

O CANTO DAS SEREIAS: AS INTÉRPRETES BAIANAS COMO MEDIADORAS CULTURAIS NO UNIVERSO IBEROAMERICANO

Marilda Santanna

Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Doutoranda em Ciências Sociais pela UFBA, cantora, atriz e professora de voz do curso de Teatro e de Arte Educação do Normal Superior da Faculdade Social da Bahia.

RESUMO

A figura da intérprete na música pode ser considerada uma mediadora cultural que, através de sua voz, emite o seu canto em diferentes interações e extrapola o tempo/espaço. Seu canto ecoa! Neste sentido, pode imprimir identidades estético-musicais de caráter específico, com fortes ligações no acontecimento do carnaval da Bahia e que extrapola as fronteiras deste acontecimento no calendário. Esta identidade de caráter fluido e movediço serve de parâmetro para constituir esta intérprete, que pode ser remetida ao gênero do Teatro Ligeiro nos idos do final do século XIX, qual seja, o Teatro de Revista, e ao caráter híbrido que o próprio gênero musical em questão - a Axé Music - serve para imprimir características próprias num jeito de cantar que extrapola fronteiras e pode nos servir de identificações estéticas com a Ibero América.

Palavras-chave: intérprete, identidade, ibero-americana, música.

ABSTRACT

The figure of the interpreter in music can be considered a cultural mediating that, through its voice, emits its singing in different ways of interaction in which the time surpasses space. Their singing echoes! In this direction, is possible to print aesthetic-musical identities of specific character, with strong linkings in the event of Bahia's carnival and that it surpasses the borders of this event in the calendar. This identity of fluid and moving character functions as parameters to constitute this interpreter which can be likened to the Fast Theater, common in end of XIX century, as the Magazine Theater, and to the hybrid character that the proper musical sort in question - the Axé Music - functions to print characteristics in a singing way that surpasses the borders and can serve as an aesthetic identification with the America Iberian.

Keywords: interpreter, identity, ibero-america, music.

RESUMEN

La figura de la intérprete en la música puede ser considerada una mediadora cultural que, a través de su voz, emite su canto en diferentes interacciones y extrapola el tiempo/espacio. Su canto produce eco! En este sentido, puede imprimir identidades estético-musicales de carácter específico, con fuertes ligaciones con el acontecimiento del carnaval de Bahia y que extrapola las fronteras de este acontecimiento en el calendario. Esta identidad de carácter fluido y móvil sirve de base para la construcción de esta cantante, que puede ser remetida al género del Teatro Ligeiro del final del siglo XIX, el Teatro de Revista, y al carácter híbrido que el propio género musical en cuestión - el Axé Music - sirve para imprimir características propias en una forma de cantar que extrapola fronteras y puede servir como identificaciones estéticas con la Ibero América.

Palabras clave: Intérprete, identidad, Ibero América, música.

A música pode ser usada como objeto de análise nas relações sociais que a acompanham na contemporaneidade. Para tanto, se faz necessário abordar uma política identitária em tempos de globalização que, quebrando barreiras de tempo e espaço, possibilita formas de comunicação com a mesma importância que o dom do discurso. Neste sentido, categorias como Tradição e Modernidade, Identidade, Hibridismo, Territorialidade, poderão servir de baliza no âmbito em questão, para elucidar como se constitui, através da música, a identidade de uma Intérprete baiana que extrapola o local, a territorialidade, influenciando e recebendo influência de outros gêneros e espaço global, hibridizando-se cada vez mais. A interlocução com outros espaços/lugares através da música proporciona um constante reconfigurar-se, novas fusões que podem se constituir num eterno reatualizar-se, indefinidamente.

Por outro lado, a discussão sobre o (a) Artista - no caso específico, a Intérprete - toca necessariamente a problemática das identidades e a plasticidade dos seus contornos. Pela etnicidade, no caso específico de Margareth Menezes; pela *soul music*, no caso de Ivete Sangalo; e pela dança, pela MPB e pelo *pop*, no caso de Daniela Mercury. Neste sentido, no primeiro momento, este estudo retoma as diferentes maneiras de constituir uma identidade plural construída em diferentes momentos por diferentes agentes, no contexto da criação artística. Num segundo momento, esta identidade passa a ser construída por grandes ícones, num momento em que a modernização se faz presente no Brasil - a exemplo de Carmen Miranda -, desaguando nas novas intérpretes baianas que, ao se apropriarem e gerenciarem seu produto artístico para além das fronteiras, têm a capacidade de dialogar em outros locais com sucesso de público.

Este artigo se propõe, inicialmente, a evocar, nas vozes das intérpretes Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo, discussões no contexto específico da música baiana denominada *Axé Music*, construindo-se, neste momento, uma nova intérprete, com características próprias e, como estas novas intérpretes dialogam com o mundo da música, levando e trazendo - mediando informações sonoras para além-mar, numa constante reconfiguração musical cujo objetivo maior é intercambiar informações que se hibridizam a cada momento.

1. A Discussão sobre Identidade e Contemporaneidade no Contexto da Atuação artística

De forma geral, as diversas formas do fazer artístico são consideradas relevantes no engendramento das identidades. De forma particular, estas discussões nos remetem a alguns autores, particularmente dos Estudos Culturais. Estes abordam esta problemática como um processo, uma construção, um fluxo contínuo, dinâmico e inconstante em

tempos contemporâneos pelo qual o ator social, com suas diferentes identificações, se desloca continuamente.

Inicialmente, procuro situar no âmbito da música o que poderá significar o termo *intérprete* como um mediador, intermediário de informações musicais (melodia, ritmo, forma, mensagem poética) com um público num determinado espaço-lugar, que pode ser um teatro, um trio elétrico (palco móvel), programa de TV, Rádio, CD, DVD, etc.

Por outro lado, *intérprete* também pode ser considerado(a) aquele(a) que serve de intermediário(a) na compreensão entre indivíduos que falam idiomas diferentes. Pode-se também definir *intérprete* como aquele que está sempre trocando, reformulando suas indagações e/ou convicções, ou ainda, que busca compreender o outro através de sua obra, de maneira idiossincrática. Enfim, o(a) *intérprete* pode ser considerado o mediador por definição e excelência.

