

VOCÊ JÁ FOI À BAHIA, NÊGA? POVO, RAÇA E RELIGIÃO EM UM PROJETO ARTÍSTICO VITORIOSO¹

HAVE YOU EVER BEEN TO BAHIA, “NÊGA”? PEOPLE, RACE AND RELIGION IN A VICTORIOUS ARTISTIC PROJECT

Vítor Queiroz²

RESUMO

Partindo da constatação de que a identidade baiana atual, vigente desde meados do século XX, passa necessariamente pelas obras de um pequeno grupo de amigos – o escritor Jorge Amado, o músico Dorival Caymmi, o pintor Carybé e o fotógrafo Pierre Verger –, este artigo pretende levantar algumas questões relativas às fontes socioculturais de inspiração deles e ao formato específico que a recriação de suas vivências naquela terra assumiu. Para tanto, serão analisadas brevemente as trajetórias desses quatro artistas, o pano-de-fundo histórico de suas criações, as alianças que eles viriam a estabelecer com o candomblé local e suas principais confluências estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade e Localidade, Questões Raciais, Projetos Artísticos Compartilhados, Candomblé, Trajetórias.

ABSTRACT

The regional identity of Bahia, Brazil, nowadays – actually since the middle of the 20th century – is necessarily associated with the artistic oeuvre of a small group of close friends: the writer Jorge Amado, the musician Dorival Caymmi, the painter Carybé and the photographer Pierre Verger. This article aims to raise some questions about their sociocultural sources of inspiration and their works' specific features. To that end, their personal trajectories, as well an historic overview of their time, the partnerships they had made with *candomblé's* religious figures and their aesthetical crossovers would be analyzed.

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa realizada entre 2012 e 2017, para obtenção do título de doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof^a. Dra. Heloísa Pontes e coorientação do Dr. Luiz G. F. Rossi. Agradeço a todos os envolvidos diretamente neste trabalho pela colaboração imprescindível e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da referida pesquisa. O título deste texto é, na verdade, um verso da canção *Você Já Foi à Bahia?* de Dorival Caymmi, lançada pelos Anjos do Inferno em 1941. Informação obtida em SEVERIANO, Jairo; FAOUR, Rodrigo; RIBEIRO, Sílvio; CAYMMI, Stella, *Discografia Essencial da Obra de Dorival Caymmi* – de agora por diante apenas *Discografia Essencial* – in CAYMMI, S., 2001: 604.

² Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, Brasil. E-mail: queiroz.vitor@gmail.com.

KEYWORDS: Identity and Locality, Racial Issues, Collective Artistic Projects, Afro-Brazilian Cults, Trajectories.

ADALGISA

Adalgisa mandou dizer
que a Bahia tá viva ainda lá

Com a graça de Deus in da lá
que a Bahia tá viva ainda lá

Que nada mudou in da lá
que a Bahia tá viva ainda lá

O meu candomblé in da lá
que a Bahia tá viva ainda lá

O meu afoxé in da lá
que a Bahia tá viva ainda lá

Dorival Caymmi³

INTRODUÇÃO: A BAHIA TÁ VIVA AINDA LÁ

Adalgisa tem razão, “a Bahia tá viva ainda lá”. A velha cidade de Quincas Berro D’Água, de Mãe Aninha e de Severo do Pão⁴ ainda existe.

É certo que a capital baiana inchou, que ela cresceu vertiginosamente, mudando de problemas, lazeres e feições (Cf. RISÉRIO, 2004; VASCONCELOS, 2002). Porém, a antiga “terra de mistérios e de igrejas” (CAYMMI, D.; AMADO, c1967, p. 07) da prosa amadiana teima em sobreviver – em diversos lugares do mundo, aliás, no Rio de Janeiro, em Nova York, em São Paulo, etc. – através das artes de Carybé, das fotografias de Pierre Verger, das estratégias de promoção turística do governo local, dos livros de Edison Carneiro, de Ruth Landes, do “menino grapiúna” (AMADO, 2010a) ou de Antônio Risério, das lembranças dos velhos *ogãs*⁵ e das canções de Dorival Caymmi.

³ O samba-de-roda *Adalgisa*, de Dorival Caymmi, foi lançado pelo autor e pelo Quarteto em Cy num LP da gravadora Elenco, em 1967, de acordo com a *Discografia Essencial*: 579.

⁴ Cf., respectivamente, AMADO, 2008b; LIMA, 2010, 183-209 e 293-306 e CAYMMI, D., *Severo do Pão*, samba gravado pelo próprio compositor num LP da EMI de 1987, segundo a *Discografia Essencial*: 601.

⁵ Os *ogãs* (“chefes” em Iorubá) são os dignitários do sexo masculino que detêm cargos nos candomblés e que organizam o culto dos orixás sem, no entanto, incorporá-los. As mulheres que exercem as mesmas atividades são chamadas de *ekédis*.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

Jorge Amado, mais tarde um famoso romancista, deixou o sul da Bahia, onde havia nascido em 1912, para estudar na capital do estado, na “velha São Salvador”. Seu amigo Dorival Caymmi, havia nascido por lá. Embora houvessem morado bem perto, eles, provavelmente, só foram se encontrar, conforme veremos adiante, no movimentado centro do Rio de Janeiro. Eles iniciavam naquele momento, na antiga capital federal da Era Vargas, suas carreiras artísticas duradouras e bem-sucedidas. A amizade que os uniu começou no final dos anos 1930 e atravessou boa parte do século XX.

Jorge morreu em 2001, seu compadre Caymmi em 2008. O francês Pierre Verger e o argentino Héctor Páride Bernabó, mais conhecido como Carybé, haviam falecido poucos anos antes, em 1996 e 1997 respectivamente (BARRETO, 2008a, 2008b e 2012). Esses dois estrangeiros, ambos artistas visuais, juntaram-se, em meados do século passado, ao escritor e ao seu velho companheiro músico.

As relações de amizade entre esses criadores nunca foram, entretanto, simples e uniformes. Pierre Verger, o mais reservado dos quatro, conviveu, por exemplo, muito mais e frequentou muito mais a casa de Carybé, no bairro de Brotas, em Salvador – onde, aliás costumava almoçar quando ambos já eram idosos – do que os apartamentos cariocas de Dorival. Por outro lado, Jorge Amado sempre conseguia, com sua atividade incansável, unir todos eles, mesmo que estivessem – como na maior parte do tempo efetivamente estiveram – em lugares diferentes ou que fizessem parte, paralelamente, de outros circuitos.

De qualquer forma, o raio de atuação dessa verdadeira confraria de amigos nunca se limitou aos aspectos privados de suas vidas. Além de produzirem uma quantidade impressionante de obras de arte, esses quatro, *irmãos de esteira*, estiveram ligados também “por laços assim, misteriosos”⁶ ao mundo dos candomblés baianos,

⁶ BERNABÓ, Hector (Carybé), *Depoimento de Carybé* in CAYMMI, D., 1985, disco 1, faixa 16. Carybé usa, neste depoimento, a expressão “irmãos de esteira” para falar de seus amigos Caymmi e Jorge Amado, obás de Xangô naquele terreiro: “O Axé de Opô Afonjá, candomblé de Mamãe Senhora, uniu três pessoas que hoje em dia são três irmãos de esteira – cada um tem uma esteira, é! Agora, um é Obá Onikoyi, outro é Obá Arolu e o outro é Obá Onanxocum. Em português, seriam Dorival Caymmi, Jorge Amado e Carybé. E, aí nos unem laços assim secretos e misteriosos, não é?” A expressão “irmão de esteira”, muito comum nos candomblés, faz referência a um grupo de pessoas que saíram de um mesmo “barco”, que foram “feitos” em cima da mesma *esteira*, ou seja, que estão unidos por uma iniciação em comum. Ela

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

tendo exercido, em maior ou menor grau, uma militância político-religiosa nesse sentido.

Eles todos, exceto Caymmi, estão enterrados em Salvador. Curiosamente, porém, além de abrigar os restos mortais da maioria desses artistas, a Bahia também guarda uma espécie de memória peculiar do pequeno círculo afetivo, religioso, intelectual e estético que eles formaram. Jorge Amado, Carybé e Verger possuem museus formidáveis, ao lado de instituições dedicadas à preservação da memória de ambos, Caymmi dá nome a uma das premiações mais importantes de música local e todos os quatro batizam uma série interminável de logradouros na velha Cidade do Salvador.

Porém, se as criações de Carybé estão presentes materialmente nas ruas da capital baiana há décadas, as figuras retratadas por ele em suas esculturas públicas e em seus grandes murais privados parecem ganhar vida, diariamente, no burburinho da cidade. É bem possível, porém, que o visitante ocasional, ou mesmo os moradores de Salvador, não estranhem a proximidade das inúmeras sócias dos orixás do pintor argentino – e dos “capitães da areia” de Jorge Amado, dos capoeiristas de Verger ou das morenas de Caymmi.

