que atua desde 1995, relançado em 2003 para conscientização e sensibilização da comunidade a fim de alertar sobre a importância do turismo como gerador de empregos, tendo como resultado final a participação e a gestão dessa mesma comunidade no Plano Municipal de Desenvolvimento do Turismo Sustentável; Projeto Viva Bahia: proposta de ação da Diretoria de Relações Nacionais (DRN), que tem por objetivos aumentar o fluxo turístico interestadual, preferencialmente no período de baixa estação; Projeto Destino Bahia, proposta de ação da DRN, com o objetivo de divulgar o produto Bahia em importantes regiões emissoras de turistas para o Estado, sensibilizando-as a partir da mostra de mensagens (áudio e visual), função dos agentes e operadores turísticos, além da imprensa. Todos esses programas foram financiados pela gestão de Antônio Carlos Magalhães (ANJOS NETO, 2007, p. 3-4).

a notoriedade da cidade pelo realce colorido das roupas, o aroma da culinária, a musicalidade e as danças, os festejos e a diversidade das raças.

4.2 CONSTRUÇÃO DE UMA REFERÊNCIA BAIANA

4.2.1 A imagem da cidade através da cultura afrodescendente

Em estudos sobre nações africanas em Salvador, João José Reis (2016) ressalta que a cidade continuava intensamente africana em meados da década de 1830, com 63% dos seus escravos nascidos no além-mar, numa população em que mais de 70% de seus moradores eram negros ou mestiços livres e escravizados. Ele alega que se alguma cidade pudesse reclamar a posição de capital do “Atlântico negro”, a única adversária próxima a Salvador seria o Rio de Janeiro, que, no início do século XIX, despontava como a grande metrópole escravista do país. Tal como no Rio, visitantes europeus em Salvador escreveram frequentemente que imaginavam ter chegado num povoado africano. Robert Avé-Lallemant (1980) observou, em meados do século: “Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega é negro”. Algumas páginas à frente, o visitante denominaria Salvador como a “metrópole dos negros” (*apud* REIS, 2016, p. 276).

Ainda no século XIX, Salvador era mencionada como a cidade que mais tinha negros e mestiços em sua construção histórica, o que já começaria a caracterizar um atributo singular da cidade. A cultura negra como símbolo da cidade era uma realidade, assim como o acentuado número de afrodescendentes também. A aceitação e propagação desses dados é que não era de grande significância para a elite baiana, que buscava um embranquecimento por meio da mestiçagem. Muniz Sodré (1999), no entanto, nos diz que uma espécie de “grupo técnico da imaginação” é responsável pela assimilação, elaboração e difusão de um imaginário coletivo atuante nas representações sociais. O autor nos adverte que esse mesmo grupo, caracterizado pela elite intelectual, colonistas, criadores publicitários e artistas, dá possibilidades de alterações ao imaginário coletivo, consolidando antigas crenças do povo, assim como um pensamento novo sobre aquele imaginário. Nesse contexto da alteração e consolidação, é que pensamos o imaginário como uma categoria importante para compreender as representações positivas e negativas sobre o afrodescendente brasileiro. “O imaginário racista veiculado pelas elites tradicionais pode ser hoje reproduzido pelo discurso mediático-

popularesco, sem distância crítica do tecido da civilização tecno-econômica, onde se acha incrustada a discriminação em todos os níveis” (SODRÉ, 1999, p. 245).

Florestan Fernandes (1978, p. 23) enfatiza que a marginalização dos afro-brasileiros não era causada apenas pela cor da pele, mas era um fator que se somava a uma personalidade subjugada como improdutiva e que corromperia a sociedade. No contexto da cidade moderna, a cor funcionava como indicador relativo de primitividade e, portanto, a combinação de abandono e inadaptação seriam preponderantes para exclusão. Os mecanismos de exclusão social do negro no contexto social da cidade traduzem as perversas chagas do racismo. Após a abolição escravista e a proclamação da república brasileira, os jornais e a literatura de romancistas como Xavier Marques, colocava o negro num local tão subalterno quanto antes desses processos políticos. No contexto religioso, a cultura afrodescendente, sobretudo vista pelo candomblé, chamava atenção enquanto fenômeno de cidade, mostrado da seguinte forma pelo etnólogo Edison Carneiro (1978):

Se assinalarmos no mapa a localização desses cultos, veremos que todos eles funcionam no quadro urbano ou, no máximo, suburbano, com uma ou outra exceção no quadro rural. Do ponto de vista do número, a preferência se dirige para as capitais de Estados, vindo em seguida as cidades que servem de centro a zonas econômicas de relativa importância no âmbito estadual (CARNEIRO, 1978, p. 20).

Já no século XX, havia um grande número de terreiros e adeptos da afro-religiosidade. O candomblé era mostrado em diversas obras literárias. No entanto, a condição social dos negros em Salvador trazia uma determinada discrepância estrutural e social, por conta de toda uma exclusão continuada após os movimentos abolicionistas. Sem voz, marginalizado e posto à parte de qualquer decisão política e social, a inclusão dos negros era uma emergência para a formação de uma sociedade baiana, pois decididamente eram a grande maioria.

Essa grande parte da população negra residia em espaços urbanos bastante relegados. Mesmo que a divisão de classes fosse algo muito visível, a cidade consente em ser descrita através da cultura negra. Organiza-se, assim, um imaginário comum de que a cultura afro-baiana permeia apenas a periferia, como uma cultura menor e inferior, como implicação negativa, disseminando a desvalorização da afro-religião e dos rituais de macumba, que na verdade eram assistidos como um mal, diminuído ou empobrecido, somente por ser diferente.

Depois dos anos de 1930, delineava-se vagarosamente uma nova conformação da situação do negro na sociedade brasileira, principalmente com a declaração da importância das manifestações culturais que envolviam a expressão afro-brasileira, como o candomblé. Apesar de todo misticismo, contradição e preconceito contra ela, a religião afro-brasileira era

uma marca forte da cidade de Salvador e do recôncavo baiano, portanto, havia uma configuração singular ao se tratar do povo afrodescendente na Bahia, que tinha no culto a sobrevivência da memória coletiva africana. Estudiosos como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide, e autores contemporâneos por eles influenciados, procuraram mostrar que a inserção do candomblé nas grandes cidades traria visibilidade a um mundo místico, não apenas através dos estudos, mas pela convivência de uma comunidade urbana que sequer conhecia o repertório cultural que a cercava. Seriam esses estudos de pesquisadores que acabavam se tornando assíduos adeptos do lugar, como o professor Raimundo Nina Rodrigues, estudioso baiano considerado um marco dos estudos sobre os africanos e seus descendentes no Brasil, que daria força para se refletir sobre a religião afro-brasileira. Após sua morte em 1906, houve uma estagnação na área que perdurou até 1926, quando o antropólogo Arthur Ramos e, em seguida, seus discípulos, retomam seus escritos e prosseguem as pesquisas. A partir de então, essa retomada ganhou novos rumos, sendo feita também por outros antropólogos, como Gilberto Freyre, sobretudo, em sua obra *Casa Grande e Senzala*.

Em ambígua convivência com uma ordem social e econômica excludente, os terreiros de candomblé eram pontos fortes na cultura baiana e estavam se inserindo num grau ainda maior. Como informa João Filho (2014, p. 151), o terreiro *Ilê Iyá Omin Axé Iyámassê*, também chamado de *Terreiro do Gantois*,⁵⁹ era um dos mais conhecidos pelos adeptos da religião, com construção datada de 1849. Abençoado pelos orixás, o Gantois já era um terreiro conhecido até fora da Bahia, através dos relatos publicados por Nina Rodrigues. As pesquisadoras Cida Nóbrega e Regina Echeverria (2006) contam no livro *Mãe Menininha do Gantois: uma biografia*, que apesar do prestígio, a perseguição policial era uma assombração contínua na vida desse terreiro. “Antes de 1937, só encontramos referências nos jornais ao Gantois como queixa pelo barulho, incomodando os vizinhos”, contam as autoras (2006, p. 42).

O que mudaria o foco de tão intensa atenção negativa? A história desse terreiro, em especial, vinha de longos anos, mas sua fisionomia cultural se transformaria com a presença de uma nova mãe-de-santo que deu outra face para o local de adoração sincrética. De acordo com a herança passada de mãe e pai-de-santo, Maria Escolástica da Conceição Nazareth,

⁵⁹ Nina Rodrigues, que frequentava o terreiro nos anos 1890, já registrou o apelido Gantois, chamando atenção para a origem francesa da palavra, e observando que veio “do antigo proprietário da chácara em que o terreiro funciona”. É que em 1844, a Fazenda Garcia foi comprada pela família Gantois, cujo patriarca, Edouard Gantois, belga de língua francesa, tinha se radicado na Bahia no ano de 1830. A família tinha negócios de vários tipos, porém, como tantos outros comerciantes da época, os lucros maiores vinham do tráfico de escravos.

herdou o terreiro do Gantois e se tornou a tão conhecida pelos baianos, “Mãe Menininha do Gantois”⁶⁰ e, através dela, segundo João Filho (2014, p. 151), “o Gantois se internacionalizou”.

No candomblé, a hierarquia é rígida. Não há multiculturalismo que a relativize. E, na maioria dos terreiros, as mulheres mandam. O poder místico é passado de mãe para filha. Matriarcado e hereditariedade. Quando aos 28 anos, ao ser escolhida pelos orixás através dos búzios para ser Iolorixá, aceitou com relutância. Nas perseguições contra o culto de que era defensora, combatia convidando: Conheça antes de atacar (JOÃO FILHO, 2014, p. 151-152).

João Filho (2014, p. 151) não deixa de expressar a importância de “Mãe Menininha” para a religião e para aquele terreiro que precisava se impor diante da repressão severa das classes dominantes, “para que demorasse e vencesse não pelo cansaço, mas pela doçura”. Como afirmou o antropólogo Édison Carneiro⁶¹, em seu livro *Candomblés da Bahia* (1948), “Mãe Menininha” assumiu a direção do terreiro para disseminar a beleza da cultura negra e permear diferentes classes e grupos sociais, sem medo de mostrar o que o candomblé tinha para oferecer para todos que o procurasse. Independente de represálias, a famosa mãe-de-santo tinha o intuito de conciliar as crenças e dismantelar o pensamento opressor sobre a cultura afro. “Porque elas resistem apesar de tudo – apesar da estupidez das batidas policiais, apesar dos sorrisos irônicos dos blasés das avenidas” (CARNEIRO, 2002, p. 32). As religiões afro-brasileiras apenas começaram a ser aceitas quando se mudaram as definições de macumba e feitiçaria para cultos de origem africana, através dessas várias interpretações de Nina, Bastide e Cordeiro, com olhar de apoio e respeito aos cultos. Agnes Mariano se solidariza com a admiração desses autores e descreve “Mãe Menininha do Gantois”.

Ela era filha de Oxum, a divindade que vive nas águas doces, controla a fecundidade e, portanto, a própria vida. Como sempre acontece com as filhas de Oxum, Mãe Menininha irradiava doçura e beleza, mas também conseguia equilibrar de uma forma perfeita a generosidade, sem deixar de ser enérgica, e a sabedoria, sem ser arrogante (MARIANO, 2011, p. 1).

⁶⁰ “Se há uma modalidade de rebeldia praticada com desvelo, da conciliação, foi o que Mãe Menininha do Gantois (1894-1986), mãe de santo, exerceu. Bisneta de negros libertos, filha de descendentes de africanos. Era a serenidade encarnada. Sem revolta, mas sem rendição” (JOÃO FILHO, 2014, p. 151). A história e vida de Maria Escolástica da Conceição Nazareth acontece no Centro Histórico de Salvador, na antiga Rua da Assembleia, num antigo sobrado, de número 12. Nessa casa viveram Maria Júlia da Conceição Nazareth, suas filhas Pulchéria e Damiana e sua neta Maria da Glória. Da união de Maria da Glória com Joaquim Assunção nasceu, nesta mesma casa, no dia 10 de fevereiro de 1894, uma pequena garota que logo ganhou o apelido carinhoso de Menininha. Como ela nunca deixou de ser doce, sincera e corajosa como só as crianças iluminadas sabem ser, continuou sendo chamada assim até o final da sua longa vida (MARIANO, 2011).

⁶¹ Escritor de *Religiões negras: notas de etnografia religiosa* (1936), *Religiões negras, Negros bantos* (1937), *Candomblés da Bahia* (1948) e *Ladinos e Crioulos* (1964).

Reverenciada na memória dos terreiros como verdadeira heroína cultural de sua gente, a figura da mãe-de-santo é trazida pelo narrador do *Dicionário Amoroso de Salvador* perante uma determinada legitimação do poder, no caso, do poder teocrático exercido pelos pais e mães dos terreiros de Salvador, pessoas que conheciam suas origens étnicas e culturais. Dotadas de um superior conhecimento das tradições e reconhecidos por toda a gente como detentores legítimos do saber religioso, as mães-de-santo são a alma do terreiro, figura de autoridade, integridade moral e espiritual. Na liturgia afro-brasileira, “o poder feminino assegura a continuidade da existência e dos valores sagrados do terreiro, por isso, são cultuadas as ‘grandes mães’” (SODRÉ, 1999, p. 215).

O livro *A cidade das mulheres*, publicado em 1939, é um estudo sobre os cultos fetichistas na Bahia. Nele, a escritora americana Ruth Landes (1908-1991), além de abordar o riquíssimo universo do candomblé, discute temas como o papel de liderança ocupado pelas mulheres nos cultos afro-religiosos e a presença marcante do homossexual masculino nos rituais. O candomblé e o lugar das mães-de-santo na sociedade baiana impressionam a escritora, que, a partir dessas mulheres, passa a refletir sobre a condição feminina na sociedade patriarcal, fazendo uma leitura sensível do poder que possuíam. Em sua análise sobre as raízes históricas da mulher negra na Bahia, Ruth Landes explora o matriarcado afro-baiano das mães-de-santo do candomblé, chamando atenção para a igualdade em *status* entre mulheres e homens negros, o que não escapou do exotismo da diferença cultural de seu tempo, considerando que o poder feminino em termos de tradição e estabilidade, é conceito enraizado no primitivismo. Visto isso, ela percebeu que a religião que cultua os orixás tem uma forte ligação com a coletividade e se mostra como um espaço da família, onde pais e mães-de-santo, filhos e filhas-de-santo trabalham em prol da comunidade e elas, as mulheres, são como progenitoras dessa comunidade, um ícone de riqueza dentro do terreiro. A escritora, no entanto, finaliza seu livro tecendo um elogio às mulheres baianas do candomblé, alegando que são seguras, independentes e ficam à vontade com os homens, sem diminuir-se pelo gênero (LANDES, 1967, p. 316).

A visão de Ruth Landes se mostra diferenciada se comparamos com o que diz Ann McClintock (2010) em *Couro Imperial*, que “nenhuma nação no mundo dá a homens e mulheres o mesmo acesso aos direitos e recursos do Estado-nação”. Landes (1967) diferencia o terreiro de candomblé como se fosse outro mundo, uma nação que para os americanos era impossível de acreditar, talvez uma “comunidade imaginada” de Benedict Anderson (2008), mas que, para ela, a religião afro-baiana dava um poder à mulher impraticável numa

sociedade patriarcal. Essa impressão positiva com relação ao candomblé é alimentada por seus diálogos com Édison Carneiro (1981, p. 149), que, por sua vez, considera o candomblé “uma força criadora, que dá às pessoas coragem e confiança e faz com que se concentrem na solução dos problemas desta vida, e não na paz do outro mundo. Não sei onde estariam os negros sem o candomblé!”. O que mostra que a força da religião de origem africana desenvolvida no Brasil foi símbolo de esperança para a inserção do negro na sociedade e pré-requisito para as formas de integração cultural.

O empenho de Mãe Menininha em abolir o preconceito sobre os preceitos do candomblé foi de grande importância para a visibilidade dos terreiros de forma positiva. Segundo João Filho, a mãe-de-santo era bastante receptiva com todos, contornando os obstáculos e represálias da religião com tranquilidade, pois oferecia uma forma justa e pacífica de tratar a arrogância, principalmente, das elites baianas, forças policiais e jornais locais, pensando no bem-estar do terreiro e seus adeptos. Com essa sensibilidade para encarar as dificuldades, seu nome começou a aparecer pela cidade: “homens e mulheres vieram de todas as partes para conhecê-la e tentar aprender como é que se faz para nunca deixar de ser límpida como uma menina, como ela, a Mãe Menininha que morava no Alto do Gantois” (MARIANO, 2011). Personalidades ligadas à música, ao cinema, à literatura, às artes em geral, e até mesmo ao meio político, como Jorge Amado, Dorival Caymmi, Carybé, Pierre Verger, Antônio Carlos Magalhães tornaram-se visitantes cada vez mais frequentes e se tornaram *obá* e *ogã*⁶² dos terreiros da cidade. Na década de 70, uma canção de Caymmi descreve o olhar sobre “Mãe Menininha do Gantois” e a curiosidade sobre a mãe-de-santo aumenta. Disso, veio se afirmando a identidade cultural afro-baiana através da afro-religião, em continuadas negociações com uma ordem política autoritária, tentando reabilitá-la de sua posição de inferioridade. Na voz de Gal Costa e Maria Bethânia, ela é descrita como “a estrela mais linda”, “o sol mais brilhante”, “a beleza do mundo”, “a mão da doçura”, “o consolo da gente”, “a Oxum mais bonita” (JOÃO FILHO, 2014, p. 152).

Mestre Caymmi ajuizou:
A estrela mais linda, hein?

⁶² Ogãs, obás e outros dignitários. As pessoas com prestígio e visibilidade na sociedade, e que se mostram amigas e protetoras do terreiro, o candomblé atribui cargos honoríficos muito valorizados pelo povo de santo. O cargo honorífico mais conhecido é o de ogã, ou protetor. No terreiro Axé Opô Afonjá, há um conselho de doze ministros que ajudam a mãe de santo na administração do templo. São chamados obás ou mogbás de Xangô. Jorge Amado ocupava uma das cadeiras nesse conselho, e seu cargo era denominado obá Arolu. Outros famosos com assento no conselho dos obás: o compositor Dorival Caymmi, o artista plástico Carybé, o escritor Antônio Olinto, o artista plástico Mario Cravo, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o jornalista Muniz Sodré, o cantor e ex-ministro da cultura Gilberto Gil (PRANDI, p. 47).

- 'Tá no Gantois.
 E o sol mais brilhante, hein?
 - 'Tá no Gantois.
 A beleza do mundo, hein?
 - 'Tá no Gantois.
 E a mão da doçura, hein?
 - 'Tá no Gantois.
 O consolo da gente, ai?
 - 'Tá no Gantois.
 E a Oxum mais bonita, hein?
 - 'Tá no Gantois.

Não apenas dando visibilidade às figuras de pais e mães-de-santo, mas a toda religião de origem africana que se instalou na Bahia, essas pessoas começaram a trazer a imagem do candomblé como nascente extraordinária na construção da cultura brasileira, levando seus elementos por vários espaços para além do ambiente dos terreiros, inclusive na culinária e nos enredos de escola de samba. Em *Religião e sincretismo em Jorge Amado*, o professor Reginaldo Prandi (2012) afirma:

Jorge Amado contribuiu decisivamente com seus romances para a divulgação do candomblé. Ao lado dele se destacaram especialmente o fotógrafo e etnógrafo Pierre Fatumbi Verger, o sociólogo Roger Bastide e o artista plástico Carybé, três estrangeiros comprometidos com a cultura e a sociedade brasileiras. A familiaridade dos quatro com a religião dos orixás foi de grande valia na construção de suas inspiradas obras literárias, artísticas e científicas e lhes rendeu reconhecimento por parte do candomblé, que retribuiu com cargos honoríficos e dignidades que os terreiros costumam conferir a protetores e amigos importantes (PRANDI, 2012, p. 47).

Jorge Amado traria vários momentos da religião afro-brasileira em sua produção literária, unindo a festividade religiosa às características específicas da Bahia para criar uma configuração de cidade afro-brasileira. Em seus romances, o candomblé com seus orixás, pais e mães-de-santo, fazem parte do cotidiano das personagens. Em *Jubiabá* (1935), por exemplo, o nome do romance vem do personagem central que era pai-de-santo e o autor apresenta minuciosamente cenas cerimoniais do candomblé, com inclusão da descrição de cantos em “ioruba”, uma das línguas africanas utilizadas nos rituais. Em *Tenda dos Milagres*, o autor cita o “babalorixá” Procópio Xavier de Souza (1880-1958), personalidade real e importante no terreiro *Ilê Ogunjá*, em Matatu de Brotas, na cidade de Salvador e, o próprio protagonista do romance, Pedro Arcanjo, é também conhecido como *Ojuobá*, que significaria, em “ioruba”, “os olhos de Xangô”, usualmente um título dado a um homem influente que representa uma espécie de informante da mãe-de-santo sobre o que acontece na cidade, ou um embaixador e defensor do candomblé junto às autoridades da sociedade fora do terreiro.

A identificação de Caymmi com Jorge Amado, e vice-versa, sempre foi constante desde que ambos se conheceram no início dos anos 40 e chegaram a compor algumas canções em parceria, como “É doce morrer no mar” (1941), inspirada pelo romance *Mar Morto*, e “Canção para Tereza Batista”. Assim como o romancista, Dorival Caymmi também trazia a imagem da cultura negra em suas canções. A afinidade de ambos pelo sincretismo seria marca fundamental para suas obras. Em suas canções praieiras emanam o constante aparecimento de mitos locais, como o candomblé assombrado da Lagoa do Abaeté e a pedra de Iemanjá em Itapuã (DOMINGUES, 2009, p. 58). Em composições de Caymmi como “O canto de Obá”, a Bahia surge como um local exótico com um discurso típico que se estabeleceu nas primeiras décadas do século XX, com referências aos orixás do candomblé e pedidos de proteção à família:

Meu pai Xangô
 É meu pai Xangô, é meu pai
 Protege teu filho
 Obá de Xangô
 Seu Obá Otum Onikoyi
 Que tanto precisa
 Precisa de ti
 Pro canto compor
 Pra canto cantar
 O canto em louvor
 Das graças da flor
 Da terra, do povo
 E do mar da Bahia.
 Meu pai Xangô
 É meu pai Xangô [...]
 Protege teu filho
 Teu filho Caymmi
 Dorival Obá Onikoyi
 E Stella Caymmi
 A mãe de Dori
 De Nana e Danilo
 Que é musa e mulher
 Que é amor e amiga
 Stella estrela [...]