Neste sentido, este sujeito agente da música/canção traduz-se como um representante em potencial na mediação/relação entre artista e sociedade; a contemporaneidade, por sua vez, pode traduzir um ambiente profícuo para um estudo dessa natureza, na medida em que a crise da modernidade torna-se mais visível com o ocaso de formulações antinômicas, dando lugar à percepção mais evidente da fragmentação e da descontinuidade.

Assim, cabe colocar o pensamento transdisciplinar da escola nascida na Inglaterra que se convencionou denominar *Estudos Culturais*, cuja problemática sobre identidade toma o proscênio em nomes como Stuart Hall, Paul Gilroy, dentre outros.

Em *A Identidade Cultural na Pós Modernidade* (1992), Stuart Hall interroga se as mudanças em processo, tomadas de forma grupal, não seriam a própria modernidade se transformando. O autor argumenta com a insinuação e desdobramento de uma nova dimensão: naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, somos “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade - algo que, desde o iluminismo, supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos.

Para explorar estas afirmações, Hall parte, primeiramente, para o exame das definições de Identidade e do caráter da mudança na modernidade tardia. Neste estudo, pretende-se apropriar da noção de identidade que se organiza de forma fluida e dinâmica, como num concerto, simpatizando com o sujeito pós-moderno cuja identidade assume contornos diferentes em diferentes fenômenos, definida historicamente e não biologicamente, de forma não unificada, ao redor de um “eu” coerente.

Neste sentido, a identidade não se constitui como algo dado. Seria pertinente pensá-la de forma múltipla, como um *texto*, que tanto pode se referir a um perfil de um

indivíduo, ou milhões deles (Moura, 2001).

Em tempos de globalização e seu impacto sobre a identidade cultural, pode-se afirmar que as transformações nas sociedades na contemporaneidade se dão de forma rápida e permanente. Giddens (*apud* Hall, 2004: 72) afirma que

a modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ‘ausentes’, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade (...), os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distante delas.

O mesmo não se dá, entretanto, nas sociedades tradicionais. Para Giddens, “a tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes” (1990:37-8).

Entretanto, estas tradições não se reportam necessariamente a um passado tão remoto e distante quanto podemos supor; por outro lado, não significa que estas mesmas tradições não tenham sido construídas e formalmente institucionalizadas num passado recente e se estabelecido com enorme rapidez.

Em *A Invenção das Tradições*, de Eric Hobsbawn e Ranger, temos: “O objetivo e a característica das tradições inclusive das inventadas, é a invariabilidade. (...) Por outro lado, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta” (1997: 10-3). Para ambos, a tradição inventada significa “um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (*idem, ibidem*, 9).

A tradição não se constitui em algo fixo e imutável. Pelo contrário, ela se processa na relação passado/comunidade/identidade, reconfigurando-se e convivendo com a modernidade de forma nem sempre harmoniosa e conflituosa. Em *O Atlântico Negro* (2001), Paul Gilroy enuncia repensar o conceito de *tradição* discutindo a idéia de afrocentricidade, repensando o conceito de tradição e modernidade de forma não excludente. Para ele, as *identidades negras* constituem-se no trânsito África-Europa-América como um construto desenvolvido numa negritude não somente “africana”.

Já Hermano Vianna, em *O Mistério de Samba* (1995), aporta um perfil da construção deste gênero de origem híbrida como identidade nacional, articulando esta última com

música popular, e tendo o samba como um dos elementos aglutinadores da nacionalidade.

Importante destacar a resenha de Thiago de M. Gomes na *Revista Brasileira de História* (2001), que se contrapõe, em alguns pontos, ao livro de Vianna. A que mais nos interessa neste momento refere-se a explosões de outros ritmos sincopados, a exemplo do próprio jazz, que corria o mundo e chegava até nós via cultura de massa. Por outro lado, o próprio samba, como gênero musical, no estudo de Viana se generaliza e se dilui pelo pouco interesse na especificidade do objeto em questão.

Vale ressaltar que o teatro de revista, em franca ascensão na época, também já se debatia com discussões desta natureza, ou seja, o debate sobre a identidade nacional.

2. A Construção da Figura da Baiana

O teatro de revista, a partir do seu lançamento, em 1859, na Capital Federal, firmase como um gênero divulgador, aglutinador e questionador dos fatos ocorridos na época e que eram passados em revista, sempre emoldurados por canções de agrado, fantasiadas, caras e corpos femininos bem escolhidos, conquistando um grande público na contribuição da construção de uma identidade nacional, apoiada, entretanto, em autores, diretores, empresários, técnicos e artistas oriundos de Portugal.

Esta influência não se dá unicamente na sua mão-de-obra mas, principalmente, na forma como a revista foi transplantada de Portugal para o Rio de Janeiro em fins do século XIX, fortemente influenciada pela sua origem francesa.

As temporadas constantes destas companhias, não só portuguesas como também italianas, francesas, espanholas, etc., apresentavam, em seu elenco, cada vez um maior número de estrangeiros, chegando ao ponto de haver um movimento no sentido de preservar dois terços do pessoal para os artistas nativos. Esta presença de estrangeiros, particularmente de lusos, levou à criação de *tipos* como o *português*, em oposição ao *malandro* do morro na conquista do amor da *mulata*, dentre outros tipos criados nas revistas musicais.

A presença maciça de estrangeiros no palco chega ao fato curioso de levar um dos maiores revistógrafos da época, Arthur Azevedo, e seu irmão Aluísio, a vestir de baiana a grega Ana Manarezzi, “para viver a Sabina das laranjas interpretando um lundu de êxito na revista *A República*, encenada a 26 de março de 1889” (Ruiz, 1984:35). Este fenômeno não se dá unicamente com a cantora e atriz grega em questão; a espanhola Pepa Ruiz também se tornou sucesso vestida de baiana cantando, em agosto de 1892, o lundú baiano *Mungunzá*, levada pela revista portuguesa de Souza Bastos *Tin tin por tin tin*; bem como a portuguesa Carmen Miranda, que perpetuou e imortalizou o *tipo* deno-

minado *baiana*, cantando no filme *Banana da Terra a música* de Dorival Caymmi *O que é que a baiana tem?*, com lançamento previsto para antes do carnaval de 1939. Ou seja, cinquenta anos depois da entrada da figura da *baiana na cena artística* no teatro ligeiro.