Essa mistura de tipos e personagens ficcionais que aparentemente convergem na superfície dos monumentos e das situações visíveis – ou, na terminologia precisa do antropólogo Alfred Gell, dos *índices*, *recipientes* e *protótipos* que, literalmente, se cruzam e interagem na vizinhança de um determinado conjunto de obras-de-arte (GELL, 1998) – vem sendo naturalizada, afinal, há tempos. Entre as estratégias de promoção turística do poder público baiano e da alta cultura local, com seus museus, exposições, publicações e eventos comemorativos, e o cotidiano da capital baiana, um número reduzido de elementos mais ou menos estereotipados circula incansavelmente. Tais elementos, mobilizados de muitas maneiras por todas essas instâncias, reiteram uma identidade da Bahia e de seu povo que, no limite, depende de algumas características presentes nas obras desses artistas.

pode marcar também um *laço* forte de amizade entre determinados membros de um terreiro. Pierre Verger detinha o cargo de *ojú obá* – “os olhos do rei”, em Iorubá – no Opô Afonjá.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

Esta constatação estimula as reflexões do presente artigo que revisita as trajetórias⁷ dessas quatro agentes singulares, avança em direção a uma caracterização da velha Bahia dos últimos anos do século XIX e da primeira metade do século XX que, *grosso modo*, serviu de modelo para as suas criações e chega, através de uma breve análise interna, à complexa interação entre *autoria, personagens, máscaras e personas* (MAUSS, 2003) definidora da estética deles todos.

OS PATRIARCAS DA BAIANIDADE

O local de nascimento de Jorge Amado ainda é alvo de disputa pelos municípios de Ilhéus e Itabuna, no Sul da Bahia. O escritor residiu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, em Paris e em Salvador. Pierre Verger (1902-1996) nasceu em Paris e desembarcou no porto da capital baiana em 1946, estabelecendo ali sua residência permanente. Carybé (1911-1997) nasceu em Lanús, província de Buenos Aires, filho de um imigrante italiano e de uma argentina de origem brasileira. Passou pela Bahia em 1938 e voltou para lá definitivamente em 1950.

Além das nacionalidades diferentes, as origens sociais deles eram contrastantes. Jorge era filho de um fazendeiro não muito rico da região cacaueteira, mas contou com uma educação formal completa e logo começou a ser reconhecido pelos seus primeiros romances. Pierre Verger nasceu numa família burguesa relativamente abastada. Seu pai, um imigrante belga, era dono de uma gráfica, mas sua empresa foi à falência após a sua morte, ainda nos anos 20. Verger foi uma espécie de *bon-vivant* até ficar órfão da mãe, aos 30 anos, e romper totalmente com a sua vida pregressa. As viagens que passou a fazer a partir daí seriam financiadas por seus primeiros trabalhos como fotógrafo.

Entre o final da década de 1940 e a década de 1970, Pierre Verger fez uma série de viagens da Bahia para a costa da África Ocidental por conta das suas pesquisas etnográficas. Numa de suas idas ao Benin, em 1953, ele foi iniciado como *babalaô*, recebendo o nome de *Fatumbi*, “nascido de novo graças à Ifá” (SOUTY, 2012). O francês passaria a assinar como *Pierre Fatumbi Verger* a partir de então. Ifá, divindade associada ao destino humano, ao conhecimento de si e à sabedoria, é capaz de consultar

⁷ Cf. BOURDIEU, 1986; PONTES, 2010 e ROSSI, 2015 para um detalhamento da noção de *trajetória* empregada aqui.

os *odus*, os “caminhos”, de cada um, junto com os seus babalaôs, através do *opelê Ifá* – um colar especial, das nozes de *orobô* (*cola acuminata*) – ou dos búzios. O cargo de babalaô, mais comum entre os iorubás da África Ocidental e, na diáspora, em Cuba, é bastante raro e valorizado no candomblé brasileiro. A dupla iniciação de Verger – uma vez que ele foi ao Benin “já feito” por Mãe Senhora, na época, a *ialorixá*⁸ do terreiro do Opô Afonjá – transformou-o num *mensageiro entre dois mundos*, a África e o Brasil (HOLANDA FILHO, 2000). O francês teria sido levado para o Opô Afonjá por seus amigos Jorge Amado e Carybé.

Este irrequiesto pintor passou a infância, por sua vez, em vários países. Seus pais, extremamente pobres, buscaram melhores condições de vida em diversos lugares. Ele não teve, assim como Dorival Caymmi, muito estudo formal e engajou-se numa série de empregos temporários durante a juventude. Desde que o artista plástico argentino fixou-se em Salvador, em janeiro de 1950, ele desenvolveu uma produção visual enorme e diversificada, atuando como desenhista, pintor, ceramista e escultor. Carybé tornou-se, com o tempo, uma das figuras públicas mais atuantes da cidade, tendo sido capaz de articular, singularmente, os interesses dos candomblés, dos círculos artísticos e do poder político local (FURRER, 1989; BARRETO, 2008a, 2008b, 2012).

Jorge e Dorival haviam começado a fazer sucesso nacionalmente desde a década de 1930, a partir da ida de cada um deles para o Rio de Janeiro. Nas décadas de 1950 e 1960 as obras dos dois já estavam, inclusive, envolvidas num processo de internacionalização crescente. A chegada e o estabelecimento definitivo de Carybé e de Verger em Salvador, porém, seriam logo seguidos da amizade com o escritor já reconhecido. Em seguida, por intermédio de Jorge, Caymmi passaria a integrar, mesmo vivendo no Rio de Janeiro, essa pequena confraria soteropolitana (Cf. *e.g.* BARRETO, 2008b, p. 86 *et seq.*). Carybé e Verger não eram famosos então e, embora tivessem entre 30 e 40 anos, ainda estavam começando as suas carreiras artísticas. Para sobreviverem os dois trabalhavam de forma intermitente para a imprensa.

A partir do momento em que todos esses quatro artistas finalmente se conheceram, a súbita identificação que se verificou entre eles passou a expressar-se das mais diversas formas. Caymmi fazia a trilha sonora das novelas de Jorge e pintava retratos do artista plástico argentino. Verger fotografava o “cantor das graças da Bahia”

⁸ O termo *ialorixá* (*iyálòriṣà*) designa uma “mãe (*iyá*) de santo (*òriṣà*)” em Iorubá.

(CAYMMI, D.; AMADO, c1967, p. 07) com seu violão e jogava búzios para ele. O romancista grapiúna citava todos os outros nos seus livros e Carybé ilustrava essas mesmas publicações com desenhos originais.⁹ Além dessa prática endógena de valorização dos parceiros e divulgação de seus trabalhos, os quatro amigos compartilhavam no plano artístico, obviamente através de suas linguagens específicas, praticamente as mesmas formas de representá-las, criando, assim, uma espécie de projeto único ou de uma obra só.

A produção conjunta dos quatro ocuparia o papel de *establishment* na cultura baiana de meados do século XX numa velocidade espantosa. Eles tornaram-se, por exemplo, figuras centrais do chamado *renascimento baiano*, um momento de mudanças aceleradas na capital estadual ligado à descoberta de petróleo na Baía de Todos os Santos. Durante este período de intensa euforia política, econômica e cultural, o governo estadual voltou a investir na industrialização local e numa reforma total do velho burgo de Tomé de Souza. Em pouquíssimo tempo – basicamente entre as décadas de 1940 e 1960 – Salvador presenciou desde o surgimento de uma linguagem arquitetônica própria e modernista até a criação da UFBA. Curiosamente, porém, não é o cotidiano desta metrópole moderna que aparece nas obras desses confrades, conforme veremos a seguir. De todo modo, eles nunca mais sairiam debaixo dos holofotes: as gerações seguintes de criadores regionais procuraram reivindicar sempre uma espécie de parentesco estético e espiritual com eles, transformando-os em verdadeiros patriarcas da baianidade contemporânea.

Para descobrir quais eram as características da cidade que encantou esses artistas e com os quais eles se identificaram tanto, passo a descrever a trajetória de Dorival com mais detalhes. Através da experiência do único membro soteropolitano e não-branco desse pequeno grupo, das aventuras de seu pai, Durval Caymmi, de uma mãe-de-santo e de um simpático personagem amadiano, é possível ter uma ideia, afinal, do ambiente peculiar e das singularidades sociorraciais da Bahia de outrora.

⁹ Os retratos que Dorival fez de Carybé foram mencionados nas entrevistas que fiz com Nancy e Solange Carybé, a viúva e a filha do pintor, em 2013, mas também *in* CAYMMI, D., 1985, disco 1, faixa 16. Os negativos das duas sessões de fotografia que Verger fez com o compositor – ambas em Salvador, em 1946 – encontram-se na Fundação Pierre Verger e estão abertos para consulta. Algumas dessas imagens estão em BARRETO, 2009: 16, 26 e 88, junto com uma referência à consulta aos búzios que Dorival teria feito, mais tarde, com o *Fatumbi*. As menções de Jorge Amado aos seus amigos encontram-se dispersas em sua obra. Alguns exemplos podem ser encontrados em AMADO, 1986; e 2010b. As ilustrações de Carybé encontram-se nas primeiras edições de AMADO, 2008b; 2012; 2010b e 2008e.

A VELHA SÃO SALVADOR

Dorival havia nascido em Salvador, no bairro da Capelinha de São Caetano, em 1914.¹⁰ O senhor Durval Caymmi (1878-1964), pai do compositor e de seus outros seis irmãos, conseguiu sair das imediações desta zona empobrecida e socialmente inferiorizada e alugar uns dez anos depois, com os seus modestos vencimentos, um sobrado. A família mudou-se primeiro para a Saúde e depois para Ladeira do Carmo.

Durval trabalhava como funcionário da alfândega durante o dia, mas à noite tornava-se, conforme o linguajar da época, um verdadeiro *pândego*, elegante e sedutor. Essa galhardia toda, além de ser uma fonte constante de desavenças entre ele e sua esposa, Aurelina Cândida Soares, talvez fosse um jeito de lidar com um problema, uma barreira social, praticamente intransponível. Durval era, afinal de contas, um *homem de côr*. Ele havia nascido em 1878 e até os seus dez anos de idade o trabalho escravo de *pretos, pardos, crioulos e cabras* existia formalmente na cidade. E depois de poucos anos a estigmatização racial não devia ter chegado ao fim na sociedade baiana. É certo que, se ele tivesse mais dinheiro, estudo ou influência, esse “problema” poderia ser contornável. Afinal, uma mobilidade sociorracial relativa (que obviamente convivia com o *racismo científico*, com os revezes econômicos e com uma infinidade de práticas discriminatórias) parece ter sido uma especificidade da Bahia de então.

