



Revista Brasileira do Caribe

ISSN: 1518-6784

revista_brasileira_caribe@hotmail.com

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Moura, Milton

Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia

Revista Brasileira do Caribe, vol. IX, núm. 18, enero-junio, 2009, pp. 361-387

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113069003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia

Milton Moura

Resumo

O artigo aborda a maneira como se deu a recepção da música caribenha em Salvador, Bahia, destacando-se dois períodos. Entre os anos 1940 e 1960, observaram-se as ondas do bolero, da rumba e do merengue. Dos anos 1970 em diante, a cidade experimentou o influxo do reggae e da lambada, bem como, mais recentemente, de ritmos engendrados no Brasil a partir inclusive de influências antilhanas. Pode-se perceber neste processo uma polarização entre os ritmos considerados sofisticados e aqueles outros classificados como brega. O Centro Histórico de Salvador é tomado como um painel em que todos estes movimentos vêm se fazendo sentir nitidamente nos últimos 60 anos.

Palavras-chave: Caribe, rumba, salsa, merengue, lambada, Salvador

Abstract

This paper describes the way in which the Caribbean Music was received in Salvador, Bahia, during two specific periods. Between 1950 and 1960 successive waves of bolero, rumba and reggae followed each other. From 1970 onwards, the city experienced an inflow of reggae and lambada, and more recently, typical Brazilian rhythms, many of them born under Antilleans influences. It is possible to observe that this process developed under a polarization between rhythms regarded as sophisticated and other with a much more popular characteristic. The

* Artigo recebido em setembro de 2008 e aprovado para publicação em novembro de 2008.

Revista Brasileira do Caribe, Brasília, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 361-387

historic city centre is taken as a stage where all these movements have been unfolding over the last 60 years.

Keywords: Caribe, rumba, salsa, merengue, lambada, Salvador

Resumen

El artículo aborda la forma en que ha dado la recepción de la música caribeña en Salvador, Bahia, destacando dos períodos. Entre los años de 1940 y 1960, se observaron las ondas del bolero, de la rumba y del merengue. De los años 1970 en adelante, la ciudad experimentó el influjo del reggae y de la lambada, así como, más recientemente, de ritmos engendrados en Brasil a partir inclusive de influencias antillanas. Se puede percibir en este proceso una polarización entre los ritmos considerados sofisticados y aquellos otros clasificados como vulgares. El Centro Histórico de Salvador es tomado como un panel en que todos estos movimientos se están haciendo sentir nítidamente en los últimos 60 años.

Palavras-chave: Caribe, rumba, salsa, merengue, lambada, Salvador

Aos efeitos de compreender o título deste trabalho, convém discutir breve e inicialmente o lugar da música de origem caribenha na configuração dos estudos sobre a música popular no Brasil. Em seguida, são traçados dois painéis sobre a recepção dessa música em Salvador. O primeiro, marcado pelo bolero, pela rumba e pelo merengue, se estende entre os anos 1940 e 1960. O segundo, em que se vê a força do reggae, da lambada e do arrocha, corresponde ao intervalo que vem dos anos 1970 aos nossos dias.

Estas reflexões dizem respeito a um leque maior de pesquisas sobre as práticas musicais em Salvador a partir dos anos 1940¹. Alguns depoimentos foram incorporados ao texto no sentido de melhor contextualizar o trabalho em termos de rememoração de experiências, o que corresponde a um item

central na metodologia adotada na pesquisa.

Música caribenha e música popular brasileira

Dois problemas costumam se colocar para o estudo da música caribenha no contexto histórico da música popular no Brasil. O primeiro é a própria carência de estudos sobre o período em que os estilos originários do Caribe se tornaram mais fortes entre nós. O outro é a hierarquização que, no âmbito da diversidade e riqueza que caracteriza a nossa criação musical, se cristalizou desde o final dos anos 1950, com a afirmação da sublimidade de algumas formas e a vulgaridade de outras. Marcos Napolitano (2007, p. 63) afirma:

[...] a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida num vão da memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por boleros exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse.

Somente numa perspectiva de abertura à diversidade e com o descarte dessa disposição dos diferentes estilos musicais em patamares de valor é possível compreender não somente o acontecimento da música caribenha no Brasil, como seu significado na própria cena de mundialização dos processos de criação musical.

Tomemos o bolero, o primeiro destes estilos a chegar aqui. O mais provável é que seu nascimento tenha se dado em

Cuba. Entretanto, é como *música romântica mexicana* que se populariza em todo o continente americano e em alguns países da Europa. O primeiro nome destacado do bolero a se apresentar no Brasil é o mexicano Augustín Lara [1900-1970], seguido de Pedro Infante [1917-1957] e Jorge Negrete [1911-1953], também mexicanos. Rodrigo Faour (2006) propõe como baliza cronológica do estouro do bolero entre nós o filme *Santa: o destino de uma pecadora* [1945]. Seu tema, um bolero de Augustin Lara, foi lançado com grande sucesso por Orlando Silva em 1947, numa versão de Geber Moreira chamada *Pecadora*.

