

O papel da música na construção da identidade

Mariana Andrade Gomes
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Renato de Lyra Lemos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

Este artigo propõe-se a realizar uma análise acerca das relações existentes entre imaginário e pertencimento, e de como estas relações podem ser complementares para a construção de uma identidade. Tendo em vista esse objetivo, analisaremos os álbuns *Os afro-sambas* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes; e *Bahia Fantástica* (2012), de Rodrigo de Campos, verificando como se processa a construção de uma identidade “baiana” a partir destas obras.

Palavras-chave: *Canção; Identidade; Imaginário; Bahia.*

Abstract

This article proposes an analysis about the relationship between imaginary and belonging, and how these relationships can be complementary to the construct of an identity. Towards this goal, we will analyze the albums *Os afro-sambas* (1966), by Baden Powell and Vinicius de Moraes; and *Bahia Fantástica* (2012), by Rodrigo Campos, checking how the construction of the identity of the people of this state is processed through these works .

Keywords: *Song; Identity; Imaginary; Bahia.*

Introdução

Contar e cantar histórias ou seria cantar e contar histórias? Até onde é música e até onde é literatura? Fronteiras sem bordas. Essa relação é tão antiga quanto atemporal. E é nessa atemporalidade que encontramos os álbuns *Os afro-sambas*, de 1966, composto por Vinícius de Moraes e Baden Powell; e *Bahia Fantástica*, de autoria de Rodrigo Campos, lançado em 2012. Dois discos separados por tempo, espaço e lugar, mas que compartilham um projeto estético de construção de uma Bahia

imaginária através da música e da narrativa.

Utilizando a música como uma plataforma narrativa, as obras supracitadas possibilitam leituras acerca de como os autores, em suas relações discursivas performáticas e ficcionais, constroem identidades e memórias imaginadas, tendo como pano de fundo uma Bahia idealizada. Analisamos neste artigo os lugares de fala dos criadores dos dois álbuns e os contextos nos quais estas obras estão inseridas, vislumbrando investigar as similaridades e diferenças destes projetos através de uma interpretação intertextual entre a obra de Rodrigo de Campos e o disco de Moraes e Powell.

Bahia lítero-musical



Através da ficcionalização de suas obras musicais, os compositores reclamam para si uma vivência e uma identificação profundas com o cotidiano e a cultura baiana, articuladas nas figuras dos diversos personagens que vão engendrando em suas letras. Cada faixa desses álbuns conta uma história diferente: são breves narrativas semelhantes a contos, que tematizam principalmente o amor e a morte, mas que também problematizam a “baianidade”, seja pelo aspecto religioso e místico como o fazem Moraes e Powell, seja como experiência banal e surreal como em Campos.

Norman C. Weinstein (1993), ao analisar a construção dos imaginários da África nas obras de músicos estadunidenses de Jazz, aponta que, mesmo sem terem uma vivência “física” africana, estes músicos conseguiram criar um imaginário afrocentrista que não poderia ser menos validado do que o de músicos que tivessem tido uma “real” experiência africana. E ainda mais, que dentro dessa perspectiva afrocentrista, não

existiria uma vertente que pudesse ser considerada mais “verdadeiramente africana”, pois seriam pontos-de-vista e experiências diferentes. Tendo este pensamento em vista, não concebemos o imaginário como um pensamento menor dentro de outras categorias analíticas. O imaginário que lidamos aqui é um importante lugar de fala, uma afirmação política e identitária que vai muito além da simples categorização sensorial; é uma experiência metafísica que lida com uma ampla construção cultural.