Infelizmente, não era bem esse o caso de Durval que, além do mais, tinha outra espécie de mancha de origem, também associada à cor. Seus avós paternos, imigrantes italianos de poucas posses, nunca aceitaram o casamento do filho Henrique Caymmi com a mulata Saloméa de Souza. A tentativa que Durval fez de superar a ilegitimidade da união de seus pais e a sua própria aparência foi concretizada, porém, de um jeito peculiar, que hoje poderia ser considerado incoerente. O pai de Dorival Caymmi não perdia um samba e um candomblé.

Apesar de sua relativa ascensão econômica e geográfica, a família de Ioiô – era assim que todos se referiam à Durval fora do porto – ainda enfrentava uma série de

¹⁰ Os dados sobre o compositor podem ser encontrados nas suas próprias entrevistas – cf., por exemplo, CAYMMI, D.; FARO, 2009 – e nas suas duas biografias, BARBOSA; ALENCAR, 1985 e CAYMMI, S., 2001. A entrevista que fiz com sua irmã Dinahir Caymmi, em 2012, foi utilizada para complementar esse conjunto de informações.

problemas financeiros e certas limitações sociais. Seu filho Dorival, por exemplo, teve que abandonar os estudos no início da adolescência.

Jorge Amado, no entanto, poderia dizer a respeito da educação do seu compadre Caymmi o mesmo que ele afirmava sobre a sua própria juventude. O escritor lembraria, por exemplo, numa de suas entrevistas, o seguinte: “Foi em 1926, aos catorze anos, que comecei a trabalhar. E viver intensamente a vida popular da Bahia” (AMADO; RAILLARD, c1991, p. 33). Jorge comentaria em seguida que esse período em que viveu “numa ruela vizinha ao Largo do Pelourinho, no coração da velha [cidade do Salvador]” (Ibid.) – ou seja, a menos de 150 metros do Carmo e do sobrado que pertenceu à família Caymmi – o marcou profundamente. O romancista reputaria essa “vida popular” e o “território do Pelourinho” (AMADO, 2008c p. 11) posteriormente como “suas universidades” (AMADO; RAILLARD, c1991, p. 33). É claro que, no caso de Dorival, essa aproximação entre os saberes da rua e o conhecimento acadêmico teria sido mais coerente. Jorge, afinal, frequentou também outros estabelecimentos de ensino formal como internatos bem-conceituados e a prestigiosa Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro.

A maioria de suas criações literárias, no entanto, seria realmente ambientada no “coração da Velha Bahia” (Ibid.). Os bairros que compõem atualmente o Centro Histórico de Salvador ou Pelourinho e que “se estende[m] e se ramifica[m] no Tabuão, nas Portas do Carmo e em Santo Antônio Além-do-Carmo, na Baixa dos Sapateiros, nos mercados, no Maciel, (...) no Largo da Sé, (...) [e] na Barroquinha” (AMADO, 2008c, p. 11), formavam, naquela época, uma zona de boemia e de comércio popular que contava com pequenos bordéis, quitandas, lojas de artesãos, a exemplo da própria *Tenda dos Milagres* da narrativa amadiana, e uma infinidade de vendedores ambulantes. O Pelourinho concentrava ainda uma quantidade grande de curandeiros e terreiros de candomblé (Cf., LIMA, 2010).

A Ladeira do Carmo da família de Ioiô ficava também naquele velho “território do Pelourinho”. As músicas que o seu filho Dorival lançaria nas décadas seguintes podem ser vistas basicamente como reminiscências e recriações dessa zona da cidade. Excetuando-se as chamadas *canções praieiras* ambientadas em Itapuã e a produção intimista à qual o compositor se dedicaria nos anos 40 e 50, as vielas do Pelourinho forneceriam, muito tempo depois da infância e da juventude de Caymmi, o cenário ideal

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

– das sacadas dos sobrados aos ambulantes brejeiros de Severo do Pão – para as letras dos sambas que ele compôs.

Jorge afirmava que ele e Caymmi haviam se conhecido em Salvador, conforme a citação abaixo. Embora a versão amadiana dos fatos talvez não fosse inteiramente confiável, como veremos a seguir, as declarações do romancista tinham, nesse sentido, alguma validade sociológica:

Não sei, não me recordo quando e onde conheci Dorival Caymmi, quando nos apertamos as mãos pela primeira vez e pela primeira vez rimos juntos nossa alegria. Foi, *com certeza*, na Bahia, antes da partida do nosso Ita [...]. Naquele tempo quem quisesse seu lugar ao sol tinha de começar pelo sacrifício de sair de sua terra. *Para nós, a terra da Bahia onde éramos livres adolescentes nas ruas e nas praias.* (CAYMMI, D.; AMADO, c1967, p. 13) (grifos meus).

Ainda que tivessem sido praticamente vizinhos, em Salvador, Dorival Caymmi afirmava ter conhecido Jorge Amado, porém, “já adulto, em 1939”, no Rio. “Apresentados por uns estudantes na Avenida Rio Branco, entre o Café Nice e o Café Belas Artes. Ele já tinha escrito *O País do Carnaval* e ficamos amigos desde então” – afirmou o compositor décadas depois (CAYMMI, D.; SILVA, 2001).

De qualquer forma, talvez eles se identificassem tanto um com o outro por terem sido formados na mesma “universidade” das ruas do Pelourinho, talvez em turmas diferentes, mas numa mesma época. Ambos mantiveram como referência, nas criações artísticas de sua vida adulta, esse mundo específico da convivência íntima, da miséria e das relações raciais ambíguas que caracterizavam a sociedade baiana do início do século XX. Embora a recriação que ambos fariam das *scenas típicas bahianas*¹¹ tenha sido, obviamente, mediada por contatos, memórias e experiências futuras, o romancista, além disso, se empobrecia e enegrecia (Cf. ROSSI, 2009) ao narrar seu passado...

¹¹ Esse é o rótulo genérico que os sambas de Dorival Caymmi receberam no Rio de Janeiro das décadas de 30 e 40. Tais denominações eram concebidas, em geral, pelos quadros da indústria fonográfica do período e não passavam necessariamente pela aprovação dos compositores. O primeiro 78 rpm gravado pelo músico baiano e por Carmen Miranda em 1939 – contendo as músicas *O que é que Bahiana Tem?* (lado A) e *A Preta do Acarajé* (lado B) – já trazia essa classificação impressa em sua capa.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

É interessante notar que foi, precisamente, esse mundo típico da Bahia de outrora que também atraiu definitivamente os estrangeiros Carybé e Verger. Ambos diriam, várias décadas depois – e nestas lembranças revividas *a posteriori* a veracidade não é exatamente o elemento mais significativo – que só haviam aportado na Bahia de Todos os Santos, coincidentemente, por causa da leitura do romance “Jubiabá”, de Jorge Amado (BARRETO, 2012).

Para entender por que essa velha Bahia era tão fascinante para cada um dos nossos quatro artistas é preciso seguir com esse *détour* histórico, descrevendo melhor o processo de *africanização* de Salvador e a hegemonia que a nação Ketu¹² exercia na micropolítica das ruas desta cidade.

PARDO, PAISANO E POBRE

Seu Durval era muito parecido com Pedro Archanjo, um dos personagens mais importantes da obra de Jorge Amado. O protagonista do romance “Tenda dos Milagres”, “pardo, paisano e pobre – tirado a sabichão e a porreta” (AMADO, 2008c, p. 09), parece ter sido bastante significativo para o escritor. Jorge diria, por exemplo, duas décadas depois do lançamento do livro, “a meu ver, o personagem mais completo de toda minha obra é Pedro Archanjo” (AMADO; RAILLARD, c1991, p. 305).

A narrativa que foi editada em 1969, com ilustrações de Carybé, é parcialmente ambientada na Bahia dos tempos de Ioiô, na virada do século XIX para o XX. De acordo com todas as fontes disponíveis, Durval Caymmi tinha quase todas as qualidades que fizeram Jorge Amado eleger, justamente, Pedro Archanjo como o personagem mais significativo da sua obra.¹³ Ele representava, afinal, uma síntese entre a ascensão social de uma pequena-burguesia *de côr*, em geral através do estudo e dos saberes não-científicos da “universidade livre” (AMADO, 2008c, p. 11) das ruas e do povo pobre.

¹² As *nações* de candomblé são segmentos culturais distintos, porém inter-relacionados, através dos quais os fiéis desta religião subdividem-se. Seus nomes derivam dos etnônimos utilizados no contexto do tráfico negreiro. Este artigo, como um todo, refere-se à nação Ketu ou Nagô, que cultua um elaborado panteão ligado *grosso modo* à nobreza de antigas cidades-estados localizadas na atual Nigéria e utiliza o Iorubá como língua litúrgica.

¹³ As duas figuras históricas que serviram como os modelos principais de Pedro Archanjo – Manuel Querino (1851-1923) e Miguel Santana (1896-1974) – são apresentadas no posfácio de João Reis à edição mais recente do romance (AMADO, 2008c: 293-302). É provável, no entanto, que muitos outros sujeitos, dentre eles o próprio Durval Caymmi, tenham influenciado na construção desse personagem que se trata, na verdade, de um verdadeiro *tipo ideal*.

