

**REPRESENTAÇÕES DA BAHIA NAS CANÇÕES BRASILEIRAS DO INÍCIO DA ERA FONOGRÁFICA  
(OU A IMAGEM DA BAHIA NA MÚSICA ANTES DE DORIVAL CAYMMI)**

Rinaldo Cesar Nascimento Leite\*

**Resumo:** Quando se fala da Bahia na música, logo se pensa em Dorival Caymmi como um dos inventores da “baianidade”. Neste texto, intenciono demonstrar que nas três décadas iniciais do século XX, portanto, antes do surgimento de Caymmi, o repertório musical brasileiro já se encontrava impregnado de referências à Bahia e aos baianos(as). Pretendo, também, assinalar uma série de imagens, valorações e idealidades atribuídas à terra e ao povo baiano. Muitas vezes afirmativas de peculiaridades positivas, despontavam diversas representações musicais sobre a Bahia, compostas e/ou cantadas tanto por indivíduos naturais do estado quanto por nascidos em outras partes do país. Ao expressar as percepções de sujeitos que compartilhavam signos de uma cultura popular (pensada aqui em termos de circularidade), analisarei as formulações de um tipo de identidade baiana a partir de fontes musicais, em período mais ou menos equivalente à chamada Primeira República.

**Palavras-chave:** Identidade Baiana, Música, Representação

**Abstract:** When it is said of the Bahia in the musical sphere, if it thinks about Dorival Caymmi as one of the inventors of the “baianidade”. In this text, I intend to demonstrate that in the three initial decades of century XX, before the sprouting of Caymmi, the Brazilian musical repertoire already met impregnated of references to the Bahia and the Bahians. Also I intend to designate a series of images, valuations and ideas attributed to the land and the bahian people. Many affirmative times of positive peculiarities, diverse musical representations on the Bahia had been elaborated, composed and/or sung by individuals born in the Brazilian state and other parts of the country. Expressing the perceptions of individuals that shared signs of a popular culture, I will analyze the formularizations of a type of bahian identity from musical sources, in period more or less equivalent to the call First Republic.

**Keywords:** Bahian Identity, Music, Representation.

### **1. Consideração iniciais: Caymmi inventou a Bahia?**

*O que é que a baiana tem* (1939), *Você já foi à Bahia?* (1940), *Vatapá* (1942), *La Vem a Baiana* (1947) – estas são conhecidas composições de Dorival Caymmi que ajudaram a construir uma certa imagem da Bahia para o Brasil e o mundo. Tal como Jorge Amado está para a literatura nacional, Caymmi está para música. Por isso, tornou-se senso comum atribuir a ambos a “invenção” de parte significativa daquilo que passou a constituir a atual identidade baiana, ainda que esta tenha incorporado novos elementos nas últimas décadas do século XX

---

\* Professor de História da UEFS; Doutor em História (PUC-SP).

(MARIANO, 2009). Mas seria justo considerá-los inventores da “baianidade” oficial paulatinamente instituída a partir da década de 1930? Haveria um ineditismo de conteúdo em suas obras de modo a lhes conferir o mérito de criadores de uma identidade baiana?

Deixemos para outros estudiosos – ou outra oportunidade – a discussão mais detida sobre o papel desempenhado por Jorge Amado. Quanto a Caymmi, introduzirei algumas considerações, embora não seja a intenção tomá-lo como foco central da presente abordagem.

Em minha interpretação, ainda que com certas singularidades, afinal cada artista é único, Caymmi, ao tratar da Bahia em suas canções, se enquadra dentro de uma tradição. Na música brasileira, a referência a temas baianos já era notória no século XIX (LISBOA JUNIOR, 2006). Em 1914, quando Caymmi nasceu, a produção fonográfica brasileira completara 12 anos, e nela havia o registro de um punhado expressivo de músicas que tratavam da Bahia. Antes das suas primeiras gravações sonoras, que só ocorreu em 1939, já estava estabelecido o costume por muitos artistas de se tratar da “baianidade”, que se não era o tema mais abordado por compositores e intérpretes encontrava-se dentre os mais recorrentes. Esta prática transcendia, inclusive, ao local de nascimento, já que não foram apenas os baianos que tomaram o estado e o seu povo como inspiração.