A religiosidade é tratada frequentemente no repertório musical baiano e, assim como Caymmi, Geraldo Pereira, em 1945, aparece cantando “Mais um milagre”, imputando ao santo católico e Oxalá do candomblé, a necessidade de fazer um pedido:

Eu tenho em casa à cabeceira da cama
 Um Senhor do Bonfim
 A quem me queixei e pedi
 Que olhasse por mim
 E o Senhor soberano e bondoso
 Para não ver o seu filho perdido
 Foi piedoso e atendeu meu pedido.

A admiração dos artistas e escritores pelo candomblé baiano faz crer na eficácia das tradições culturais diante de uma sociedade presa pelos laços comunitários e, quando essas tradições se manifestaram produtivas por meio de alternativas distintas de desenvolvimento, perde-se a desagregação social que vitimiza suas memórias. A partir do momento em que a religião vinha sendo mostrada e carregada de mistério e exotismo, o imaginário sobre ela atravessava um outro viés. Ingrediente para se criar uma boa música e um bom enredo, é o exotismo, numa ligação sagrada e profana entre os orixás e os seres humanos. De certa maneira, todos aqueles que ajudavam a vivenciar esse exotismo, juntamente com a sensualidade, a malícia e a alegria do ser baiano, auxiliavam a incorporar esses elementos na baianidade. De tal modo, vale a pena destacar o papel proeminente dos ranchos inaugurados na construção da marca que correspondente à Bahia impressa nessas manifestações, sob a égide da religiosidade negra, da lascívia, da malemolência que caracterizam um texto identitário da Bahia tradicional.

O sincretismo religioso como parte importante da baianidade vinha se disseminando através da literatura, música e meios de comunicação e começava, assim, a permear diferentes classes e grupos sociais, além da adesão de pessoas de todas as origens que eram complacentes com o ocultismo. Seguiu, dessa forma, criando mecanismos de negociação com uma sociedade que os marginalizava em virtude dos ideais higienistas e modernistas. Meire Alves dos Reis (2000) destaca que os jornais tinham uma escrita diferenciada de outrora:

Elemento que aliás marcou a importância e o crescimento da imprensa foi a elevação do candomblé a fato jornalístico digno de pesquisa. O Jornal *A Tarde* foi o que mais se utilizou deste recurso. O ideal era estar em todos os cantos da cidade, observando o que acontecia para flagrar e noticiar de forma exclusiva. Até aqui normalmente o jornal noticiava um fato a ele trazido, ou dava mais expressamente a sua opinião através dos editoriais. Com as reportagens iam às ruas atrás de informação sobre o mendigo, a vendedora insatisfeita com as posturas municipais e mais especificamente os candomblés. Preocupavam-se em descrever os cultos, conversar com as mães e pais-de-santo e levar conhecidos para apreciar o “espetáculo”. O candomblé foi um grande campo de treinamento para este novo tipo de jornal (REIS, 2000, p. 123).

Em Salvador, as instâncias do poder público e privado preocuparam-se em construir uma imagem turística da região, tendo como um dos princípios transformar/vender a imagem da Bahia como terra sagrada, “abençoada por todos os santos”, através da apropriação do imaginário popular de que há “igrejas para todos os gostos”, devido à predominância ecumênica das religiões (catolicismo, candomblé e protestantismo). Segundo Antônio Risério (2004), houve um processo de “reafricanização da Bahia” a partir da década de 1970, que instaurou uma nova produção de cultura negra propagando a consciência da negritude que,

por sua vez, desencadeou uma gradativa alteração no comportamento e postura da população afro-baiana. Ainda assim, o preconceito permaneceu existindo mesmo que os cultos não fossem mais segredos no âmbito urbano. Com destaque à negritude de sua população, já que “Salvador é a cidade mais negra fora da África” (*Bahiatursa*, 2012), a religião se transformou em segmento de turismo étnico-afro, com visita aos terreiros de candomblé, de blocos de carnaval de origem negra e de bairros da cidade com população majoritária de negros.

No que se refere à religiosidade, a indústria do turismo depositava nas representações da cultura popular o desenvolvimento para o *marketing* e a ascensão turística. No início dos anos 90, uma nova postura governamental em relação ao setor cultural começou a se desenvolver em Salvador. De repente, os conflitos da igreja com os aspectos mundanos do cortejo e a repressão deram lugar a uma consolidação do apoio e do fomento por parte do Estado. A gestão de Antônio Carlos Magalhães seria um divisor de águas para o sincretismo religioso em Salvador, pois o governo e as empresas de turismo deram mais destaque para a afro-baianidade, que até então era estigmatizada e ignorada pela mídia e pelas elites. A foto abaixo retrata como a iniciativa governamental pretendia manter relações mais harmônicas com os representantes das religiões afro-brasileiras.

Figura 15 – Sincretismo e governo



Fonte: SANTOS, Jocélio Telles dos. Catalogação em *A Tarde* - Pasta Mães-de-santo nº 1.556. Fotógrafo: Carlos Santana, 8 de março de 1975, no Jardim do Palácio de Ondina, sede do governo baiano, Salvador Na imagem: Antônio Carlos Magalhães e filhas-de-santo de terreiros de Salvador, com predominância das vinculadas ao terreiro Gantois.

O antropólogo Jocélio Teles dos Santos (2005) menciona o fato que dá novos significados à relação entre o Estado e as religiões afro-brasileiras na Bahia, pois a presença das filhas-de-santo no Palácio de Ondina, sede do governo baiano, tornou-se um marco emblemático da aproximação entre o governo e o candomblé. O antropólogo procede indagando:

Não conheço referência mais significativa que tenha se expressado tanto em termos numéricos, oitenta mulheres, quanto na explícita inserção do povo-de-santo em um dos maiores espaços de simbologia política o país. As interfaces do candomblé com o poder público adquiriam, por conseguinte, outros contornos. De religião secularmente perseguida pelo Estado, passava a ter relações positivamente publicitadas pelo poder público (SANTOS, 2005, p. 145).

Segundo o jornal *A Tarde*, de 08 de março de 1975, o almoço e passeio pelo Palácio de Ondina com as filhas-de-santo e o governador vigente Antônio Carlos Magalhães, juntamente com o prefeito Clériston Andrade, era uma forma de apreço e gratidão pelo programa de preservação do fetichismo negro na Bahia.

Com suas saias e blusas brancas deram, no passeio que fizeram, ao lado daquelas autoridades e do cantor Dorival Caymmi, uma plasticidade rara aos jardins do Palácio de Ondina. Ao lhes dizerem “axé”, deixaram em mãos do Governador e do Prefeito, oferendas saídas dos segredos do seu culto (*Jornal A Tarde*, 8/3/1975, caderno 1, p. 3).

Além do governador e do prefeito, estavam presentes o cantor Dorival Caymmi e Paulinho Camafeu, chamado de “Camafeu de Oxóssi”, um conhecido personagem da vida cultural da cidade e *ogã do Ilê Axé Opô Afonjá*. Jocélio dos Santos (2005) cita este episódio como a continuidade simbólica das comemorações pelo cinquentenário do sacerdócio de Mãe Menininha, realizadas em fevereiro de 1972, com a participação de representantes da *Bahiatursa* e o ex-governador Antônio Carlos Magalhães. Santos destaca que na festa para Mãe Menininha, o terreiro foi o espaço para o encontro, já o almoço no Palácio de Ondina, seria a própria sede do governo se convertendo em cenário.

Embora exista no ato uma reciprocidade, ela se encontra além dos atos da oferta de signos dos candomblés ao governador do estado e do descerrar a placa de bronze no terreiro do Gantois. Penso que transparece uma dupla face nesse acontecimento. Na leitura do povo-de-santo, percebe-se uma absorção do discurso político oficial em seu ambiente sagrado, o terreiro do Gantois; no Palácio de Ondina, há uma outra direção, o discurso é o das filhas e mães-de-santo. Pela ótica oficial, é a reiteração da importância cultural de origem africana no estado da Bahia, manifestado no abrir os jardins do Palácio para a ocupação de representantes dos candomblés baianos. Os jardins, desse modo, são vistos menos como uma área de ornamentação que um espaço fértil para o cultivo de culturas diversas, aí inclusa a de origem africana. (SANTOS, 2005, p. 146).

ACM promove a criação da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado e restaurações no patrimônio histórico e material da cidade, com destaque para o Centro Histórico, concebe as ações mais importantes para uma gradativa orientação da gestão cultural pelo fator econômico. O Pelourinho, por exemplo, parte do Centro Histórico da cidade, que já era cenário de um vasto número de igrejas, de batuques do candomblé, de capoeira, de carnaval e “coração materializado da história” (JOÃO FILHO, 2014, p. 180), se tornou, com os empenhos políticos do ex-governador (1991-1994), palco de espaços culturais, casas de show, praça pública para o espetáculo teatral, de música e dança afro-baiana, exibição de baianas paramentadas para o espetáculo do turismo, dançando e comercializando acarajés nos espaços das festas, conformando o lugar de ostentação de uma certa baianidade.

O que se constata, todavia, é a demarcação das políticas culturais na cidade, que emerge enquanto instrumento do desenvolvimento turístico e, conseqüentemente, econômico de Salvador. Com o desenvolvimento de alguns setores, o próprio Centro Histórico, sobretudo o Pelourinho, tornou-se também um espaço de moradia de pessoas excluídas pelo progresso urbano, “ilhadas no centro antigo da cidade, vítimas do *boom* do turismo nacional e internacional, figurantes indesejados deste palco de encenação da baianidade” (JESUS, 2016). Isso porque aos moradores do local não pertenciam mais àquela cena turística da cidade antiga e, por isso, algumas medidas precisaram ser tomadas pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: indenização para que os moradores se retirassem do imóvel, permanecer na residência restaurada pagando aluguel ou continuar temporariamente e ser relocado para um outro imóvel onde pagaria aluguel. “As ações de revitalização de um espaço detentor de um grande potencial turístico cultural, aos olhos da gestão ACM, vitimavam diretamente a comunidade do bairro, posta em segundo plano” (FERNANDES, 2005, p. 14).

Com a revitalização do Pelourinho⁶³, ainda na década de 1990, se refaz a caracterização do Pelourinho como palco de uma dupla realidade: cenário de manifestações culturais e exclusão social. Ainda assim, os planos de ACM em dar uma referência afro-baiana para a cidade serviu, inclusive, no sentido de orientar o comportamento da população, que deveria sentir-se apaixonada pelo lugar. A restauração dos bens materiais deteriorados e a pintura paliativa para alguns sobrados promoviam a limpeza da paisagem. O slogan *Só se ver na Bahia*, implementado na ocasião pela *Bahiatursa*, servia como ponto de partida para

⁶³ Por abrigar monumentos da época de colonização do país, o Centro Histórico de Salvador foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1984, numa área de 80 hectares. No ano seguinte, a UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – declarou o sítio arquetípico como Patrimônio Histórico da Humanidade.

construir uma base sólida para a cidadania e trazer à população um amor incondicional pela cidade e pelos referenciais baianos que permitiram a construção da memória coletiva. Os signos que compõem a representação de poder são moldados pelo código do espetáculo, e assim o local passou a atrair artistas e boêmios, tornando-se num centro cultural. Com o sítio revitalizado e reestruturado, desenvolveram-se lá atividades econômicas e culturais.

Os terreiros de candomblé do Pelourinho ficaram mais conhecidos e a presença de artistas nesses lugares trouxe mais visibilidade para o sincretismo. Como salienta Agnes Mariano (2009, p. 98), “se, no começo do século, o candomblé ainda era mal visto e até perseguido, contemporaneamente, a familiaridade com os rituais, os fundamentos e adeptos da religião passa até a conferir *status*, torna-se signo de bom gosto e erudição”. Os artistas passam a demonstrar seu respeito diante da religião, muitas vezes assumindo seu pertencimento. A menção aos orixás, a sabedoria dos terreiros ou as expressões em línguas africanas, tornam-se elementos importantes e desejados nas músicas. É assim que, na música de Gerônimo, de 1985: “*Nessa cidade todo mundo é d’Oxum/ Homem, menino, menina, mulher/ Toda essa gente irradia magia/ Presente na água doce/ Presente na água salgada/ e toda cidade brilha*”. É um símbolo de autenticidade de Salvador.

O ajustamento efetivo do que há de profano e sagrado em um determinado lugar oferece a possibilidade da construção de múltiplas manifestações que se propagam entre o popular e o erudito. Tendo um número considerável de eventos culturais e populares, a cidade de Salvador intercala esse espaço de lados opostos e, como num carnaval, turba e elite se imbricam e pulam, ainda que não seja lado a lado, para aproveitar a festa. Os artistas da cidade conseguem misturar a música, o sincretismo e o carnaval em um só ritmo e nisso. Novamente, na música *Raiz de todo bem* (2013), o cantor Saulo Fernandes interpreta os seguintes versos:

África, iô iô.
Salvador, meu amor.
A raiz de todo bem, de tanta fé.
Do canto Candomblé.
África, iô iô.
Salvador, minha cor.
A raiz de todo bem, de tanta fé.
Do canto Candomblé.

A metáfora da “cidade paraíso” na época colonial é retomada pelo turismo no discurso da “cidade da alegria” ou “terra da felicidade”. Tendo a cultura negra como componente fundamental empregado para este discurso, teria Salvador se transformado em um espaço de

igualdade racial? Na verdade, não se transformara em igualdade alguma. O exotismo era carro-chefe da baianidade e, no candomblé se depositava uma grande parte da carga exótica da baianidade. Ao falar do “Dique do Tororó”, o *Dicionário Amoroso* traz a imagem de como a religião está exposta visivelmente pela cidade.

O Dique me deixa triste. Essa represa concebida no século XVII era quilométrica, gigantesca, abarcava regiões e regiões, foi sendo aterrada até se tornar hoje uma lagoa de águas sinuosas contornada por árvores, asfalto e gente por todos os lados. [...] Nostalgia dos carnavais que não vivi? Um dos blocos mais antigos de inspiração índia nasceu lá, os Apaxes do Tororó, a grafia era propositalmente assim. [...] As esculturas de Tatti Moreno fez dos orixás – Iansã, Nanã, Ogum, Oxalá, Xangô, Iemanjá, Oxum e Oxóssi –, ali dispostas em círculo e iluminadas, com o jato d’água no meio, parecem ou flutuam um pouco acima da superfície líquida. Nos escuros das noites mais densas, já foram vistas rodando lentamente. E cantavam (JOÃO FILHO, 2014, p. 220).

O sincretismo religioso ainda persiste, embora em anos recentes já possamos ver que o candomblé se tornou uma religião autônoma, separada do catolicismo e se transformando em uma religião sem fronteiras de classe social, cor, etnia ou origem, fazendo marco da baianidade. O Dique do Tororó era espaço de antigos carnavais da cidade, lugar onde também surgiram blocos carnavalescos ainda existentes na festa atual.

Figura 16 – Esculturas de Orixás no Dique do Tororó



Fonte: SALVADOR NOTÍCIAS. Orixás de Tatti Moreno no Dique do Tororó, 2017. Disponível em: salvadornoticias.com.br. Acesso em 13 de out. 2019

O “Dique do Tororó” é um desses lugares em que a cultura afro-baiana se sobressai, mesmo com toda crítica que sofresse por parte dos evangélicos e católicos baianos. O século

XIX marca a utilização do dique por dezenas de terreiros da cidade, que, segundo as premissas do candomblé, “o local possuía as condições necessárias para a prática da religião, consagrando elementos da natureza como símbolos sagrados” (*Revista Curta Salvador*, 2014, n. 1, p. 47). Segundo a revista, tudo era devidamente dirigido por lideranças do candomblé, recordando, portanto, o caráter sagrado que foi atribuído ao dique pelos antepassados. Em 1998, depois de restauração e revitalização do espaço do Dique, o espaço se tornou área de lazer para a população em geral e, pela vontade de Antônio Carlos Magalhães, o artista plástico Octavio de Castro Moreno Filho, conhecido artisticamente como Tatti Moreno, expôs no meio da lagoa do Tororó oito imagens gigantes e flutuantes de orixás do candomblé, além de mais quatro esculturas em terra. Desde 12 de abril de 1998, dentro da lagoa, são vistas as representações de *Oxalá*, *Xangô*, *Oxum*, *Iansã*, *Ogum*, *Iemanjá*, *Nanã* e *Logun-Edé*, enquanto que em terra estão às representações de *Oxóssi*, *Eua*, *Oxumaré* e *Ossain*. As imagens não fariam apenas parte de uma exposição a céu aberto, mas se tornariam elementos permanentes daquele lugar, para representar a religiosidade afro-baiana e para identificar o que é historicamente novo para a cidade.

A problemática que envolve as esculturas dos orixás do Dique está associada também às séries de críticas advindas, sobretudo das igrejas neopentecostais, que condenaram o ato como sendo um “enaltecimento de uma religião diabólica”, “associada ao mal”, que precisaria ser “exorcizada”, e não homenageada pelo poder público. A resposta dada pelo poder público a este argumento dos neopentecostais é de que as imagens dos orixás, mais do que símbolos religiosos específicos, fazem parte da cultura baiana (DOURADO, 2009, p. 17).

As esculturas de orixás localizadas no Dique contribuem para a concepção de valor para o cenário que exalta a religião do candomblé, em oposição às demais religiões e contestando o papel laico do Estado, que propôs a instalação do trabalho de Tatti Moreno. Dentre os fatores inquietantes das igrejas pentecostais estão a disputa por adeptos e os interesses expansionistas da ortodoxia cristã em oposição aos cultos afro-brasileiros.

O ataque às religiões afro-brasileiras, mais do que uma estratégia de proselitismo junto às populações de baixo nível socioeconômico, potencialmente consumidoras dos repertórios religiosos afro-brasileiros e neopentecostais, é a consequência do papel que as mediações mágicas e as experiências do transe religioso ocupam na própria dinâmica do sistema neopentecostal em contato com o repertório afro-brasileiro. (SILVA, 2007, p. 4).

De acordo com Vagner da Silva (2007), a desqualificação desses símbolos afro-brasileiros é um contrassenso, já que muitos elementos do candomblé foram incorporados nas práticas evangélicas. De fato, o candomblé tem uma grande legitimidade social na Bahia e,

diante desse privilégio e de como a cultura afro faz-se intensa no cerne baiano, as igrejas evangélicas utilizaram-se das manifestações e da culinária originada nos cultos religiosos afro-baianos em seu benefício, como a apropriação da “capoeira de Cristo” e do “acarajé evangélico”.⁶⁴ Esta seria então uma característica importante dessa batalha espiritual, pois não se trata de ver as religiões afro-brasileiras como folclore e credence popular, mas reconhecer esses elementos como símbolos importantes da cultura baiana, ainda que discordem da procedência (DOURADO, 2009, p. 90).

Ora, o importante, em todo caso, sobretudo para o governo, as agências e empresas de turismo, era que a cultura baiana estivesse se espalhando pelos quatro cantos. A *Bahiatursa*, por exemplo, não se importou que o mérito da capoeira e do acarajé estivesse sendo abraçado pelas igrejas evangélicas, desde que estas não desmerecessem ou desqualificassem os cultos afro-baianos. Símbolos do patrimônio material e imaterial de Salvador, como o candomblé, as igrejas, a capoeira e o acarajé, tornaram-se motivo de orgulho para o território baiano. Como mencionamos no capítulo anterior sobre a “exclusividade” do baiano, o *marketing* da prefeitura de Salvador se utiliza de um orgulho exagerado sobre as características da cidade. Na gestão de Antônio Imbassahy (1997-2005), o *slogan* da cidade era “Salvador – a capital da alegria”. Já com Antônio Carlos Magalhães Neto (ACM Neto, 2013 à atualidade), a nova marca é composta por duas cores (azul e branca) com a figura de uma pomba, em referência à bandeira da cidade, com a frase “Primeira Capital do Brasil”.

Figura 17 – Marca da Prefeitura de Salvador



⁶⁴ Conforme Cláudia Dourado (2009, p. 90), há uma resistência por parte das igrejas evangélicas sobre a contribuição da ancestralidade ou da espiritualidade africana na formação da capoeira, fazendo, então, menção a Deus como o “verdadeiro ancestral” dessa prática que, na sua origem, esteve profundamente relacionada ao candomblé. No que tange ao “acarajé evangélico”, o produto é feito por mulheres evangélicas que anseiam afastar a imagem do alimento como marca das religiões afro-brasileiras. No entanto, o acarajé é uma comida votiva de Iansã e, tradicionalmente, é vendido por baianas vestidas com suas saias brancas e colares/guias de conta, que, por sua vez, é uma indumentária típica dos terreiros.

Nesse ufanismo baiano, o mérito histórico de ser considerada como a “mãe de todos nós”, vem sendo enraizado desde a década de 1980. A entrada do site da *Bahiatursa*,⁶⁵ hoje Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia, vem com a chamada “Bahia, terra mãe do Brasil” e afirma ter como objetivo “propagar as belezas históricas, culturais e naturais da Bahia, além de executar a promoção do Estado nos mercados nacional e internacional”. O órgão governamental, vinculado à Secretaria do Turismo do Estado da Bahia (SETUR), foi constituído pela Lei Estadual nº13.204, de 11 de dezembro de 2014, exercendo a função da antiga Empresa de Turismo da Bahia S.A. Na apresentação do site, os colaboradores da *Bahiatursa* ressaltam que:

A *Bahiatursa* atua de acordo com as políticas públicas do Governo Federal – Plano Nacional do Turismo – e do Governo do Estado da Bahia, exercendo papel fundamental na atração e ampliação dos fluxos turísticos regional, nacional e internacional e no fortalecimento de alianças e parcerias com o trade turístico. A Bahia possui uma gama de atributos que contribuem para o fluxo turístico. Mas, com o objetivo de preservar a atividade como fonte importante de renda, a superintendência utiliza ferramentas para manter o posicionamento do estado como um dos maiores e melhores destinos do Nordeste. Nesse sentido, realiza ações de promoção turística, fortalecendo a marca Bahia (*BAHIATURSA*, 2019).

Nota-se que a instituição constitui o Estado da Bahia como uma marca. Indubitavelmente, foi conferido ao lugar um atributo de mercadoria, objeto comercializado no mercado nacional e estrangeiro, como condição da reprodução capitalista. “O mercado converteu o próprio Eros – o amor e a beleza – em mercadoria. O prestígio do dinheiro e seu estabelecimento como valor correspondem à mercantilização de todas as esferas da vida, selando-se o fim do papel filosófico e existencial da cultura” (MATOS, 2014, p. 36). Segundo a Secretaria de Desenvolvimento e Urbanismo (SEDUR), Salvador tem a maior economia do Nordeste, destacando-se em 9º lugar no *ranking* das cidades com o maior Produto Interno Bruto (PIB), de R\$ 63 bilhões, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o estudo sobre o PIB dos municípios do país de 2017.