Entre as noites de boemia e a respeitabilidade diurna dos *trabalhadores honestos* da alfândega ou dos escritórios comerciais. Entre a mestiçagem e a manutenção, inclusive como arma de luta e contestação, das tradições *africanas* que formaram a identidade baiana.

As histórias de Durval Caymmi e o caráter de Pedro Arcanjo não são apenas ficções ou criações *a posteriori*. Esse comportamento ladino, baseado simultaneamente no apagamento de potenciais conflitos entre negros e brancos, na aquisição de conhecimentos formais e na manutenção dos antigos laços religiosos, de compadrio e de vizinhança teria, de fato, existido durante a *belle époque* baiana. As fronteiras que teoricamente separavam as categorias jurídico-raciais, durante o período escravista, e, no pós-abolição, os grupos étnicos da cidade – seguindo a terminologia de Fredrik Barth e Abner Cohen (BARTH, 2000; COHEN, 1969) – eram marcadas cotidianamente por burlas, alianças e mudanças de *status* trabalhosas, mas até certo ponto, negociáveis.¹⁴

A partir das últimas décadas do século XIX, porém, e até o início da década de 1930 – ou seja, muito antes do *renascimento* local mencionado anteriormente – a sociedade baiana passou por uma série de transformações vertiginosas. A substituição definitiva da monocultura açucareira pelo cacau do sul do Estado da Bahia; o impacto da Lei Áurea; a chegada de imigrantes italianos, sírio-libaneses, portugueses e espanhóis e, finalmente, as primeiras experiências de produção industrial na região que que seguiram à implantação de tecelarias na Península de Itapagipe e à organização fabril da pesca nas grandes armações do litoral soteropolitano, alteraram sensivelmente as relações sociorraciais no cotidiano da população local.

As ofertas de emprego atraíram, por exemplo, antigos trabalhadores e escravos rurais para a capital baiana. Os habitantes do Recôncavo, sobretudo, deslocaram-se massivamente para Salvador no *fin de siècle*. Essa migração de curta distância podia ser encarada simultaneamente como uma das inúmeras causas e como o sintoma mais visível do fim da *civilização do açúcar* no Estado. As velhas estratégias da mestiçagem e do branqueamento podiam ser exercidas agora de novas maneiras com o afluxo de imigrantes *caucasoides* – no linguajar acadêmico da época –, mas pobres e, em geral, do sexo masculino. As redes de comércio, a monetarização crescente da vida urbana, o

¹⁴ Cf., a respeito, AZEVEDO, 1996, um dos estudos clássicos do chamado Projeto Unesco, no Brasil de meados do século XX, junto com ROSSI, 2015.

auxílio mútuo prestado pelas sociedades religiosas católicas e pelos candomblés e a prática generalizada do compadrio permitiram, ademais, um pequeno acúmulo de capital financeiro por parte dos membros das novas *elites de côr* (AZEVEDO, 1996).

Em alguns casos exemplares, inclusive, todos esses elementos, ou, pelo menos, a maioria deles, parecem ter agido em conjunto e influenciado as trajetórias de certos indivíduos *negroides* que alcançaram posições de prestígio, tornaram-se conhecidos e mudaram os rumos da história da capital baiana naquela época. Esse foi o caso da “figura modelar do candomblé baiano d[aquele] tempo” (LIMA, 2010, p. 194), Eugênia Anna Santos, mais conhecida como mãe Aninha, que viveu entre 1869 e 1938 e cuja trajetória poderá arrematar esta visita aos “sobrados da velha São Salvador”.

Aninha era filha de brasileiros pobres, ambos descendentes da etnia *gurunsi*. Entretanto aos quinze anos de idade, mais ou menos, ela fez a cabeça com a *ialorixá* Obá Tossi, iniciando-se no candomblé da nação Ketu. A recém-nomeada Obá Biyi passou a fazer parte, conseqüentemente, do conhecido candomblé da Barroquinha uma das comunidades religiosas mais importantes do povo *nagô* – que, pelo menos desde a década de 1850, era o grupo étnico hegemônico entre os negros da cidade.

O Recôncavo Baiano e outras zonas do Nordeste haviam recebido uma quantidade enorme de escravos clandestinos do Golfo da Guiné após 1831, ano da proibição do tráfico negreiro transatlântico pelas autoridades brasileiras. Esses cativos todos, advindos de uma mesma área geográfica, linguística e cultural, produziram um impacto sociodemográfico expressivo nesta região do país e especialmente na Bahia, (re)africanizando-a na segunda metade do século XIX. Tais comunidades oeste-africanas – particularmente o grupo étnico dos *nagô*, da atual Nigéria, que se encontrava no auge do seu poderio político e que trocava milhares de prisioneiros capturados, num ciclo interminável de guerras civis, por armas europeias – conseguiram reproduzir ao redor da Baía de Todos os Santos uma série de práticas agrícolas, religiosas e familiares próprias. Com o tempo os povos *nagô* e *jeje* conseguiriam transformar suas línguas, crenças e costumes funerários em artefatos culturais hegemônicos na região (Cf. RISÉRIO, 2004; VASCONCELOS, 2002, p. 177-257; VERGER, 1987).

A escrava Marcelina da Silva, Obá Tossi, que havia conseguido comprar sua liberdade em meados do século XIX, foi uma das protagonistas desta transformação. Essa mulher extremamente determinada realizara, afinal, algumas viagens entre a Bahia

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

e a África Ocidental, tornando-se – junto com outros *babalaôs*, pais e mães de santo daquela época – uma das principais responsáveis pela implantação dos rituais da etnia *nagô* na cidade (PARÉS; CASTILLO, 2007). Através da conversão religiosa e do parentesco putativo, sua filha Aninha contou, portanto, com o apoio dos *nagô*, mas também deve ter sido auxiliada financeiramente pela antiga irmandade católica de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos à qual pertencia.

Aninha conseguiu – certamente através dessas redes religiosas, que eram também eminentemente políticas, sociais e financeiras – abrir uma quitanda nas imediações do Largo do Pelourinho. A jovem tinha aprendido bem as estratégias de sobrevivência das *pretas minas*, *nagôs* e *hauçás* “do tempo do imperador”¹⁵ que apregoavam seus quitutes, fármacos e amuletos pelas ruas do velho burgo. Obá Biyi vendia ninharias, comida e ervas sagradas importadas da Guiné. A lojinha dela ficava, aliás, bem defronte à igreja do Rosário e não distava mais do que 350 metros da residência de Obá Tossi.

Em 1909, pouco depois de ter aberto a sua venda no centro da cidade, Aninha já tinha conseguido acumular capital suficiente para comprar um terreno barato em São Gonçalo do Retiro. O novo endereço ficava muito longe do Pelourinho. São Gonçalo, na verdade, é até hoje uma zona periférica da capital baiana. Na primeira década do século XX, a região possuía apenas uma mata frondosa e uma colina desabitada. Obá Biyi fez desse lugar isolado o seu próprio terreiro de candomblé, o Ilê Axé Opô Afonjá.

Depois disso Eugenia Anna Santos ficaria conhecida popularmente como Mãe Aninha. Ela assumiria aos poucos a liderança da comunidade *nagô* da capital baiana – a *cidade das mulheres*, diga-se de passagem, que seria etnografada por Ruth Landes meses depois da morte de nossa *ialorixá* (LANDES, 1994). Obá Biyi passou a incorporar uma série de intelectuais e políticos locais *lessé orixá*,¹⁶ ou seja, dentro da estrutura litúrgica do Opô Afonjá. Esse contato intenso e deliberado com a sociedade envolvente dos *brancos* e dos *bem-nascidos* renderia vantagens concretas para os cultos afro-brasileiros – a luta pela garantia da liberdade religiosa no Brasil e pelo fim da repressão policial aos candomblés protagonizada por dois amigos daquela *ialorixá*, o folclorista Edison Carneiro e o jovem deputado comunista Jorge Amado, por exemplo –

¹⁵ Expressão retirada da letra de “*Você Já Foi à Bahia?*”, v. a 1ª nota deste texto a respeito.

¹⁶ LIMA, 2010. O subtítulo desta obra dá o significado da expressão: literalmente “nos pés do orixá, do santo” em Iorubá.

além da proteção ao terreiro. Essas ações de Aninha só foram possíveis, tendo sido planejadas ou não, por causa das brechas e das alianças promovidas pela velha sociedade baiana. Mas, por outro lado, elas também produziram uma série de mudanças neste mesmo contexto.

A relação entre a permanência e as transformações no interior da comunidade negra na Salvador daqueles tempos, as ambições de Aninha, as estratégias de ascensão social da população baiana *de côr* e o próprio funcionamento dialético daquela sociedade específica seriam resumidos, de maneira exemplar, por uma frase da própria *ialorixá*: “eu quero ver meus filhos com anel de doutor no dedo *lessé orixá*”. Anos mais tarde, Dorival Caymmi, Carybé e Jorge Amado fariam parte de uma de suas inovações, o corpo dos Obás de Xangô do Opô Afonjá, reatualizando o compromisso do povo *nagô* com os homens de prestígio da sociedade local e nacional.