Um dos propósitos deste trabalho é demonstrar a frequente citação à Bahia e aos tipos baianos nas três décadas iniciais do século XX. Este período coincide com a implantação da indústria fonográfica no Brasil – a princípio apenas com o registro de gravações, as quais eram remetidas para a Europa, onde os discos tinham a sua prensagem; e a partir de 1912, com o estabelecimento de fábricas no país (FRANCESCHI, 2002). O intervalo entre janeiro de 1902, quando foram realizados os primeiros registros, até julho de 1927, quando se iniciam as gravações por processo elétrico, é designado de fase mecânica. Centrarei a minha análise exatamente neste momento, expandindo-o, no máximo, até o final da década de 1920.

O outro propósito deste trabalho é pensar as formulações de uma identidade baiana a partir das falas de segmentos populares. Em trabalho anteriormente realizado, tive a oportunidade de apontar uma série de discursos sobre a “baianidade” cuja elaboração pode ser atribuída às elites letradas. Tais discursos acentuavam as tradições históricas, a primazia do estado, os dotes intelectuais, as contribuições culturais (nas artes e nas letras), a preparação de estadistas, dentre outros aspectos correlatos, como alguns dos principais aspectos caracterizadores da Bahia. Era uma elaboração identitária que expressava os interesses e percepções de mundo das elites letradas, que pretendiam, por meio das suas formulações, reivindicar um espaço político na nacionalidade (LEITE, 2005).

Diante das evidências atuais de uma identidade baiana que se afirma, significativamente, com base em referências que se desviam daquelas elaboradas pelos letrados do início do século XX – ou quando não se desviam, não as enfatizam na mesma proporção –, sobrava-me a curiosidade de saber acerca da “baianidade” na visão dos segmentos não elitizados. Tinha a convicção que estes já detinham um imaginário que correspondia aos elementos do posterior (ou seja, a partir da década de 1930) e atual discurso hegemônico da “baianidade”.

Eis que mais uma vez se configura a relevância da música para os meus interesses e curiosidades acadêmicas de pesquisa. Ainda que muitos registros tenham sido perdidos, a nascente indústria fonográfica brasileira nos legou um importante acervo sonoro que, por suas características, nos possibilita acessar algumas das expressões populares da identidade baiana.

Nesse sentido, seria preciso esclarecer, por um lado, o que se entende por expressão popular, percepções de segmentos não elitizados e relativizar a idéia de letramento ou não-letramento dos compositores populares; por outro lado, seria conveniente compreender o caráter popular das músicas aqui trabalhadas. Estamos cientes do quanto a definição do que é popular constitui uma tarefa muitíssimo complexa – tarefa que não temos condições de fazer aqui. De qualquer modo, devemos considerar como popular a produção musical que não se enquadra nos padrões eruditos, quando se pensa em termos de melodia, harmonia e arranjo, mesmo porque a maioria dos seus compositores, intérpretes e músicos não detinham conhecimentos formais de teoria musical; no tocante às letras, quando deixam de corresponder aos esquemas poéticos “canônicos”, normalmente se aproximando de formas consideradas folclóricas. Seria popular, também, aquilo que exprime os sentimentos e as percepções de mundo da maior parte das pessoas comuns, aquelas que não ocupam as posições hegemônicas de poder (político, econômico, social, ideológico ou cultural) na sociedade, contrapondo-se, muitas vezes, a uma pretendida cultura oficial.

Os consumidores e produtores da música popular – e nesse sentido registro o quanto acredito pertinente a idéia de circularidade cultural – podiam ser pobres, das classes médias e até alguns membros das elites; podiam ser, ainda, analfabetos, semi-letrados e letrados. Portanto, encontramos nossos interlocutores em uma parcela abrangente de indivíduos, os quais, pensados no seu conjunto majoritário, tinham menor acessibilidade aos veículos escritos de comunicação e à maior instrução formal. Isso transformou a música brasileira na maior forma de expressão cultural do país, até mesmo pelo seu caráter mais democratizante. Por ser uma forma de comunicação sonora associada à oralidade (a música cantada), atingia (e atinge) mais facilmente um maior número de pessoas do que a comunicação escrita.