A partir de então, houve uma notável apropriação dos recursos dessa música pelos autores brasileiros. Podemos ler estes desdobramentos à luz do conceito de hibridismo cultural, desenvolvido por Stuart Hall (1997), Nestor Garcia Canclini (2000) e Peter Burke (2006). Estes são interlocutores decisivos no sentido de relativizar a compreensão da origem das criações culturais. A partir daí, pode-se abdicar da remissão territorial estrita e encarar a complexidade dos trânsitos culturais que caracterizam os mecanismos do sucesso numa sociedade fortemente marcada pela midiatização e pela aceleração desses processos de elaboração de referências identitárias. Ou, quem sabe, seguindo caminho mais cômodo e ligeiro, podemos nos refugiar à sombra das essências – afinal, não haveria a música “essencialmente brasileira”? –, reduzindo este processo do influxo da música caribenha a uma inflexão das matrizes que seriam propriamente nacionais. É o que apontam não poucos jornalistas e acadêmicos, sejam daquele período, sejam nossos contemporâneos.

Desde os anos 1980, tem havido um interesse crescente, por parte de pesquisadores sobre música, em estudar processos regionais de criação e consumo. Podemos destacar que justamente estes estudiosos estabeleceram correspondências entre os âmbitos local, regional, nacional e mundial de abrangência dessas trajetórias. A propósito, convém lembrar um registro de Vinicius de Moraes (2008, p. 51-52) em 1953, recentemente reeditado:

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho; lembro-me de tê-lo ouvido no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade. Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil [...] mas a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira. Será isso uma das muitas formas de escapismo de uma sociedade doente e entediada a essa realidade saudável e dionisíaca que é sempre a marca da boa música popular? Evidentemente. A música com saúde passou constituir um elemento “Onézimo” no ambiente escuro e enfumaçado das boates pequenas.

Vinicius se refere, na citação acima, a Francesc d’Asis Xavier Cugat Mingall de Bru i Deulofe. Tendo nascido na Catalunha em 1900, criou-se em Havana, vindo a tornar-se um dos pioneiros no processo de popularização da música latina nos Estados Unidos, onde era conhecido como *o Rei da Rumba*. Faleceu em 1990, na Califórnia, esse coetâneo de Carmem Miranda

que, como a nossa pequena notável, soube transpor fronteiras nacionais e criar vínculos que ainda hoje se desdobram.

A partir do estudo comparado de perfis como o de Xavier Cugat, pode-se afirmar que a música caribenha é viajante por nascença e destino. A própria geografia do Caribe, balizada pela costa atlântica da América Central e do Norte da América do Sul, como também pela insularidade de pequenos países, não estaria remetendo a uma mundialidade genética? Na esteira do pensamento de Paul Gilroy, poderíamos nos render diante da proeminência do Caribe na unidade geopolítica o autor chama de *Black Atlantic*.

Do ponto de vista da forma, a percepção e reconhecimento da síncope, tão fundamental para o samba e o tango, a rumba e a salsa, como de forma geral para os padrões musicológicos heterogêneos, fluidos e assimétricos, podem nos conduzir o olhar para os hibridismos culturais que caracterizam a criação musical em termos regionais, nacionais e continentais. Tanto do ponto de vista técnico como histórico, a consideração da diversidade da cena cultural – no caso desta reflexão, da diversidade musical –, que tem como contrapartida a renúncia à hierarquização de estilos musicais, é uma postura saudável para a compreensão da complexidade dos movimentos históricos que giram em torno da música.

Essa trilha tem sido percorrida por diversos autores mundo afora. É o caso de Gary Stewart (2000), que estudou a formação da rumba congoleza como o estilo musical mais poderoso do Congo. Tal estilo guarda uma relação genética inequívoca com a música caribenha; foram os marinheiros norte-americanos que

difundiram esta última nos portos da África Ocidental e Central, durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Pode-se lembrar aqui, também, Christopher Waterman (1990), com seu estudo sobre a formação do *juju* na Nigéria.

Vamos, então, à participação da Bahia nesta história.

O tempo do bolero, da rumba e do merengue em Salvador

Podemos estabelecer o recorte cronológico deste primeiro painel tomando os meados do século XX. Como especialização, podemos tomar o ambiente musical construído em torno das casas noturnas de diversas magnitudes instaladas no Centro Histórico de Salvador, sendo as mais notáveis dentre elas o Monte Carlo, o Tabaris e o Rumbadance. A música, associada quase sempre à dança, tomava todas as ruas e becos da área, inclusive as inúmeras casas de meretrício. Importa, aqui, uma distinção: algumas dessas casas atendiam clientela mais distinta, enquanto outras se destinavam a uma freguesia remediada, havendo também aquelas que recebiam os clientes mais pobres. Esta configuração se encontra retratada em alguns romances de Jorge Amado, como *Capitães de Areia*, *Pastores da Noite* e *Tenda dos Milagres*. A participação deste ambiente na mundialização de alguns gêneros musicais se manifestava inclusive nos denominadores comuns dessa tipologia de ambientes. Até os anos 1940, as casas de dança mais bem estabelecidas eram chamadas de *cabarés*, por influência francesa. Depois da II Guerra, passaram então a ser chamados *dancings*, nome tomado de empréstimo aos americanos. Quanto às casas mais pobres, eram simplesmente chamadas *brega*.