Vinícius de Moraes teve a inspiração para a sua experiência baiana através de um LP ganho no início da década de 1960 do seu amigo, o compositor e jornalista baiano Carlos Coqueijo. O disco em questão intitulava-se *Sambas de Roda e Candomblés da Bahia*, e continha gravações de cânticos tradicionais de Candomblé pela Iyalorixá Olga de Alaketu e um coro de filhos-de-santo do Ilé Axé Mariolajé, além de sambas de roda e capoeiras interpretados por Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba. Moraes apresentou o disco a Baden Powell, que se inspirou fortemente nas harmonias ouvidas ali, incorporando à sua experiência uma breve ida à Bahia em 1962, onde foi realizar um show com Silvy Telles, e acabou sendo levado pelo capoeirista Canjiquinha a terreiros e rodas de capoeira. No texto contido na contra-capa de *Os Afro-Sambas*, Moraes escreve que Baden Powell sobre as “antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal.” (MORAES, 1966).

Esta experiência baiana de *Os Afro-Sambas* acaba sendo pautada através de valores culturais adquiridos pelos artistas em suas próprias vivências culturais e de um ideal que eles possam ter construído sobre a Bahia anteriormente e após estas experiências. Isto é refletido em parte pelo contexto religioso exposto por Moraes nas composições do disco, que traz à tona uma série de elementos pertencentes à Umbanda carioca. Além de que as harmonias utilizadas por Powell também são fortemente influenciadas pelos cantos gregorianos aprendidos com seu professor, o maestro Moacir Santos, fazendo assim uma ligação entre as harmonias litúrgicas cristãs e yorubanas.

Rodrigo Campos de certo modo aproxima-se da experiência baiana de Vinícius e Baden, tendo em vista que este tem seus primeiros contatos com a Bahia através

do imaginário perpetuado por compositores da Música Popular Brasileira. A base da experiência de Campos na Bahia deve-se a uma estada de dez dias em Salvador, na praia de Itapuã, onde este ficou hospedado com sua esposa, a cantora Luisa Maita (que também empresta sua voz ao disco) no Mar Brasil Hotel, antiga casa de Vinícius de Moraes. Foi exatamente no antigo quarto de Moraes que eles ficaram alojados durante esta estada, o que de certo modo propicia a Campos uma visão da Bahia próxima à que Moraes tinha ao olhar para fora da janela.

Enquanto a experiência baiana é traduzida por Moraes e Powell através de um ideário afetivo com o Rio de Janeiro, Campos transpõe uma vivência cultural periférica de São Paulo para Salvador. De certo modo, Campos acaba vendo a Bahia através do olhar de Moraes – uma Bahia idealizada; ou, ao menos, de um olhar compartilhado por ambos. A Bahia serve de cenário, de pano de fundo, mas na realidade suas experiências sociais e cotidianas advém de São Paulo. Deste modo, Campos constrói o que ele chama de uma “Bahia Fantástica”, utilizando-se de elementos literários de obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, e *Capitães de areia*, de Jorge Amado, escritor cujas obras inspiram e influenciam diversos campos culturais e artísticos brasileiros. Ao ser indagado sobre a presença de referências literárias de autores baianos em sua obra, Campos pontua:

Não diretamente, mas, como inconscientemente eu conheço essas coisas, acaba pintando. Quando faço as coisas, não fico pensando: ‘Ah, vou pensar algo e um conceito tal’. Vou fazendo e, aos poucos, vou entendendo. E mesmo assim, quando você começa a gravar, o disco ainda muda esteticamente. Você pode entender a poesia de uma forma diferente, dependendo do arranjo que você fez, pode colocar ironia, tristeza, medo... É um disco complexo. (CAMPOS, 2012)¹

A jornada de Campos através da Bahia começa com uma apresentação de sua proposta, ainda na faixa de abertura do disco, *Cinco Doces*, onde ele canta:

¹ Entrevista com Rodrigo Campos concedida a Tiago Ferreira e publicada no site Na Mira do Groove sob o título: Entrevista: Rodrigo Campos. Publicada em: 3 mar. 2012. Disponível em: <<http://namiradogroove.com.br/entrevistas/entrevista-rodriigo-campos>>.