Para divulgar a cidade como um produto, ou melhor, para uma promoção de Salvador para uma maior propagação turística, a prefeitura de Salvador, juntamente com os órgãos gerenciadores do turismo, promove, frequentemente, vídeos como forma de representar a cidade e propagá-la para fora da Bahia. Em sua grande maioria, os vídeos reafirmam a

⁶⁵ Denominada inicialmente de Hotéis de Turismo do Estado da Bahia S.A., a *Bahiatursa* surgiu por meio da Lei Estadual nº 2.563, de 28 de agosto de 1968, para promover o campo hoteleiro no Estado. Em 1973, por recomendação da Secretaria de Indústria e Comércio, apresentou sua estrutura reconstituída pelo Decreto nº 22.317/73 para Empresa de Turismo da Bahia S.A. – *Bahiatursa*. Em 2014, tornou-se Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia.

hospitalidade da antiga cidade da Bahia, mostrando o patrimônio material e imaterial, as belezas naturais, a culinária e, com destaque, a afro-baianidade, que, por sua vez, se estabiliza como atrativo turístico. No final de 2014, a Prefeitura de Salvador promoveu um vídeo de divulgação da cidade para o período de férias daquele ano. O vídeo, produzido pela Propeg, tem o título “Salvador é uma festa para os sentidos: sinta essa cidade!”, que faz referência a uma cidade que deve ser cuidadosamente apreciada através dos órgãos dos sentidos.

Figura 18 – Vídeo Promocional 2014 – *Sinta essa cidade!*



Fonte: PROPEG; PREFEITURA DE SALVADOR. *Salvador é uma festa para os sentidos: sinta essa cidade!* 2014. Direção: Lô Políti. Produtora: Dramática Filmes / Movieart. Agência: Propeg. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NZ9sH_BGzg8. Acesso em: 12 de dez. 2019.

Figura 19 – Vídeo Promocional 2014 – *Sinta essa cidade!*



Fonte: PROPEG; PREFEITURA DE SALVADOR. *Salvador é uma festa para os sentidos: sinta essa cidade!* 2014. Direção: Lô Políti. Produtora: Dramática Filmes / Movieart. Agência: Propeg. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NZ9sH_BGzg8. Acesso em: 12 de dez. 2019.

Começando com imagens da paisagem natural, das praias, da culinária local e de um som típico de batuques e atabaques, os sentidos aparecem descritos com imagens pitorescas e com as seguintes descrições: “a boca arde”, salientando o acarajé e o tempero da culinária baiana; “a pele salga”, numa imagem do corpo negro masculino se banhando nas praias; “o olhar eterniza”, numa visão das lavagens do sincretismo religioso com as mulheres do candomblé e seus potes de água-de-cheiro (água e alfazema); “o peito batuca” com os tambores dos grupos afros e o Pelourinho como pano de fundo e “a alma sente”, o que o vídeo caracteriza como a diferença da cidade. Nessa representação, Salvador é apontada como a “cidade da diferença”, pela diferença de sabores, sons, cheiros e toques, porque se pensa numa exclusividade que refaz a imagem da cultura baiana, que, de certa forma, está inserida numa multiplicidade de elementos que mexem com os sentidos.

A cidade como uma marca está vinculada por uma construção simbólica de representações e sentidos, que, também produz um imaginário através de estratégias de comunicação e *marketing*. Em 2016, outro vídeo promocional da Prefeitura e da SALTUR, tinha como chamada “Cidade Feliz”, com a letra e interpretação da música homônima de Carlinhos Brown.

Figura 20 – Vídeo Promocional 2016 – *Cidade Feliz*.



Fonte: SALTUR; PREFEITURA DE SALVADOR. *Salvador, capital oficial do verão*, 2018. Agência: Propeg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ry7V8sOLssw>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

Ao som do frevo, a canção salienta Salvador como “cidade miscigenada, rodeada de água e batucada”. Dessa vez, o vídeo promove a própria prefeitura da cidade, reforçando a ideia de “terra da felicidade”. Em 2018, o vídeo promocional para o apelo turístico chamava-se “Salvador, capital oficial do verão”.

Figura 21 – Vídeo Promocional 2018 – *Salvador, capital oficial do verão*.



Fonte: SALTUR; PREFEITURA DE SALVADOR. *Salvador, capital oficial do verão*, 2018. Agência: Propeg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7kB3WjF2fXw>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

Esse vídeo, por sua vez, ressalta Salvador como um espaço oficializado de festas, alegria, diversão, natureza, história e cultura. É a cidade sendo promovida para atrair turista no verão, pois a divulgação publicitária se dá pela riqueza de elementos verbais e imagéticos e, portanto, trata-se de um veículo de massa que consegue atingir diversos grupos sociais. De acordo com Sampaio (2018), a construção da “marca-lugar Salvador” é feita através da identificação de valores que permite entender o percurso narrativo criado para revelar a intenção por trás da marca e sua produção de sentidos. “Por intermédio de práticas discursivas e sociais, valores à marca-lugar da cidade de Salvador auxiliam na elaboração do mundo possível presente em sua publicidade na web proposta pelo seu órgão de promoção ao turismo” (SAMPAIO, *et al.* 2018, p. 34).

A *Revista Curta Salvador*, com produção de conteúdos e imagens da AGEKOM (Assessoria Geral de Comunicação de Salvador) e da SALTUR, mostra o que hoje pensa-se da cidade através da cultura, da história e da própria baianidade. A primeira edição teve como título de capa “A cidade como você nunca viu: as belezas, a cultura, a história do lugar onde nasceu o Brasil”. É percebida como parte da estratégia por parte do poder público que, juntamente com as agências de publicidade, tem utilizado a simbologia afro-baiana para promover as políticas de turismo de Salvador.

Figura 22 – Revista *Curta Bahia*, 2014.

A segunda edição da revista foi publicada em abril de 2018 com o título “Salvador, primeira capital da alegria, cultura e história”, trazida em três línguas (português, inglês e espanhol) e recorrendo às marcas da baianidade de Salvador. Pelo índice da revista podemos visualizar os atributos que as empresas de turismo e a prefeitura de Salvador salientam como marca da cidade, trazendo aqui títulos e subtítulos das notícias ligadas ao contexto turístico: *Alegria e memória* (“Primeiro museu do carnaval”/ “Cantinho de Jorge Amado”), *Terra da Folia* (“Calendário de eventos”), *Primeira capital* (“Cidade Superlativa”), *Pelourinho dia e noite* (“Para curtir o passado”), *Nova Orla* (“Cidade praiana de águas mornas”), *Fé e devoção* (“Terras de todas as crenças”/ “Casas de santo”/ “Igrejas seculares”) e *Festa de Sabores* (“Apetite aberto”). Todas as reportagens denotam traços do que a cidade representa em termo de multiplicidade cultural.

4.2.2 O carnaval e a indústria cultural

A formação da imagem artística na Bahia sempre foi e ainda está muito atrelada a um texto identitário muito forte, rotulado como baianidade (MOURA, 2006).

Na Teoria Crítica, pensadores como Adorno e Horkheimer “utilizaram o conceito indústria cultural para fazer críticas à produção industrial de bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria” (MIGUEZ, 2012, p. 57). Segundo Paulo Miguez (2012), a tensão existia por conta da criação cultural ser utilizada com fins capitalistas. De tal modo, a indústria cultural tinha o propósito de formatar os bens e produtos culturais, com a sua distribuição e produção reorganizadas a partir de parâmetros determinados pelo mercado.

A concretização de um comércio de diversão e entretenimento transformou o modo como a cultura pode ser tratada, notadamente no que diz respeito à consonância entre a cultura popular e a cultura de massa. Como vimos, na década de 50, o turismo movimentou a cidade de Salvador, com a gestão da atividade turística tornando-se mais estruturada, com a instituição de atributos da cultura baiana na produção sistemática de materiais de divulgação, focando, principalmente, na baiana do acarajé e nas festas populares.

Como território, as cidades não apenas concentram um determinado agrupamento humano e uma grande diversidade de atividades, como correspondem, também, a espaços simbióticos e simbólicos que a integram culturalmente e conferem identidade coletiva a seus habitantes (MIGUEZ, 2002, p. 15).

De acordo com Paulo César Miguez (2002, p. 25), a festa é considerada um extraordinário construtor da identidade brasileira e “elemento fundamental para que se possa compreender a vida e a cultura do povo”. Isso porque o autor percebe o carnaval como “um mosaico cultural cuja harmonia se alimenta da diversidade e garante uma personalidade inconfundível à festa e à cidade” (MIGUEZ, 2002, p. 26). Como a diversidade cultural é um fator marcante da capital baiana, para Miguez não é nenhuma discrepância associar o caráter local com o global, pois ao atuar “no sentido da mundialização das várias dimensões da vida em sociedade, a globalização enquanto movimento no sentido universal, não significa a desvalorização do singular” (idem, *ibidem*).

De tal forma, o carnaval é um evento multifacetado que ajusta a diversão e o negócio, abrangendo não apenas o aspecto local, mas também o que se refere ao global. Em *Cultura de massa no século XX*, Edgar Morin (1969) afirma que os grandes consumidores de todos os

meios de comunicação, sobretudo os jovens, tendem a ser hipnotizados pela influência da cultura da propaganda e estimulação do consumo, possuindo como forte indício estarmos vivendo em uma sociedade marcada pelo individualismo. A cultura industrial tende a se desenvolver no plano do mercado mundial de maneira que as barreiras sociais, étnicas, nacionais, culturais, tornem-se “universais”, tendendo assim ao sincretismo, ecletismo e a homogeneização (MORIN, 1969, p. 46).

A cultura de massa acabou se tornando a difusora dos atrativos da Bahia. Na verdade, os meios de comunicação de massa foram fundamentais na construção destes elementos simbólicos. Ainda em Edgar Morin (1969), percebemos que o público que costuma consumir produtos da indústria cultural leva a uma “unificação” entre dois setores da cultura: o que se refere à informação e ao setor literário, alimentando assim o duplo movimento do real com o imaginário. Por conseguinte, o artigo “Por uma Bahia repaginada”, do colunista Ildázio Júnior (2019), ressalta que estamos vivendo um tempo em que as individualidades começam a dar espaço aos coletivos, onde as “tribos” ainda têm que quebrar com preconceitos irritantes desta mancha de conservadorismo que insiste em querer tomar conta da cena sem perceber que não cabe e, principalmente na Bahia, jamais passarão.

No entanto, o desafio de Henri Lefebvre foi pensar a crise urbana na teoria e prática, para nos mostrar que a problemática urbana está diretamente ligada com a problemática da produção e reprodução. Não só produção de mercadoria, mas também produção do urbano. Segundo o autor, a partir da década de 1960, a cidade adentra o produtivismo na prática. Para Teixeira Coelho (1997), os atributos de uma cidade se transformam em produto quando o governo e as empresas de turismo intervêm através de um “conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, que visa promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (COELHO, 1997, p. 293). Para este autor, a política cultural é entendida como programas de intervenção realizados pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de atender às necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Deste modo, Teixeira Coelho alega que as políticas culturais relativas aos usos da cultura dizem respeito às ações que criam condições para que as pessoas possam desfrutar plenamente dos modos culturais que lhe são postos à disposição, como receptores mais informados ou potenciais criadores. Beatriz Sarlo (2004) faz em seus estudos uma análise sobre as consequências da predominância do mercado como orientador da vida social e cultural, na contemporaneidade.

Na verdade, a importância do reconhecimento deste aspecto consiste no próprio estudo da realização de cidade, visto que, nele, é preciso considerar que, além do sujeito realizador, também existem as configurações culturais mais gerais, que o condicionam, material e simbolicamente.

Em *Cartografia dos Estudos Culturais*, Ana Carolina Escosteguy (2001) aborda peculiaridades dos Estudos Culturais, reforçando a recusa desta área por um discurso dominante, além de destacar o seu caráter interdisciplinar, isto é, os Estudos Culturais “não configuram uma ‘disciplina’ mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 28), bem como ressalta sua pluralidade de elementos de estudo e investigação:

A ausência de uma síntese completa sobre os períodos, enfrentamentos políticos e deslocamentos teóricos contínuos de método e objeto faz com que, de forma geral e abrangente, o terreno de sua investigação circunscreva-se nos temas vinculados às culturas populares e aos meios de comunicação de massa e, posteriormente, a temáticas relacionadas com as identidades, sejam elas sexuais, de classe, étnicas, geracionais etc. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 29).

A maneira de inserir a cultura numa produção dita cultural instala suas próprias representações da cidade, consolidando antigos elementos históricos e identitários, que, muitas vezes, se transforma em construção de um produto para consumo. De certa forma, essas descrições inovadoras, atualmente, despertam novos modos de se pensar os protagonismos que são incutidos àqueles que não tinham voz para manifestar as suas práticas. Contudo, segundo Muniz Sodré (1999), a indústria cultural costuma recalcar aspectos identitários positivos das manifestações simbólicas de origem negra em seus diferentes modos de produção, o que nos leva a pensar que a dimensão sociológica supera o plano do cotidiano e remete às demandas profissionais, institucionais, políticas e mercantis da cultura. Nesta dimensão se inserem, portanto, as expressões artísticas comercializáveis e a chamada indústria cultural, o que Isaura Botelho diria que é “uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão” (BOTELHO, 2001, p. 3).

Para discutir as relações do carnaval com a indústria cultural, percebe-se que a festa traz todo um aparato turístico e, portanto, vendido realmente como um produto, em consonância com as dualidades que lhe são impostas como: espetáculo e festa de participação, diversão e negócio, trabalho e não-trabalho, espontaneidade e organização, indústria cultural e cultura popular, inovação e tradição.

O caráter lúdico e espontâneo do carnaval de Salvador não ocorre sem, de fato, uma enorme organização e considerável empenho e trabalho. A dimensão da festa, já ressaltada por João Filho (2014, p. 62) no verbete “Carnaval”, menciona a grandeza do evento em nível mundial, além de denotar uma amplitude sobre a quantidade de pessoas e de turistas, do volume financeiro, da sua extensão espacial e temporal e, principalmente, “da sua importância para a cidade, que durante o ano inteiro vive as emoções do carnaval, seja pela sua preparação, pelo momento atrás do trio e até mesmo pelas lembranças deixadas pelo que passou e a expectativa para o que virá” (VIEIRA, 2014, p. 44).

Assim, a dimensão lúdica da festa requer uma ampla organização, desde a ordenação do tráfego urbano da cidade até as apresentações de grupos e artistas, que, por sua vez, exercem encargos para se sustentar no mercado, mesmo que se organizem em um trabalho de cunho identitário, como ocorre com os blocos afros:

Seja porque o carnaval de Salvador é um trabalho que envolve muitos milhares de indivíduos, seja porque este trabalho toma como substrato a representação da identidade da cidade e retoma continuamente essa representação, a discussão sobre a organização da festa não pode deixar de considerar a festa de uma cidade (MOURA, 2001, p. 48).

Como salienta Milton Moura (2001, p. 5), “pensar o carnaval como uma batucada que uma roda de amigos leva à rua uma vez por ano é escamotear sua complexidade organizacional”. O autor ainda acrescenta:

A nenhum observador e/ou participante deste carnaval escapa a complementaridade – ainda que sentida como contradição, delito ou absurdo – entre os aspectos empresarial e lúdico da mesma festa. O que se constitui como desafio, neste momento, é distinguir estes aspectos e perceber, na própria organização da festa, aspectos frequentemente presumidos diante dessa organização (MOURA, 2001, p. 49).

Com o surgimento da “reafricanização do carnaval”, expressão utilizada por Antônio Risério (2004) para tratar da presença ativa de organizações negro-mestiças no espaço do carnaval, houve uma imprescindível reviravolta da indústria cultural em Salvador. Logo em seguida à introdução do trio-elétrico por Dodô e Osmar, os primeiros *afoxés*, como os *Filhos de Gandhi*, começaram a surgir na avenida. Segundo Miguez e Loiola (apud VIEIRA, 2014), muito mais do que participar do carnaval baiano, os blocos afros almejavam ocupar física e culturalmente os espaços da cidade, em especial os lugares hegemonicamente frequentados pela elite branca, em busca de afirmar suas raízes não só na festa carnavalesca, mas durante todo o ano. Contudo, apenas na década de 80, as novas organizações da comunidade afro-

baiana, atuando para além do carnaval propriamente dito, vão produzir níveis de inserção na sociedade englobando cultura, política e negócio, e fornecer a matriz estética para o *boom* da indústria cultural (MIGUEZ, 2002, p. 44).

No campo do consumo de produtos e serviços, o debate sobre suas relações mercantis e capitalistas é importante, do mesmo jeito que não é suficiente para entender as motivações envolvidas no ato de consumir sem se levar em conta quem são os sujeitos receptores. Jean Baudrillard (1995) afirma que tudo acaba se tornando negócio na indústria cultural, tendo em vista que ela impede a formação de sujeitos autônomos, capazes de avaliar e ter decisões conscientes, onde já não se pode mais separar o domínio econômico do ideológico, pois consumimos signos que se autonomizam e tornam-se regidos apenas pela lógica do mercado. “Os objetos deixam totalmente de estar em conexão com qualquer função ou necessidade definida, precisamente porque respondem a outra coisa diferente, seja ela a lógica social, seja a lógica do desejo, as quais servem de campo móvel e inconsciente de significação” (BAUDRILLARD, 1995, p.11).

A indústria cultural, portanto, é um conjunto de empresas e instituições, cuja principal atividade econômica é a produção de bens culturais, com fins lucrativos e mercantis, dirigidos especificamente às massas ou não. É um fenômeno decorrente da Revolução Industrial, oportunizado pelas novas configurações dos sistemas de comunicação, das relações de produção e dos modos de consumo que se intensificaram especialmente a partir do Século XX. Alexandre Barbalho (2005) chama a atenção para o conceito indagando que “não daria conta dos trânsitos de propostas, conceitos, representações e imaginários que cruzam o campo cultural e que muitas vezes não se concretizam em ações práticas” (BARBALHO, 2005, p. 37). A classificação do carnaval de Salvador como mais um produto ligado à indústria cultural relaciona-se diretamente ao desejo de consumo de uma sociedade capitalista, que deseja essa comercialização, que emprega estratégias para convidar cada vez mais foliões para o espaço da festa.

No centro do debate, encontramos a indústria cultural como um meio para revelar significações ao processo de consumo da cultura ao alcance da massa. Entre a tradição e o tradicional, fruto da permanente dialética entre a memória e a inovação, há um entrave sem precedentes porque se acredita que a indústria cultural retire a “aura”, conceito trazido por Walter Benjamin, das construções históricas e culturais da cidade. Entretanto, é inevitável a produção de estereótipos que permeiam a identidade local, assim como, não pode ser evitado que haja a transformação do patrimônio cultural em produto para consumo das massas.

Na sua configuração mais recente, caracterizada por um significativo processo de mercantilização dos festejos, a dimensão simbólica e cultural veio agregar-se às dinâmicas típicas do mundo dos negócios, dando lugar ao surgimento do que pode ser chamado de carnaval-negócio, tipificando um caso particular de economia do lúdico (MIGUEZ, 1996, p. 5).

Com a criação do Centro Industrial de Aratu (CIA), em 1967, localizado na região metropolitana de Salvador, nos municípios de Simões Filho e Candeias, a 18 quilômetros do centro da capital, e o Polo Petroquímico de Camaçari, em 1978, abrigando mais de 90 empresas químicas, petroquímicas e de outros ramos de atividade, como indústria automotiva, de celulose, metalurgia do cobre, têxtil, bebidas, de produção de equipamentos para energia eólica e serviços, a cidade de Salvador mudou radicalmente seu contexto econômico. Como esses polos industriais estão fora dos limites soteropolitanos, a cidade passou a ficar fora do caráter industrial baiano. Salvador em si não produz nada de matérias-primas para a fabricação de bens de consumo, nem sequer agricultura para exportação. Por isso, a vida econômica da cidade se resume na “economia do lazer”, que Risério (2004, p. 580) divide em três vertentes: a economia do turismo, a economia do simbólico e a economia do lúdico. De fato, esses termos estão interligados, mas, segundo o autor, refletem de forma diferenciada na vida econômica da cidade, pois a expressão “economia do simbólico” tem em vista o âmbito da produção e comercialização da cultura, no sentido restrito do termo, já que é um mercado que envolve um mundo artístico e intelectual. Na “economia do lúdico”, o autor refere-se à festa, que, de um modo geral, diz respeito à diversão. Por conseguinte, a “economia do turismo”, refere-se ao salto gigantesco que a atividade turística deu desde a década de 1950, quando a *Fobica* de Dodô e Osmar entrou na avenida.

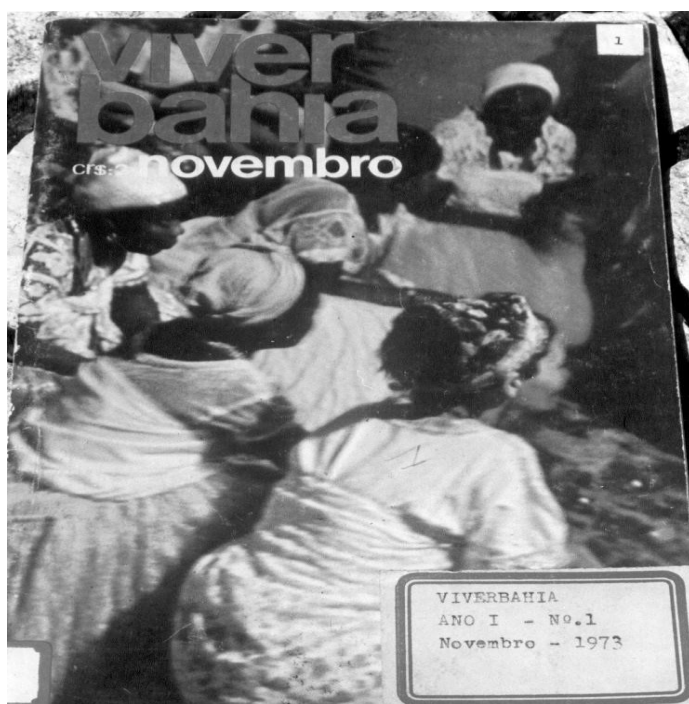
Os brasileiros queriam viajar para praias e cidades históricas. Quando nada, para lugares que tivessem ‘comida típica’, ‘folclore’, ‘festas tradicionais’. Ora, Salvador era, ao mesmo tempo, praiana e histórica, possuindo ainda a sua culinária, uma cultura popular carregada de ‘exotismos’, e de festas, muitas festas. O que não tínhamos era ‘vida noturna’, no sentido turístico da expressão. Mas havia o carnaval. E a visão, tecida desde os tempos coloniais, de que aqui estava uma verdadeira ‘capital do prazer’. Cidade ensolarada, cidade lúdica, cidade exótica, cidade erótica. Paraíso sensual, que se fazia de sol, de som e de sexo (RISÉRIO, 2004, p. 581).