No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia,

nas casas do baixo meretrício – o *brega*, a variação de música caribenha mais praticada era o merengue, notadamente picante, semelhante à lambada e ao arrocha de nossos dias. Dizia-se que era *uma música esculhambada* – uma *baixaria*. Este último termo não deixa de guardar homologias e analogias com relação ao *baixo corporal* no pensamento de Bakhtin (1970). Este pensamento permite uma distinção entre potencialidades superiores e inferiores na corporeidade humana, distinção esta que estaria a referenciar as diferentes práticas e posturas culturais, seja no âmbito da arte, seja no próprio universo do comportamento na vida cotidiana.

Acontecia com o merengue o mesmo que se dera com o maxixe no início do século XX, e que foi amplamente estudado no caso do Rio de Janeiro (EFEGÊ, 1974). A coreografia do merengue costumava ser identificada com pantomimas eróticas; ainda hoje, 50 ou 60 anos após, os informantes manifestam indisfarçável prazer em relembrar esse tipo de música e dança. Nessas casas, o repertório era reproduzido em aparelhos fanhosos, normalmente de segunda ou terceira mão. Chamava-se *radiola* a uma espécie de *estante* provida de discos, aos quais se tinha acesso pela ficha. Era sinal de distinção oferecer uma ficha a um cliente – ou possível cliente – para que pudesse escolher uma página musical. Sucessos que podiam provir de Cuba, dos Estados Unidos, da Espanha ou da Itália, tanto quanto do Rio de Janeiro. Estas radiolas encontravam-se à entrada de muitos bares que podiam funcionar – ou não – como bordéis.

Nas casas de clientela de classe média, o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo e o cha-cha-cha levavam

vantagem com relação ao choro, ao baião e ao samba de roda. Os nomes *salsa* e *rumba* eram pronunciados com uma certa conotação de sofisticação; *merengue*, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando a *baixaria*. Algumas casas noturnas contratavam orquestras com diversos instrumentos de sopro, piano e bateria. Os artistas que contam hoje mais de 70 anos (F.X.R., 27.11.2006) sublinham que eram muito respeitados no Centro Histórico, chegando a ser poupados pelos meliantes de plantão.

Aí o ladrão me procurou no outro dia e me pediu desculpa, dizendo: “Não sabia que o senhor tocava sax no Tabaris. Eu gosto muito de música mexicana, de música cubana, devia tocar mais no rádio, é uma música muito decente”. E tal e coisa. Antigamente, quem tocava essas coisas era mais respeitado.

É possível traçar correspondências entre as distinções acima e a forma como se deu, a partir dos anos 1940, a mundialização da música caribenha. A referência mais importante deste processo é a explosão do seu sucesso na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Assim, as referências de música norte-americana passavam a ser, em Salvador, tanto o jazz quanto os ritmos caribenhos. Note-se que o termo norte-americano *jazz* foi aliterado para o termo que se popularizou na Bahia –*jaze* – muitas vezes com a mesma grafia de *jazz*, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de jazz: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria.

Foi então, através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação, que a música *latina* – quase sempre cubana ou mexicana – passou a ser divulgada na Bahia. O sucesso na Broadway de grandes orquestras cubanas, com os chamados *ritmos latinos*, se continuou através da exportação desses ritmos para a América do Sul. Os artistas caribenhos desse período mais lembrados pelos informantes desta pesquisa são Perez Prado [1916-1989], Don Pablo de Habana e a orquestra Românticos de Cuba. O Caliente El Cubanito fez sucesso com um mambo que se referia do candomblé, associando as “forças primitivas da natureza” a Xangô e Yemanjá. É também de El Cubanito o mambo *Babalu*, que alcançaria grande sucesso, no Brasil, em 1958, na voz de Ângela Maria.

Com a diáspora de artistas ocasionada pela Revolução Cubana, o sucesso dos ritmos caribenhos se intensificou nos circuitos internacionais; grandes orquestras *latinas* foram para os Estados Unidos e daí se irradiaram pelo mundo. É emblemático desse momento a expressão *Cuba libre* (B.G., 31.01.2008), para nomear a bebida composta do rum cubano mais apreciado – o Havana Club, podendo-se usar também o *Bacardi* – e do refrigerante norte-americano mais consumido – a *Coca-cola*.

Hoje, Cuba livre é só o nome da mistura. Naquele tempo, era uma mistura dos países, das músicas. Você de um lado tinha a cuba comunista, de Fidel Castro, e do outro lado tinha os Estados Unidos, de Kennedy, aquele que assassinaram, entendeu? Que a coca-cola é de lá. Então, era o mundo todo no copo. Eram os inimigos na política, mas não no copo, nem na música. A música combina o mundo todo.

Diversas orquestras norte-americanas passaram a assimilar *elementos latinos*, sobretudo cubanos. Essas orquestras, antes, tinham pouco destaque para a percussão; tratava-se principalmente de uma bateria. Os instrumentos que ganharam mais destaque, então, foram a *tumbadora* (M.N., 10.10.2006), réplica sofisticada dos atabaques da *santería* cubana ou do candomblé baiano/brasileiro, ou seja, a tríade constituída pelo rum, rumpi e lé, e o bongô. A simples presença da tumbadora ou do bongô, associada ou não à presença da bateria, já por si conferia ao grupo um *toque caribenho*.