Eugenia Anna Santos alcançou, ao longo dos seus 69 anos de vida, um prestígio social absolutamente extraordinário. Para dimensionar a enorme influência e a popularidade que essa mulher obteve basta conferir a descrição que Vivaldo da Costa Lima fez de seu enterro baseado, por sua vez, num obituário que Edison Carneiro publicou na ocasião. Obá Biyi parece ter merecido honras fúnebres dignas de uma rainha. Poucos brancos daquela época, inclusive, devem ter sido enterrados assim:

O corpo de Aninha foi transferido, à noite, para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Pelourinho, de onde sairia o cortejo fúnebre, no dia seguinte, 4 de janeiro, no começo da tarde, em direção ao cemitério das Quintas dos Lázarus. Edison Carneiro e D. M. dos Santos, Didi, deixaram precisas descrições do sepultamento de Aninha. E *O Estado da Bahia*, de 5 de janeiro, publicou sobre o mesmo uma ampla matéria, em cinco colunas e com três fotografias. Segundo a mesma, mais de duas mil pessoas compareceram e acompanharam, a pé, o cortejo, até as Quintas; o comércio das imediações da Igreja do Rosário, no Taboão e na Baixa dos Sapateiros, cerrou suas portas em homenagem a Aninha, muito querida e respeitada na área e dela moradora, por longos anos, em casa vizinha à Igreja onde foi velado o seu corpo. Diz ainda a reportagem que “o Cônego Assis Curvelo, na capela do cemitério, fez a encomendação do corpo, seguindo-se o sepultamento em cova recém-aberta”. Falaram, na ocasião, vários oradores, entre esses o Sr. Álvaro McDowell de Oliveira, em nome da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia, o escritor Edison Carneiro, além dos representantes do Centro Cruz Santa e da Irmandade do Rosário. Por fim, “terminada a cerimônia, duas *marinettis* levaram grande número de amigos de Aninha para São Gonçalo, a fim de tomar parte nas cerimônias

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

fúnebres preparatórias do axexê da querida mãe de santo” (LIMA, 2010, p. 201-2).

É preciso dizer, entretanto, que embora existissem todos esses recursos de integração, convivência e ascensão social, é evidente que os *homens e mulheres de côr* reais e fictícios nunca tiveram exatamente as mesmas facilidades que os seus aliados, companheiros e amigos brancos. Até mesmo os membros mais prestigiosos dessas elites *de côr* parecem ter sofrido uma série de limitações, impossibilidades e preconceitos.

INTERMEZZO: IDENTIDADE

É interessante notar, contudo, que a própria noção dominante de *baianidade* seria modificada, sofrendo uma racialização e uma identificação com o mundo dos terreiros, a partir das articulações sociais encabeçadas pela velha mãe-de-santo e por seus correligionários nos anos 30.

É esse *grosso modo* o pano de fundo cultural que Carybé e Verger encontraram ao desembarcarem em Salvador, ainda que a cidade estivesse envolvida em outro ciclo de transformações urbanas, perdendo, aos poucos, seu caráter provinciano. Porém, talvez por terem sido atraídos pelos tipos heroicos e proletários do comunista Jorge Amado ou talvez por terem estabelecido imediatamente fortes laços de afinidade com o povo da “boa terra”, eles se voltaram decididamente para aquele mundo pitoresco da juventude de Caymmi e do “menino grapiúna”. De uma forma ou de outra, todos os quatro acabaram tornando-se *intelectuais orgânicos* daquele velho mundo nagô-popular que lutava para manter a sua hegemonia frente aos novos tempos. A noção de identidade baiana criada por eles – e reciclada *ad eternam* posteriormente – era, portanto, seletiva, socialmente posicionada e só pode ser compreendida a partir desses referenciais etno-históricos específicos.

Para qualquer um que esteja mais ou menos familiarizado com a produção deles basta pensar o quanto seria inusitado dar de cara com outro lado do cotidiano de Salvador de, pelo menos meados do século XX até hoje – aquele dos aristocráticos *boulevares* da Graça, dos prédios modernistas ou da Orquestra Sinfônica da Bahia – numa serigrafia de Carybé e ou num samba de Caymmi. E, no entanto, não é possível

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

dizer que esses quatro artistas não conhecessem e, inclusive, não estivessem ligados direta ou indiretamente à vida dessa cidade das classes médias e altas.

O historiador e cientista-político Benedict Anderson, em seu clássico sobre as *comunidades imaginadas*, defende que o estudo das construções identitárias, dos nacionalismos e, em suma, das “fantasias do Estado” (ANDERSON, 2005, p. 227) não deve ser baseado em outras “ficções” generalizantes (Id., p. 217) tais como – no nosso caso – uma ideia mais ou menos essencializada e a-histórica de “baianidade”. Até aqui o presente artigo segue de perto o pensamento deste autor. Anderson, entretanto, prossegue sua argumentação afirmando que é preciso fazer “lentamente o melhor que conseguirmos para apreender a experiência real, bem como a experiência imaginada, do passado” (Ibid.).

Embora esta proposta pareça autoevidente e irresistível, ela não corresponde aos objetivos modestos deste ensaio. Ainda que a naturalização dos tipos populares criados por esses quatro amigos e a utilização do trabalho deles pelo poder público, midiático e turístico ofereça elementos ímpares para pensar, numa chave político-cultural, as noções de *identidade*, *etnicidade* e *agência* das obras-de-arte (BARTH, 2000; COHEN, 1969; GELL, 1998), não seria possível, neste espaço, adotar o rigoroso conselho de Anderson que envolve a investigação das “raízes (...) institucionais profundas” do imaginário estatal, materializadas, por exemplo na “rede de escolas, tribunais, hospitais [e] postos de polícia” (ANDERSON, 2005, p. 227).

Procuro, neste artigo, apenas recuperar em conjunto e panoramicamente, conforme indicado acima, as trajetórias de Carybé, Jorge, Caymmi e Verger, através da análise de suas confluências estéticas. Ademais, sabendo que a identidade baiana, tal como vivenciada, recriada e promovida por estes *irmãos de esteira*, não é um dado natural, também questiono aqui qual seria o papel desempenhado por determinados meios expressivos (que poderiam ter sido outros) e por determinados signos, marcas ou elementos distintivos (que também poderiam ter sido outros) no trabalho deles. Em outras palavras, de que forma certos conteúdos e figuras potencialmente controversas – a imensa população negra de Salvador, o povo pobre ou proletário e o candomblé, religião estigmatizada e perseguida pela polícia local até a década de 1940 pelo menos – foram chamados a ocupar, através de elaboradas táticas de exibição, negociação e apagamento, como veremos a seguir, o centro do palco nas criações desses artistas.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

Delineio, então, em pouquíssimas linhas e somente para situá-las, as relações – tensas e ambíguas, mas, sobretudo, inegáveis – desses quatro artistas com o poder regional.

Carybé foi recebido por Odorico Tavares, diretor local dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, na Salvador dos anos 50.¹⁷ Pierre Verger logo estabeleceu contato com a fina-flor da intelectualidade soteropolitana, sediada na recém-fundada UFBA. A relação de Verger com esta universidade pode ser rastreada nas entrelinhas de sua produção etnográfica. Os textos que ele produziu em francês seriam traduzidos, ao longo das décadas, pelo CEAO/UFBA.¹⁸ Jorge Amado e Caymmi tiveram as suas obras especialmente oficializadas pelo Estado e por outras instituições baianas. O contato deles todos com grandes empresas locais, como a Odebrecht, e com os governantes baianos da segunda metade do século XX – especialmente com o todo-poderoso, autoritário e bairrista Antônio Carlos Magalhães (1927-2007) – caracterizou-se simultaneamente pela convivência e pela disputa permanentes.

Estas relações raramente aparecem nas fontes bibliográficas disponíveis sobre eles, mas, com certeza, devem estar muito bem documentadas nos jornais regionais das últimas décadas. Deixo então em aberto, para pesquisadores futuros, o mapeamento de quais teriam sido as *raízes institucionais*, no sentido andersoniano, da conciliação de interesses e da incorporação posterior dos conteúdos *negros* e *populares* deste projeto artístico vitorioso na construção identitária oficial da Bahia contemporânea.

VALORES CULTURAIS TRAZIDOS DA ÁFRICA PELOS NEGROS

Ao contrário dos primeiros romances de Jorge Amado que privilegiavam a luta de classes – e que, inseridos nos debates raciais dos anos de 1930, passaram também a vincular as *experiências raciais* de seus protagonistas negromestiços a esse antagonismo inelutável (ROSSI, 2009, 2015) – a produção intelectual e artística de Verger, Carybé e Caymmi – e talvez até mesmo a obra de maturidade do escritor – mostraria sempre um dos lados do conflito, obliterando-o inclusive.

¹⁷ Informações obtidas através de Nancy Carybé, na entrevista que fizemos em 2013, e da visita que fiz, em junho daquele mesmo ano, à exposição *Modernidade – Coleção de Arte Brasileira Odorico Tavares* realizada no Museu Afro Brasil, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

¹⁸ Essas informações podem ser conferidas na detalhada bibliografia desse intelectual disponível no site da Fundação Pierre Verger, cf. “Pierre Fatumbi...”, s/d.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

O trabalho e a religiosidade do *povo* baiano foram enaltecidos e afirmados, até o extremo da identificação pessoal, por cada um deles. Mas a Bahia dos pescadores de Itapuã, dos mendigos, de Mãe Menininha do Gantois, dos trabalhadores braçais e dos orixás aparecem nas obras deste pequeno grupo sob uma forma muito peculiar. As canções de Caymmi descrevem, por exemplo, uma vida de trabalho cheia da liberdade relativa das ruas – onde os barraqueiros e vendedores ambulantes cantam seus pregões, sambam ou descansam – e do alto-mar, onde só se ouve mesmo *o ronco das ondas*.¹⁹ É uma vida sem horários, mas não necessariamente sem padrões.