Daqui pra lá não vá dizer
Que a Bahia não lhe achou
Que a Bahia não lhe achou
Que a Bahia não lhe achou
Fiz cinco doces pra lhe ver
E alguém um dia lhe falou
Tenho Bahia pra você
Tenho Bahia pra você

É a afirmação de que, a partir daquele instante, cada momento do seu discurso irá remeter à Bahia. “Daqui pra lá não vá dizer/ Que a Bahia não lhe achou” nos permite uma compreensão de que, durante a jornada sonora proposta pelo compositor até o fim do disco, ao aprofundar-se na audição e nos textos, o ouvinte terá a sensação de estar vivenciando a Bahia, mas não uma Bahia qualquer, ou a percepção de uma “verdadeira” Bahia, mas uma imaginada por Campos: uma visão pessoal e ao mesmo tempo universal do que venha a ser a “Bahia”.

Moraes também apresenta uma Bahia particular, africanizada, envolta pela aura dos orixás, através dos quais ela é apresentada. A orixá Iemanjá é cultuada em diversas regiões do Brasil, especialmente na Bahia, onde possui um culto muito amplo. São várias as referências a esta entidade dentro da cultura baiana, tendo como auge a tradicional festa de dois de fevereiro, celebrada em uma colônia de pescadores na Praia do Rio Vermelho, bairro localizado na orla soteropolitana, que recebe pessoas de todo Brasil e do exterior. Moraes, na composição *Canto de Iemanjá*, apresenta a cidade de Salvador como local de importante conexão com a orixá, como podemos perceber nos versos: “Se você quiser amar/ Se você quiser amor/ Vem comigo a Salvador/ Para ouvir Iemanjá...”.

Enquanto a africanidade melódica e lírica explorada por Moraes e Powell baseia-se em uma construção de ambos acerca de religiosidades afro-brasileiras, em especial a Umbanda e o Candomblé, incluindo também manifestações musicais afro-brasileiras como a capoeira; Campos constrói uma rota diaspórica mais abrangente, buscando elementos sonoros musicais brasileiros como o samba e a MPB; estadunidenses, como

o *funk* e a *soul music*; e nigerianos, como o *afrobeat*.

A aura litúrgica presente nos *Afro-Sambas* não é assumida em *Bahia Fantástica*, que prefere abordar o cotidiano social não religioso. Porém, para nós, a vivência religiosa baiana é bastante cotidianizada, extrapolando as barreiras dos templos e edifícios, e invadindo as ruas como mais um elemento das demais vivências sociais. Portanto, por mais que Campos não assuma um discurso religioso em suas composições, temas que são diretamente interligados a questões religiosas, como a morte, rondam a maioria das narrativas construídas por ele em seu disco.

Uma das narrativas que aproximam a construção discursiva da composição de ambos os artistas é a relação entre a orixá Iemanjá, o mar e a morte, tríade frequente nas obras dos baianos Dorival Caymmi e Jorge Amado. A composição *Princesa do Mar*, de Rodrigo Campos, narra a história de uma garota que, ao passar o dia se divertindo na praia, acaba morrendo afogada no mar:

Andreza chegou na praia hoje
 Comeu feijão com arroz e bife à milanesa
 Maluca, nem esperou um tanto
 Entrou na maré bruta, virá na maré mansa
 Princesa do mar, pequena Iemanjá
 Princesa do mar, sereia
 Princesa do mar, pequena Iemanjá
 Princesa do mar, sereia

A relação estabelecida por Campos ao denominar a garota como “pequena Iemanjá” nos remete à crença de que existe uma quizila entre as filhas da orixá Iemanjá e o mar, na qual através da prática religiosa, os filhos ou filhas da orixá que tiverem alguma pendência religiosa não podem tomar banho de mar, pois podem ser arrastados pelo mesmo, levando à sua morte.