Bastava botar uma tumbadora, já era meio mexicano, meio cubano. As coisas tinham o jeito do lugar de onde vinham. Uma coisa era uma bateria, um tamborim, um surdo. Outra coisa era a tumbadora, elas duas quase iguais, num lugar mais alteado, normalmente do lado, mas não lá no fundo. Muitas vezes, para dar aquele toque latino, no meio da música tinha um destaque para um sopro – podia se o sax, o pistom, o trombone – e para a tumbadora também.

Por sua vez, as *músicas latinas*, com riquíssima orquestração, impregnavam-se dos recursos do jazz e divulgavam-se por toda parte. Todos estes processos de hibridação musical incluíam o Centro Histórico de Salvador em seu cenário. Os músicos desse período lembram que os Românticos de Cuba assimilaram influências do jazz, não se atendo à linha tradicional de Cuba, com uma percussão enfatizada. A percussão de El

Cubanito e Perez Prado era tão pesada (muito mais que Don Pablo de Habana e El Cubanito) que mesmo o saxofone baixo era usado com uma intensidade semelhante àquela do som da tumbadora mais grave. O sopro seguia o couro.

O Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA mantinha uma banda em forma de orquestra que percorria meio mundo. Sua apresentação em Salvador se deu em 1961. Os músicos locais de então reconheciam, aí, uma mistura da sonoridade norte-americana tradicional com os toques de latinidade. O próprio Glenn Miller [1904-1944] havia montado, de certa forma, um novo ritmo. Uma boa ilustração desta interface é a composição *Música e Lágrimas*, do filme *The Glenn Miller Story* [1953]. A percussão não se identificava tanto com os metais de embocadura, como o pistom, o trompete e o trombone, que tinham destaque acentuado nas orquestras norte-americanas, e enfatizou os instrumentos de palheta de madeira, como o sax e a clarineta. Seus fãs afirmam que, com a morte prematura de Glenn Miller, não tiveram continuidade estas trocas, pelo menos com a mesma intensidade. Voltaram então a predominar os instrumentos de sopro com embocadura metálica.

No Centro Histórico de Salvador, o cinema era inseparável da música e da dança. Diversas casas de exibição funcionaram aí. Só na Baixa dos Sapateiros, nesse período, contavam-se quatro: Pax, Jandaia, Olympia e Tupy. As duas primeiras conheceram seu apogeu dos anos 1930 aos 1950. O Cine Teatro Jandaia tinha decoração neoclássica, abrigando companhias de teatro de revista, lutas de boxe e shows musicais de intérpretes notáveis, além de ser confortável sala de cinema. Os antigos freqüentadores

são unânimes em destacar a presença de Carmem Miranda como o maior acontecimento da história do Jandaia. O Cine Olympia chegou aos anos 1970 chamado de Aliança, quando o cinema da moda passava a ser o Tupy, com tela em cinemascope. Numa transversal da rua 28 de Setembro, ficava o Cine Santo Antônio, bem mais modesto. Já o Cine Excelsior, na Praça da Sé, e o Guarani, na Praça Castro Alves, eram casas de grande capacidade e considerável freguesia. Um pouco menor, havia o Liceu, na rua Saldanha da Gama; nos fundos, ficava o Cine Popular, que exibia os chamados *filmes de arte*. Já o Cine Art, na rua da Ajuda, mostrava películas européias, o que contrastava com a hegemonia norte-americana perceptível em quase todas as salas. Na rua Ruy Barbosa, ficava o Cine Glória, rebatizado como Tamoyo. Todas estas casas mostraram chanchadas, filmes românticos, épicos, de guerra, de capa e espada e de *cowboy*, fecundando o imaginário de algumas gerações de jovens e adolescentes de referências fantásticas.

Nos anos 1950, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema mais freqüentemente, os músicos dos blocos de Carnaval e casas noturnas assistiam atentamente – e diversas vezes – aos filmes para assimilar o repertório: vinhetas musicais, vestuário e insígnias de realeza e nobreza. Alguns músicos do Rumba Dance e do Tabaris, que costumavam se apresentar nas festas e ensaios promovidas por esses blocos, travavam contato com marinheiros para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! – alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norte-americana fazia divulgar pelo mundo inteiro. Os mais apreciados eram aqueles que traziam ritmos do Caribe.

A proximidade entre os cabarés, a zona de prostituição e o porto contribuiu para o fluxo contínuo entre esse ambiente e o grande mundo. Acontecia irem os músicos à noite até os navios, de catraia, saveiro ou canoa, para ouvir música cubana, jazz e orquestras à Glenn Miller nos navios estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos. Às vezes, recebiam discos em troca de cigarros, bebidas, pratos típicos e momentos de amor com *brazilian girls*. Outras vezes, escutavam sem cansar os temas mais *calientes*, de forma a gravá-los de memória. Alguns depoimentos (C.H.J., 03.04.2007) garantem que a divulgação do mambo, da rumba e do cha-cha-cha no meio musical de Salvador ocorreu em boa medida através dessa integração com os marinheiros.

Os gringos ficavam doidos quando a gente chegava no navio com uma moqueca, uma cachacinha e uma morena. Era assim que a gente arranjava discos. Não era fácil comprar discos de Cuba, do México. Era mais fácil ouvir essas músicas nos discos americanos, mas eles mesmos tinham discos do Caribe. Quando não podiam ou não podiam trocar, a gente ouvia e anotava, ou guardava de ouvido. Ainda me lembro como se fosse hoje.