A festa realmente aumentou de proporção desde a *Fobica*, retirando a ideia de palco e plateia de outrora. Depois veio a inserção dos blocos afros para incrementar a festa com caráter popular. O volume de turistas aumentou assustadoramente com o desenvolvimento do turismo em potencial. A economia baiana alavancava em proporção faraônica, gerando

divisas surpreendentes, a ponto de transformar o âmbito político, administrativo e empresarial. Não obstante, nem tudo eram flores. Em torno de tudo isso, se construíam os estereótipos que fundamentam boa parte da baianidade. Elisete Zanlorenzi (1998), ao estudar sobre uma suposta preguiça baiana, afirma que a indústria do turismo e do carnaval apropriou-se de símbolos da cultura afrodescendente para anunciar a Bahia como um espaço do não-trabalho, colaborando para a construção do estereótipo da preguiça. Por sua vez, a mídia ajudou para que a banalização simbólica se concretizasse. Juntamente com os meios de comunicação, a *Bahiatursa*, órgão governamental do turismo, criado em 1968, sob a tutela de Antônio Carlos Magalhães, foi responsável pela inclusão e propagação da imagem da cultura afrodescendente baiana no mercado de bens simbólicos, reafirmando a imagem da preguiça e repercutindo a tradição afrodescendente como folclórica, exótica, sensual, mística, pronta para o consumo.

A revista *Viver Bahia*, lançada em 1973, um dos veículos de comunicação da *Bahiatursa*, segundo ZANLORENZI (1998), estampou na capa da primeira edição uma foto de mãos-de-santo e na contracapa a seguinte propaganda: “Estamos distribuindo dinheiro para você visitar a Bahia... sua viagem, estadia e gastos financeiros em até 24 meses. Procure o BANEB ou consulte seu agente de viagem” (*Revista Viver Bahia*, apud ZANLORENZI, 1998). Na mesma edição ainda aparecia na parte interna da contracapa as expressões: “Viver, sem pressa, com força. Viver sem pressa. Negra Bahia, sensual”.

Figura 23 – Revista *Viver Bahia*, nº 1.



Fonte: Elisete Zanlorenzi, 1999. Capa da Revista *Viver Bahia*, nov. de 1973.

O que Elisete Zanlorenzi (1998) nos mostra é a contradição na representação do baiano preguiçoso, pois ao investigar o “mito da preguiça baiana”, a pesquisadora percebe que a dinâmica do trabalho desde o capitalismo industrial implantado nos anos 50 em Salvador e o calendário de festas como o carnaval, não tem repercussão no ritmo de trabalho, e que os ciclos de festa da cidade aquecem o mercado de trabalho, sendo até o momento que os baianos mais trabalham. Além do imaginário coletivo criado na época da migração nordestina para o sul e sudeste do país, que colocava o deslocamento nordestino como desordem urbana e caos social, a mídia e a indústria cultural deram uma guinada no processo de disseminação do estereótipo. De acordo com Zanlorenzi (1998, p. 20), os meios de comunicação de massa da época, entre eles o rádio, a revista e o jornal, são ferramentas de sujeitos que falam publicamente por nós e, portanto, “delineiam representações de mundo que se colam à realidade enunciada e se tornam verdadeiras, porque são ditas por atores autorizados a falar”.

A alardeada preguiça do baiano ganhou fama e correu mundo, mas eis aí uma grande injustiça. Na verdade, é uma questão de recurso temporal que nos faz aproveitar bem melhor o tempo e o espaço, isto é, a vida. [...] O baiano ao utilizar seu recurso temporal – sim, isso aí a que chamam injustamente de preguiça – de modo adequado não ficará dormindo como pensam muitos. Nada disso. Ele pode até cochilar, puxar uma pestana em intervalos milimétricos, mas dormir por dormir, jamais! Nada de arte pela arte, coisa que escapa da concretude do mundo. Se fizesse, ele perderia tempo, e a lentidão apregoada não se faria valer. A morosidade dos seus gestos e de suas falas é um aproveitamento rendoso sem igual para não perder um segundo sequer. Por isso, baiano não é preguiçoso, ele dilata, expande o tempo e, assim, o faz trabalhar a seu favor. É um recurso de manobra temporal sem precedentes na história do Brasil (JOÃO FILHO, 2014, p. 187-188).

No verbete “Preguiça”, o narrador de João Filho perambula por meios de explicar a fama sem sentido da preguiça do baiano. Ele é levado a explicar pelo contexto de Dorival Caymmi, que apregoava que o povo baiano vive de maneira proveitosa, experimentando o tempo e a leveza do espaço minuciosamente. O ser devagar, lento e suave é encarar a vida sem perder os bons momentos. João Filho, ao contrário daqueles que exaltavam a preguiça, defende o baiano afirmando que, ao contrário do que ressoou pelo país, esse sujeito não é preguiçoso, ele apenas aprecia a vida de uma forma diferente: o que chamam “injustamente de preguiça” é o aproveitar da sua hora livre para descansar, contemplar, “andar com leveza nos pés e espírito de observação apurando a paisagem, as pessoas etc.” (JOÃO FILHO, 2014, p. 188). Diante desse antagonismo, o autor esclarece que o baiano, de certa forma, pode ser lento, mas isso não significa preguiça e nem vadiagem, e, o que há no sujeito, de fato, acrescentando aqui uma marca de individualismo e não um caráter coletivo, é um

desenvolvimento de uma “contemplação amorosa pelo mundo” (idem, *ibidem*). De certa forma, o que o narrador do verbete nos reporta, é uma maneira literária de falar sobre o ócio.

Para encerrar, que este verbete já se encomprida mais do que o devido, e contradiz sua própria ideia, uma expressão que resume o que desejei dizer é quando alguém pergunta para um baiano o que ele está fazendo, e ele responde: nada, olhando o tempo. Eis aí tudo! Somente um filósofo nato do ócio seria capaz de tamanha profundidade e precisão. Quem é capaz de no ato de não fazer nada enxergar o senhor da matéria? Um baiano (JOÃO FILHO, 2014, p. 188-189).

Em *O Ócio Criativo*, o sociólogo italiano Domenico De Masi (2000), assim como João Filho, lembra que o ócio é um capítulo importante nisso tudo, ainda que na sociedade pós-industrial o conceito apareça com sentido normalmente negativo. Diante do pós-industrial e do trabalho competitivo, seja ele físico ou intelectual, no trabalho ou no ócio, resta a interessante tarefa de serem criativos. Seguindo o pensamento de Domenico De Masi, João Filho aborda o fator temporal que passa por metamorfoses significativas, iniciadas no momento em que o sujeito resolve medir o tempo cotidiano, sendo que o tempo livre, o ócio e o lazer também são elementos estruturantes do novo contexto social. No entanto, ao contrário da sociedade pós-industrial que quantifica o tempo social, chegando a sua comercialização e, conseqüentemente, tornando-o uma mercadoria e com valor econômico, o baiano, ao ver de João Filho, possui diferentes formas de sentir, pensar, agir e estabelecer o tempo, ainda que siga padrões culturais que se configuram na atuação do sujeito: na ação de não fazer nada e acreditar ser um “filósofo nato do ócio” (JOÃO FILHO, 2014, p. 188). Em síntese, o que João Filho defende é que o baiano abriga uma relação com a liberdade, abarcando um sentido de utopia, buscando uma liberdade que está longe de ser alcançada, haja vista a própria dinâmica socioeconômica (DE MASI, 2000, p. 14). Diferente do que pensaram esses escritores e independente do que representa o ócio, a “preguiça do baiano” tornou-se um estereótipo e a cidade da Bahia, por sua vez, também se tornou o lugar de lazer, festa o ano inteiro, lugar do não-trabalho. Quanto mais a cidade crescia em proporção estrutural e mercadológica, mais ainda Salvador era vista como o lugar do lúdico, diversão e do não-trabalho, já que, de acordo com Bakhtin (2013, p. 8), “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante, de todas relações hierárquicas, regras e tabus”.

Singelamente, os meios de comunicação associavam a Bahia a um polo turístico a ser desbravado, sobretudo na década de 1970, trazendo em foco o exotismo, o misticismo, a tranquilidade e o lugar do não-trabalho. Outros discursos foram articulados junto ao apelo turístico predominante. Com a criação da *Bahiatursa*, vários eventos festivos e culturais eram

feitos na cidade como: samba-de-roda, regata de saveiros, feiras de artesanato, festivais de música, “o dia da baiana”, “o sol se põe no farol”, entre outros. A empresa até aumentou os dias de carnaval de três para cinco dias e os eventos pela cidade ampliavam cada vez mais o mercado turístico. Simultaneamente, a revista *Viver Bahia* plantava os estereótipos sobre a cidade e a cultura afrodescendente, trazendo as festas populares e o candomblé como traço característico do Estado. Em 1976, a revista publica que o baiano “tem um jeito especial de viver, como se o verão durasse o ano todo” (*Viver Bahia*, 1976, n. 27). No exemplar seguinte, os redatores publicam que “sem cansaço, sem ressaca, o povo segue os santos até o carnaval” (idem, n. 28). Diante do que era exposto, há muito tempo, Salvador foi concebida na literatura, na mídia e na indústria do turismo como a cidade da alegria, atribuição essa derivada dos festejos de carnaval, sendo, muitas vezes, tal característica interpretada como atributo próprio de seu povo. A *Bahiatursa* não media esforços para elevar o desenvolvimento turístico baiano e em 1992, publica na revista *Turismo e Lazer*, a nota que diz: “Bahia, terra da felicidade: ritmo calmo, descontraído, terra cheia de encantos e mistérios, povo alegre e hospitaleiro” (*Bahiatursa*, ano VII, n. 75). Isso seria mencionado décadas antes no *Jornal do Brasil*, de 3 de janeiro de 1969 (*apud ZANLORENZI*, 1998):

A Bahia é para ser vista sem pressa. As festas populares que começam no fim do ano e só terminam no carnaval, constituem um feitiço. A terra tem calor humano. As proibições são quase sempre desrespeitadas, porque “dá-se um jeito” é uma constante. [...] O grande ciclo de festas populares da Bahia tem três meses: começa em 2 de fevereiro e só vai terminar quando morrer o carnaval nos bairros de Areia Preta, Ondina, em festas de samba de roda, capoeira... E é durante três meses que a Bahia é mais Bahia, reino de festas populares, dominado pelo sincretismo religioso e pelas superstições, reino de sons, ritmos, movimentos. Durante três meses, o baiano rende homenagem aos seus santos católicos, ao mesmo tempo em que cultuam os que vieram da África, através dos escravos. Quando você salta do avião, um ar gostoso e morno o envolve. Aos poucos você vai percebendo que esse ar morno é a própria Bahia. São as pessoas calmas, que dirigem calmo, que andam calmo, que falam calmo; é o quente das batidas, do tira-gosto, da lambreta, do marisco, do dendê e do amendoim... ruas que sobem e descem... a gente crioula que fala gostoso, os vendedores ambulantes, as frutas vendidas em rodela, um tropicalismo total. Na Bahia, o que a gente menos tem é vontade de trabalhar (*Jornal do Brasil, apud ZANLORENZI*, 1998).

Entretanto, ao contrário do que indagavam os jornais e revistas e apesar de sua obra apelar bastante para a valorização exacerbada do lugar, nosso autor também registra sua insatisfação a algumas características que a eleva, dizendo que “a ambiência festiva é falsa. A cidade parece ulular. O sol revela muito, mas esconde mais. A simplicidade pode ser uma extravagância” (FILHO, 2014, p. 201). São os contrastes que a formam enquanto cidade literária, dividida entre a construção da imagem de paraíso e um espaço urbano intensamente

desigual. Muitos dos olhares que construíram a imagem da cidade vieram dela própria, como mostramos com relação ao que as instituições turísticas faziam. Outros olhares, no entanto, foram divulgados a partir de informações recolhidas por turistas nacionais e estrangeiros, que reproduziam os momentos de euforia de qualquer festa que acontecesse no lugar, diante do seu estranhamento. Isso ocorreu com escritor Stefan Zweig (1941), por exemplo, ao ficar perplexo e entusiasmado ao presenciar pela primeira vez a Lavagem do Bonfim, festa que antecede o carnaval baiano. Ele descreve sua experiência com a festa da seguinte maneira:

Era um verdadeiro delírio, a mais violenta histeria coletiva que já tive ocasião de observar. Uma jovem, certamente fora disso, calma e circunspecta, desprendendo-se dos seus, ergueu os braços e, com o semblante de gozo e êxtase, começou a gritar “viva o Senhor do Bonfim, viva o Senhor do Bonfim”, até lhe faltar a voz. Outra que de tanto gritar e exaltar-se, desmaiou e foi carregada para fora da igreja, e os demônios loucos continuavam a esfregar e lavar como se os seus dedos tivessem que sangrar. Havia algo de tão violentamente arrebatador e contagioso nessa lavagem cheia de gozo, que não tive certeza de que, se me achasse no meio daqueles indivíduos exaltados, não agarrasse uma das vassouras (ZWEIG, 2013, p. 380).

O escritor fala do ambiente alegre e contagiante que presenciou, entusiasmado com o comportamento e o fervor das pessoas, diante de uma crença simbólica ao lavar as escadarias de uma igreja. O relato de Zweig mostra que, já naquela época, a repercussão da festa estava ultrapassando as fronteiras brasileiras, além de percebermos que a referência aos festejos soteropolitanos vem de muitos anos. A dinâmica dessas construções pode ser estabelecida por estrangeiros, bem como brasileiros, mas com o apoio da mídia, tudo se propaga mais rápido. Porém, ainda assim, João Filho desmente a assertiva de festa todo dia, por entender que essa imagem recorrente de Salvador é uma fotografia antiga que permanece gravada por ter sido amplamente difundida e por conta de um calendário de eventos, representada por símbolos e signos de uma baianidade plasmada pela cultura das mídias, que conforma uma cidade marcada por um discurso de alegria e festa.

Na Bahia podemos, num período de dez minutos, estar em dois, três ou quatro séculos diferentes, e todos eles parecem genuínos. O verdadeiro encanto da Bahia reside no fato de nela tudo ainda ser genuíno e não propositado; as chamadas “coisas dignas de serem vistas” não se impõem ao forasteiro, achando-se incorporadas de um modo imperceptível, no conjunto. Velho e novo, presente e passado, luxuoso e primitivo, 1600 e 1940, tudo isso se une para formar um só quadro, emoldurado por uma das mais tranquilas e aprazíveis paisagens do mundo (ZWEIG, 2013, p. 367).

Como afirma Stefan Zweig, a cidade de Salvador comporta vários séculos num só lugar: o velho e o novo convivem. O fascínio pela história da cidade da Bahia despertou-lhe curiosidade pela junção da tradição e da modernidade no mesmo patamar. As características

do sincretismo com o êxtase das festas marcam profundamente o imaginário exótico e atraente da cidade.

As festas populares da cidade de Salvador continham uma afinidade direta com o calendário litúrgico católico. O *Dia de Todos os Santos*, comemorado em 1º de novembro, apontava para a abertura das manifestações culturais de cunho religioso, que tinham sua apoteose no carnaval. Assim, desde o século XVIII, a cidade despertava o interesse de viajantes do exterior, com a exuberância e a quantidade de eventos festivos, que, em sua maioria, se estabeleciam em festas de largo, por acontecer em torno das igrejas, em homenagem aos santos católicos. Em geral, as festas tinham fortes características entre o sagrado, devido a fé e devoção dos fieis, e profano, em torno do lúdico e da euforia carnavalesca, sem esquecer de mencionar o sincretismo religioso, em que os afrodescendentes baianos cultuavam seus orixás. Apesar de algumas festas serem organizadas por intermédio da elite baiana, proporcionavam lazer e sociabilidade para uma população pobre, em sua maioria, carente de entretenimento e de locais onde pudesse se expressar (FANTINEL, 2014, p. 2).

Os preparativos para esta temporada festiva incluíam desde providenciar roupas novas, limpar as casas, enfeitar sacadas, ruas e igrejas, ensaiar apresentações e montar as barracas de jogos, comidas e bebidas. Também podemos considerar como parte da preparação o deslocamento das pessoas que procuravam casas para veranejar em locais próximos às festas – como era o caso do Rio Vermelho e da Península de Itapagipe, que estavam entre os mais procurados (FANTINEL, 2014, p. 2).

Segundo João Filho, os preparativos agora são atribuídos ao valor de mercado, pois o que importa são os blocos e abadás que irão exhibir pela avenida, e o preparo de sua condição física para aproveitar a festa: “Depois vem a preparação física. Dietas estrambólicas, matrículas em academias de musculação, o sofrimento pago em parcelas mensais” (2014, p. 62-63).

Notadamente, o carnaval se tornou também assunto para derrubar e redistribuir equipamentos urbanos antigos, já que o intuito, naquele momento, era embelezar a cidade e implantar estruturas e equipamentos modernos. De acordo com Socorro Martinez (2000, p. 129), a intenção de se organizar um espetáculo, um cenário, onde o que se considerasse inadequado deveria ser retirado, e o que ficasse, deveria ser maquiado e embelezado para o deleite de quem participasse dos festejos, tanto os habitantes quanto os visitantes. A construção do mundo de fantasia e representação do imaginário sobre a festa e a cidade não podia afastar-se das ruas, nem que fosse para produzir uma “paisagem maquilada” (SOUZA, 2008, p. 121).

Os aspectos folclóricos e sincréticos da festa atraíam cada vez mais a curiosidade dos visitantes. Aquela confiança que Édison Carneiro empregou ao falar do candomblé foi uma confiança empregada pelos cantores e blocos afro-baianos e pelas instituições de turismo em Salvador, ao trazer a africanidade como afirmação de orgulho. “Esse prodigioso e supremo sincretismo se inscreve na busca do máximo consumo e dão à cultura de massa um de seus caracteres fundamentais” (MORIN, 1969, p. 39). Sem zelar pela tradição e pelo patrimônio espiritual que um povo constrói, a cultura se perde, mas nem tanto. O candomblé estava por toda parte: nos colares e guias e na vestimenta colorida e com símbolos afro-brasileiros que começou a fazer parte da estampa das “mortalhas”, traje para se pular o carnaval nos blocos fechados até meados da década de 1990, depois substituídos pelo “abadá”; nos blocos afros e afoxés que mostravam um orgulho imenso em estar na avenida; nas ornamentações da cidade com elementos típicos das manifestações culturais, como o atabaque, o berimbau, os turbantes; nas músicas de vários artistas baianos. Assim, a realidade de Salvador se transformava, movia-se no espaço-tempo, sem nunca estar pronta e acabada. Era o lugar onde se realizaria a produção urbana e cultural, o lúdico e o negócio, o turismo e a indústria. Segundo João Batista Libânio (2013), na sociedade globalizada cresce o risco das culturas de países dependentes sofrerem danos irreversíveis pelo impacto das culturas dominantes. Contudo, em Salvador, o orgulho e o ufanismo local eram tão estridentes que não havia esse medo. Cada vez mais, a população e a indústria cultural se apropriavam de elementos culturais, dentro e fora no âmbito religioso, e incorporava a identidade da cidade (LIBÂNIO, 2013, p. 2).

Todavia, foi no contexto musical que se criou um forte apelo pela melhoria social, trazendo, assim, resultados satisfatórios como restauração do acervo arquitetônico do centro histórico, além de proporcionar uma boa imagem internacional, que, por sua vez, trazia investimentos externos para a capital baiana. A partir do final da década de 1960, a produção cultural motivada pelos artistas baianos encontrava-se numa importante posição no imaginário nacional, atraindo a atenção do sudeste, eixo da centralidade artística e intelectual do país. A música e artes em geral construíam uma influente e nova imagem para a velha cidade. Os jovens brasileiros já atingidos pela contracultura começam a ver a Bahia de forma diferenciada, só que através da valorização do exotismo e do hedonismo. O carnaval já não era mais festa apenas de elite. Apesar da nata social ainda ter seu posto de poder sobre a festa, a mídia pregava que o carnaval era festa popular.

Em 1969, Caetano Veloso popularizava o frevo baiano com a canção *Atrás do trio elétrico*, importante contribuição para o carnaval baiano. E, realmente, a suposta democratização do carnaval veio através da música e de artistas que almejavam por uma festa de caráter popular. A mistura de ritmos se tornou um fato extraordinário para a grande festa. O frevo, o *axé music*, o samba e o *afoxé* compartilhavam o cenário do carnaval. O espetáculo mudava de forma e os ritmos musicais também. Com o turismo a favor do candomblé, os blocos afros ou blocos carnavalescos baianos formados por afrodescendentes, geralmente vinculados a um terreiro de candomblé, faziam-se mais presentes no carnaval e, a partir deles, outros estilos de música contribuíam para a singularidade soteropolitana. Seria o caso do *afoxé*, ritmo baiano que uniu a cultura de várias etnias africanas no Brasil, como o Ketu, Angola e Jeje, e que foi incorporado à música popular brasileira por compositores como Gilberto Gil, Caetano Veloso e João Donato. Uma das grandes homenagens prestadas ao candomblé por membros da MPB é o disco *Afro-sambas* (1966), fruto da parceria entre o violonista Baden Powell e o poeta Vinicius de Moraes, músico que sempre se apresentou como “o branco mais preto do Brasil”. O álbum condensou oito canções, como “Canto de Iemanjá” e “Lamento de Exú”, vários elementos do candomblé, com mistura de instrumentos musicais como atabaque e pandeiro (RUTIGLIANO, 2019).

O carnaval então era implantado pela indústria cultural como a própria mistura do sincretismo e da festa profana. A música “Chame gente”, de Armandinho e Moraes Moreira, retrata bem isso: *Ah! Imagina só.../ Que loucura, essa mistura/ Alegria, alegria é um estado que chamamos Bahia!/ De todos os santos, encantos e axé!/ Sagrado e profano, o baiano é carnaval!* A memória das músicas de carnaval busca uma apresentação incansável do passado posto no presente pelo fomento cultural e turístico. Essa canção, por exemplo, faz parte do início do *axé music* e retrata a mistura de pessoas, culturas, ritmos e o estado de espírito, a alegria, como algo próprio do lugar, e que, muitas vezes, traz na nomenclatura como “a cidade da alegria”, já que, como dissemos, a capital baiana representa todo o Estado. O *axé music*, contudo, transcende o caráter exclusivo do território baiano, em que os artistas misturam ritmos e instrumentos para inventar novas formas para representar a cidade da Bahia. Na década de 1980, o *axé music* veio como o ritmo que daria reconhecimento nacional e internacional para o carnaval de Salvador. Milton Moura (2001, p. 40) ressalta que “o *Axé Music* é a cara contemporânea da Bahia no carnaval, uma ambiência de repertórios musical e coreográfico, surgida da fusão entre a inovação do trio elétrico com a tradição dos blocos afros”. Assim, a cidade do Salvador se especializou em vender sua própria imagem, embalada

pelo fazer musical que tem o carnaval como uma grande vitrine desta representação. No artigo publicado na *Gazeta Mercantil*, o economista baiano Armando Avena, citado por Risério (2004), escreveu:

O gosto pela alegria e pela música e um certo jeito malemolente de ser forjaram na consciência nacional a imagem de que na Bahia tudo termina em festa e que o povo baiano cultiva, com certo orgulho, uma preguiça tropical típica. Que na Bahia tudo termina em festa é evidente, o que não é tão evidente assim é a constatação de que a alegria é um dos principais produtos da economia baiana. E que esse produto gera emprego, faz a renda crescer e aumenta os impostos e o PIB. [...] O fato é que a economia do axé vem se disseminando de forma generalizada pelos setores econômicos tradicionais, dando margem a uma constatação irresistível: na Bahia, nunca foi tão lucrativo investir na alegria (AVENA *apud* RISÉRIO, 2004, p. 582).