Vinícius de Moraes também exprime essa relação entre os filhos da orixá e o mar na composição *Bocochê* (segredo), que fala de uma filha de Iemanjá que vai buscar o seu amor perdido no fundo do mar:

Menina bonita, pra onde é “qu’ocê” vai
Menina bonita, pra onde é “qu’ocê” vai
Vou procurar o meu lindo amor
No fundo do mar
Vou procurar o meu lindo amor
No fundo do mar

Nhem, nhem, nhem
É onda que vai
Nhem, nhem, nhem
É onda que vem
Nhem, nhem, nhem
Tristeza que vai
Nhem, nhem, nhem
Tristeza que vem

Foi e nunca mais voltou
Nunca mais! Nunca mais
Triste, triste me deixou

Menina bonita, não vá para o mar
Menina bonita, não vá para o mar

Vou me casar com o meu lindo amor
No fundo do mar
Vou me casar com o meu lindo amor
No fundo do mar
Menina bonita que foi para o mar

Menina bonita que foi para o mar
Dorme, meu bem
Que você também é Iemanjá
Dorme, meu bem
Que você também é Iemanjá

Ambas as composições têm o mar como cenário e como destino, e têm sua catarse em um final trágico, através da morte, destino possível às filhas de Iemanjá que vão de encontro ao mar. Amor e morte são duas constantes nas obras destes autores, que utilizam como cenário para suas tramas uma Bahia mágica e fantástica. A Bahia que Vinícius de Moraes e Baden Powell constroem é mítica, onde as relações amorosas e o cotidiano sofrem intervenções constantes dos orixás. Uma importante relação com o sagrado no Candomblé é a repetição da vivência ancestral dos orixás através dos seus filhos. Suas histórias e vivências servem como modelo de como seus filhos devem se portar, de como devem agir em cada diferente situação de suas vidas através do exemplo da experiência vivenciada anteriormente pelos orixás, e de como eles resolveram

situações similares àquelas que seus filhos vivenciam no presente, meras repetições de experiências ancestralizadas.

A Bahia de Rodrigo Campos é repleta de personagens que são transpostos do cotidiano de São Paulo para a Bahia, construindo uma narrativa com situações pertinentes comuns aos dois espaços sociais. Sobre o processo de composição do disco, Campos ressalta:

Acho que contar histórias, falar de personagens, é algo que me caracteriza. Dá estilo, identidade. Tentei dar outro enfoque para as canções, tirá-las do lugar cômodo, mas continuo sendo o mesmo compositor em processo de amadurecimento. É uma identidade que busco. O Realismo Fantástico é muito isso: partir de narrativa verossímil, e ir transformando isso em algo improvável. (CAMPOS, 2012)²

Algumas das composições presentes no disco de Campos são curtas, como espécies de vinhetas interligando as histórias, que funcionam como entreatos e fazem o fechamento e a abertura do disco. Porém, estas acabam tornando-se células rítmicas repetitivas, que assim como os cânticos responsoriais do Candomblé, nos quais são repetidas por diversas vezes a mesma frase, têm o intuito de marcar uma determinada passagem, ocasionalmente curtas, porém impactantes.

A própria construção do espaço-tempo de Rodrigo Campos transpõe a Salvador atual e nos remete aos tempos da colônia, como na composição *General Geral*, na qual fala de um capitão da marinha mercante que possuía o título de General Geral e era considerado “Dom” apenas devido a uma tradição familiar nobre; e em *Ribeirão*, no qual um romance entre um casal de escravos termina em morte.

A ancestralidade é trazida como temática nessa Bahia de Campos, e acaba servindo como respaldo à ancestralidade africana colocada por Moraes em *Os Afro-Sambas*. Enquanto Campos apresenta as adversidades amorosas desde os tempos da escravidão, Moraes apresenta as mesmas características desde a ancestralidade africana dos orixás. Os dois ambientam tais relações tendo a Bahia como pano de fundo, uma

² Entrevista com Rodrigo Campos concedida a Cristiano Castilho e publicada no site Gazeta do Povo sob o título: No olho do furacão: entrevista com Rodrigo Campos. Publicada em: 4 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/m/conteudo.phtml?id=1262028&tit=No-olho-do-furacao-entrevista-com-Rodrigo-Campos>>.