Dorival e seus confrades pareciam dividir, em seus diversos meios expressivos, representações muito semelhantes do *povo* da sua terra natal ou adotiva. Pierre Verger enaltecia sutilmente, assim como Dorival fazia em suas *canções praiieras* (QUEIROZ, 2015), cada um dos trabalhadores que fotografava através do protagonismo – neste caso, imagético –, das menções explícitas à rotina de trabalho – uma mão calejada em primeiro plano, um balaio cheio de mercadorias, barracas enfileiradas numa festa de largo (Cf. especialmente, VERGER, 2005) – e da afirmação de sua liberdade. Nas fotografias do *babalaô* francês a ausência dos padrões também é notável. Talvez seja por isso que seus modelos, especialmente aqueles que dormem à sombra das árvores ou decidem arriar o cesto da cabeça para sambar (Ibid.), parecem tão independentes, despreocupados e felizes...

As tensões raciais inerentes ao contexto social, ao entorno dessas imagens, raramente são sugeridas. Caymmi, nas suas músicas, costumava também ser comedido a respeito. O “cantor das graças da Bahia”, além de realçar as qualidades heroicas de seus *pescadores*, contentava-se em elogiar a beleza e o modo de vida de suas *pretas*, *morenas* e *nêgas* – classificações estético-raciais que aparecem muitas vezes em suas composições. A *rainha cafuza* que dança isoladamente o frevo e o maracatu é uma exceção na sua galeria de personagens femininas. Todavia, a quantidade de *morenas* e *morenos* é imensa.²⁰ A cor, a experiência, a fala e o movimento dos *negros* e dos

¹⁹ Expressão retirada da letra de *João Valentão*, canção lançada em 1953, num 78 rpm da Odeon, por Dorival Caymmi de acordo com a *Discografia Essencial*: 585.

²⁰ Cf. as seguintes canções para um exemplo de cada *cor* citada neste parágrafo: *A Prêta do Acarajé*, *Itapoã*, *Afoxé* e *Dora*. *A Prêta do Acarajé* foi lançada num 78 rpm da Odeon em 1939, por Caymmi e Carmen Miranda. *Itapoã* foi gravada pelo autor em seu LP de 1972. *Afoxé* também foi lançada por Dorival em 1985, na trilha da minissérie *Tenda dos Milagres* da Rede Globo. *Dora* saiu num 78 rpm da Odeon em 1945, cantada, outra vez, pelo próprio compositor. Informações obtidas na *Discografia Essencial*: 595, 585, 580 e 582.

mestiços, em outras palavras, estão espalhadas, num tom indubitavelmente entusiasta, por toda a sua obra. Porém, o preconceito-de-cor, ou qualquer tensão neste sentido, tende a desaparecer junto com os atravessadores das antigas armações de Itapuã, a polícia ou os clientes dos ambulantes dorminhocos de Pierre Verger.

Entre as décadas de 1950 e 1960, nossos quatro companheiros tornar-se-iam religiosos, filhos-de-santo praticantes, politicamente ativos (Cf. *e.g.* BARRETO, 2008a, 2008b; 2012, p. 54 e 114) e vinculados ao Opô Afonjá.

Jorge era o único do grupo que não costumava se identificar tanto como um artista do candomblé, apesar de sua valorização pioneira e constante do povo-de-santo. Ele parecia agir mais como um divulgador do exótico, um intelectual interessado na estética “pitoresca” das festas-de-santo ou nas questões políticas e raciais envolvidas naquela religião. Carybé, por outro lado, ocuparia o extremo oposto, numa possível gradação da fé pessoal dessa lista de amigos. “Ele vivia”, segundo a sua viúva Nancy, entrevistada por mim em 2013, “no Opô Afonjá. Não saía de lá”. O pintor faleceu, inclusive, dentro do terreiro, parecendo em tudo uma criação amadiana. Ele teria se ajoelhado na frente da Casa de Xangô e, passando mal por ali, morreu gritando: *Putá que pariu, me fodi!* A família dele, conforme as informações concedidas por sua filha Solange, também em 2013, cumpriu a sua última vontade. Apenas seus irmãos de santo puderam carregar o caixão e levá-lo até o cemitério.

As roças da nação Ketu passariam a ser o tema mais frequente nos trabalhos de Carybé, de Caymmi e de Verger. A representação do candomblé pelo escritor do grupo, que foi da dignificação inicial do *operário negro* até as histórias de *feiticeira* mais engraçadas e mirabolantes, mas sempre respeitadas, pode ser acessada através de uma leitura comparativa de quatro narrativas suas: Jubiabá, de 1935, Capitães da Areia, de 1937, O Compadre de Ogum, de 1964 e, finalmente, O Sumiço da Santa, de 1988 (AMADO, 2008a, 2009, 2012, 2010b).

Estes quatro artistas continuaram, através de seus trabalhos e de suas biografias, aliás, o antigo processo de *nagoização* do candomblé soteropolitano, segundo a expressão de Nicolau Parés (PARÉS, 2005, 2006). Eles todos, junto com outros

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

intelectuais como Roger Bastide (BASTIDE, 2001; NUCCI, 2006), tiveram os seus primeiros contatos com esta religião através dos terreiros da nação *Angola* ou, no caso de Caymmi, dos *candomblés de caboclo*. Em algum momento, em meados do século passado, deve ter acontecido, porém, um sério desencontro entre esses simpatizantes do povo-de-santo e os angoleiros. Caymmi estava fora da Bahia nesse momento, mas Verger, Carybé e Bastide simplesmente esqueceriam qualquer contato prévio com os *minquice* de *Angola*, e encantar-se-iam com a nação *Ketu* ou *nagô*. A única exceção talvez seja o caso de Jorge Amado que já escrevia sobre o povo de *Ketu* muito antes dos demais, ainda nos anos de 1930 (AMADO, 2009), e que, por outro lado, manteve uma relação de admiração constante com o candomblé de caboclo e com o povo de Angola (AMADO, 1986).

As dezenas de fotografias que Verger tirou na roça do angoleiro Joãozinho da Goméia – um pai de santo heterodoxo, irreverente e polêmico (MENDES, 2014) – quando chegou à Salvador estão entre as imagens mais bonitas que ele produziu. Elas estão espalhadas nos seus livros, porém, e geralmente sem muita identificação (Cf. *e.g.* VERGER, 2002). É possível vê-las em conjunto apenas no acervo da Fundação Pierre Verger.

De todo modo, a *iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (BERNABÓ; AMADO; VERGER; REGO, 1980) de Carybé ao lado das canções caymmianas e das etnografias cuidadosas de Verger formariam um conjunto enorme de papéis, telas, esculturas e fonogramas sobre a nação *Ketu*. Os três retratariam seus terreiros e rituais, diretamente associados aos negros descendentes de escravos na Salvador de meados do século XX, com uma aura de dignidade e de beleza estética ímpares.

Apenas a título de ilustração, sugiro ao leitor que entre em contato com três obras fundamentais criadas por esses autores: o álbum “Caymmi” de 1972 (CAYMMI, D., 1972), as exaustivas “Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns” de Verger (VERGER, 1999) e a recém-mencionada “Iconografia dos Deuses Africanos” (BERNABÓ *et al.*, 1980). Elas foram selecionadas, dentre uma infinidade de trabalhos congêneres, por causa da quantidade impressionante de dados etnográficos que veiculam e por sua excelência estética.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

A “Iconografia” – por seu caráter programático, declaradamente comemorativo, por congregar muitos intelectuais locais em sua criação e por ter sido concebido como um produto luxuoso, de alta cultura –, merece destaque nesse contexto. O livro em questão trata-se, na verdade, de um objeto de arte de grandes dimensões e tiragem muito baixa. A publicação contém 128 aquarelas de Carybé e textos grandes de Pierre Verger, de Jorge Amado e do historiador e folclorista Waldeloir Rego (1930-2001). Nas palavras de Carybé o livro estava “à serviço, vale a pena acentuar, da preservação dos valores culturais trazidos da África pelos negros” (Ibid.).

A aquarela pintada por Carybé em homenagem à Mãe Senhora, e incorporada à “Iconografia”, é um belo exemplo – junto com o famoso retrato desta mesma *ialorixá* feito por Pierre Verger, provavelmente, em 1958²¹ – da recriação do *candomblé* empreendida por eles. Em ambas, transparece, não só esse emprego cuidadoso dos recursos estilísticos e da composição para gerar um resultado iconográfico simultaneamente austero e majestoso, mas também a maneira peculiar, hábil e indireta, que esse grupo de criadores encontrou para se posicionar em relação às questões raciais locais e, por extensão, nacionais.

AS ARTES DE CARYBÉ

Por trás da aparente simplicidade das aquarelas da “Iconografia”, das esculturas bem talhadas e dos traços pintados à mão livre por Carybé dá para imaginar, sempre, uma série de níveis imagéticos sobrepostos. O fato de que outras imagens pareçam espreitar as criações desse artista plástico, além de ser um dos temas clássicos da História da Arte de um modo geral, é algo interessante *per se*. O pintor trabalhava habitualmente esses níveis todos, que podiam vir dos seus esboços e *croquis* preparatórios à citação de obras alheias, até que eles formassem uma unidade expressiva coerente. As multifacetadas criações resultantes deste processo tentavam unir, aparentemente, a maestria técnica dele, empregada sempre de maneira discreta, à sua rigorosa economia expressiva e ao apagamento relativo dos fantasmas acumulados ao longo desses passos intermediários.