Com o sucesso da música do baiano Dorival Caymmi na voz de Carmen Miranda, ocorre um fenômeno bastante curioso de intercâmbio cultural. O primeiro deles refere-se à emigração do compositor baiano para o Rio de Janeiro, levando consigo uma identidade cultural bastante singular não só na forma de compor mas, principalmente, nos temas em questão: mar, pescador, festas e locais bucólicos de Salvador, o samba de roda, a culinária, o dengo e a malemolência da baiana, etc. O mineiro Ari Barroso, por sua vez, que seria o compositor escolhido com a música *Na Baixa do Sapateiro e Boneca de Pixe*, recusara-se a participar com sua música no filme no último momento, por não concordar com os cinco contos de réis que ele havia anteriormente combinado. Queria dez contos de réis.

O produtor americano Wallace Downey, “um americano que vivia no Brasil havia pelo menos dez anos, considerou absurda a pretensão de Ary Barroso e recusou pagar o que o compositor pedia” (Caymmi, 2001:129). Entra em cena o produtor americano, que negocia o pagamento, a distribuição do produto (no caso, o filme e a música) e, por fim, a portuguesa Carmen Miranda, que emigrou ainda pequena para o Brasil, naturalizando-se brasileira.

O que podemos observar nesta configuração é a possibilidade de trocas, intercâmbios, a exemplo do compositor Ari Barroso que, dizem, sem nunca ter vindo à Bahia, nascido em Minas Gerais, compôs verdadeiras obras-primas falando sobre a cidade, o que serviu de estopim para um novo momento na vida e obra de um compositor baiano. Dorival Caymmi, por sua vez, ao ceder sua música *O Que é que a Baiana Tem* para Carmen cantar no filme *Banana da Terra*, alcança a celebridade, também celebrada pela artista, bastante famosa que, especificamente com esta música, alcança o estrelato internacional, também carregando consigo o *tipo* da baiana. O compositor Aloysio de Oliveira resumiu o significado destes encontros:

“Este incidente mudou definitivamente o destino de três pessoas: o de Caymmi, o de Carmen e o meu. O Caymmi conheceu o seu primeiro sucesso, partindo para muitos outros. A Carmen se apresentou vestida pela primeira vez de baiana no Cassino da Urca logo a seguir foi contratada para a Broadway. E eu, com o *Bando da Lua*, que se apresentou pela primeira vez junto com a Carmen no Brasil, também parti para os Estados Unidos. Graças ao Ary Barroso” (*idem*:129).

Segundo a autora, Aloísio de Oliveira comete um equívoco, pois Carmen já havia se apresentado no Cassino da Urca, em dezembro de 1938, vestida de baiana cantando *Na*

Baixa do Sapateiro - na platéia. Assistindo ao show estava o ator americano Tyrone Power e sua noiva Anabella. “O que se pode dizer é que até ali o traje de baiana era apenas decorativo e, a partir do samba de Caymmi, tornou-se parte indissociável da personalidade artística da *Pequena Notável*. (*idem, ibidem*:130).

Considerando a música popular brasileira como um processo híbrido de narrativas identitárias, o relato acima pode nos servir de ilustração para afirmar que a brasilidade processa-se de forma fluida e múltipla (Hall), em trânsito constante (Gilroy), bem como sincrética (Canevacci). Percebemos, portanto, que esse texto identitário constrói-se não unicamente por baianos e, muito menos, por brasileiros.

Por outro lado, a baiana “estilizada”, criada por Carmen Miranda, difere (e muito) das pinturas de *Debret* e de *Rugendas*, representando cenas cotidianas da paisagem brasileira do século XIX; bem como das descrições contidas no romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo com a figura de *Rita baiana* e da descrição de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*, que se passa em 1808, ao descrever, num dia de procissão, a passagem de um rancho de nome *As baianas*.

Carmen Miranda, entretanto, não deixa de se constituir numa representante “autêntica” desta figura, mesmo sem ter qualquer vínculo com a tradição religiosa baiana. Neste sentido, a baiana (re)apresentada por Carmen, tanto nos filmes quanto em shows, no Brasil e nos Estados Unidos, configura-se numa bricolagem, numa reinvenção. Para a construção de “sua” baiana, a artista utiliza tecidos brilhantes e de brocado, numa referência muito próxima às estrelas de cinema de *Hollywood*; em lugar de batas rendadas, faz uso de miniblusa com a barriga de fora; em lugar de sandálias de dedos, “sobe” em saltos plataforma - talvez para compensar sua baixa estatura.

Esta discussão por vezes pode ser confundida com aquela sobre *autenticidade*. Seria Carmen Miranda, com seus trejeitos e trajes, menos autêntica do que Daniela Mercury com suas coreografias e o uso da batida eletrônica no samba e na axé music? Que Margareth Menezes com sua música afropopbrasileira? Ou Ivete Sangalo, que se diz influenciada pela “pequena notável”?

Além da figura da *baiana*, que habitava este universo das revistas musicais, a música carnavalesca se fazia presente, já ditando sucessos que viriam a se difundir através do rádio, que a processava industrialmente, diante de grandes públicos de consumidores, tornando-a popular e, conseqüentemente, sucesso no Carnaval. Podemos afirmar que a música popular brasileira, associada ao teatro ligeiro e ao rádio, construiu seu sucesso baseado na trilogia Teatro/Carnaval/Rádio.

Antes de entrarmos propriamente na discussão destas *mediadoras culturais*, cabe situar geograficamente o Brasil no contexto latino-americano e sua identidade neste

ambiente de territorialidade e reterritorialidade.