A decadência do Centro Histórico, associada ao fechamento das grandes casas noturnas e ao abandono progressivo pelos frequentadores de classe média, não significou uma suspensão da importância da música na sua vida social. As radiolas e vitrolas de dezenas de casas de divertimento, durante décadas, fizeram soar, simultaneamente, estilos tão diversos entre si quanto presentes, muitas vezes na mesma sala, com intervalos

de minutos ou mesmo em seqüência. Em alguns bares e castelos, os *jazes* reuniam esta diversidade numa expressão: era a *música romântica*, com danças apropriadas cultivadas por algumas prostitutas que adquiriram notoriedade na área.

O tempo do reggae, da lambada e do arrocha

O *afro* é um vigoroso vetor cultural que vicejou em Salvador a partir dos anos 1970. É preciso compreender sua dinâmica situando-a no clima vivido na cidade a partir da segunda metade dos anos 1960. A capital se modernizava e o impacto da informação sobre música, modas, política e outros itens, chegando de forma rápida e múltipla, foi fundamental neste processo. Não mais apenas pelo mar, como também por outros tipos de onda ou freqüência, como foi dito acima acerca do cinema e da discografia. A disponibilização de tecnologias como o gravador portátil constituiu novidade notável. Podia-se facilmente capturar um registro sonoro e manipulá-lo em outro tempo e lugar; enfim, um pequeno gravador magnético podia se converter em laboratório musical.

Circulavam de forma vibrante notícias da cena política africana, grupos musicais e movimentos políticos negros norte-americanos e a cultura rastafari, que aqui chegava clandestinamente na forma do reggae, ska e outros ritmos, freqüentemente associados ao consumo de drogas ilegais. O afro pode ser compreendido, então, como um movimento de reconfiguração estética e política da afrodescendência. Jamaica vem ser o nome de uma referência geofantástica de dor e pobreza, auto-estima e realeza. Assim como Hailé Selassié era o Imperador

da Etiópia e foi recebido como o Ras-Tafari em Kingston, Bob Marley era o grande rei idolatrado por milhares de jovens e adolescentes negros de bairros populares de Salvador, no que era acompanhado a certa distância por outros regueiros como Jimmy Cliff e Peter Tosh (L.L.S., 25.11.2007).

Nunca vai existir alguém como Bob Marley. Quando a gente botava o disco de Marley, já era uma revolução na mente. Quanto mais que era proibido, a gente ouvia escondido, depois é que liberou. Eu ouvia na casa de um amigo no Garcia, não sei quantas vezes. Vai ser difícil, na Bahia, existir uma viagem como a viagem do reggae.

A cultura reggae tem importância fundamental tanto na invenção do bloco afro como no estabelecimento e legitimação de uma estética moderna da Negritude. Favoreceu e estimulou uma conexão existencial com outras ilhas do Caribe além de Cuba, pipocando aqui e ali grupos como os Amantes do Reggae, nas imediações da Avenida Barros Reis, e o Puxada Axé, no bairro da Federação. Era o mundo da Jamaica chegando, através da indústria fonográfica norte-americana, como complemento e contraponto ao patrimônio incorporado da rumba, da salsa, do merengue; o diferencial era o caráter apocalíptico e contestatário do reggae, com que vieram a se identificar inúmeras e ansiosas legiões de jovens e adolescentes negros em Salvador. Esta nova onda de difusão de música originária do Caribe, desta vez reconhecida como *música negra* ou marcada pelos valores associados à Negritude, obteve considerável rebatimento no meio intelectual e/ou da militância de afirmação étnica, como se

pode verificar em Paul Gilroy (1996).

Tanto quanto o bairro da Liberdade, onde se formou em 1974 o primeiro grupo oficialmente denominado *bloco afro* – o Ilê Aiyê –, e outros bairros como o Tororó, o Garcia e os Engenheiros Velhos de Brotas e da Federação, o Centro Histórico não ficou imune a estas novidades. O Grupo Cultural Olodum nasceu no Maciel-Pelourinho em 1979, quando quase toda a área se encontrava consideravelmente degradada e não era identificada como ícone turístico; recebia visitantes e um modesto número de turistas, o que é diferente. Dissidência do Olodum, o Muzenza nasceu em 1981, especializando-se desde o início como relicário da cultura reggae, num culto fervoroso à figura de Bob Marley.

Dois estabelecimentos dinamizavam especialmente a cultura rastafari no Pelourinho: o Bar do Reggae, na rua João de Deus, e o Cravo Rastafari, na Gregório de Matos. Eram referências do reggae, do culto a seus grandes artistas e profetas e de diversos outros itens, como uma maneira de andar, de trajarse, de cumprimentar-se e de trazer os cabelos em *dread locks*. A aglomeração dentro e diante desses bares era uma permanente assembléia étnica, musical e religiosa, reforçada pelo consumo do cravinho e da maconha. Os rastas perambulavam por toda a área, constituindo-se assim como irradiações daqueles núcleos mais condensados.