²¹ Essas duas imagens, junto com a *Fundação da Cidade do Salvador* citada a seguir, não foram reproduzidas neste artigo por serem muito conhecidas e de fácil acesso. Todas elas podem ser visualizadas, por exemplo, em qualquer site de busca da *internet*.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

Acompanhar o método de criação de Carybé, portanto, não é nada fácil. Além desse preciosismo, boa parte dos seus estudos preparatórios, já suficientemente aperfeiçoados, acabaram perdendo seu caráter transitório, virando obras independentes. Na casa do pintor, onde se encontra o seu ateliê, eu pude ver, porém, alguns de seus esboços e umas duas ou três telas que ele não chegou a concluir. As visitas foram feitas na última semana de maio de 2013. A partir dessas fontes limitadas foi possível entrever algo da rotina de trabalho desse artista. A totalidade do acervo deixado por Carybé e os seus possíveis *croquis* são, porém, praticamente inacessíveis. Eles encontram-se espalhados, especialmente em coleções particulares, e não existe ainda um catálogo que dê conta de sua obra imensa (Cf., no entanto, ATHAYDE, 1986; FURRER, 1989).

Para Carybé, que havia começado a sua carreira como cartunista e desenhista de cartazes publicitários²², a comunicação direta, a concisão e a simplicidade eram fundamentais. A destreza técnica e a erudição imagética, presentes em cada uma de suas obras, não poderiam ser escondidas totalmente, mas também não precisavam ser alardeadas. Mesmo nos grandes painéis dos últimos anos de sua vida, cheios de personagens e de informações gráficas concorrentes, existem figuras centrais bem definidas, linhas de força muito nítidas e um equilíbrio invejável produzido pelo manejo das cores ou dos volumes.

O painel *A Fundação da Cidade do Salvador* é um dos melhores exemplos desse virtuosismo plástico-composicional. A obra tem aproximadamente 2,5 m de altura e pelo menos 6 m de comprimento. Carybé misturou, nesse trabalho de 1978, uma quantidade incomum de técnicas e de materiais. *A Fundação* envolve dois altos-relevos em pedra-sabão, o retrato de um mazombo em azulejo, uma placa de cerâmica, dois baixos-relevos em cimento, uma cena portuária pintada a óleo sobre tela, um trecho de pintura em afresco e três conjuntos de entalhes em madeira. O artista conseguiu fazer, porém, uma obra coesa, apesar de toda essa variedade de suportes e habilidades. Todos os subpainéis da *Fundação* dialogam entre si graficamente. Mesmo tendo conteúdos distintos, cada uma das partes remete-se ao todo através da repetição de formas e da utilização de apenas duas gradações de cores: azuis acinzentados e ocre avermelhados.

²² As atividades iniciais de Carybé na imprensa diária aparecem brevemente nos textos biográficos dedicados a ele como, por exemplo, BARRETO, 2008a. Na entrevista que fiz com Nancy Carybé, os primeiros trabalhos do pintor foram, porém, um assunto recorrente. A viúva de Carybé enfatizou a chegada do casal na Bahia em 1950 e o esforço do marido, naquela época, para deixar de ser apenas um “desenhista de jornal”.

O painel pode ser visitado facilmente, aliás, pois está num lugar público, o *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador.

A despeito, evidentemente, da diversidade de linguagens, há uma série de correspondências à semelhança, nada fortuitas, entre os métodos de trabalho e as concepções composicionais dos *irmãos de esteira* de Carybé. Dorival Caymmi, por exemplo, passava, sem nenhum exagero, anos a fio burilando suas músicas de feições enganosamente singelas e Verger fazia os efeitos de luz e os contrastes apurados de suas fotografias virem à tona laboriosamente em inumeráveis testes de revelação – que foram cuidadosamente guardados, aliás.²³ Ou seja, até serem reduzidas à sua forma final, ao seu mínimo expressivo, atingindo assim uma naturalidade coloquial e aparente, sem emendas visíveis, as obras da nossa pequena confraria costumavam passar por um processo de elaboração artesanal lento e minucioso.

Existe, porém, um parentesco suplementar, ainda que menos ostensivo, entre as artes de Carybé e os trabalhos deles todos. Se todas as imagens do pintor argentino parecem ter sido condensadas por ele, conforme a linha de raciocínio traçada nos últimos parágrafos, é bom reforçar que em sua produção não há, conseqüentemente, espaço para o improviso verdadeiro, sequer no plano do conteúdo. Ele não evitava deixar, apenas, um milímetro de papel subtilizado em suas composições... assim como as estampas religiosas católicas ou as coreografias rigorosamente cênicas e miméticas dos *xirês*²⁴ do candomblé, tudo parece fazer sentido no interior de suas criações.

Estas características se repetem, de uma forma ou de outra, na produção de Caymmi, de Verger e de Jorge Amado. E com isso nos aproximamos do domínio do simbolismo. Porém, em vez de enveredar por uma discussão mais aprofundada a respeito, gostaria de passar brevemente pelas analogias existentes entre os trabalhos deles e a estética dos candomblés para finalizar este artigo com uma despretenhosa reflexão sobre os jogos de interdependência, sobreposição ou mesmo confusão entre entidades diversas, criadores e criaturas, nas trajetórias pessoais e artísticas desses quatro *irmãos de esteira*.

²³ Todos os negativos gerados por esses testes encontram-se na Fundação Pierre Verger.

²⁴ O termo *xirê* (*şiré*) designa uma festa, celebração ou brincadeira, em Iorubá.

CODA: SE QUISER FALAR DE MIM...

Guardadas as devidas diferenças, os personagens descritos ou representados pelos nossos quatro amigos portam-se de modo paralelo às deidades Iorubás corporificadas. Eles também são *tipos ideais*, são *máscaras* densas e compósitas que, sob a aparência da naturalidade, executam, com seus corpos e enredos, ações típicas, precisas, mais ou menos simbólicas e impessoais. Cada gesto, cada objeto representado e cada elemento de um cenário recriado por Verger ou musicado por Caymmi, aliados à disposição de tudo isso no retângulo do enquadramento fotográfico ou no curto espaço de tempo de uma canção, parecem querer dizer, além do mais, alguma coisa a respeito de seus protagonistas. Seriam seus atributos e suas ferramentas?

Os orixás do candomblé ao dançar, em suas festas, através dos corpos de seus filhos-de-santo, põem em movimento, afinal, uma espécie de linguagem dinâmica que tem um vocabulário de ações muito bem definido. Os gestos que estruturam esse linguajar corpóreo são codificados e decodificados nos seus mínimos detalhes. O dedo indicador estendido pode representar, por exemplo, a ponta de uma das flechas do orixá caçador Oxóssi. O filho-de-santo *virado* pode unir esse dedo, contudo, ao polegar da outra mão. A flecha já está no arco formando o *ofá*, símbolo dessa divindade. As suas duas pernas podem estar paradas, agachadas ou em movimento, uma diante da outra. O orixá estará, respectivamente, descansando, emboscando uma presa no meio dos matos ou cavalgando. As mãos de Oxóssi podem, enfim, ser rapidamente afastadas do seu tronco contraído e os dedos que formavam o par *arco-flecha* podem ser separados um do outro com a mesma velocidade. A flecha foi atirada. O filho-de-santo pode, ainda, olhar de um lado para o outro procurando o animal abatido, guardar o *ofá* trazendo as mãos até a cintura e segurar as patas do bicho com os punhos bem fechados.

Movimentos como esses – acompanhados ou incitados por uma verdadeira sonoplastia a cargo dos três atabaques que tocam nos *xirês* – são utilizados e recombinaos para narrar coreograficamente as aventuras mitológicas dos orixás ou para descrever o caráter, os afazeres e as histórias deles.²⁵

²⁵ A bibliografia sobre o candomblé é, infelizmente, muito pobre no que diz respeito a esse caráter cênico e coreográfico dos transes. Indicações úteis sobre o assunto podem ser encontradas, porém, em LÜHNING, 1990; BÁRBARA, 2000; e CORREIA, 2014.

A estética convergente dos trabalhos de Jorge, Carybé, Verger e Caymmi ocupa uma zona semelhante de *semiose*, caracterizada pela sobrecarga de sentidos, pela justaposição de códigos, materiais ou registros expressivos e, paradoxalmente, pela síntese direta. Suas personagens nagô-populares não ocupam apenas o centro de cada imagem, o ponto fulcral dos romances amadianos (Cf., especialmente, AMADO, 2008a; 2008c) ou a despreocupada posição de sujeito teatralizada nas canções em primeira pessoa de Caymmi. Todos os outros detalhes técnicos (os assovios e os ataques percussivos no violão do “cantor das graças da Bahia” que mimetizam, respectivamente o vento e um toque de berimbau, por exemplo) ou os elementos representativos secundários (basta pensar na utilização estratégica do pai-de-santo Jubiabá ou do acadêmico Nilo Argolo para manter o foco permanentemente sobre os protagonistas Antônio Balduino e Pedro Archanjo, nos mencionados *Jubiabá* (AMADO, 2008a) e *Tenda dos Milagres* (AMADO, 2008c), respectivamente), parecem convergir para qualificá-los, para indicar – ainda que não exista, para a infelicidade dos seus admiradores, uma chave de decifração tão prática e inequívoca quanto os manuais escolares de literatura ou os catálogos dos museus – o que é que eles simbolizam.

Essa estética foi inteiramente baseada na observação direta e nas lembranças desses compadres. Porém, ao longo de cada uma de suas realizações, este conjunto de situações concretas se transformaria, intencionalmente ou não, em verdadeiras *florestas de símbolos* (TURNER, 2005), de ícones particulares, mas também universalizáveis. A outra escolha que ambos tomaram ao longo de suas carreiras foi, em outras palavras, o emprego insistente de sínteses representativas, de *signos* estereotipados, nas suas obras. As artes desses *irmãos de esteira* têm, ademais, uma estética autorreferencial em diversos níveis. As *partes* de um romance, os detalhes de uma fotografia ou um período da trajetória dos quatro podiam representar o *todo*, que seria transformado pelo tempo e através da continuidade dos traços expressivos, num conjunto equilibrado e coerente. O contrário também ocorria e o sentido desse *todo*, que chegava a incluir a biografia dos quatro indivíduos (Cf. BOURDIEU, 1986), por vezes parecia virtualmente acessível nos detalhes mínimos de cada uma de suas partes.