Em *Culturas Híbridas*, Nestor Canclini disserta a respeito do hibridismo e da crise da modernidade, ao mesmo tempo em que as tensões entre *desterritorialização* e *reterritorialização* se fazem presente em processos com “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (2003: 309). Canclini analisa o sentido estético dessas mudanças, “seguindo as estratégias de algumas artes impuras. Uma delas se refere à associação do popular com o nacional que nutriu de alguma maneira a modernização das culturas latino-americanas passando da defesa do nacional-popular à exportação do internacional popular” (Ortiz, 1994:182-206). Este fenômeno, entretanto, não acontece de forma semelhante nos países latino-americanos.

Para Canclini, “as migrações multidirecionais são outro fator que relativiza o paradigma binário e polar na análise das relações interculturais” (Canclini, 2003: 311). Mas, se nos remetermos ao exemplo acima, em relação ao gênero do teatro ligeiro, podemos observar que ele simbolizou, no seu tempo, um terreno bastante fértil para o diálogo, não só entre artistas reterritorializados mas, e principalmente, num gênero que se nacionalizou de forma tão singular que sua própria matriz inicial, Portugal, utilizou seus elementos para se revigorar e redimensionar o seu estilo, hibridizando-o cada vez mais. Vale ressaltar que o estilo brasileiro de fazer teatro de Revista deu-se também de forma híbrida, recebendo influências da França, Espanha e Portugal, além de profissionais gregos e argentinos - estes, os melhores coreógrafos das companhias brasileiras - além dos italianos, como grandes empresários e donos de companhias.

Para Stuart Hall,

“o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos que podem ser contrastados com os tradicionais e modernos como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural agonístico uma vez que nunca se completa, mas permanece em sua indecidibilidade. Não é simplesmente apropriação ou adaptação, é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão dos seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou ‘inerentes’, de transformação” (Hall, 2003: 74-75).

Rushdie considera o hibridismo também “como a novidade [que] entra no mundo” (in

Hall, 2003: 75).

Traduz-se, assim, num eterno negociar que, de forma nem sempre alinhadas culturalmente, reflete-se nas disjunções de tempo, espaço, geração e disseminação. O universalismo cultural pós-iluminista já não responde como modelo, pois todos somos “localizados”, pertencemos a algum lugar, carregamos traços que nos identificam, ao mesmo tempo, que nos diferenciam do(s) outro(s). Neste sentido, “é essencial que esse espaço permaneça heterogêneo e pluralístico e que os elementos de negociação dentro do mesmo retenham sua *difference*” (*idem*, 87),

Buscando como exemplo a nova música baiana, surgida em meados da década de oitenta, percebe-se que ela não se configura de forma diferente, pois retrata um novo momento do próprio carnaval da Bahia e a difusão e divulgação de uma nova geração de músicos compositores e intérpretes afinados com este novo momento. Nesta construção, nem todos são baianos, muito menos nascidos no Brasil, mas sim em países vizinhos da América Latina, e emigraram para cá em período de crise.

A música argentina chega até nós através do tango de Carlos Gardel - que não é argentino de nascença, e sim francês. Mais tarde, por Astor Piazzola, que hibridizou o tango com elementos do jazz. Obviamente recebeu influência deste gênero, por ter morado até a adolescência com seus pais em Nova York.

Segundo relatos de argentinos radicados na Bahia, a música brasileira sempre foi ouvida naquele país. De marchinhas carnavalescas ao samba, MPB, rock, etc; este último gênero mantém um diálogo rico com artistas do cenário pop brasileiro, a exemplo dos Paralamas do Sucesso, dialogando com o argentino Tito Paez, além da grande Mercedes Sosa e de Victor Jarra que, durante a década de oitenta, ainda em períodos de repressão, dialogavam com nomes da MPB, a exemplo de Milton Nascimento, Chico Buarque e, mais recentemente, Fagner, cujo disco de nome *Traduzir-se* - retirado do poema de Ferreira Gullar - dialoga com a sua voz e língua e com as vozes e língua de Mercedes Sosa e Joan Manoel Serrat.

Por este cenário sonoro, mapeamos sucintamente o contato musical com *los hermanos de latino america*, e veremos de que forma estas ondas sonoras invadem “nossa praia”.

Ainda na década de oitenta, por motivos diversos, músicos argentinos, uruguaio e chilenos emigram para Salvador e participam de forma importante na construção deste novo “gênero” da música baiana na segunda metade de 1980. São, respectivamente, Guimo Migoya (baterista que tocou com Luiz Caldas na Banda Acordes Verdes e acompanhou um sem número de artistas de axé music; Ramiro Mussoto - percussionista - participou ativamente da entrada do *sampler* da batida do Olodum na música baiana, além de tocar percussão e produzir vários discos de Margareth Menezes e Daniela Mercury;

Nestor Madrid - baixista e produtor fonográfico, sócio de Wesley Rangel na WR¹ - foi músico e diretor musical da cantora Margareth Menezes no seu primeiro momento de maior sucesso na Bahia e Europa; e Pedro Giorlandini, guitarrista argentino - este passou pouco tempo em Salvador, e tocou também na banda de Margareth Menezes.

Outra grande contribuição dos “vizinhos” na formação deste “gênero” é o uruguaio Jorge Zarath - sua contribuição se dá diferentemente dos demais, mas não menos importante. Além de compositor, Zarath é cantor e participou como vocalista no Carnaval, puxando o Bloco *Beijo*. Como compositor, já foi gravado por grandes nomes da *axé music*². Atualmente está à frente da banda *Salsalidro*, com ritmos latinos e do Caribe, já com dois CDs gravados e vendidos em bancas de revistas.

Do Chile, importamos, para o enriquecimento desta música, o tecladista e guitarrista Alejandro Fuentealba, que tocou com a banda *Mel* durante muito tempo, emigrando com o grupo para Boston - onde vivem até hoje, além de ter contribuído na formação da banda *Salsalidro*.

Estes são os nossos mediadores culturais que, intercambiando (in)formações musicais, proporcionam uma nova sonoridade nesta música que se torna híbrida, com uma fusão de vários ritmos e gêneros, congregando um número significativo de elementos (do frevo baiano, do samba reggae, do merengue, etc.) que se hibridizam, se sincretizam nesta prática artística, ajudando, assim, na construção da identidade cultural baiana que tem, na música e no Carnaval, sua “máscara”, também marcada pelo signo da festa e da alegria.