No início dos anos 1980, a lambada tornou-se um estrondoso sucesso em Salvador, sendo o estilo mais executado nas barracas do Carnaval e da praia. As coletâneas *Lambadas Internacionais* eram presença obrigatória em todo tipo de festa,

como uma explosão caribenha na Bahia. A lambada surgia como uma reencarnação do merengue. A conotação de *baixaria* não mais correspondia a uma reprovação; era um estilo considerado *muito picante*. Com estes sucessos, tinha início a penetração do repertório caribenho também através de Belém do Pará, cujos produtores culturais se organizavam para fazer da capital paraense a porta de entrada da música caribenha no Brasil. O paraense Carlos Santos, a partir de 1979, e o cearense Beto Barbosa, anos depois, se consagrariam como carreiras solo no âmbito da lambada (M.G.P., 23.11.2007).

Para mim, a lambada tinha o ritmo da descaração. Podia estar todo mundo sério, era só tocar uma lambada e todo mundo começava a rir, porque aquele molejo já vinha na cintura. Essas músicas do Caribe são assim, por isso é que pegavam no verão. Tanto o pessoal daqui como os turistas adoravam. Hoje eu sou avó de neto e quando me lembro dá vontade de rir. Foi um tempo muito feliz no Carnaval. Todo mundo dançava nas barracas, principalmente com aquele disco vermelho, das Lambadas Internacionais. Tinha uma rádio que tocava toda hora, a gente já ligava prá ouvir, porque era uma febre. Tenho muita saudade, ainda bem que eu soube aproveitar meu tempo.

Quem traçou uma interface entre as vertentes estéticas do reggae e da salsa foi o cantor e compositor Gerônimo, morador do bairro da Saúde e participante ativo da trama cultural do Centro Histórico. Tendo cultivado a aproximação rítmica entre o ijexá e a salsa, já presente nos primeiros discos, Gerônimo explodiu em 1986 com a salsa *Jubiabá* e a novidade de *Eu*

sou Negão, espécie de ópera carnavalesca que problematizava politicamente o embate entre os trios elétricos e blocos afro na cena da rua. É a primeira vez que a batida do samba-reggae faz sucesso na forma que passou a ser utilizada por outras bandas que não aquelas dos blocos afro. Alguns trechos do início e do final da peça são um arranjo de reggae em que Gerônimo alude a diversas nações indígenas, numa espiral de ritmos, motivos e referências alegóricas.

Nesse período, as modas coreográficas combinando o ijexá, a lambada e a levada do bloco afro alcançavam seu apogeu. De singular importância foi também a participação de Luiz Caldas, a partir do mesmo ano, com o estilo de música para o Carnaval que passou a ser chamado de *axé music*. Seu primeiro disco, *Magia*, trazia variações de salsa e ijexá. A formação musical de Luiz Caldas foi marcada pela sua participação em *jazes* no interior da Bahia.

Também em 1986, o Olodum ostenta Cuba como tema de seu cortejo, despertando certo espanto. O que foi tomado como excentricidade ou incorreção por muitos, afinal, “Cuba não é África...”. As canções e hinos do Olodum eram ouvidos nas praias, nos sambas dos bairros e nos bares do Pelourinho, sobretudo. No início da noite, momento do retorno de estudantes e empregados aos bairros, ouviam-se essas composições cantadas efusivamente nos ônibus, acompanhadas pela batida do bloco afro. A caminho da praia, os adolescentes dos bairros distantes entravam em êxtase ao divulgar por toda a cidade a levada do Olodum, uma hibridação do compasso do samba tradicional e do reggae, em tom marcial. Era o máximo alcançado pelo afro

como estilo. Esses eventos eram ocasião de mostras de vestuário, broches, penteados, maneiras alternativas de amarrar os cadarços, enfim, toda sorte de indumentárias e adereços reconhecidos como *afro*. A remissão aos faraós e ao apogeu do império das pirâmides embriagava os músicos e frequentadores. Nunca se falou tanto sobre o Pelourinho e o Centro Histórico no universo da cidade; nem a novidade da restauração, anos depois, viria a chamar tanta atenção para a área (J.J.L, 4.12.2008).

Faraó foi a música que fez maior sucesso em Salvador. Mais do que ela, acho que só se for Parabéns prá Você ou o Hino do Senhor do Bonfim. Se cantava *Faraó* no ônibus, nos ensaios, no intervalo das aulas, no ponto de ônibus lá na Caixa D'água... Tocava também outras músicas, do Araketu, do Ilê, do Olodum, mas *Faraó* foi uma revolução. Parecia uma coisa diferente, aqueles reis da África, do Egito, no meio da rua. Hoje, não é mais novidade, é diferente. Lá na Escola Parque tinha um professor que dizia que o faraó não tinha nada a ver com negão. Mas tinha. Foi com a música que o pessoal ficou sabendo isso.

O período de máximo esplendor do afro configurou, então, uma identificação estética, temática e arquitetônica entre o Centro Histórico e o componente criativo, musical, negro e pobre de Salvador. Em contrapartida, foi um elemento definidor para que o núcleo originário da cidade viesse a se reconfigurar em função do turismo industrialmente organizado, sendo que para isto concorreram também diversas estratégias governamentais na forma de projetos e outros tipos de apoio. Este drama, ao qual não faltam agudas contradições, encontra-se em pleno

desdobramento. Através sobretudo dos artistas e lideranças culturais do Centro Histórico, a cidade se conectou ativamente ao circuito mundial de produção e consumo de música, inscrevendo-se na vertiginosa dinâmica própria da cultura pop, marcada pela permanente excitação das demandas de mercado, pelo risco da súbita obsolescência e pela aceleração das trocas entre matrizes estéticas de origens as mais distintas. Como afirmou Caetano Veloso: “Salvador fez um esforço por meio de todos nós de se ligar com o mundo desabusadamente. E continua fazendo isso” (*Folha de S. Paulo*, 22.11.1997).