No livro *Ócio e negócios*, Edson Farias (2011) analisa a acepção sociocultural da festa, levando em conta tanto sua singularidade histórica como as articulações com as estruturas sociais e culturais da cidade, em que podemos perceber o movimento de confluência das matrizes culturais populares e a estrutura do entretenimento, no qual as práticas culturais são atreladas ao mercado, institucionalizando as festas populares como amplos festivais de diversão e lazer. Farias (2011) mostra que há uma relação entre a cultura popular e a indústria industrial, de modo que ambas não devem ser colocadas contrapostas, pois não se trata de tornar o tradicional e o moderno, a cultura popular e a cultura de massas como noções imutáveis e conflitantes, mas de dar conta das interdependências sociais e cruzamentos históricos que as colocam, ao mesmo tempo, em tensão e sincronia. Contudo, Edson Farias nos alerta que:

[...] os símbolos e práticas de grupos estigmatizados étnico-racialmente e de classes subalternas, quando folclorizados, estão encadeados na extensão do comércio de diversão, mas igualmente nas estratégias de divulgação de localidades e, ainda, aos projetos de afirmação de identidades (FARIAS, 2011, p. 160).

Edson Farias (2011) considera que a folclorização da cultura popular e a comercialização de um ideário festivo como expoentes da disseminação de uma manifestação cultural local, tem como um dos meios de efetivação a própria indústria de entretenimento, que tem destaque na indústria do turismo. Por isso, o material turístico também é um dos meios de afirmação de uma cultura popular brasileira. “Moderno e tradicional, folclórico, popular e mercantil-massivo resolvem-se, assim, numa complementaridade curiosa que parece fazer contracenar elementos heterogêneos, mesmo conflitantes” (FARIAS, 2011, p. 119). Por isso é importante mencionar que não se trata de comprovar supostas autenticidades em relação

à cidade, porque o popular enquanto construído verdadeiro é uma utopia. Grande parte dos bens culturais está em constante processo de comercialização.

Considerado pelas empresas de turismo como o “maior festival de massas do país”, o carnaval de Salvador, a partir de um ideário em torno do desenvolvimento turístico recebe *status* depois dos anos de 1980, o que acarreta uma remontagem do cenário urbano, pensando, sobretudo, nas feições naturais, étnicas e históricas para apreender a atenção de mais gente, como menciona a música *Chame gente*, de Moraes Moreira, colocando em pauta o modo de ser baiano, festivo e alegre, em consonância com os mitos e práticas populares da cidade, aliada ainda ao mercado. Diante disso, o carnaval surge como principal produto da indústria cultural e, conseqüentemente, do turismo de Salvador, e temos o que Risério (2004) chamou de economia lúdica “baiana”, com uma cadeia de agentes de turismo e produtos de lazer, comprometida com a disposição lúdica da afro-baianidade e, de certa forma, diferenciando-se do carnaval do Rio de Janeiro, configurando a diferença entre *carnaval-popular* e *carnaval-espetáculo*. Por isso, os grandes empresários, agentes do carnaval baiano, deram grande importância ao desenvolvimento de trios-elétricos mais estridentes e ao surgimento dos blocos comerciais, capazes de agregar multidões cada vez maiores, mas sob um gerenciamento mais eficiente e rentável.

A ascensão do *axé music*, a exaltação do carnaval-popular e o aumento do número de turistas para todo verão em Salvador proporcionou outros atributos para a cidade. A mistura de ritmos daria à prefeitura argumentos para denominá-la de *Cidade da Música* no carnaval de 2017.

Figura 24 – “Cidade da Música” – Prefeitura de Salvador



Fonte: SALTUR. PREFEITURA DE SALVADOR, 2017. Disponível em: <http://carnaval.salvador.ba.gov.br/>. Acesso: 02 de dez. 2019.

4.2.3 A mulher no espaço da festa

Em entrevista para o jornalista Nelson Maca, Fábio Mandingo, autor do livro de contos *Salvador Negro Rancor* (2011), observa a cidade por um viés diferente dos construtores da baianidade. Ele nos traz um lado real, mas não agradável aos olhos, ao retratar a miséria e selvageria humana, vivenciada no cotidiano da população negra e pobre de Salvador.

Eu costumo dizer que a Bahia extrapola todos os estereótipos. Todos os estereótipos construídos sobre Salvador são extremamente reais, intensamente verdadeiros, muito mais do que se pode imaginar de longe, ou a partir de uma visão de fora. Eu acho que a mudança no que eu escrevo é justamente do lugar de onde parte a visão, que é um lugar totalmente diferenciado da classe que tradicionalmente se ocupou de escrever, pesquisar, cantar e retratar Salvador. É uma escrita que parte do povo, de uma perspectiva afro-popular e que, portanto, se distancia e entra em choque com a perspectiva tradicional que busca conquistar conforto em relação ao perigo do que é essa “baianidade”. Essa “baianidade”, que é o modo afro-baiano de viver a vida, é extremamente perigoso pra as pretensões normativas da elite. Por isso, foi feito um esforço tremendo por essa elite, na busca de enquadrar, acomodar, domesticar e simplificar essa realidade. *Salvador Negro Rancor* é literatura “afrocapoeiristicacandoblecisticamente” centrada. A cidade é a mesma, que encanta e que apavora, mas eu me sinto em Salvador, eu sou em Salvador (MANDINGO *apud* MACA, 2011a, p. 1).

Com o objetivo de mostrar as peripécias de uma aclamada Salvador, o escritor Fábio Mandingo (2011a) aborda o contraste entre o belo e o criativo no mesmo ambiente da pobreza e da violência, assume o lugar de enunciação de uma escrita da margem, com exemplos do consumo de drogas dos meninos de rua, da luta pela sobrevivência de vendedores ambulantes no carnaval, a malandragem e a prostituição nas ruas do Pelourinho, o que evidenciaria os entraves cotidianos dos negros na cidade. Salvador acaba se tornando um espaço que questiona as características de uma baianidade alegre, festiva e acolhedora, concebido por uma nata local, que construiu o imaginário da cidade pela ótica folclórica, exótica e domesticada. Com esse olhar crítico sobre a realidade contraditória da cidade é que o autor estabelece sua percepção da afro-vivência tão presente na vida da população baiana, de modo que a afro-baianidade recebe novos contornos, percebendo, assim, que o discurso da baianidade pode trocar de sentido, dependendo do ponto de vista.

Seguindo os passos do autor Muniz Sodré, Fábio Mandingo (2011) diz que ao ler o livro *O terreiro e a cidade* (1988), viu pela primeira vez um autor dominar completamente as categorias e paradigmas acadêmicos e ao mesmo tempo a essência subjetiva da rua e da forma afro-brasileira de ser e de lidar com esse *outro* que é a elite normativa. “Ler aquilo ali foi o

que me despertou a possibilidade de se jogar capoeira com a filosofia, com a história e com a visão eurocêntrica da literatura” (MANDINGO apud MACA, 2011). Mandingo não queria expressar em seus textos a cidade de Salvador construída a partir da propaganda turística e carnavalesca, pois essa não tinha a ver com a cidade periférica, ligada a uma realidade muito mais crua. Apesar das assimetrias sociais que o autor descrevia, ainda assim arrumava espaços como o movimento da capoeira para ilustrar a afro-baianidade. *Salvador Negro Rancor* ilustra o que, de fato, aconteceu após a revitalização do Pelourinho em 1990, quando a população negra foi expulsa do centro da cidade para viver na periferia, registrando as perversas condições sociais dos moradores para dar lugar à modernização e ao desenvolvimento turístico. Mostrando ainda como o Pelourinho “destoa de uma maquiagem que imprime o centro histórico como espaço de uma teatralização da baianidade” (JESUS, 2016, p. 60).

Diante dessa maquiagem, Mandingo nos chama atenção para “perigo da baianidade”, pondo em questão como essa suposta identidade ou característica atribuída ao lugar e às pessoas pode criar uma série de desconfortos. Como alguns traços negativos da baianidade (preguiça, malandragem, sexualidade, povo festeiro) recaem, principalmente, sobre o povo negro, *Salvador Negro Rancor* esboça o preconceito velado e, ao mesmo, tempo exposto de determinados símbolos que foram estipulados para o baiano. O autor nos alerta que por baixo dessa camuflagem de uma baianidade festiva, alegre, de gente feliz, existe uma cidade desordenada e caótica, achatada em guetos e vielas, cercada de toda forma de violência, com personagens que não desfrutam da mesma temporalidade econômica dos projetos da cidade ideal.

Mesmo assim, esses personagens fazem parte de um universo típico de uma cidade-objeto, vendida pelo parâmetro da baianidade e pelo apelo do carnaval. O antropólogo Roberto Da Matta (1984) nos diz que temos a habilidade de conservar em nosso íntimo tudo aquilo que nos marca enquanto indivíduo e sociedade, através da memória, independente de seus aspectos positivos ou negativos. Escapar do que nos prende ao habitual constituiria um dos utensílios indispensáveis para a memória. O carnaval existe neste âmbito de ritos e rotina, festas e trabalhos, corpo e alma, ordinário e extraordinário. Para a memória coletiva, a festa e as manifestações em torno do carnaval ressoam em aspectos positivos, que se resume em uma euforia satisfatória fora do cotidiano urbano. Então, encontraríamos no trabalho o oposto disso, admitindo que ele seja duro e bruto. “Para nós, brasileiros, a festa é sinônimo de alegria, o trabalho é eufemismo de castigo, dureza e suor” (DA MATTA, 1984, p. 69).

Dessa forma, o autor salienta que o carnaval serve de teatro e prazer, em que a vida transcorre sem problemas e as coisas são vistas por novo prisma e ângulo. Nele, se criam determinadas situações em que tudo é possível, num espaço de liberdade e possibilidade de viver utopicamente sem miséria, trabalho e obrigações. Há o prazer sensual para todos, modifica-se as máscaras habituais do cotidiano pelas fantasias, troca-se o dia pela noite, momento onde as pessoas mudam de posição social. Fantasiados no carnaval, assume-se diferentes papéis que são negados pela ordem contínua e estável do cotidiano. E se a vida cotidiana deixa de ser operativa, há a invenção de um momento extraordinário. Sem trabalho, fardo ou castigo, o carnaval torna-se uma inversão do mundo, que seduz a todos igualmente, de forma que todos são iguais perante a festa.

O carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. Pena que tudo isso só sirva para revelar o seu justo e exato oposto (DA MATTA, 1984, p. 78).

O carnaval significou uma importante abertura para a afirmação étnica da juventude negra e mestiça em Salvador. Antônio Risério (2004, p. 579) nos informa que isso alterou substancialmente a vida baiana, considerando a autoridade política dos *afoxés* e blocos *afros*, o que constituiria um passo imprescindível para que os negros conquistassem a ‘cidadania plena’. Entre as décadas de 1970 e 80, “o negro-mestiço queria ser aceito, sim – mas aceito em sua singularidade, em sua diferença, como carta ostensivamente marcada. Esse foi o caminho da transformação” (idem, *ibidem*). Após a criação do *afoxé* “Filhos de Gandhi” (1949) e, trinta anos depois, do grupo musical *Olodum* (1979), a representação da africanidade baiana coube ao mérito de grupos de mulheres negras e mestiças que, literalmente, colocaram o bloco na rua. Osmundo de Araújo Pinho (2004, p. 91) define o bloco afro *Ilê Aiyê* como símbolo da integridade racial na Bahia reafricanizada, que promove a expansão da cultura de origem africana na cidade da Bahia e se pronuncia com a expansão do mercado e com o consumo da identidade negra, que seria a forma como se dá uma nova inflexão às formas tradicionais de intervenção crítica afrodescendente. O grupo cultural é considerado o primeiro bloco negro, fundado pelos moradores do Curuzu, bairro da Liberdade, em 1974, lugar que concentra o maior número de afro-brasileiros do país. A expressão significa, em “iorubá”, *casa de negro*. De fato, o grupo é composto, em sua maioria, por mulheres negras, mas por incrível que pareça, foi fundado por dois homens: Antônio Carlos dos Santos, conhecido como “Vovô do Ilê”, e Apolônio de Jesus, com a ideia de criar um bloco carnavalesco negro. No carnaval de 1975, primeiro ano na avenida, o bloco

se destacou com a música “Que bloco é esse”, de Paulinho Camafeu: *Que bloco é esse/ Eu quero saber/ É o mundo negro/ Que viemos cantar para você.*

O Ilê Aiyê, o bloco afro que primeiro se notabilizou e que plasmou o próprio nome do gênero, apela para uma África ancestral, emblematizada por escudos de pele, torços cuidadosamente trabalhados, objetos de cerâmica, sisal e palha. Este modelo é seguido quase sempre pelos blocos afros que surgem até o início dos anos 1980 (MOURA, 2009, p. 114).

Segundo Maria Luísa Barsanelli, na *Folha de São Paulo* (1º de out. de 2018), a origem do grupo ratificou a fragilidade de uma suposta igualdade étnico-racial, provocando críticas como a do jornal *A Tarde*, de 12 de fevereiro de 1975, que tinha como título: “Bloco Racista, Nota Destoante”. Inicialmente seus fundadores pretendiam nomeá-lo *Poder Negro*, mas, na época, a Polícia Federal da Bahia evitou o registro do bloco com tal nome, declarando que possuía conotações negativas. Além disso, a imprensa baiana estimulou a proibição acusando o movimento de formação do bloco de ter “inconcebíveis intenções subversivas” por vincular as condições sociais do negro no país. Depois disso, muito se ouviu sobre o *Ilê Aiyê*, que traz como ritmo o *samba-afro*, o que significa exatamente o que nome suscita: uma espécie de samba com ritmos mais afros, acompanhados de instrumentos como o “agogô” e a percussão. Demarca-se assim um domínio fonográfico em que a associação com certo “africanismo” é mais intensa, como sendo diferente do domínio do samba propriamente dito. Apesar da diferença de ritmo, o bloco afro é aclamado pelo *axé music* e por vários artistas, como já foi intitulado por Daniela Mercury, como a “pérola negra” da Bahia.

Durante cinco anos (1974-1979) o *Ilê Aiyê* do bairro da Liberdade foi o único bloco afro de Salvador, mas foi tempo suficiente para difundir sua experiência e motivar a formação de vários outros como *Olodum* (1979) no Pelourinho, *Malê Debalê* (1979) em Itapuã, *Ara Ketu* (1980) em Periperi, *Muzenza* (1981) também na Liberdade, entre muitos outros que se organizaram sob sua inspiração ao longo da década de 1980. Assim, a afrobaianidade tornava corpo em outros polos também periféricos e davam nuances ao movimento (GUERREIRO, 1999, p. 105).

Goli Guerreiro (1999) nos lembra que os blocos afros não apresentam um papel apenas durante o espetáculo do carnaval, pois são grandes fundações com projetos sociais que atuam na cidade durante todo o ano, sobretudo nos bairros periféricos de Salvador. Atualmente, o bloco *Ilê Aiyê* é considerado patrimônio cultural da Bahia, marco do processo de africanização do carnaval baiano e se caracteriza como uma entidade de militância negra, de valorização e combate ao racismo. Coube ao bloco valorizar acentuadamente o fenótipo afrodescendente, de modo que a reinvenção da identidade negra é trazer a “beleza negra”

como ideia de resistência, a fim de ratificar a discriminação, sobretudo da mulher negra, antes e depois do uso do embranquecimento racial na figura da mulher mestiça.

A beleza negra, por outro lado, se coloca do lado oposto dos discursos miscigenantes e significa um desafio às formas codificadas de leitura para raça, gênero e corpo. Essas novas leituras expõem a crise das representações sobre a nação, justamente configuradas pelo modo peculiar de conjurar a identidade de um povo por intermédio da sexualidade como motor da história (PINHO, 2004, p. 91).

O concurso da “beleza negra” feito pelo bloco Ilê Aiyê, todos os anos antes do carnaval, representa um discurso político e social de luta contra o racismo daqueles que não ressaltam a mulher negra como símbolo de beleza e que acreditam que a mulher mestiça é “puro corpo”. De acordo com o próprio Ilê Aiyê, a *Noite da Beleza Negra*, nome dado ao evento, é o maior concurso de exaltação da beleza da mulher negra no Brasil, em que a vencedora recebe o título de “Deusa do Ébano” e/ou “Rainha do Ilê”, tendo como missão “levar ao público todo encanto e consciência que a mulher negra necessita para elevar sua autoestima e senso crítico” (*Ilê Aiyê*, 2000). A raça, como explica Hall (2003, p. 69), é uma construção política e social, por ser uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão, que chamamos de racismo. Ser homem ou mulher “de cor” significava não apenas inferioridade da raça, mas também inferioridade intelectual e social, de onde foram estabelecidos vários estereótipos negativos, trazendo nessas representações discriminações e preconceitos. A exaltação da beleza sempre foi direcionada à mulher branca ou, até mesmo, à mestiça, enquanto a mulher negra com cabelos crespos era considerada, segundo Hildegardes Vianna (1979), “feias de raça”, aquela que servia apenas para trabalhos braçais. E assim, a cor da pele se perpetua como um fator que representa a distância entre as camadas sociais, continua sendo marginalizada, sentindo na própria pele as marcas do racismo, que deixou de ser um racismo de dominação e passou para um racismo de exclusão, onde os grupos dominantes se valem de elementos étnico-culturais como cor de pele, parentesco e hierarquização social para justificar as desigualdades sociais (SODRÉ, 1999).

Os estereótipos, muitas vezes, costumam ser camuflados, apelando a traços contidos por marcas de racismo, bem como pelo silenciamento de acontecimentos históricos, socioeconômicos e culturais. Para exemplificar, Afrânio Peixoto (1945) cita Waldo Frank, que se mostrava atento às singularidades baianas, mas com o discurso distorcido sobre a liberdade do povo negro, salientado até no corpo da mulher negra.

Aqui está o ar da Bahia: livre e plástico. Qual é o seu segredo? Não é a arquitetura, graciosa herança de um passado colonial. Não é o suave, úmido céu; e não apenas a gente. Uma fusão sutil do povo escuro com o mundo de pedra e juízo herdado dos homens que, uma vez, foram seus senhores. Na Bahia o negro é livre. E os peitos das mulheres são soltos e livres. E a grama é também livre, escapando-se pelas fendas das calçadas das ruas (FRANK apud PEIXOTO, 1945, p. 351).

Estas reflexões retomam o debate que levantamos sobre a imagem da mulher negra baiana como símbolo da baianidade, entre o folclore e a sexualidade. Se pararmos para pensar, vemos que os dois tipos de mulher, tanto a *baiana do acarajé* quanto a *mulher afro-baiana* estão inseridas como traço da baianidade. Ambas são estigmatizadas, sendo a primeira pertencente ao povo, como ícone da culinária e identidade nagô-baiana e a segunda, figura do carnaval e objeto do desejo masculino. Não é à toa que João Filho escreve dois verbetes diferentes para descrevê-las (*Baiana* e *Baiana de acarajé*). É que a folclorização ainda recai sobre as duas e as fazem mulheres diferenciadas entre si: enquanto a mulher *afro-baiana*, “desfila” para os homens e alimenta sua alma e seu ego, a *dama do tabuleiro* alimenta seu corpo. Em Salvador, a figura da baiana de acarajé se transformou em uma profissão típica da mulher negra, folclórica e exuberante, cheia de apetrechos e é a própria representação por excelência da Bahia, por ser a terra das baianas. Ela traduz uma memória ou imagem repetida da negra escravizada, como mulher que vende quitutes, de forma respeitosa, em cada esquina. “A reprodução de um lugar social subordinado e um lugar cultural folclorizante, caminhou lado a lado e, além de bem documentada, tornou-se o símbolo da cultura local e da identidade dos baianos, brancos ou negros” (PINHO, 2004, p. 114).

A mídia é o intelectual coletivo desse poderio, que se empenha em consolidar o velho entendimento do povo como “público”, sem comprometer-se com causas verdadeiramente públicas nem com a afirmação da diversidade da população brasileira. O racismo modula-se e cresce à sombra do difusionismo culturalista euro-americano e do entretenimento rebarbativo oferecido às massas pela televisão e outros ramos industriais do espetáculo (SODRÉ, 1999, p. 244).

Segundo Osmundo Pinho (2004), a indústria que lança a Bahia como imagem e restringe a tradição baiana a *slogans*, nutre-se do mesmo solo que faz progredir outra indústria, a do comércio sexual de mulheres e da prostituição étnica em Salvador. Isso porque se tornou uma obsessão vender a imagem da mulher negra e mestiça, a antiga “mulata”. Com a rejeição da antiga mulher negra, aquelas que eram escravizadas, veio o gosto pela mistura das raças ocorrida no Brasil. No entanto, a exaltação da mulher mestiça ressoou de outra forma. A “mulata” se transformou num símbolo de exuberância da miscigenação, que, de

acordo com Pinho (2004, p. 113), ajudaria a esconder aquela rejeição e a fixação por ela “não poderia permanecer incólume ao avanço da mercadoria e do espetáculo” e, graças à modernidade e aos cursos transnacionais, a cidade aparece como um território livre para o “safári sexual colonial”, pois a própria indústria de turismo vende a imagem de Salvador e da Bahia associada à figura da mulher desnuda e mestiça oferecendo-se entre a rebentação e os coqueiros (PINHO, 2004, p. 114). Do mesmo jeito que se associa a miscigenação ao sexo, ao prazer e ao desejo, essa mulher é pensada como apenas corpo e tudo contribuía para construção do espetáculo:

[...] um olhar, uma distância, um corpo que se exhibe afirmando como imagem que fascina. Tem-se aqui, então, os elementos necessários para uma situação de sedução, pois o que pretende o corpo que se exhibe é seduzir, isto é, atrair, apropriar-se do olhar desejoso do outro (REQUENA, 1988, p. 59).