Bahia idealizada em suas obras. Esses artistas identificam-se com a Bahia, mas a veem de certo modo através de uma ótica desilusória, de dissabores e desamores.

A ideia de continuidade é perpetuada no Candomblé através da relação do filho de santo com o culto aos ancestrais. Moraes ronda este tema na composição *Canto de Xangô*, em que o narrador diz: “*Eu vim de bem longe/ Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim/ Sou filho de Rei/ Muito lutei pra ser o que eu sou...*”, dando a ideia de que não tem certeza de onde vem, reflexo em parte do tráfico atlântico de escravos, e dos referenciais perpetuados nas culturas orais africanas, que por não serem escritas, acabaram se perdendo ou se resignificando ao longo do tempo. Porém, mesmo não tendo certeza de onde vem, ele sabe quem é, pois conhece a sua ancestralidade, como filho de Xangô.

Essa percepção é reverberada na obra de Campos através da composição *General*, na qual ele fala de um homem que não crê em nada, nem em Deus nem nos orixás, e que, ao morrer, acabará desaparecendo, pois por não ter quem o rememorize acabará sendo esquecido:

General sangrou,
Mas tudo bem,
General vai viver
E sabe morrer
Não crê em Deus, Ogum, nem nada
Vai deixar de ser,
Vai deixar de estar,
Desaparecer

Os casos de amor e morte são constantes em ambas as obras, porém, mesmo percebendo estas aproximações temáticas, não queremos dizer com isto que Rodrigo Campos se espelhe em *Os Afro-Sambas* para a construção do seu disco. Longe disso, são percepções aproximadas, porém distintas de uma mesma cidade, construídas por diferentes concepções ideológicas em espaços-tempo distanciados, mas nem por isso dissonantes. As distintas maneiras de enxergar e conceber Salvador nas duas obras

consiste na construção própria de um imaginário dos autores, porém partindo de um lugar comum, o Estado da Bahia. Como o próprio Campos afirma sobre sua concepção de Bahia: “Não falo de uma Bahia geográfica, mas de uma Bahia subjetiva, metafórica. Ela é um lugar que eu inventei. Não é pesquisa, é arte”³. (CAMPOS, 2012). Essa construção da Bahia de Campos permite ao músico construir uma ideia de pertencimento ao longo do disco, a partir de um sentimento de profunda identificação com um espaço diferente do seu lugar de origem. Mesmo com sua pouca experiência direta no local, Campos elabora um complexo universo imaginário afetivo, a ponto de se sentir autorizado a afirmar:

Sou de Salvador

Sou de Salvador

Sou de Salvador

Cheguei na Bahia de manhã...

³ Entrevista com Rodrigo Campos concedida a Daniel Telles Marques e publicada no site O Estado de S.Paulo sob o título: Rodrigo Campos vai de São Mateus à sua ‘Bahia Fantástica’ e entra com tudo para os grandes da música brasileira. Publicada em: 9 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,rodrigo-campos-vai-de-sao-mateus-a-sua-bahia-fantastica-e-entra-com-tudo-para-os-grandes-da-musica-brasileira,845881,0.htm>>.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro, in: *Afro-Ásia*, v. 34. Salvador: UFBA, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. *A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela*. Brasília: UNB, 2003.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JUNIOR, Luiz Américo Lisboa. *Baden e Vinicius – Os Afro-Sambas 1966*. Disponível em: <<http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-baden-vinicius.php>>. Acesso em: 21 de julho de 2013.
- POUTIGNAT, Phillipe; SREIFF-FEINART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador : Edufba , 2003.
- WEINSTEIN, Norman C. *A night in Tunisia: imaginings of Africa in jazz*. New York: Limelight Editon, 1993.