No início do século XXI, percebe-se uma vibrante interseção entre grupos musicais que pipocavam em diversas cidades de médio porte do nordeste do Brasil e as tradições da lambada e da chamada *música romântica*, também conhecida como *seresta* em Salvador. As facilidades tecnológicas associadas à prática da pirataria modificaram radicalmente o panorama do sucesso musical. Estouram inúmeras bandas do *fórró eletrônico*, cujo repertório guarda flagrantes interseções rítmicas de fórró e lambada. Grupos como Calcinha Preta, Rala Fivela, Brucelose e Asas Livres passaram a tomar conta de nichos de mercado até então controlados pelas bandas de axé music, estilo musical engendrado na Bahia nos anos 1980, até então ligado centralmente ao Carnaval. Estes grupos, junto com intérpretes solo como Lairton e Seus Teclados, Zezo de Natal e diversos outros, refaziam o já exitoso paralelo entre a *música romântica* e o fórró eletrônico.

Em 2004, em Candeias, cidade da Região Metropolitana de Salvador, algumas bandas lançam o estilo que passou a

ser chamado de *arrocha*. Hoje, este tipo de música é o mais solicitado e praticado nas *serestas* dos bairros populares de Salvador e de praticamente toda a Bahia. É interessante que os termos *arrocha* e *seresta* designam, hoje, uma interseção entre o evento, a ocasião da festa, e o tipo de música que aí se pratica, tal como se observa na história do samba e do forró. Cabe registrar, também, que diversos grupos que se apresentam nas *serestas* fazem reedições de velhos sucessos da Jovem Guarda, sobretudo aqueles mais sentimentais, como é o caso de Paulo Sérgio. Também se incorpora o repertório de compositores como Peninha, Márcio Greik e Fernando Mendes, sucessores diretos dos sucessos populares do início da década de 1960.

Além das bandas de forró eletrônico e de *arrocha*, a banda Calypso, de Belém do Pará, consegue despertar muito interesse em meio ao público de mais baixa renda. Já se fazem sentir presenças isoladas de grupos paraenses de grupos chamados de *tecno-brega* pela imprensa e pelos pesquisadores, o que faz apostar na perspectiva de uma rotatividade acentuada do sucesso. Este sucesso, hoje, não passa mais pelas antigas *lojas de disco*. Os artistas que fazem mais sucesso junto aos grandes públicos faturam através da realização de grandes shows; a pirataria reconfigurou radicalmente o quadro das relações profissionais entre músico e público.

De modo geral, a expressão *música baiana* – que designa um composto de pagode, reggae, axé music e, eventualmente, *arrocha* – costuma ser francamente pejorativa no ambiente das casas noturnas que atendem a freguesia de classe média, conotando pobreza e incivilidade. Isto se observa inclusive no

universo dos músicos que pretendem alcançar a faixa das casas noturnas mais caras. Para eles, tocar pagode e axé seria uma decadência artística. O degrau mais inferior seria... o arrocha. A cada verão, dois a três bares do Centro Histórico apresentam shows de salsa como artigo musical refinado; lambada, não! No verão dos últimos anos, um bar dançante com música ao vivo, situado no setor que costuma receber os turistas de maior poder aquisitivo, apresentava números de salsa.

Trazendo o olhar para iniciativas mais conhecidas do grande público, vemos a trajetória bem sucedida de Gerônimo. A Banda Monte Serrat, por ele organizada desde 1980, de composição complexa e especializada em salsa, compatibiliza com desenvoltura as possibilidades dos ritmos e os recursos organológicos tradicionais e modernos. Gerônimo apresenta-se sem apoio governamental ou privado, toda terça feira, na escadaria do Passo. Pode-se afirmar que, além dos ensaios do Olodum e dos Filhos de Gandhi, é o acontecimento musical que mais tempo durou em cartaz no Pelourinho, agregando semanalmente centenas de baianos e turistas. As *Terças de Gerônimo* mostram-se capazes de gerar um público, tanto aquele que lhe é mais fiel, vindo freqüentemente à escadaria, como aquele mais episódico, composto tanto de turistas como de soteropolitanos.

O reggae se redefine constantemente para continuar figurando para seus próprios seguidores como o ritmo que se opõe à Babilônia, tanto que, para os mais identificados com os profetas jamaicanos, a presença de um *rasta verdadeiro* num show de pagode pode soar como prostituição identitária. A Praça do Reggae, no Pelourinho reformado, chegou a congregar

um número considerável de rastas de todas as idades. Os mais ortodoxos cultivavam, desde a inauguração da praça, a saudade dos antigos bares em que se reuniam num culto apaixonado a Bob Marley, quando a própria situação dos casarões em ruínas emoldurava a mística do grande profeta. A turistização do Pelourinho, contudo, alcançou implacavelmente a comunidade rastafari. A praça para onde foram removidos esses bares é separada do Largo do Pelourinho por uma grade provida de um anteparo metálico, isolando visualmente o recinto.