Embora Caymmi tenha saído gradativamente dos palcos, a partir do final da década de 1960, e seus outros três amigos não tenham feito uma obra performática sequer, existem semelhanças formais entre os efeitos de duplicação, montagem e

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

iconização das artes do palco e a trabalhosa simplicidade artesanal da produção deles todos. Não é preciso nem invocar os trejeitos cênicos de Dorival, que acabaram ficando registrados nas suas entrevistas filmadas (CAYMMI; FARO, 2009; DIDIER, 1999), nem rememorar as sucessivas leituras corporais das suas próprias *personas*, das morenas e dos pescadores que este compositor fazia apenas com um movimento da boca, dos olhos ou das sobrancelhas quando interpretava suas canções ao vivo para mostrar como se davam, na prática, esses procedimentos análogos.

Basta olhar para as fotografias de Verger e para as composições do *Obá Onikoyi* (esse era o nome ritual de Caymmi na hierarquia do Axé Opô Afonjá) para flagrar o jogo cênico de espelhos criados pela sobreposição de *personagens* e de elementos tipificados, de verdadeiros emblemas, em suas obras. Esses trabalhos artísticos são, antes de tudo, firmemente baseados em seus próprios códigos expressivos – o equivalente à concretude dos *corpos* que dançam nos xirês, das *máscaras* e dos *gestos*, as matérias primas dos atores (ou dos filhos-de-santo).

A heroína amadiana Tereza Batista – que era filha dos orixás contrastivos Iansã e Omolu e cuja personalidade havia sido construída a partir de diversas oposições internas (AMADO, 2008d) – diz, por intermédio de uma valsinha de Caymmi,²⁶ que é preciso pôr “açúcar na boca” para poder falar dela. A referencialidade *técnica*, *emblemática* e *pessoal* comum à obra daqueles que eu chamei de “patriarcas da baianidade contemporânea” é, também, desafiadora e dialética, exigindo, portanto, uma série de desvelos e preceitos para ser adequadamente mapeada, analisada e descrita.

Além da recorrência dos conteúdos representados e da coerência estrutural que marca os trabalhos desses compadres a estética deles dramatizava, afinal e em larga medida, a interação entre criadores e criaturas, entre *pessoas*, *personagens* e *personas* no interior de cada aventura, aquarela ou canção. Portanto, não parece muito arriscado afirmar que os dignos protagonistas negromestiços dos trabalhos de cada um desses artistas, estejam sempre numa encruzilhada, no entroncamento de vários caminhos. Eles parecem mesmo empilhar as categorias analíticas que foram elencadas por Alfred Gell para o estudo antropológico dos objetos artísticos e mencionadas no início deste ensaio.

²⁶ Cf., a *Modinha de Tereza Batista* de Jorge Amado e Caymmi, lançada em 1992 por Simone Caymmi, então esposa de Danilo Caymmi, num LP da Som Livre. Informação obtida na *Discografia Essencial*: 591.

A partir dessa sobreposição específica de *artistas* com seus *índices, protótipos* e, posteriormente, *recipientes* (GELL, 1998) – o que, diga-se de passagem, e de acordo com este mesmo autor, não é algo infrequente –, podemos entrever o que estava sendo, de fato, dramatizado através do projeto artístico simultaneamente individual e coletivo desses quatro *irmãos de esteira*. Não seria a própria captura, o próprio enfeitiçamento, a própria abdução (Id.: 14 *et seq.*) de suas biografias pelo encanto um tanto esmaecido da velha Bahia dos tempos de Ioiô, pelas agências micropolíticas de seus amigos, descendentes dos hegemônicos iorubás escravizados e pelos próprios deuses do candomblé Ketu?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. Rio de Janeiro: Record, 1986 (1944).

_____. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a (1935).

_____. **A morte e a morte de Quincas Berro d'Água**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008b (1959).

_____. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008c (1969).

_____. **Teresa Batista Cansada de Guerra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008d (1972).

_____. **A descoberta da América pelos turcos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008e (1992).

_____. **Capitães da areia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009 (1937).

_____. **O menino grapiúna**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010a (1981).

_____. **O sumiço da santa: uma história de feitiçaria**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010b (1988).

_____. **O compadre de ogum**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012 (1964).

_____; RAILLARD, Alice. **Conversas com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1991c (1990).

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983).

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

ATHAYDE, Sylvia Menezes de (coord.). **As artes de Carybé**: pintura, desenho, gravura, escultura. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1986.

AZEVEDO, Thales de. **As elites de côr numa cidade brasileira**: um estudo de ascensão social. Salvador: EDUFBA/EGBA, 1996 (1953).

BÁRBARA, Rosamaria. A dança sagrada do vento. In: MARTINS, Cléo e LODDY, Raul Giovanni da Motta (orgs.). **Faraimará, o caçador traz alegria**: Mãe Stella, 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BARBOSA, Marília; ALENCAR, Vera de. **Caymmi**: som, imagem e magia. Rio de Janeiro/Salvador: Fundação Emílio Odebrecht/ Sargaço Produções Artísticas, 1985.

BARRETO, José de Jesus. **Carybé & Verger**: gente da Bahia. Salvador: Solisluna/Fundação Pierre Verger, 2008a.

_____. **Carybé, Verger e Caymmi**: mar da Bahia. Salvador: Solisluna/ Fund. Pierre Verger, 2008b.

_____. **Carybé, Verger & Jorge**: obás da Bahia. Salvador: Solisluna/ Fund. Pierre Verger, 2012.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1957).

BERNABÓ, Hector Páride (Carybé); AMADO, Jorge; VERGER, Pierre; REGO, Waldeloir. **Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia**. São Paulo/Salvador: Raízes Artes Gráficas/UFBA/FUNCEB, 1980.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: MORAIS, Marieta de; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998 (1986).

CAYMMI, Dorival; AMADO, Jorge. **Cancioneiro da Bahia**. São Paulo: Martins, 1947 (3ª. ed.); s/d, c.1967 (4ª. ed.) e s/d, c.1984.

CAYMMI, D.; SILVA, Beatriz Coelho. Caymmi relembra amizade com Jorge Amado. In: **Jornal do Estado de São Paulo**, 07/10/2001. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/caymmi-relembra-amizade-com-jorge-amado/20010807p3648>. Acesso em: 30/09/2018.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: 34, 2001.

COHEN, Abner. **Custom & politics in urban Africa**: a study of hausa migrants in Yoruba towns. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

CORREIA, Paulo Petronilio. Corpo-transe no candomblé: performance e cotidiano. In: **Artefactum: revista de estudos em linguagens e tecnologia**, n. 1, 2014. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/247>. Acesso em: 20/10/2018.

FURRER, Bruno. **Carybé**. Salvador: Fundação E. Odebrecht, 1989.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

LANDES, Ruth. **The city of women**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994 (1947).

LIMA, Vivaldo da C. **Lessé Orixá: nos pés do santo**. Salvador: Corrupio, 2010.

LÜHNING, Ângela. Música: coração do Candomblé. **Revista USP**, v. 7, p. 97-115, 1990.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1950).

MENDES, Andrea. **Vestidos de realeza: fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia**. Duque de Caxias: APPH – CLIO / Museu Vivo do São Bento, 2014.

NUCCI, Priscila. **Odisseu e o abismo: Roger Bastide, as religiões de origem africana e as relações raciais no Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Campinas: IFCH/UNICAMP, 2006.

PARÉS, Luis Nicolau. The “nagôization” process in bahian candomblé. In: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt (eds.). **The Yoruba Diaspora in the Atlantic World**. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

_____. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

_____; CASTILLO, Lisa Earl. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé Ketu. **Revista Afro-Ásia**, v. 36, p. 111-151, 2007.

Pierre Fatumbi Verger – Sua obra in Fundação Pierre Verger (site oficial). Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra.html>. Acesso em: 15/09/2018.

PONTES, Heloísa. **Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

QUEIROZ, Vítor. Canções praieiras. In: SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (orgs.). **Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos**. Salvador: EDUFBA, 2015.

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004 (2000).

ROSSI, Luíz G. **As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **O intelectual feiticeiro: Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012 (2007).

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EDUFF, 2005 (1967).

VASCONCELLOS, Pedro de A. **Salvador: transformações e permanências (1549-1999)**. Ilhéus: Editus, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. Salvador: Corrupio, 1987.

_____. **Notas sobre o culto dos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: EDUSP, 1999 (1957).

_____. **Retratos da Bahia, 1946-1952**. Salvador: Corrupio, 2005.

DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA

CAYMMI, Dorival. **Caymmi (LP)**. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.

_____. **Caymmi: Som, Imagem e Magia (LP duplo)**. Rio de Janeiro/Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1985.

_____; FARO, Fernando. **Dorival Caymmi – Programa Ensaio, 1972 (DVD)**. TV Cultura, 2009 (1972).

DIDIER, Aluísio. **Um Certo Dorival Caymmi (DVD)**. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 1999.

HOLANDA FILHO, Luiz Buarque de (Lula Buarque de Holanda). **Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos (DVD)**. Europa Filmes (Brasil), 1998.

Recebido em: 20/11/2018 Aprovado em: 20/02/2019
--

Você já foi à Bahia, nêga? Povo, raça e religião em um projeto artístico vitorioso – Vítor Queiroz – p. 150-180