Retomando o cerne da discussão: como estas *Intérpretes baianas* constroem sua singularidade nesta música que alcança sucesso para grandes públicos em todo o Brasil e em algumas praças de outros países?

3. As Novas Intérpretes Baianas

Podemos, com esta miscelânea de identidades circulando pelos palcos, afirmar que se constituía uma necessidade premente para os artistas brasileiros diferenciar-se desses “outros”, buscando, na sua “mulatez” e na sua forma de falar e cantar, sua diferença. Pois a dicção do português cantado no Brasil tem uma característica marcante -- a nasalidade. Mário de Andrade já havia chamado a atenção para este detalhe.

Neste sentido, retomando o ambiente das revistas musicais, as artistas brasileiras que subiam ao palco carregando, no seu canto e no corpo, a malícia, o denego e a gaiatice, conquistavam cada vez mais o espaço desta intérprete, que tinha como grande aliada a coloquialidade desta música que se firmava neste novo cenário. Como ilustração, imortalizada pelo papel de “mulata”, citamos a grande e inigualável Araci Cortes,

“cantando e dançando, representando tipos brasileiríssimos e capaz de apresentar matizes de interpretação de verdadeira atriz. (...) Na verdade, não foi Araci a primeira “mulata” na revista, e tampouco foi ela a introdutora do samba como derivação e substituto do maxixe. (...) O samba coube a Otilia Amorim, outra ‘mulata’ de respeito e estrela anterior a Araci e sua contemporânea. Mas foi Araci³ que, pode-se dizer, consolidou o *tipo* e fez do samba uma força de brasilidade na marcha descolonizadora da revista (Ruiz, 1984: 35).

Daí o traço da identidade tomado como algo que se diferencia, que se destaca, para se fazer notar e aparecer como distinto. Neste sentido, buscando uma aproximação de lente das intérpretes baianas da *axé music* - particularmente Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes, por trazerem impressa no seu canto, na sua música, uma *baianidade* que vem sendo construída “também por diversos setores do empresariado, da política, do turismo e das elites, que vêm ocupando o governo federal, estadual e municipal quase ininterruptamente desde os anos sessenta e que souberam captar e reelaborar o capital simbólico da baianidade na forma de uma propaganda que, ao mesmo tempo, apresenta a Bahia como sede da fruição tropical e moradia de um povo feliz” (Moura, 2005). Elas trazem um *texto* que “pode ser compreendido como um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade e sensualidade, reunindo os elementos aparentemente mais díspares num sistema que se baseia justamente na adjacência do desigual, quase sempre dito de forma não problemática (Moura, 2001).

Dito isso, como se plasma o lugar da Bahia no Brasil? De forma simplificada, a Bahia relaciona-se com o Brasil como referência emblemática do passado colonial e da herança africana, soando esta caracterização, por vezes, estigmatizada. Por outro lado, o cenário do Carnaval, em conexão com o campo da música popular através dos diversos gêneros compostos para a festa, também comparece na reelaboração da ruptura de limites entre o sagrado e o profano.

Sem a pretensão de esgotar um assunto tão vasto, retomo o proscênio da discussão, e situo estas três intérpretes no ambiente do Carnaval, pois apresentam para o mundo esta música cheia de alegria e vigor.

Cada uma dessas intérpretes representa a atual música de Carnaval, e também fora dele, de maneira peculiar, singular, inclusive autogerenciando-se nas suas carreiras solo. Todas elas vão constantemente ao encontro de novidades e mostram competência para gerenciar e vender seu próprio negócio; ou seja, colocar o seu tabuleiro de baiana na esquina do sucesso e vender suas iguarias musicais. São também performáticas, utilizando quase os mesmos ingredientes fundamentais: a música, a dança e a performance no palco, mas cada uma delas com seu tempero próprio.

Daniela Mercury, neta de italianos pelo lado materno e filha de português, tem suas primeiras conquistas no palco pela dança, até o momento em que se descobre, aos quinze anos, cantora, investindo, a partir daí, na profissionalização da música, utilizando também a dança como linguagem. Ela se torna, desde então, uma artista que, além de desenvolver uma poderosa voz metálica, nasal e forte, compõe, cria arranjos, coreografias e produz seus discos e *shows*. Atualmente, ela também dialoga com a música eletrônica e com a música *pop* brasileira, gravando nomes como Chico Science, Lenine, Chico César, dentre outros. Ao mesmo tempo, carrega consigo a força e o vigor de ser brasileira e internacional, a partir da Bahia. Somente depois de consagrada no Brasil, no início da década de noventa, Daniela amplia o reverberar do seu canto, inicialmente para a América Latina, tornando-se um fenômeno em vendas e execução. Segundo dados do seu *site*:⁴

até hoje é a artista que mais vendeu discos na Argentina e que atraiu o maior público para um show no Uruguai. Mais de 280 mil pessoas ao ar livre. Desde o *Canto da Cidade* seus discos são lançados regularmente na América Latina (...) Em Portugal, ela iria se tornar a artista que mais tempo permaneceu em primeiro lugar nas paradas e a recordista absoluta de vendagem de discos - 300 mil cópias de *Feijão com Arroz*. Em termos de proporção populacional, este número equivale a três milhões de discos no Brasil, o que estabeleceu um novo marco para o mercado da música e discos português, como a artista que mais vendeu discos, (entre portugueses, estrangeiros e brasileiros) na história do país.

Em outros países da Europa acontece fenômeno semelhante, particularmente na Itália, cujo público atingiu a cifra de oitenta mil pessoas, em duas apresentações exclusivas, fora de festivais. No *Festival de Artes Latinas* do Lincoln Center, de Nova York, seu *show* tem lotação esgotada, assim como no festival de *Montreux*, na Suíça. Importante destacar grandes diálogos musicais com artistas internacionais, particularmente os latinos Alejandro Sanz, que participou da gravação do seu DVD, em Madri, em 16 de setembro de 2004; além da participação do DVD do *Cirque du Soleil*, em julho de 2004, em Montreal, no Canadá. Outro momento marcante desse diálogo Ibero-Latino Americano-soteropolitano, se dá com a gravação, em janeiro de 2003, na Concha Acústica do TCA, do seu DVD *eletrodoméstica*, quando recebeu, no palco, convidados internacionais como Dulce Pontes de Portugal; Rosário Flores, atriz e cantora espanhola; Jovanotti, cantor

italiano e *Carlinhos Brown*, baiano, *alfagamabetizado*; além do *Olodum*, grupo baiano com quem já trava diálogos constantes.