Um dos proprietários de bar rastafari no Centro Histórico afirma: “o reggae não pode ficar encarcerado, ele tem que andar por aí”. Com efeito, diversos rastas passaram a procurar e inventar emanações da Jamaica em outros lugares, como Fazenda Grande e Periperi. O criador do antigo Bar do Reggae reconfigurou o seu estabelecimento na rua das Laranjeiras, onde exhibe vídeos de Marley e outros ligados à sua cultura etnomusical. Entretanto, há limites nesta reimplantação. Para alguns, a associação do reggae com as bandas originárias da classe média, como Mosiah, Diamba, Adão Negro e outras de sucesso, comprometeram a identificação entre Pelourinho, rastafarianismo e Jamaica.

Bem próximo dali, resistem os últimos redutos da pobreza crônica do Centro Histórico, a Rocinha do Pelô e as ruas que se estendem nas imediações da rua 28 de Setembro. A Rocinha conseguiu segurar a mística do reggae, atraindo durante vários anos turistas de São Paulo e Porto Alegre, Roma e Munique. Seus bares rasta estão sendo fechados, com a alegação de que distribuem droga. A Rocinha pode estar acabando.

A 28 [rua 28 de setembro], como é chamado o trecho

próximo da Casa dos Sete Candeeiros, liga a Baixa dos Sapateiros ao Terreiro de Jesus e ainda não foi alcançada pela reforma. É como o Maciel vinte anos atrás: o mundo do brega. Casarões ocupados por dez ou mais famílias, como a maioria dos turistas não gostaria de ver. Por ali, transita gente de toda parte da cidade, como sempre foi o Pelourinho. O Bar de Sergipe e o Bar de Rose têm máquina de ficha, como antigamente no São Miguel, no Maciel, na própria Rua da Ajuda. Não há DVD ou som ao vivo. Quando não se usa a máquina de ficha, põe-se a caixa de som à janela, a todo volume, concorrendo com o suporte musical da escola de dança de uma fundação. A música aí praticada é o forró eletrônico, o pagode baiano, o rap no estilo dos Racionais MC, a Banda Calypso e as diversas bandas de arrocha.

A Banda Calypso é o Caribe chegando via indústria fonográfica periférica, como o merengue dos anos pós-guerra. No caso, via Belém do Pará. Par a par com o repertório desta banda, os conjuntos de arrocha dividem o filão do brega aberto por Laírton e Seus Teclados e pela banda Asas Livres, hoje percorrido por Silvano Salles, Márcio Moreno e Nara Costa, dentre muitos outros. O arrocha situa-se hoje no campo das modas rítmicas tão comuns no repertório da mídia como, em outros tempos, a lambada, o merengue e o fricote. Pode-se perceber semelhanças com a musicalidade de Carlos Santos e Luiz Caldas, nos anos 1980.

As prostitutas tomaram de volta a Praça da Sé, desdenhada pelos próprios soteropolitanos e pelos turistas depois de dez anos de restauração do Centro Histórico. Entre os bancos de granito da praça, no sítio em que fazem o *trottoir*, bem próximo a uma

fonte luminosa cujas emanções sonoras vão do samba romântico à bossa nova, da ópera aos instrumentais norte-americanos, circulam os maiores transportadores da música brega e romântica do Centro Histórico: os carrinhos que vendem café, cigarro e cartões telefônicos. Seu repertório tem como carros chefe o arrocha, o reggae e algumas peças de rock balada. Pode-se ver desses carrinhos noite adentro, até a Avenida Sete e o Forte de São Pedro. São como prolongamentos do antigo Pelourinho, com o som muito alto e repertório brega. Às vezes, turistas encantados fotografam aquela expressão cultural. “Parece que estamos no Caribe, é a mesma coisa”.

De certa forma, pode-se dizer que o mundo inteiro circula pelo Centro Histórico de Salvador; inúmeros mundos musicais vêm ter aí. Foi daí que partiu o tensiosamento mais radical entre pobreza e riqueza no repertório musical de Salvador, nos hinos dos blocos afro. Foi a ânsia de sucesso de seus compositores e intérpretes que, mais que outros vetores, colocou a Bahia nas ondas da trama pop mundial, situando-a no limiar das redes da *world music*, inclusive com música de origem ou marca caribenha. O Centro Histórico é um pequeno mundo em que se pode navegar por muitas rotas musicais. E o Caribe soa como uma praia de muitos mares.

Nota

¹ Trata-se sobretudo da pesquisa *Beduíno com Ouvido de Mercado*. Um documentário multimídia sobre o Carnaval de Salvador dos anos 50 aos 80. Apoio FAPESB.

Bibliografia

- BAKHTINE, Mikhail. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Tradução por André Robel. Paris: Gallimard, 1970. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, Coleção *Identidade e Cultura na Pós-Modernidade*, 1997.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts/Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- MORAES, Vinicius de. “A bolerização (16.ago.1953)”. In: JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (orgs.) *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 51-52.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo (História do Povo Brasileiro), 2007.
- STEWART, Gary. *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*. London/New York: Verso, 2000.
- WATERMAN, Christopher. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.