Mulher negra baiana e carnaval como festa de rua popular vão sendo incorporados à narrativa do turismo. Constitui-se num novo momento na atual configuração do carnaval, tomando como desafio e estímulo a provocação de Antônio Risério (1981, p. 128), em *Carnaval Ijexá*: “que as mulheres se movimentem e marquem presença na transa do afro-carnaval”. Após todo caráter sexualizado e sensual dado ao corpo negro, especialmente, mais acentuado no século XX com a exaltação da baianidade na literatura e, por conseguinte, com o turismo sexual, ele é visto como um objeto cultural e “deve ser analisado como acoplado à dinâmica geral das lutas discursivas, na medida em que sejamos capazes de reconduzi-lo ao seu contexto e à sua historicidade” (PINHO, 2004, p. 111).

A figura retórico-sexual das mulheres baianas é constantemente evocada em cartazes de agências de turismo. Já virou um hábito agregar as mulheres negras baianas com o sexo. Salvador se tornou o espaço da relação cidade e mulher fácil e, comumente, ligada ao fator carnaval. Esse capital simbólico promove o turismo sexual internacional para a cidade, dando destaque a um estereótipo perverso e desvirtuado sobre a condição da mulher negra baiana (JESUS, 2016, p. 235).

Salvador se afasta do projeto de cidade ideal, pois foi lhe dada o posto de lasciva e carnal. Mais do que um imaginário turístico, alguns textos da mídia brasileira que tratam da venda da sexualidade nacional aos estrangeiros apresenta a cidade carregada de contrassensos que trafegam a rotina local. “Ainda mais depois da primeira impressão de ser Salvador uma cidade perdida na carnalidade” (JOÃO FILHO, 2014, p. 115).

Esse discurso manipulado, principalmente, pelas agências de turismo, na intenção de naturalizar uma visão sobre o corpo sensual e a alegria contagiante do baiano e em construções discursivas oriundas no imaginário popular com a ideia de “cidade de luz e prazer” e “terra da felicidade”, é atrelado a uma imagem de Salvador, internalizada pelo baiano e por quem está fora do contexto, tanto a nível nacional quanto internacional. Dessa forma, a temática vem integrada à sensualidade e à figura idealizada da mulher baiana e ancorada em uma extensa produção musical que explorou esse imaginário, desde as décadas de 1930 e 1940 com as músicas Dorival Caymmi, passando por Ari Barroso, pela literatura de Jorge Amado, até chegar ao próprio João Filho. Nesse período, por exemplo, a música contornou bastante a história e cultura afrodescendente na Bahia. Os compositores de samba criavam canções para tudo que se relacionasse à Bahia, como as comidas típicas; “do valor da Bahia como *terra mater* do Brasil, como morada da alegria e da felicidade; do candomblé, feitiços, santos e igrejas; de localidades da cidade de Salvador; da saudade de amores conquistados e deixados na Bahia” (KELSCH, 2018, p. 60). Dentre essas canções se destacavam aquelas que se referiam à baiana: “negra, ou mestiça, quituteira ou não, quase sempre sensual, atraente, faceira, hábil; quase sempre objeto de desejo” (idem, *ibidem*).

Segundo Carlos Sandroni (2010), o período de formação do samba como símbolo da música brasileira se ajusta ao mesmo período em que a visão sobre a mestiçagem parecia ser bem-sucedida:

É incontestável que o período em que a predominância do samba se torna cada vez mais completa – a partir do início dos anos 1930 – é também, na música popular, um período de afirmação explícita do mulato e da mulata. É verdade que o lundu, gênero musical do século XIX que precedeu o samba na apresentação de afro-brasileirismos, já foi identificado por Mário de Andrade (1944) como dotado de uma obsessão sexual pela mulata, assediada pelo senhor ou pelo filho deste, o “sinhô moço”. Mas a produção fonográfica entre os anos 1930 e 1940 apresenta personagens negros e mulatos de algumas maneiras bastante inovadoras em relação aos padrões do lundu, maneiras cujas peculiaridades não foram até agora, salvo engano, assinaladas (SANDRONI, 2010, p. 138).

O que Carlos Sandroni demonstra é que o samba ajudou a disseminar o estereótipo de homens e mulheres mestiços, até mesmo em relação à obsessão sexual. Contudo, o que há de diferente, é um repertório de músicas que constantemente reforçam um contexto de alta valorização, mas sem perder a simpatia pela sensualidade. Os termos “moreno” e “morena” têm a mesma significação que “mulato” e “mulata”. O samba “Moreno Cor de Bronze”, composto por Custódio Mesquita e gravado por Aurora Miranda em 1934, demonstra isso: *Não há nada, moreno/ Que se compare a você/ Seu amor é mais gostoso/ É melhor o seu*

querer/ Tua cor é maravilha/ E vale mais que um tesouro/ Por tua causa, moreno/ O bronze vale mais que o ouro (apud SANDRONI, 2010, p. 141).

Citando Leila Gonzalez (1983), Cláudia Cardoso afirma que a mulher mestiça abriga dois significados, o tradicional, resultante da mestiçagem; e outro, atualizado pela exploração física e econômica, no qual representa uma mercadoria. Segundo a autora, a percepção da mulher mestiça como produto do português branco, nos envia ao estabelecimento da “raça negra como objeto”, pelo colonizador, situação em que a “mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele”. Logo, a invenção da “mulata” transforma os negros em objetos, de modo geral, e a mulher negra, de modo particular (GONZALEZ *apud* CARDOSO, 2012, p. 126).

No âmbito do carnaval, a mulher mestiça está associada ao turismo sexual. A prática histórica trouxe, de fato, a “mulata” de outrora como um objeto, nesse caso, sexual e de ordem econômica. A maioria das aliciadas é composta por jovens negras, de classes populares, com baixa escolaridade, que vivem nas periferias das cidades, exercem trabalho subalterno sem qualquer garantia e já sofreram algum tipo de violência social ou sexual. Segundo Adriana Piscitelli (1996), o turismo sexual internacional não constitui precisamente uma novidade no país, mas tem se convertido numa questão de extrema relevância na mídia nacional. O Rio de Janeiro opera como polo de atração de turismo sexual há várias décadas, embora a Bahia tenha entrado nesse circuito num período relativamente recente. Já na década de 1980, diversas ONGs e organizações de mulheres denunciavam a aumento significativo deste tipo de turismo (PISCITELLI, 1996, p. 14).

4.3 NOTAS SOBRE A IDEIA DE BAIANIDADE

Antônio Risério (1995, p. 21) traz a seguinte indagação: “a cidade que era naturalmente sedutora se converteu numa profissional da sedução”. Assim como Risério, João Filho (2014, p. 201) afirma que Salvador “nasceu para seduzir e não ser seduzida”. No final da última seção, vimos como todo um contexto histórico desenvolveu uma notoriedade da cidade de Salvador através da sexualidade. De fato, o turismo sexual é um dos maiores males que a capital baiana enfrenta hoje, perdendo lugar para a violência e o tráfico de drogas. Em aportes literários, que as mulheres baianas são constantemente chamadas como uma das maravilhas da “boa terra”, tornam-se tão objeto quanto diversos elementos da cultura local,

suscetíveis ao consumo. As mulheres aparecem intrinsecamente no olhar masculino, erotizadas e sexualizadas. Nitidamente, percebemos o caráter de subalternidade que o colonialismo conduziu à representação do sujeito pós-colonial e à formação de sua identidade, influenciado pelas relações de colonialidade do poder. Logo, o pensamento colonial é um aparato que não se desprende da cultura brasileira, pois, a cidade contemporânea trafega pelas formações subalternas dos indivíduos negros no contexto colonial e, pelo mesmo caminho, a mulher continua sendo objeto da exploração sexual.

Certamente, o intuito da baianidade não foi transformar a cidade em um “cardápio sexo-racial” oferecido como atrativo turístico, mas, de certa maneira, conduziu um olhar em torno da sensualidade e sexualidade na figura negra feminina. Segundo Homi Bhabha (1992), o modo como estereótipos sexuais e raciais se ajustam para determinar uma constituição do *outro* no pensamento colonial deve ser pensada como uma abertura para a concepção de “processos de subjetividade tornados possíveis por meio do discurso estereotípico” (BHABHA, 1992, p. 178).

A cidade passa a ser sedutora não apenas pela representação da sensualidade em torno da mulher, e sim, por transformar-se em cartão-postal. Essa imagem, no entanto, não vem apenas pelo contexto da paisagem, mas também pela forte identidade cultural que a alavancou. Para a baianidade ser moldada ou estruturada numa mesma expressão identitária, as marcantes características da Bahia (hospitalidade, cordialidade, alegria, carnaval, sensualidade e primazia) foram assimiladas e aceitas pelo povo baiano, de modo que vivenciou, e ainda vivencia, essas particularidades como algo próprio, como um atributo que faz o povo e a cidade serem diferentes.

Jorge Amado (1945) afirma que “aqui toda cultura nasce do povo, poderoso na Bahia é o povo, dele se alimentam artistas e escritores”. Quando o romancista fala sobre o povo baiano nos remete mais uma vez a cultura popular, ao mesmo tempo em que nos desperta a alegação do autor sobre as personalidades viverem desse feito popular baiano, que podemos associar ao crescimento do “capitalismo editorial”.⁶⁶ Isso nos leva a um outro elemento que se assemelha muito com o que estamos tratando sobre a Bahia, que é a marca de pertencimento discutido por Benedict Anderson nas chamadas “comunidades imaginadas”. Ainda que

⁶⁶ No livro *Comunidades Imaginadas*, publicado em 1983, Benedict Anderson traz o conceito de “capitalismo editorial”, que se constitui na ligação das possibilidades do capitalismo à tecnologia de imprensa, de forma que a circulação de textos configura públicos leitores que, ao se identificarem através da comunicação, fundam um espírito solidário sob a égide de um estado nacional. Deste modo, o autor faz um diagnóstico do material editorial que contorna as diversas comunidades concebidas como nacionais, além de congrega documentos de instituições nacionais oficiais que construíram, propagaram e distribuíram seus discursos.

estejamos discutindo uma determinada cidade/região do país, não podemos deixar de perceber o sentimento de nacionalismo trazido por esse autor, sobretudo ao afirmar que as comunidades imaginadas surgem quando os sujeitos se imaginam como parte daquele lugar e se identificam por elementos de pertencimento e igualdade. Isto assegura a ideia de povo e nação igualmente como uma comunidade fortemente simbólica, conectando as pessoas como integrantes das mesmas particularidades e comportamentos, pois há um sentimento que as unem e, portanto, “todos têm em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).

No que se refere à baianidade, a noção de pertencimento a uma cultura acompanha um conjunto simbólico de atributos que, segundo Benedict Anderson, se integra através de uma comunhão nacionalista entre os sujeitos e que dependerá da força que os atributos simbólicos exercem sobre eles. Por conseguinte, a união entre esses atributos de ordem histórica e literária deu origem a um conjunto de traços que se tornam inerentes e naturais ao lugar. Por isso, podemos pensar a ideia de baianidade como Anderson (2008) pensa o nacionalismo, um sentimento construído, inventado, mas legítimo para os indivíduos, sabendo que em algumas situações, o conceito de “regional” pode denotar aquilo que não conseguiu à condição representativa de “nacional”, por isso mencionada como uma realidade local e até excêntrica.

A baianidade, de certa maneira, se tornou um constructo identitário atribuído às vivências do povo baiano e à imaterialidade da cidade de Salvador e seu entorno, possibilitando, conseqüentemente, a conservação da cultural local, e porque não dizer que ela, como uma invenção da tradição baiana, tornou-se um “patrimônio” imaterial da Bahia. De acordo com Silveira e Buendía (2011), a partir da década de 1970 houve uma significativa preservação do patrimônio histórico e cultural, não apenas dos bens materiais, mas também dos bens imateriais, principalmente, as festas, a gastronomia, a música e os rituais de uma determinada cidade ou região do país. Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2006), por sua vez, articulam sobre o contexto imaginário das tradições, a qual à invenção dessas tradições constituiria um recurso fundamental na concepção das identidades nacionais na modernidade. Esses últimos autores (2006, p. 9) chamam a atenção para as “tradições inventadas”:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM; RANGER, 2006, p. 9).

A importância em preservar o patrimônio histórico, cultural e natural aumentou significativamente naquele período com o auxílio de políticas públicas, movimentos sociais e órgãos voltados à proteção do patrimônio como o IPAC e o IPHAN. “Verifica-se um apelo cada vez maior da sociedade contemporânea à noção de patrimônio para fazer referência aos bens culturais considerados representativos de uma dada sociedade ou de um determinado momento histórico” (SILVEIRA; BUENDÍA, 2011, p. 147). No entanto, o que percebemos em termos da Bahia é que a preservação da cultura baiana não se fez apenas de elementos que foram instituídos como patrimônio histórico, mas dentro da própria ideia de baianidade, sendo ela conformada numa forte organização cultural que produz sustentabilidade às práticas comportamentais e discursivas, aceita pelos sujeitos onde ela se encontra. Concluída como a diferença cultural da Bahia, a baianidade reitera o carnaval, a afro-religiosidade e o exotismo em termos de corpo negro feminino e, diante da produção de bens para uso mercadológico, está inserida em uma aspiração estética que norteia o consumo da cultura.

Sendo assim, a baianidade se tornou uma marca da diferença baiana em relação à cultura e ao comportamento dos sujeitos, tanto dentro da região Nordeste quanto no restante do país, reunindo um conjunto emblemático de características aceito pela população e amparado pela cena artística, cultural e política. Dorival Caymmi, Carybé e Jorge Amado foram como muitos outros, antes e depois deles, mediadores e representantes da baianidade, que apresentaram a história e a cultura da cidade da Bahia através de suas produções artísticas, reivindicando um espaço político na nacionalidade, de modo que, a própria baianidade acentuou “as tradições históricas, a primazia do Estado, os dotes intelectuais, as contribuições culturais tanto nas artes quanto nas letras, a preparação de estadistas, dentre outros aspectos correlatos, como alguns dos principais aspectos caracterizadores da Bahia” (LEITE, 2005, p. 2). Da articulação entre povo, cultura e tradição nasceu essa elaboração identitária em torno, principalmente, da comunidade negro-mestiça que delineia a alteridade étnica característica da Bahia.

A estruturação de pontos marcantes na cultura baiana diante do comportamento do baiano, da imagem das festas populares, da tradição folclórica, do patrimônio cultural e natural, do legado histórico e do caráter das relações raciais da cidade de Salvador, constituíram práticas e significados que garantem as condições da legibilidade e propagação da baianidade. O mito da diferença cultural da Bahia opera como estratégia mercadológica apropriada para instigar o conhecimento da cidade como produto, onde a cultura é o diferencial de atrativo turístico. Então, o conceito de “baianidade” acompanha o uso do

Produto Bahia, em que a cidade é decomposta em mercadoria através da transformação da cultura em bens de consumo e descrita como uma comunidade essencialmente popular, exótica, diferente e singular.

Em suma, a ideia de baianidade atravessa explicitamente o que o *Dicionário Amoroso de Salvador* fundamenta como registro da cidade, na gastronomia exótica e saborosa, “na paisagem, no misticismo, no folclore, no artesanato, no jeito dengoso do povo que sobe e desce ladeiras, nas festas de rua e, principalmente, na alegria contagiante dessa gente que canta e dança de maneira própria e faz da vida uma eterna festa” (PINHO, 1998, p. 10). Contudo, ela ainda carrega uma ampla carga de *clichês*, preconceitos e estereótipos estabelecendo discursos notadamente cercado de exotismo, que, segundo Osmundo Pinho (1998), se tornou uma interpretação da realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva. Ao contrário de uma expressão espontânea construída efetivamente pelo próprio povo, a baianidade foi construída pela intelectualidade e elite baiana (músicos, escritores, artistas e políticos) e configurou-se num repertório de traços característicos, mas, ao mesmo tempo arbitrários, construída da mistura ideológica em torno da Bahia como comunidade imaginada e como símbolo de contradições raciais (idem, ibidem).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse diálogo sobre a baianidade, percebemos que João Filho (2014) não apenas escreveu sobre a cidade, mas falou, descreveu, exaltou, relacionou com outros lugares, desmereceu críticas e ressentimentos, defendeu-a com unhas e dentes. O que faz um sujeito ser baiano? O que tem de característico em quem escreve, quem perambula, quem visita, o que o torna diferente? O *Dicionário Amoroso de Salvador* teve, sem dúvida, várias intenções. Independente do contexto que levou a sua criação, com certeza, a escrita dele tomou outro rumo. Quem escreve, não se apaga, e podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que João Filho se pôs como um “ser baiano” nessa escrita.

O autor construiu uma sólida imagem das particularidades e propriedades do espaço baiano, sem esquecer de mencionar a subjetividade do povo e o aguçado sentimento religioso e carnavalesco. Para além dessas propriedades, a escrita dele encontra-se recheada de mitos e reflexões sobre a cidade negra, a cidade da alegria, a cidade sedutora. O escritor cruzou entrelugares e espaços temporais delineados entre a realidade e a ficção, travando conhecimentos sobre a raça/etnia, a intelectualidade e a diversidade local em decorrência do discurso nacional, além de fazer referência às representações e discursos que rebaixaram os membros da cidade étnica e que, por vezes, transformaram-na em uma construção imagética solidificada e retrógrada.

Nessa premissa, ele, o autor, não o narrador, conceituou a baianidade como uma “identidade baiana”, bem simplória no conceito ao mostrar a unilateralidade, por ser exclusiva da cidade da Bahia, mas também provou a complexidade do conceito na pluralidade, que pulsa da junção de muitos atributos históricos, culturais e sociais, alguns até construídos para caracterizar a cidade, que, de todo jeito, tornou-se referência impactante, parte fundamental para descrever Salvador. Essa identidade, esmaltada em uma amplitude de conhecimento de diferentes comunidades culturais que convivem e tentam construir uma vida em comum, como diz Stuart Hall (2008, p. 52), é parte do “ser baiano”, assim como perpassa o narrador e o autor. O modo de ser, agir, sentir desse sujeito exala “baianidade”. Ainda que muito desse comportamento tenha sido construído, e não nascido naturalmente, foi algo inserido na cultura baiana e faz parte do baiano todos os dias, não apenas no ensejo do carnaval. No entanto, a maneira de se expressar e viver, ele e ela, o baiano e a baianidade, trafegam por verdades e mentiras, percorrem os relatos dos turistas, as linhas dos romances, as letras das canções, as pinceladas dos quadros, além de mergulhar, sem saber de que forma podem ser interpretados,

pela indústria do lazer e entretenimento, pelos veículos de comunicação, pela massa televisiva que explode em propagandas, ou pela elite baiana.

De uma maneira geral, entre a cidade fortaleza e a cidade contemporânea, a história de Salvador embasou os conteúdos literários entre a realidade e o imaginário, nos quais os desafios da urbe histórica foram rememorados por narrativas representativas da literatura urbana numa conexão de textos e temporalidades. A baianidade encontra-se entre esses dois universos – o real e o imaginário – e ainda se vale de uma construção ficcional. Vale ressaltar que o imaginário não se logra apenas pela ficcionalidade, mas como parte da memória capaz de cultivar mitos que atribuem sentido à existência humana, uma espécie de interpretação cultural. Segundo Eneida Leal Cunha (2006, p. 14), ele é o espaço de produção de sentidos, cuja memória incorpora acepções da história como elemento de continuidade e descendência, bem como intervém nas narrações e imagens do âmago do cotidiano. Pensando dessa forma, podemos concluir que a construção do imaginário da cidade surge do pensamento histórico-cultural arraigado de tempo e espaço predeterminados.

Mais do que a transformação da realidade em componente literário, as narrativas da cidade do Salvador revelam a mitologia baiana, pois é traduzida em histórias que recorrem ao passado, presente e, caminha, às vezes, utopicamente, para um futuro promissor. Além da memória e da historiografia, a literatura também é um veículo de transmissão do imaginário, que, por sua vez, recria pontos de vista a respeito da condição humana, do papel social dos sujeitos urbanos e das manifestações históricas e culturais da cidade. Muniz Sodré (1999, p. 214), mais uma vez, revela que o mito é o “grande operador diferencial da comunidade litúrgica”. Assim como o mito, a literatura dá vida à cidade e, como protagonista, ela, personagem de diversos olhares, estampa determinada legibilidade em espaços culturais, literários e artísticos para transformar-se em uma “cidade ideal”. Como cenário, a cidade comporta símbolos e signos da baianidade que representam o imaginário em torno de uma “cidade real”, encenada em casarios antigos, fortes e paisagens naturais, que se emolduraram em cartões-postais, compartilhando a cena com a religiosidade, a familiaridade e a sensualidade (MOURA, 2001), com as baianas de acarajé e os mestiços de todos os gêneros, com a malandragem e hospitalidade dos personagens de Jorge Amado, com os balangandãs de Caymmi, com os terreiros de candomblé e as festas de largo. Contudo, a cidade como objeto requer cautela, pois uma antiga cidade pode perder-se através de tantas inovações aplicadas pelos *media*, pela propaganda turística que fizeram da Bahia uma marca, pelo “carnaval dos vendidos” trazido por Carlos Ribeiro (2010).

A baianidade surge como um orgulho, sentimentalismo, localismo, naturalismo impregnado de representações e estereótipos, um caráter próprio, mas que “sofreu duros reveses a partir do final do século XX porque os governantes atuais não vêm investindo nisto” (MOURA, 2011). Na verdade, a baianidade continua sendo uma marca preponderante e de referência da Bahia, intrínseca à cultura local e que dialoga com a música, a festa e o lazer, numa relação de estima e valorização dos baianos e para o interesse da atividade turística, que, de certa maneira, contribui para a reprodução de imagens, que também se padronizam numa representação da cidade e de sua cultura.

Além disso, a afro-religião também comunga dessa dialética, não apenas pelo misticismo do sincretismo religioso e suas práticas como parte das manifestações culturais da Bahia, mas pela presença do sujeito afro-baiano num lugar de destaque na cena urbana. Se o negro, referindo-se aos homens e às mulheres afrodescendentes, outrora, era depreciado, hostilizado, composto de um corpo subalterno e sem evidência na sociedade, hoje, ele se torna uma referência baiana. Não que tudo que se sucedeu historicamente não exista mais. O preconceito e a discriminação racial operam angustiosamente nas questões de classe e étnica como mostram os noticiários e presídios da cidade. Não há como negar que há uma vulnerabilidade da população negra em todo país e que essas questões raciais e de classe fazem parte da violência étnico-racial que acontece todos os dias. Entretanto, o que abordamos foi a trajetória da baianidade e do *Dicionário Amoroso de Salvador* em tratar a participação do negro na forma de descrever a cidade (capital mais negra), no carnaval (com ascensão dos grupos musicais e blocos *afros*), no candomblé (como manifestação cultural de raiz africana), decorrente de uma composição étnico-racial diferenciada no século XIX e de um processo social discriminatório em que vive a população negra no século XXI.