Ivete Sangalo, filha de pai espanhol - nascida em Juzeiro-Bahia, carrega um jeito moleca e debochado de ser, ao mesmo tempo em que se diz influenciada por Gilberto Gil e por Carmen Miranda, grava seu DVD num ambiente totalmente condizente com o perfil do público que a acolheu - *A Fonte Nova* -, em comemoração aos seus dez anos de carreira, e como convidados recebe, além das duas baianas Margareth e Daniela, Sandy e Junior e seu ídolo maior, Gilberto Gil. Ivete, em 2004, foi campeã absoluta de *shows* e vendas de CD e DVD, recebendo disco de diamante do seu DVD ao vivo pela MTV.

Margareth Menezes, vinda da Cidade Baixa, nascida no Bairro da Boa Viagem, dialoga durante muito tempo com a música e o teatro, optando definitivamente pela primeira em 1987, quando grava *Faraó*, de Luciano Gomes, com Djalma Oliveira. No ano seguinte, faz seu primeiro *show* internacional em Buenos Aires e, em 1989, participa do VII Festival de Música do Caribe, em Cartagena, na Colômbia. Como podemos observar, o seu primeiro diálogo fora do Brasil se dá com a América Latina.

Só em 1990, realiza seu primeiro *show* em Nova York pelas mãos de David Byrne, do grupo Talking Heads. Um ano antes, 1989, assina contrato com a gravadora Inglesa *Polydor*, passando para o primeiro lugar de sucesso da *World Music* nos EUA na revista especializada em música *Bilboard*. Ela participa abrindo *show* da turnê de David Byrne na América do Sul, América Central, Sul dos EUA, Filadélfia e União Soviética. Lança no Japão, nesse mesmo ano, seu disco *Elegibô* - considerado um dos cinco melhores da *World Music* pela revista americana *Rolling Stones*. A partir daí, lança mais dois discos pela mesma gravadora e continua a fazer turnês internacionais.

Só no ano 2000 é que faz *show* em Portugal. Aliás, 2000 é um ano significativo na carreira de Margareth. É quando se dá a criação do bloco *Os Mascarados*, cuja proposta é provocar entre os artistas (particularmente atores e músicos independentes) uma forma de se fantasiar ou se costumizar para “brincar” o carnaval. O bloco saía na quinta-feira, no circuito Barra-Ondina. Hoje, sai quinta e sábado e, antes do “desfile”, há concurso de fantasia, cuja concentração se dá no Mar Azul hotel, na Barra. Só em 2002 volta a gravar, só que de forma independente. O CD, de nome *Afropopbrasileiro*, tem participações de Carlinhos Brown, Daniela Mercury e Ivete Sangalo. O disco não tem a execução e venda esperadas. Em 2003 se dá a disseminação de sua música, não só no carnaval, mas nas rádios de Salvador, e ela recebe, com *Danda Lunda* (canção de Carlinhos Brown), o prêmio de melhor música no *Troféu Dodô e Osmar*. Neste mesmo ano, grava novo CD ao vivo, *Tete a Tete*, na concha Acústica do Teatro Castro Alves, com recorde de público: 11.000 pessoas. Recebe como convidados Carlinhos Brown e o grupo Cidade

Negra. Com seu lado étnico e *afropopbrasileiro*, caracteriza-se por um canto agreste e gutural, que a faz aclamada como a grande representante desta música de cunho carnavalesco, mas que carrega consigo toda a ancestralidade da música africana através dos blocos afro. Margareth, em sua relação com a negritude, pode se processar não unicamente de forma “africana”, mas também *pop*, ou seja, transitando de forma fluida e movediça em “identidades negras fragmentadas em ancestralidades africanas e contemporaneidades luso-americanas” (Oliveira, 2005: 33).

Traçadas, em linhas gerais, as trajetórias destas intérpretes no campo da música, dentro e fora do país, vejamos como elas se situam no contexto Iberoamericano.

4. As Novas Intérpretes Baianas no Contexto Iberoamericano

Quando as “meninas baianas” - Daniela, Ivete e Margareth - são recebidas de braços abertos em Portugal, é como se o país as reconhecesse como suas filhas. Acredito que este fenômeno acontece por conta de a Bahia não ter produzido e não ter construído colônias. A lusitanidade e a africanidade convivem de forma singular e própria na cidade. Tanto a África quanto Portugal se reconhecem também na Bahia.

O que haveria de ibero-americano que se torna um denominador comum deste múltiplo? Presumo que um dos fatores comuns é a própria topografia da cidade do Salvador, que carrega profundas semelhanças com Lisboa. Sua arquitetura colonial remete à cidade “matriz”, o que provoca uma familiaridade com o espaço-lugar de *quem vem* de lá e *quem vai* de cá. Outro fator diz respeito à culinária. Particularmente, os doces de ambrosia, pastéis doces e bacalhoadas (este prato cada vez mais raro nos lares baianos por conta do seu valor muito alto). Ainda há a língua, um dos fatores que nos permite uma maior aproximação e compreensão, que nos “une”.

Como cada uma dessas intérpretes baianas se encaixa no contexto internacional Ibero americano? Partindo do princípio de que, em tempos de globalização, o espaço tempo encurtou e o local virou global, a música é um veículo artístico de comunicação que, além de ultrapassar “fronteiras” como a língua, tem uma linguagem universal em termos de ocidente que pode ser entendida, pelo menos à primeira vista, de imediato. Além disso, particularmente, a música latina tem uma relação muito forte com a dança, além da *axé music* ter, como um dos seus berços, o Carnaval baiano, traduzindo, assim, uma identidade singular.

Por outro lado, o mercado é um grande organizador de *Talentos*. Na medida em que cada uma destas intérpretes carrega consigo algo que distingue uma das demais, existe um ingrediente que as agrega ao mesmo tempo em que as impulsiona para o mercado externo. Que ingredientes seriam esses?

Um deles é a nomenclatura do *Pop*. Daniela Mercury, transitando na música eletrônica há algum tempo, busca, também nas pistas de dança, um reconhecimento que visa extrapolar o rótulo de rainha do axé, dando-lhe outras oportunidades de novos experimentos no campo da música. Ao mesmo tempo, há um eco muito grande nesta busca no momento do carnaval, em que ela transforma o circuito Barra/Ondina numa enorme pista de dança. Além do quê, Daniela tem um trânsito junto a sua gravadora, Sony Music - grande multinacional fonográfica -, de relativa liberdade, não só na escolha de repertório, mas em turnês internacionais contando, atualmente, com uma agente americana e outra européia, participando, assim, dos maiores festivais da Europa e Estados Unidos. Na América Latina, seu trânsito, particularmente na Argentina, é muito grande, tendo feito várias turnês por este país, como já citado acima, além de possuir um fã clube portenho.

Ivete Sangalo também carrega consigo algumas características próximas às de Daniela, como a linguagem *pop*, a própria *axé music*, a música do carnaval baiano, dentre outras. O que a torna singular, entretanto, é a sua afinidade com a *soul music*, com Carmen Miranda, por quem se diz influenciada, e a música romântica. Se não fosse cantora de axé, Ivete seria também, certamente, uma grande cantora romântica.. Sua influência no canto carrega toques de Tim Maia e Cassiano e, naturalmente, da “pequena notável”. Observando-se em seus CDs as interpretações dadas às músicas, percebe-se que nos remetem àquelas marchinhas carnavalescas dos anos 40, 50, cheias de malícia, que tinham como principal objetivo divertir o folião. Acredito que esta é uma de suas singularidades, além de se divertir também, e muito! Seu lado moleca, faceira, encanta a todos, que a vêem no palco ou na avenida, em cima do trio, ou ainda em outros espaços.

Em entrevista a um especial comemorativo pelos dez anos de carreira exibido à exaustão no canal *Multishow*, ela afirma que é humanamente impossível construir duas carreiras - nacional e internacional - de forma paralela. Mas circulou e circula em turnês européias e se apresentou recentemente, com sucesso, no *Rock in Rio* em Portugal, e retorna ao país para mais três concertos. Ela se apresentou em 2004, no dia 29/10, na Ilha de Madeira; no dia 30, em Lisboa e, no dia 1º de novembro, na Cidade do Porto.

Margareth Menezes, diferente das duas artistas acima, ao mesmo tempo com uma linguagem próxima, carrega com mais tempero no elemento étnico, além do forte apelo ao *pop* - mas ao *pop* africano, ao mesmo tempo que ao reggae e ao samba. Com um canto muito particular, Margareth torna-se uma intérprete de laços muito fortes, com elementos africanos - também por ser negra e querer manter-se nesta raiz, que não é a África atual como referência, mas também não seria a África dos ancestrais, pois nem eles sabem como traduzi-los. Margareth, como já apontado acima, alça vôos internaci-

onais, inicialmente pela mão do compositor e cantor David Byrne, abrindo seus *shows* pela Europa e Estado Unidos, ainda nos idos dos anos 90. Retoma sua carreira nacional e fora do país, esteve recentemente em Portugal e na África buscando diálogos mais próximos com a “sua” música. Em novembro de 2004 retornou a Portugal, indo no mesmo caminho já conquistado por Ivete e Daniela.

Todas elas têm os ingredientes relatados acima, só que cada uma usa uma dose distinta, que as diferencia umas das outras, assim como o público que as elege e as compara, mas sabendo exatamente o que cada uma tem de especial, para que eles possam identificá-las na prateleira e elegê-las como representante da *axé music* ou outro gênero que já se encontra em plena efervescência, mas que não cabe mais neste rótulo. Contudo, na falta de outro, já espalhou seu tempero pelo mundo, restando a quem se propõe a usar a receita, saber usar o ingrediente de forma diferente, para tornar-se singular perante o mercado. E assim, o próprio mercado se incumbem de escolher em que prateleira elas se encaixam para serem consumidas à exaustão. Afinal, a efemeridade também é sinônimo da (pós)modernidade.

Esta reinvenção constante extrapola, extingue, dilui fronteiras, em ondas sonoras cada vez mais “distorcidas” dos estereótipos estigmatizados pelo eurocentrismo. Estas “novas” intérpretes baianas estão sempre se reinventando, não carregando impresso, na sua voz, somente o timbre metálico, nasal, grave e pesado e no seu corpo tão somente a sensualidade, o denço, a malemolência, e o ritmo tropical, aliados ao vigor das coreografias marcadas. Todos esses ingredientes aparecem não de forma somente harmônica e ordenada, mas de forma irreverente, multifacetada, híbrida, também com tatuagens no corpo e cabelos vermelhos. Um exemplo é a revelação nacional do Rock, saída da Bahia, que se reconhece e é reconhecida pelo nome de Pitty, tendo sido aclamada pelo maior prêmio de vídeo do Brasil pelo canal MTV- especializado em videocliques de música *pop*-, desbancando nomes do rock nacional de sucesso, a exemplo do Skank, Titãs, Marcelo D2, dentre outros. Pitty pode ser considerada uma nova intérprete baiana que, constante e incessantemente, reconfigura-se como um vulcão em constante erupção criativa. De acordo com Canevacci (1996), trata-se de

Uma dialética sincrética suja, misturada, fragmentada. (...) A hibridação das culturas favorece a proliferação de possíveis dialéticas-patchwork, onde os tecidos policromos (retalhos reciclados), com os quais representa o evento cultural, coexistem sem superações. (...) O híbrido - da forma como coexistiam o humano e o animal, a razão e o instinto, o passado arcaico e o

presente, e como tal destinado desaparecer sob os golpes da razão totalmente humana - atingiu enfim a alta categoria do pensamento ocidental.(...) O híbrido já não é um resíduo marcado pela síntese, mas sim o anúncio de multiformes sincretismos. É por vírus que na radical alteridade descobre o anúncio de futuros possíveis e misturados (p.39).