O lugar dos negro-mestiços baianos agora são todos os lugares, ainda que alguns bairros da periferia tenham mais que outros. Segundo Eneida Leal Cunha (1999, p. 136), “essa população negro-juvenil, que frequenta os blocos *afros* e perambula cotidianamente pelo centro histórico, produz hoje as imagens mais circulantes da afro-baianidade e alimenta a pulsante (e exportável) indústria da diferença cultural baiana”. É notório que a cidade de Salvador passa a ser um conjugado de representações identitárias que surgem diminuindo a camada tradicional de valores estéticos e culturais. “O orgulho negro, o corpo negro, a beleza negra, um modo negro de vestir-se, de dançar ou de falar, o som negro, para a Bahia contemporânea, não configuram a força de uma comunidade recortada e plenamente identificada, sequer coesa” (CUNHA, 1999, p. 138). É curioso notar que esse sujeito faz parte

de um imaginário que se propaga em classes e grupos desiguais socialmente, mas, ainda assim, o “ser negro” denota uma carga positiva, uma marca de orgulho, assim como o “ser baiano”.

Quando realmente somos negros ou afrodescendentes no Brasil, de forma que o termo não traga constrangimentos ou elementos que faça pensar na sua cor socialmente? Carlos Sandroni (2010), citando Livio Sansone (2007), não pergunta, mas responde sobre como a condição étnica perpassa pelo cotidiano social:

No Brasil, seria possível ser ‘negro’ durante o carnaval, ‘escuro’ para seus colegas de trabalho, ‘moreno’ ou ‘negão’ para seus parceiros de copo, ‘neguinho’ para a namorada, ‘preto’ para as estatísticas oficiais e ‘pardo’ na certidão de nascimento. Idade, nível de instrução e nível de intimidade do contexto seriam alguns dos fatores intervenientes nessas classificações (SANSONE *apud* SANDRONI, 2010, p. 142).

No contexto do que afirma Sandroni, o país traz consigo a aceitação das formas enquadradas para se referir ao sujeito negro, de cor, afrodescendente, que, ao mesmo tempo, assegura a figura do mestiço demograficamente, enquanto a figura do negro aparece cultural e politicamente. Nessa ideia de identidade étnica contextual, o antropólogo Livio Sansone, em seu livro *Negritude Sem Etnicidade* (2007), adverte que o ser “pardo” para os institutos de pesquisas podem não condizer com seus padrões de consumo e práticas culturais de negro, principalmente, porque em muitas ocasiões as identidades étnicas no Brasil são, em parte, deliberadas pelas condições econômicas, ou seja, “pessoas mais ricas se veem e são vistas como mais brancas, pessoas mais pobres se veem e são vistas como mais negras” (SANSONE *apud* SANDRONI, 2010, p. 142).

Já o título do livro de Liv Sovik (2010) nos faz pensar sobre esse panorama étnico e econômico que vivemos: *Aqui ninguém é branco*. A metáfora não traz apenas a questão da cor, mas do que ela representa no contexto econômico e social brasileiro, onde grande parte da população negra ainda vive em condições menos favorecidas que os brancos, desde uma pseudolibertação. No entanto, o olhar é sempre diferente: é exótico, é malicioso, é sensual, que está em sua maior parte ligada a uma ideia fixa de cidade ideal *versus* a cidade real, “visível em cada esquina, da desigualdade social e racial” (SOVIK, 2010, p. 35).

Sendo assim, na baianidade é refeita uma imagem do negro, positiva ou negativa, ainda carregada de estereótipos, sem interessar o que acarretam. O carnaval também vive esse contrassenso, estampado numa alegoria sublime, um universo de alegria, de grandiosidade. Nele, se aborda o místico, valoriza o *afro*, enche a economia, enlouquece a multidão, num sentido de euforia e tudo isso se transforma numa representação do universo baiano, e o

habitante vive com a ideia da “capital da alegria”, da “terra da felicidade” e “cidade do carnaval”, em torno de discursos e propagandas midiáticas. Portanto, a ideia de baianidade reconstrói todo um aparato para “forjar” uma realidade ou simplesmente elaborar um grandioso atrativo, que, concomitantemente, traduza a cultura baiana na sua relação com a história, invertendo os critérios de produção da imagem e superando o complexo de inferioridade dessa cultura (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 278).

Desde que o professor Milton Moura (2011) afirmou que a influência dominante dos governos carlistas não tem mais vigência quanto à baianidade, fiquei intrigada. Será? É uma simples pergunta. Diante do que foi aqui exposto, acredito que os governos atuais investem muito na baianidade, certamente, não do mesmo modo que Antônio Carlos Magalhães investia, diante de uma divulgação ferrenha e a todo vapor para alavancar a imagem turística da Bahia para o Brasil e o mundo, mas, por meio de um recorte em torno da afro-religiosidade, do carnaval e da primazia histórica, que busca uma exaltação ao termo e à cidade. O governo do neto de ACM na prefeitura da cidade, que, apesar de não agir com “mãos de ferro” como o falecido avô, agrega os mesmos princípios de consagrar o lugar, sendo que a cidade de Salvador e a baianidade seguem o influxo de uma marca “Bahia”.

Agora, a baianidade não tem mais seus “construtores”, há todo um panorama politicamente correto e movimentos ou grupos sociais que tentam fazer uma correção histórica, como sucedeu no caso da mulher mestiça baiana, o que, por hora, parece apenas ter ocorrido na terminologia “mulata” e no “implícito” (antes mais explícito) turismo sexual. Mas há tantos adeptos, tantos elementos brotam da terra a cada dia. A baianidade como identidade da cidade aumentou o fluxo coletivo e a produção cultural popular, de modo que permitiu uma melhor comunicação do povo em expressar a sua originalidade. Foi algo positivo? Sim. Foi algo negativo? Também dizemos que sim. Mas a crítica, ou melhor, o estudo crítico e analítico da situação não pretende colocar a baianidade sobre uma balança; não demanda encontrar culpados, dar méritos aos responsáveis, negar ou afirmar a sua existência. Aqui, viemos para acentuar como um espaço urbano pode ser construído, forjado, maquiado, elevado, exaltado ao seu maior *glamour* por vários motivos, inclusive, pela paixão ao lugar, pela ambição de lucrar a qualquer custo ou pelo desejo de ver sua terra ascender socialmente, mas que, se analisarmos bem, o próprio histórico da cidade, prontamente, já denota elevação.

“O mito da baianidade rasteira e sexualizada ao extremo”, como sinalizou João Filho (2014, p. 133), realmente existiu, mas como diz Milton Moura (2006), a baianidade como marca está cansada:

A baianidade forma uma imagem, de modo geral, mas esta espécie de marca está cansada. Em determinado momento, houve uma reconfiguração. Houve então uma relativização dessa marca, mas isso não quer dizer que a baianidade foi destruída, pois ela é uma espécie de *griffe* (MOURA, 2006, p. 1).

Logo, esta tese provocou um diálogo entre a cidade e sua representação literária, problematizando o *Dicionário Amoroso de Salvador* com outros textos que estudam os movimentos cotidianos da cidade em diversos contextos históricos, culturais e sociais, que, por sua vez, viriam viabilizar a intertextualidade e o discurso teórico a respeito de Salvador, o que nos trouxe os estudos sobre o mito literário da cidade. Como resultado dessa intertextualidade, surge o diálogo entre os vários textos e contextos que focalizam a cidade desde o imaginário em torno do mar e das paisagens até os fatos históricos mais longínquos. Deste modo, observamos também que João Filho ilustra a cidade antiga e a cidade contemporânea como espaço tradicional e moderno. Ele dá preferência às memórias da urbe antiga, refletindo as “velhas” representações, ideias e discursos historiográficos, ao mesmo tempo em que mergulha suas narrativas num mar de ilustrações do que a baianidade representa para Salvador, questionando o conceito pelo ângulo dos baianos, para outros brasileiros e para o olhar estrangeiro.

João Filho (2014), em sua maneira de escrever, esclarecer e historiar as figuras reais e fictícias, as personalidades e os lugares, deu subsídios importantes para analisar como a cidade de Salvador se concretizou na literatura, como foi inserida na região Nordeste, descrevendo ambientes e interpretando a história de praças, ruas e igrejas antigas, sobreviventes à modernização tardia. O aparecimento de ícones representativos da literatura, da música e das artes, recontados em triunfos e expressões literárias, extraem reflexões sobre as memórias urbanas. Ao fruto literário de João Filho aqui estudado, percebemos que não se trata de um espaço de contos fantásticos, mas um novo olhar sobre a inquietude urbana baiana no contexto literário, onde se revela a percepção de um autor contemporâneo diante da cidade centenária.

REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. *Luanda Beira Bahia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- ALBRECHT, Jörg. A cidade do futuro. Tradução Laís Helena Kalka. *Revista Humboldt*, Berlim, ano 39, n. 75, 1997.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3. ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2006.
- AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 [1945].
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. 93 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1946].
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 8. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge; CARYBÉ; DAMM, Flávio. *Bahia Boa Terra Bahia*. Editora Image: Guanabara, 1967.
- ANJOS NETO, João Dantas. Salvador-Bahia: estratégias promocionais do turismo e a percepção do turista nacional. *III ENECULT*, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007.
- AMARAL, Rita de Cássia. *Festa à brasileira: significados do festejar no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Martins, 1975.
- ARAÚJO, Victor Antônio Bispo de; ACIOLY, Augusto Cesar. Intolerância contra afro-religiosos: conhecendo o candomblé dentro da sala de aula. *Anais... XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB*, Guarabira, Paraíba, v. 17, n. 1, 2016
- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de Tradução*, v.1, n.1, Florianópolis, 1996.

Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064/4567>>
Acesso em: 20 de jul. 2019.

A TARDE. *Yaôs e axetãs nos jardins de Ondina*. Salvador, 08 mar. 1975. Caderno 1, p. 3. Disponível em: <https://docplayer.com.br/59333568-O-candomble-como-imagem-forca-do-estado.html>. Acesso em: 06 de nov. 2019.

A TARDE. *Aberto processo de tombamento de 15 obras de Carybé em Salvador*. Salvador, 10 jun. 2018. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1968248-aberto-processo-de-tombamento-de-15-obras-de-carybe-em-salvador>. Acesso em: 28 de jan. 2020.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Janaína Leite de. *Comer com os deuses: alimentação na religião do candomblé*. Salvador, Ecologia de saberes, 2017. Disponível em: <https://educezimbra.wordpress.com/2017/03/22/comer-com-os-deuses-a-alimentacao-na-religiao-do-candomble/>. Acesso em 17 de out. 2019.

BAHIATURSA. Salvador é a cidade mais negra fora da África. [online] SETUR, Salvador, 2012. Disponível em <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/>. Acesso em 02 de jun. 2019.

BAHIATURSA. Aumenta o fluxo turístico na Bahia. [online] SETUR, Salvador, 2019. Disponível em <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/>. Acesso em 03 de jun. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador, EDUFBA, 2005.

BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BARROSO, Ary. Na Baixa do Sapateiro. *Cifra Antiga*. 27 de abril de 2006. Disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/na-baixa-do-sapateiro.html>. Acessado em: 09 de jul. 2019.

BARSANELLI, Maria Luísa. Bloco Ilê Aiyê, símbolo da luta contra o racismo, ganha mostra em São Paulo. *Folha de São Paulo*, 1 de outubro de 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/primeiro-bloco-afro-do-pais-e-simbolo-contra-o-racismo-ile-aiye-exibe-seu-bau.shtml>. Acesso em 2 de set. 2019.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: *A aventura semiológica*. Tradução Maria Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1961.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão; Rev. Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi. A questão do outro: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRASIL. IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Divisão regional oficial do Brasil, 1969. Rio de Janeiro: IBGE, 1969. Disponível em: ibge.gov.br. Acesso em: 8 de jul. 2019.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMAFEU, Paulinho. *Que bloco é esse?* Salvador, Sony Music, 1975. Disponível em: <http://www.ileaiyeoficial.com/>. Acesso: 27 de dez. 2019.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta de descobrimento do Brasil*. São Paulo: Fundação Bradesco, 1999.

CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro de. Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba. *Tese de Doutorado*. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. 5. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CANTARINO, Carolina. Baiana do acarajé: uma história de resistência. *Revista Patrimônio (IPHAN)*. Salvador, n. 13 p. 117-121, 2005.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. *Tese de doutorado*. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2012.

CARDOSO, Selma Passos; CÔRREA, Elyane Lins; PINHEIRO, Eloísa Petti (Orgs.). *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras, negros bantos*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1981.

CARTA CAPITAL. Não existem ateus na Bahia. *Revista Carta Capital*, 03 de abril 2012. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/nao-existem-ateus-na-bahia/>. Acesso em: 03 de dez. 2019.

CARVALHO, Gilmar. Festa, tradição e cultura de massa no pau da bandeira. *Diário do Nordeste*. 31 de maio 2008. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/regiao/festa-tradicao-e-cultura-de-massa-no-pau-da-bandeira-1.74510>. Acesso em: 30 de out. 2019.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4. ed. Tradução de J. Ginsburg e Mirian Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CARYBÉ, Héctor Júlío Paride Bernabó. *As sete portas da Bahia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CAYMMI, Dorival. O que é que a baiana tem? In: *Dorival Caymmi e Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1939.

CAYMMI, Dorival. É doce morrer no mar. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental Discos, 1943, 1 disco sonoro.

CAYMMI, Dorival. A vizinha do lado. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental Discos, 1946, 1 disco sonoro.

CAYMMI, Dorival. Vatapá. In: CAYMMI, Dorival. *Eu vou pra Maracangalha*. Rio de Janeiro, Continental Discos, 1942. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Discografia_de_Dorival_Caymmi. Acesso em: 11 de nov. 2019.

CAYMMI, Dorival. O bem do mar. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, Odeon Records, 1954.

CAYMMI, Dorival. São Salvador. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, Odeon Records, 1960.

CAYMMI, Dorival. Mãe Menininha do Gantois. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, Odeon Records, 1972.

CAYMMI, Dorival, AMADO, Jorge. Canto de obá. In: *Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, Odeon Records 1972.

CAYMMI, Dorival. Você já foi à Bahia? (1941). In: CAYMMI, Dorival. *Setenta Anos*. São Paulo, FUNARTE, 1984.

CAYMMI, Dorival. *Meus Momentos* (coletânea). Londres, EMI Records, 1993.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo, Editora 34, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CIDADE feliz. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Propeg. Disponível em <https://youtu.be/AcTeZjqD3ZQ>. Acessado em: 12 dez. 2019.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp / Iluminuras, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Anderson da. Paris surrealista: errância, revelação e mito. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10a, p. 19-34, dez. 2012. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art2.pdf>. Acesso em 29 de set. 2019.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Editora Panorama, 1974.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. 8. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Prefácio. In: SILVA, Francisco Bento da (Org.); NASCIMENTO, Luciana Marino do (Org.). *Cartografias urbanas: olhares, narrativas e representações*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELGADO, Manuel. Espaço público como representação: espaço urbano como espaço social em Henri Lefebvre. Conferência *A Cidade Resgatada*, organizado pela OASRN. Museu de Serralves, 15 de maio de 2013. Disponível em <https://www.revistapunkto.com/o-espaco-publico-como-representacao.html>. Acesso em 02 de jun. de 2019.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica*. História (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.

DOURADO, Claudia Marques. Orixás do Dique do Tororó: simbologia e problemática cultural da população afrodescendente baiana. *Dissertação de mestrado*. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

DRUMMOND, Chico. O capeta Carybé. *Documentário*. Direção de Agnaldo Siri Azevedo. Formato 35 mm, Salvador, 1996.

DURHAM, Eunice Ribeiro. A sociedade vista da periferia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais da Associação Nacional de Pós-graduação*, v.1, n.1, p.84-99, 1986.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção Tópicos).

ECHEVERRIA, Regina; NÓBREGA, Cida. *Mãe Menininha do Gantois: uma biografia*. Salvador: Corrupio; Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

ENCARNAÇÃO, Elisângela Sales. As baianas, cartão-postal da Bahia: os usos dos estereótipos femininos na construção da baianidade. *Anais... XIV Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre Mulher e Relações de Gênero*. GT Literatura e Outras Linguagens. UFBA/NEIM, Salvador, 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma questão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. (Coleção Estudos Culturais).

FACINA, Adriana. Cultura e sociedade. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FANTINEL, Caroline. Políticas culturais e festas populares religiosas baianas. In: Seminário Políticas para a Diversidade Cultural, 3., 2014, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA, 2014. Disponível em: <https://diversidadecultural.org/anais/>. Acesso em: 25 de out. 2018.

FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e negócios: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.

FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales. Uma metrópole no ultramar português: a Igreja de São Salvador da Bahia de Todos os Santos. In: SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo. *Salvador da Bahia: retratos de uma cidade atlântica*. Salvador, Lisboa: EDUFBA/ CHAM, 2016.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, Saulo. Raiz de todo bem. In: *Saulo ao Vivo*. Salvador, Universal, 2013, 1 disco sonoro.

FERNANDES, Taiane. *Políticas culturais estaduais na Bahia: governo Antônio Carlos Magalhães, 1991-1994*. Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, FACOM/UFBA, Salvador, 2005. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page>. Acesso em 05 de dez. 2019.

FERREIRA, Ana Débora Alves. Trocando em miúdos a medida do Bonfim. *I ENECULT*, Encontro sobre Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, 2005. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AnaDeboraAlvesFerreira.pdf>. Acesso em 02 de jul. 2019.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, set-dez. 2010.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890 – 1937). *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 21, 1998.

FERRETTI, Sérgio. *Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998.

FILHO, João. *Ao longo da linha amarela*. Salvador: P55 Edições, 2009.

FILHO, João. *Dicionário Amoroso de Salvador*. Anajé/BA: Casarão do Verbo, 2014.

FILHO, João. Vida literária de João Filho: *depoimento*. [25 de agosto de 2016]. Salvador/Florianópolis, UFSC. Entrevista concedida a Lilian Mota.

FLEURI, Reinaldo Matias. *Multiculturalismo e interculturalismo nos processos educacionais*. Disponível em <http://www.mover.ufsc.br/html/FLEURI_2000_Multiculturalismo_e_interculturalismo_nos_pro.htm>. Acesso em: 17 Jun. 2018.

FONSECA, Aleilton. Visões líricas da cidade: imagens de São Paulo na poesia de Mario de Andrade. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CÔRREA, Elyane Lins (Orgs.). *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*. São Paulo: Hucitec; Salvador: EDUFBA, 1996.

- FRAGA, Myriam. A cidade. In: *Sesmaria*. Salvador: Edições Macunaíma, 2000 a.
- FRAGA, Myriam (Org.). A cidade de Jorge Amado. In: *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: Editora Casa das Palavras, 2000b.
- FRANÇA, Alex Santana. Que país é este? Um olhar sobre o Brasil em José Eduardo Agualusa. *Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.
- FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). Carybé - Hector Julio Páride Bernabó - a arte e a paixão pela Bahia. *Templo Cultural Delfos*, Salvador, fev. 2011. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/arte-de-carybe-sua-paixao-pela-bahia.html>. Acesso em 05 de nov. 2019.
- GABRIELLI, Cassiana. As mulheres e o discurso do imaginário sobre o Brasil. *Anais... XIV Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre Mulher e Relações de Gênero e II Seminário Nacional "O feminismo no Brasil, reflexões teóricas e perspectivas"*. GT Literatura e Outras Linguagens. NEIM, Salvador, 2008.
- GERÔNIMO; CALASANS, Vevé. *É d'Oxum*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1985.
- GIL, Gilberto. Toda menina baiana. In: *Realce*. Rio de Janeiro: Estúdios Transamérica, 1979, 1 disco sonoro.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GINZBUG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GODOFREDO FILHO. *Samba Verde*. Rio de Janeiro/ Salvador: Edições Tempo Brasileiro/ Secretaria de Estado da Educação e Cultura da Bahia, 1987.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 29-37, 2000.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19 a 30, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 2-16, maio/out. 2012. Disponível em: www.periodicos.pucminas.br. Acesso em: 2 de jul. 2018.

GROSZ, Elizabeth. Corpos-cidades. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, 2011.

GUANAES, Nizan. [S.l.:s.n.]. *We are the world of carnaval*. Obras Sociais Irmã Dulce. 1988. 1 vídeo (2:43min).

GUERREIRO, Goli. As trilhas do samba-reggae: invenção de um ritmo. *Latin American Music Review*, University of Texas Press, v. 20, n. 1, Spring/Summer, p. 105-140, 1999. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/780166?seq=1>. Acesso em 20 dez. 2019.

GUERREIRO, Goli. A cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo. *Revista Gestão e Planejamento*, Salvador, ano 6, n. 11, jan./jun. 2005.

GUIMARÃES, Valéria. O turismo levado a sério: discursos e relações de poder no Brasil e na argentina (1933-1946). 2012. 333f. *Tese de Doutorado*. Pós Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. O denço que a nega tem: representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 77-88, jan-jun. 2014.

HINO DA CIDADE DO SALVADOR. Oswaldo José Leal, Salvador, 24 de abril de 1965, Decreto nº 2658/65.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.). *A invenção das tradições*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ILDÁZIO JÚNIOR. *Por uma Bahia repaginada*. Bahia Notícias, Salvador, 29 de nov. de 2019. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/coluna/526-ildazio-jr-por-uma-bahia-repaginada.html>. Acesso em 30 de nov. de 2019.

ILÊ AIYÊ. *Da Bahia para o mundo*. Salvador [site oficial], 2000. Disponível em: <http://www.ileaiyeoficial.com/>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

JESUS, Liliane Vasconcelos de. O sonho de uma nova Bahia: Xavier Marques e a “velha mulata”. *Anais... III ENECULT*, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, maio de 2007, na Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, 2007.

JESUS, Liliane Vasconcelos. O imaginário da cidade contemporânea: Salvador entre o texto e a tela. *Tese de Doutorado*. Programa de Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

JONES, Amelia. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Tradução Janet Wolff. Braga: Centro de Estudos Humanísticos /Universidade do Minho, 2011.

JORNAL DO BRASIL. Bahia, terra da felicidade. 03 de jan.1969. In: ZANLORENZI, Elisete. O Mito da Preguiça Baiana. *Tese de Doutorado*. Departamento de Antropologia, USP-Unicamp, 1998.