Por outro lado, no tabuleiro destas e de “outras” baianas, não necessariamente nascidas na Bahia, a exemplo de Carmen Miranda, Pepa Ruiz, Ana Manarezzi, Fafá de Belém - em início de carreira com a música *Filho da Bahia*, de Walter Queiroz - Clara Nunes, com todo seu vestuário e diálogos musicais com o candomblé; Alcione, cantando *Ilha de Maré*, dentre outras; isto sem citar Gal Costa e Maria Bethânia -, algumas já utilizaram e outras ainda utilizam todos esses ingredientes, que são “comercializados” por todo o *glocal* - como um território extraterritorial. Mais uma vez e de forma constante, mas nem sempre ordenada, o texto dessas intérpretes é construído pelos nativos e pelo próprio mercado e diversos setores do empresariado, como gravadoras, canais de tvs, emissoras de rádio, revistas e jornais que, num mundo contemporâneo, dialoga com o global e com o local. Por conseguinte, a construção singular desta(s) intérprete(s) constituiu-se de forma *reflexiva*, no sentido de Giddens. O que significa que, não alcançando o resultado esperado, ou seja, o sucesso, não quer dizer que fracassaram.

Podemos perceber que cada arte desenvolve um sentido que lhe é próprio, podendo, entretanto, dialogar com outros. Na música, o ouvir traduz-se de forma indissociável da duração do som. Por outro lado, a música, como manifestação artística, ao longo de sua existência, reporta-se em toda sua essência ao tempo.

Para Milton Moura,

“é literalmente impossível pensar a música - no sentido de práticas musicais, em geral, - sem dispor a experiência da música no tempo. A nota soa! A música se ouve porque está estendida, emitida no ar. Tanto quanto enunciada como duração. De certa forma, a simples enunciação de uma obra musical arremata espacialidade e temporalidade, descartando qualquer validade de dizer que espaço ou o tempo é a categoria mais importante” (2000:85).

Neste sentido, a música transpõe barreiras, relativizando cada vez mais espaços

Marilda SantannaL

geográficos e culturais, provocando intercâmbios cada vez mais freqüentes e de forma cada vez mais veloz, utilizando a própria mídia, “uma plêiade de agências que cresce ao infinito, propondo rosários de símbolos para preencher o vazio de sentido ocasionado justamente pela aceleração das mudanças” (idem, 179).

A música, portanto, tendo as intérpretes como porta-vozes, como mediadoras, pode ser reportada como eixo que agrega, que sintetiza, que conecta, de várias maneiras, a construção de uma identidade.

Este diálogo musical também se processa de *lá* para *cá*. Tomemos como exemplo a grande cantora de fados *Amália Rodrigues*, *Roberto Leal*, cantor português que fez grande sucesso no Brasil nos anos oitenta, trazendo a dança do *Vira*; o próprio grupo *Secos e Molhados* tinha como um dos integrantes o compositor português Gerson Conrad. Nos anos noventa, recebemos ressonâncias vocais da intérprete Maria Eugênia Câmara, dialogando com a música brasileira ao cantar canções de Tom Jobim, Milton Nascimento e Chico Buarque.

O grupo *Madredeus*, que sempre se encontra em turnê pelas maiores capitais do Brasil, é outro exemplo deste diálogo; Dulce Pontes também se configura como uma grande intérprete que mantém diálogo constante com a nossa música, como já citado acima; além de Maria João, que se apresentou em 2004 no palco do Teatro Castro Alves ao lado de Gilberto Gil e da cantora peruana Suzana Baca.

Conclu (indo)...

Estas intérpretes brasileiras/baianas, que representam esta nossa música ao longo de tantas décadas, sempre estiveram em sintonia com as ondas do rádio, da mídia eletrônica e impressa, e nos *sites* na Internet com os fãs-clubes que perpetuam seu sucesso, tornando-se elemento de importância fundamental na difusão não só da nossa música como desses novos ídolos que surgiam alicerçados inicialmente pelo rádio, posteriormente pela televisão e gravadoras, continuam diluindo barreiras e fronteiras na difusão desta música, que se torna baiana para o mundo, não unicamente ocidental. Até o Oriente já se rende a esta hibridização cultural, a este sincretismo, à marronização, na figura de mais uma baiana que foi vocalista durante muito tempo da Banda *Cheiro de Amor* e que acaba de chegar de uma turnê pelo Japão, relatando o sucesso nos teatros lotado por onde passou - *Carla Visi*. Mas, como a música dilui fronteiras e quebra barreiras, ecoa e soa. Que o Oriente nos aguarde e nos ouça e dance com o canto das sereias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: Uma Exploração das Híbridagens Culturais**. São Paulo: Ed. Studio Nobre, 1996.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da Cultura**. Globalização, Pós-Modernismo e Identidade. Trad. Por Carlos Eugênio M. de Moura. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GARCIA Tânia da Costa. **O "It" Verde e Amarelo de Carmen Miranda. (1930-1946)**. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2004.
- GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- _____. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2002.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. São Paulo: ed. 34; Rio de Janeiro; univ. Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Tiago de Melo. Revista Brasileira de História, São Paulo, **Vem**, 21, no 42, p. 525-530. 2001.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 9 ed. Rio de Janeiro : Ed. DP&A, 1992.
- _____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence, org. **A Invenção das Tradições**. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 1997.
- MOURA, Milton. **Carnaval e Baianidade: Arestas e Curvas na coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador**. Tese de Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas, UFBA, 2001.
- OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros de. **Doces e Bárbaros: Um Estudo sobre Construções de Identidades Baianas**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UFBA, 2005.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5 ed. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1994.
- SILVA, Marilda de Santana. **Sorriso de Mulher: Tipos de Comicidade em Personagens Femininas de Comédias Musicais Baianas**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, UFBA, 1999.
- RUBIM, Albino (org). **Cultura e Atualidade**. Salvador: Edefba, 2005.
- RUIZ, Roberto. **Linda Flor: Araci Cortes**. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1984.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.