KELSCH, Leonardo Teixeira. Turismo em Salvador na era Vargas: a trajetória das políticas de inserção e promoção da atividade na cidade da Bahia entre os anos 1930 e 1945. 305f. *Dissertação de Mestrado*. Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

LANDES, David S. *Prometeu desacorrentado*: transformação tecnológica e desenvolvimento industrial na Europa Ocidental, desde 1750 até a nossa época. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Editora UFRJ, 1967.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. Representações da Bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica (ou a imagem da Bahia na música antes de Dorival Caymmi). *ANPUH*, XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br>. Acesso em: 05 de jan. 2020.

LIBÂNIO, Joao Batista. Manifestações culturais brasileiras. *Revista eletrônica Dom Total*. 7 de ago. de 2013. Disponível em: <https://domtotal.com/artigo/3755/07/08/manifetacoes-culturais-brasileiras>. Acesso em: 24 de set. 2019.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia*: um estudo de relações intergrupais. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*. Dossiê Religiões do Brasil. v. 18, n. 52, São Paulo, set./dec. 2004.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, 2011.

MACIEL, Neila. *Projeto de mapeamento de painéis e murais artísticos de Salvador*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2009.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. A cidade da Bahia: espaço, história e representação literária. Salvador: UFBA, 2003. 355 p. *Tese de Doutorado*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. *Cena urbana: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado*. Salvador: Quarteto, 2011.

MAIA, Débora Matos. 2010. A história do bairro/comunidade de Itapuã na cidade de Salvador-BA. Anais... Fórum Nacional de Crítica Cultural 2, Pós-Crítica, nov. 2010.

MAIA, Vasconcelos. *Cação de areia: uma estória de sexo e violência nos mares da Bahia*. São Paulo: Edições GRD, 1986.

MANDINGO, Fábio. *Salvador Negro Rancor*. São Paulo/Salvador: Ciclo Contínuo/Blacktude, 2011a.

MANDINGO, Fábio. *Salvador Negro Rancor: entrevista*. [19 de out. de 2011b]. Entrevista concedida a Nelson Maca. Disponível em: <http://correionago.ning.com/profiles/blogs/nelson-maca-entrevista-fabio-mandingo-sobre-o-lancamento-do-livro>. Acesso em 20 de março de 2018.

MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

MARIANO, Agnes. A mãe da sabedoria. In: *História do povo negro*. Salvador, 2011. Disponível em <http://historiasdopovonegro.wordpress.com/>. Acesso em 2 de jul. de 2019.

MARIANO, Agnes. Arte e cultura: Agnes Mariano e a “invenção da baianidade”: *entrevista*. [2013]. Entrevista concedida a Leonardo Campos. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/1259754848>. Acesso em: 22 de agosto de 2019.

MARQUES, Xavier. *O feiticeiro*. São Paulo: INL, 1975.

MARQUES, Xavier. *Uma família baiana*. Bahia: Imprensa Popular, 1888.

MARTINEZ, Socorro. *2 de julho: a festa é história*. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos, 2000.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. 3. ed. Editora Record: Rio de Janeiro, 1992.

MATOS, Olgaria. A cidade perversa e o esgotamento do prazer. In: PECHMAN, Robert Moses. *A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

MATTOS, Sandro Santos de. Repressão policial aos Candomblés da Bahia no século XX. *Revista História da Bahia*, Salvador, 2010. Disponível em: <https://histriadabahiaiii2010imyblog.wordpress.com/temas/repressao-policial-aos-candombles-da-bahia-no-seculo-xx/>. Acesso em: 20 de julho de 2019.

MAYER, Vilmar Francisco. Arquitetura religiosa colonial luso-brasileira: uma análise tipológica das igrejas de Portugal e Bahia. *Dissertação de Mestrado*. PROPARG, Porto Alegre, UFRGS, 1999.

McCLINTOCK, Ann. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MELLO, Márcia Maria Couto Mello. Salvador multimagética: a imagem do bairro do Comércio construída através dos cartões-postais (1890-1950). *Cadernos 4*, PPG/FAUFBA, Salvador, 2006.

MENEZES, Mariana. Carybé em pessoa e arte. *Revista Lupa*, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, ano IV, n. 5, outono, 2009.

MESQUITA, Custódio; MIRANDA, Aurora. *Moreno cor de bronze*, Rio de Janeiro, s/g, 1934. Disponível em: <https://www.besthomenagens.com.br/homenageamos-hoje-aurora-miranda/>. Acesso em: 2 de jan. 2020.

MIGUEZ, Paulo César. Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios. *Dissertação de Mestrado*. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 348 f. Salvador, 1996.

MIGUEZ, Paulo César. A organização da cultura na cidade da Bahia. *Tese de Doutorado*. Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia. 234 f. Salvador, 2002.

MIGUEZ, Paulo César. O carnaval afro-elétrico-empresarial: algumas notas sobre o carnaval baiano contemporâneo. *Taipa*, v. 1, p. 56-65, Salvador, 2012.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social*, Revista de Sociologia, São Paulo, USP, v. 2, n. 9, p. 125-154, out. de 1997.

MORAES, Vinicius de. Soneto de luz e treva. In: *Antologia poética*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOURA, Milton. Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. *Tese de Doutorado*. Faculdade Comunicação: Universidade Federal da Bahia, 2001.

MOURA, Milton. A baianidade está cansada: *entrevista*. [25 de Outubro de 2006]. Entrevista concedida a Sílvio César Tudela. Disponível em <https://midiasemmedida.wordpress.com/2006/10/25/milton-moura-a-baianidade-esta-cansada>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

MOURA, Milton. A Larga Barra da Baía: *entrevista*. [30 de maio de 2011]. Entrevista concedida a Laryne Nascimento. Lançamento do livro A larga Barra da Baía: essa província no contexto do mundo. Espaço do autor, Salvador, EDUFBA. Disponível em: <http://www.edufba.ufba.br/2011/05/milton-moura/>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

MOURA, Milton. A fotografia numa pesquisa sobre a história do Carnaval de Salvador. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 3, n. 5, p. 109-122, nov. 2009.

MOURA, Milton. Prof. Milton Moura nos fala sobre estereótipos de baianidade: *entrevista*. [2013]. Entrevista concedida a Leonardo Campos. Disponível em: https://www.passeiweb.com/estudos/sala_de_aula/atualidades/prof._milton_moura_nos_fala_sobre_estereotipos_de_baianidade. Acesso em: 22 de agosto de 2019.

MOUTINHO, Laura. Jorge Amado: desejo inter-racial nos registros realista e ficcional. In: *Razão, cor e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: UNESP, 2004.

MUDIMBE, Valentin-Yves. Discurso de poder e o conhecimento da alteridade. In: *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda/ Mulemba: Universidade Agostinho Neto/ Pedagogo, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes. Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos. *Dissertação de mestrado*. 195p. Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas femininas*. Curitiba: UFPR, 2001.

NESCHLING, John; CARNEIRO, Geraldo. *Rita Baiana*. In: MOTTA, Zezé. O cortiço [filme]. São Paulo: s.g, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6jxXqafsjk>. Acesso em: 20 de nov. 2019.

NOGUEIRA, Bárbara Santana. Notícias de um batuque: o jornal A Tarde e a perseguição aos candomblés em Salvador de 1912 a 1937. *Dissertação* (mestrado profissional). Programa de Pós-graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Cachoeira/BA, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017.

- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. *História, Ciências, Saúde*. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Recife, v. 1, p. 115-123, mar.-jun. 1998.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras de Salvador*. Salvador: Quarteto, 2005.
- OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. Viver e Morrer no meio dos seus: nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. *Revista USP*, n. 28, dez./fev., 1994/1995, p. 182.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAZ, Octavio. Poesía de soledad y poesía de comunión. In: *Obras completas 13*. Miscelánea I. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PECHMAN, Robert Moses. Cenas, algumas obs-cenas, da rua. *Fractal*, Revista de Psicologia, v. 21, n. 2, p. 351-368, maio/ago, 2009.
- PECHMAN, Robert Moses. *A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.
- PEIXOTO, Afrânio. *Breviário da Bahia*. Rio de Janeiro: Livraria Agyr Editora, 1945.
- ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, n.15, p.49-72, set-nov. 1992.
- PEREIRA, Geraldo; BATISTA, José. Chegou a bonitona. In: *Geraldo Pereira, sambista maior*. Rio de Janeiro: Revivendo, 1948. Disponível em : <http://www.discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 20 de nov. 2019.
- PIDLESKI, Paola. A transnacionalidade dos processos culturais: fitas do Senhor do Bonfim. *Dissertação de mestrado*. USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/223-704-1-PB.pdf>. Acesso em 02 de jul. 2019.
- PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora da. A escrita das cidades. *Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente*. Homenageando Livia de Oliveira, Londrina, 2005. Disponível em https://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/maria_auxiliadora.pdf. Acesso em 2. jul. 2019.
- PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadernos Pagu*, n. 23, UNICAMP, Campinas, p.89-119, julho/dez. de 2004.
- PINHO, Osmundo de Araújo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 13, n. 36, São Paulo, fev. 1998.

PISCITELLI, Adriana. Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira. *Revista Pagu*, I Conferência de Relações Étnicas e Raciais na América Latina, Núcleo de Estudos de Gênero, Unicamp, abril de 1996.

PIXINGUINHA; VIANA, Gastão. *Mulata baiana*, Rio de Janeiro, RCA Records, 1938. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/mulata-baiana/>. Acesso em: 20 de nov. 2019.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*: São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRANDI, Reginaldo. *Religião e sincretismo em Jorge Amado*. São Paulo, 2012. Disponível em <http://www.jorgeamado.com.br/professores2/05.pdf>. Acesso em 10 de out. 2019.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTAL DE NOTÍCIAS. Exposição em São Félix da obra e vida de Hansen Bahia. *Portal de Notícias*, Universidade Federal do Recôncavo Baiano/UFRB, 13/01/2016. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/portal/noticias/1680-exposicao-em-sao-felix-da-obra-e-vida-de-hansen-bahia>. Acesso em 12 de jan. 2020.

PORTELLA, Eduardo. Rio, síntese aberta. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 163, 1988.

QUEIROZ, Lúcia. *Turismo na Bahia: estratégias para o desenvolvimento*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2002.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira: os contatos raciais e culturais*. 3. ed. v. 3. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante Brasileiro, 1962.

RAMOS, Júlio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

REIS, João José. Entre parentes: nações africanas na cidade da Bahia, século XIX. In: SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo. *Salvador da Bahia: retratos de uma cidade atlântica*. Salvador, Lisboa: EDUFBA/CHAM, 2016.

REIS, Meire Lúcia Alves dos. *A cor da notícia: discurso sobre o negro na imprensa baiana 1888 -1937*. Salvador: Edufba, 2000.

REQUENA, Jesús Gonzáles. *El discurso televisivo: espetáculo de la posmodernidad*. Madrid, ESP: Akal, 1988.

REVISTA *VIVER BAHIA*. SETUR, Bahiatursa, ano 1, n. 1, Salvador, nov. 1973. Disponível em: <http://www.setur.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=36>. Acesso em: 15 de nov. 2019.

REVISTA *VIVER BAHIA*. SETUR, Bahiatursa, n. 27, Salvador, 1976. Disponível em: <http://www.setur.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=36>. Acesso em: 15 de nov. 2019.

REVISTA *CURTA SALVADOR*. SETUR; AGEKOM, n. 1, Salvador, 2014. Disponível em: <http://curta.salvador.ba.gov.br/index.php/curta-salvador>. Acesso em: 16 de nov. 2019.

REVISTA *CURTA SALVADOR*. SETUR; AGEKOM, n. 2, Salvador, 2018. Disponível em: <http://curta.salvador.ba.gov.br/index.php/curta-salvador>. Acesso em: 17 de nov. 2019.

RIACÃO. Retrato da Bahia. In: *Samba da Bahia*. Salvador: Phillips, 1962. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cantor-riachao-parte-1/>. Acesso em: 12 de nov. 2020.

RIBEIRO, Carlos. *Contos de Sexta-feira e duas ou três crônicas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/ Justificando, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Djamila. Somos um país que nunca aboliu materialmente a escravidão: *entrevista*. [12 de jan. 2020]. São Paulo, Carta Capital. Entrevista concedida à Ana Luisa Basílio.

RIBEIRO, Walter Costa. Globalização e geografia em Milton Santos. In: El ciudadano, la globalización y la geografia: homenaje a Milton Santos. *Nova Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, v. VI, n. 124, 30 de set. de 2002. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-124.htm>. Acesso em 18 de ago. 2019.

RIMBAUD, Placide. *Société: rurale et urbanisation*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1987.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo/Salvador: Perspectiva/Copene, 1993.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. Salvador: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro, Versal, 2004.

RODRIGUES, Evandro. Baianidade nagô. In: *Banda Mel*. Produtor Fonográfico: Warner Music Brasil Ltda. Salvador, 1991.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.

ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Tradução de Bella Josef. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2004.

ROSSI, Gabriela. *Rua Chile: honra e glória do comércio baiano*. Salvador: FECOMERCIO, 2017.

RUSSO DE CAXIAS, Mestre. *Capoeiragem: expressões da roda livre*. Rio de Janeiro, 2005.

RUTIGLIANO, Roberto. Brasil e África: o candomblé da música brasileira. *Publicações Afreaka*, 2019. Disponível em <http://www.afreaka.com.br/notas/o-candomble-na-musica-brasileira/>. Acesso em: 20 de nov. de 2019.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro das cidades*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALVADOR é uma festa para os sentidos: sinta essa cidade! [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Propeg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vUSk56sy2Zc>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SALTUR. Prefeitura de Salvador. *Turismo religioso na Bahia* [2018]. Disponível em: <http://saltur.salvador.ba.gov.br/>. Acesso em: 09 de nov. 2019.

SAMPAIO, Adriano de Oliveira; SILVA, Lea Maria Botelho da; FONTES, Lorena Maria Caliman. Salvador e os sentidos: estratégias de comunicação na web para a construção da marca-cidade. *Organicom*, ano 15, n. 29, 2. sem, São Paulo, 2018.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. Majestades do oculto: imagens de líderes religiosos negros na literatura dos oitocentos no Brasil. In: SOUZA, George Evergton Sales; SAMPAIO, Gabriela dos Reis; BELLINI, Lígia. (Org.). *Ensaaios de história religiosa do mundo luso-afro-brasileiro, séculos XIV - XXI*. 1 ed. Salvador: Edufba /Corrupio, 2006, v. 1.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov., 2010.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Boaventura de Souza; NUNES, João Ariscado. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

SANTOS, Joice Lemos dos. A recepção da obra de Jorge Amado na França. *Tese de Doutorado*. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Salvador, 2018.

SANTOS, Jocélio Teles dos: *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *OSAL*, Observatório Social da América Latina, CLACSO, Buenos Aires, v. 6, n. 16, p. 251-261, jun. 2005. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal16/D16Santos.pdf.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Rosana Cássia dos. Resgates e ressonâncias: Mariana Coelho. *Tese de Doutorado*. 210f. Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SANTOS, Rosana Cássia dos. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Revista Estudos Feministas*. v. 25, n. 3, Florianópolis, sept./dec. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>. Acesso em: 3 de nov. 2019.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote: Diários I e II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Freire d'Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.

SCHMIDT, Simone Pereira. Uma leitura de notícia da cidade silvestre na perspectiva do gênero. *Anais... Fazendo Gênero: seminário de estudos sobre a mulher*. UFSC, Florianópolis, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SEIXAS, Cid. Modernismo e diversidade: impasses e confrontos de uma vertente regional. *Léguas e Meia*, Revista de Literatura e Diversidade Cultural, Feira de Santana, ano 3, n. 2, p. 43-52, 2004.

SEIXAS, Cid. *A literatura na Bahia: impasses e confrontos de uma vertente regional*. Coleção Literatura na Bahia, v. 1 (tradição e modernidade). Salvador: Editora Universitária do Livro Digital, 2016.

SILVA, Ignácio Accioli Cerqueira e. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado: 1931. (v. 3).

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. *Trabalhos de Linguística Aplicada*, Campinas, n. 57, 71-88, jan./abr. 2018.

SILVA, Marcos. Uma viagem à esquerda: Jorge Amado sem (o mundo da) paz. *Projeto História*, São Paulo, n. 58, pp. 240-269, jan-mar, 2017.

SILVA, Ricardo Nonato Almeida de Abreu. Mais que uma vida de papel: criação, memória e biografia em Myriam Fraga. *Tese de Doutorado*. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, Recife, 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Intolerância Religiosa: Impactos do Neopentecostalismo no Campo Religioso Afro-brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SILVEIRA, Luciana Braga; BUENDÍA, Mercedes Pardo. Da invenção da tradição (ou de como os patrimônios nos inventam): notas sobre a patrimonialização do pastoreio na Espanha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 145-169, jul./dez. 2011.

SILVEIRA, Renato de. Uma arte genuína, nacional e popular. *Arte em Revista*, 2. ed. n. 3, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SOARES, Edna Maria Viana. A representação da cidade do Salvador como espaço de cultura e tradição: as crônicas jornalísticas de Vasconcelos Maia. *Revista O olho da História*, n. 15, Salvador, dez. 2010.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à Revolução Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

SOIHET, Rachel. Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil dos primeiros anos da República aos anos 1930. *Trajeto*. Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFC. v.1, n. 1. Fortaleza: UFC, 2001.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Célia Ferraz de. Construindo o espaço da representação: ou o urbanismo de representação. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SOUZA, Ernesto de; GONZAGA, Chiquinha. *Quem inventou a mulata*. Rio de Janeiro, 1903. Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=a-morena>. Acesso em: 20 de nov. 2019.

SOUZA, Ernesto de. *A mulata da Bahia*. Rio de Janeiro, 1909. Disponível em: <http://www.chiquinha.gonzaga.com/acervo/?musica=a-morena>. Acesso em: 20 de nov. 2019.

SOUZA, Evergton Sales; MARQUES, Guida; SILVA, Hugo. *Salvador da Bahia: retratos de uma cidade atlântica*. Salvador, Lisboa: EDUFBA, CHAM, 2016.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

STOLCKE, Verena. O enigma das intersecções – classe, raça, sexo, sexualidade: a formação dos impérios transatlânticos do século XVI e XIX. *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 15-42, jan-abr, 2006.

TAVARES, Manuel. Culturas e Educação: a retórica do multiculturalismo e a ilusão do interculturalismo. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*. Uninove, v. 11, n. 25, p. 163-190, 2014.

TEIXEIRA, Cid. O certo seria o dia da consciência mulata: *depoimento*. [9 de fevereiro de 2010]. Salvador. Revista Terra Magazine. Entrevista concedida a Claudio Leal e Roberto Albergaria.

TEIXEIRA, Cid. A cidade imaginada: *depoimento*. [30 de outubro de 2002]. Salvador. Revista Gestão e Planejamento. Entrevista concedida a Goli Guerreiro.

TEIXEIRA, Cid. Dona Escolástica. *A Tarde*, Salvador, 10 fev. 1984. Caderno 2.

TRIO NORDESTINO (Luís Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra). Sobradinho. In: *Pirão de peixe com pimenta*, Rio de Janeiro, Som Livre, 1977.

VALADARES, José. *Beabá da Bahia: guia turístico*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2012. (Coleção Nordestina).

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

VALÈRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VASCONCELLOS, Elvi. *Toda mulher é uma deusa: descubra uma deusa interior e transforme sua vida*. São Paulo: Editora Barauna, 2013.

VEIGA, Benedito. *Memória e vida literária baiana na década de 60: indexação do suplemento dominical de notícias (1950-1971)*. Salvador: UNEB/ Quarteto, 2003.

VERGER, Pierre. *Orixás*. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre. *Biografia de Verger*. Disponível em <https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>. Acesso em: 20 de out. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim: crônicas de costumes*. 2. ed. São Paulo: GRD/INL, 1979.

VIEIRA, Mariella Pitombo. Política cultural da Bahia: o caso do Fazcultura. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. *Dissertação de Mestrado*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

VIEIRA, Naiara da Cunha. Carnaval de Salvador: discutindo a gestão da festa. *Dissertação de Mestrado*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

VIEIRA, Antônio. Acará. In: MENEZES, Margareth. *A voz talismã*. Salvador: Coqueiro Verde Records, 2016, 1 disco sonoro.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZANLORENZI, Elisete. O mito da preguiça baiana. *Tese de Doutorado*. Departamento de Antropologia, São Paulo, USP-Unicamp, 1998.

ZIMMERMANN, Giovana. *Rio de Janeiro e Paris: a juventude apache do cinema na periferia*. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2016.

ZONZON, Christine Nicole. Capoeira Angola: africana, baiana, internacional. In: MOURA, Milton. *A larga Barra da Baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: Edufba, 2011.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Tradução de Kristina Michahelles. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ANEXO**OS ORIXÁS**

- Ajalá: orixá da Criação responsável pela cabeça dos seres humanos.
- Erinlé: orixá da mata que margeia os rios; caçador pai de Logum Edé.
- Euá: orixá das fontes, guardião dos segredos.
- Exu: orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada das casas.
- Iansã ou Oiá: orixá dos ventos, do raio, da tempestade, uma das esposas de Xangô.
- Ibejis: orixás gêmeos, protetores da infância.
- Iemanjá: orixá do mar, mãe dos orixás e mãe da humanidade.
- Ifá ou Orunmilá: orixá do jogo de búzios, o senhor do oráculo.
- Iroco: orixá da gameleira branca.
- Logum Edé: orixá da caça e da pesca; filho de Erinlé com Oxum.
- Nanã: orixá da lama, a mais antiga divindade do candomblé, mãe de Omulu e Oxumarê.
- Obá: orixá dos serviços domésticos, uma das esposas de Xangô.
- Odudua: orixá criador da Terra.
- Ogum: orixá do ferro, da metalurgia, da agricultura e da guerra.
- Omulu ou Obaluaê: orixá da varíola, protetor contra as pestes.
- Oquê: orixá da montanha.
- Oraniã: orixá das profundezas da Terra.
- Orixá Ocô: orixá da agricultura.
- Ossaim: orixá das folhas; herborista que cura com as ervas.
- Oxaguiã: orixá criador da cultura material; Oxalá quando jovem.
- Oxalá ou Obatalá: orixá da Criação, o que criou a humanidade.
- Oxalufã: Oxalá quando velho.
- Oxóssi: orixá da caça e da fartura.
- Oxum: orixá das águas doces, da fertilidade e da beleza; uma das esposas de Xangô.
- Oxumarê: orixá do arco-íris.
- Xangô: orixá do trovão e da justiça.

Fonte: PRANDI, Reginaldo. *Religião e sincretismo em Jorge Amado*. São Paulo, 2012. Disponível em <http://www.jorgeamado.com.br/professores2/05.pdf>. Acesso em 10 de out. 2019.