Adentremos, enfim, nas questões mais pertinentes aos objetivos deste trabalho.

## 2. Da presença da Bahia nas letras de música

No contato com as canções da época, observa-se o aparecimento freqüente de temas ou aspectos que poucas vezes são referidos nos materiais produzidos pelas elites letradas, como as revistas e jornais que já tive a oportunidade de consultar. Dentre estes temas, podemos destacar certas qualidades das mulheres baianas, vistas como um tipo especial. É assim, por exemplo, que elas aparecem em *Anjos Baianos*, composta por José de Souza Aragão e Tito Lívio, ambos de Santo Amaro da Purificação, e interpretada por Mario Pinheiro, gravada em algum momento entre 1904 e 1907<sup>1</sup>:

São astros luzentes, são lindas estrelas  
Os anjos formosos de minha Bahia.  
E os olhos se quebram, meu Deus, que ternura!  
Tão vivos fascinam, qual astro do dia.

Seus risos são flores caídas do céu  
Em lábios formosos de fino coral,  
Que enfeitam a lira de nossos poetas  
E ornem seus cantos com voz divina.

Quem há que escutando os seus cantos [melífluos]<sup>2</sup>  
Não julgue expandir-se num céu de prazer!  
Com ternos arroubos da voz argentina,  
Os anjos baianos nos fazem morrer

São meigas no gesto, na fala sonora,  
Exprime no [?] ternuras a rir  
A fina cintura se agita em volúpia,  
Os lindos requebros do anjo gentil

Se o negro das tranças, esparsas no colo  
Revela no jambo o mimo da cor,  
Se as rosas se abrem em tão pouca [idade],  
As minhas patrícias são mimos de amor.<sup>3</sup>

Os autores assinalam sua condição de baianos ao referir-se às “patrícias”. A letra mais rebuscada, em comparação a outras que trabalharemos, bem como a identificação de um dos co-autores, no caso Tito Lívio, nos aponta para uma composição que conta com alguém

---

<sup>1</sup> A maioria das músicas que serão utilizadas no presente texto será datada dentro da margem de alguns anos, pois devido a ausência de tal informação nos discos, há a dificuldade de identificar o momento exato em que o registro sonoro foi efetuado.

<sup>2</sup> As expressões entre colchetes não foram corretamente compreendidas durante a audição.

<sup>3</sup> A compilação da letra desta e das próximas músicas citadas foi realizada a partir da própria audição que fiz das músicas. Em alguns casos, recorri inicialmente ao livro de Luiz Américo Lisboa (1990), que traz a letra de várias canções sobre a Bahia, mas não de todas que usarei. Ainda assim, precisei adaptar algumas delas, pois a sua transcrição não correspondia ao que percebi auditivamente. Nesta primeira, por exemplo, alterei palavras e versos completos, além de ter suprimido duas estrofes que não eram cantadas no registro fonográfico obtido.

possuidor de maior instrução formal. Esclareça-se que Tito Lívio era o pseudônimo de um poeta baiano do período. Mas a Passando a uma análise do conteúdo interno da letra, nota-se que as mulheres baianas eram tratadas ao mesmo tempo como ternas (“mimo de amor” e sensuais (“a cintura fina se agita em volúpia”).

A sensualidade, sobretudo, será bastante explorada em canções que fazem menção ou são dedicadas às mulatas. Na música *A Mulata da Bahia*, autoria desconhecida, gravada pelo cantor Bahiano<sup>4</sup>, em 1902-1904, retrata esse tipo feminino:

A mulata da Bahia não tem osso é carne só  
Sapateia noite e dia em qualquer forrobodó  
E se a gente entra no fado, bate palma e [faz]<sup>5</sup> de frente  
Fica logo liquidado [em ter que?] sair doente

Ah mulata sossega, deixa de quebrar,  
Arreda esse passo, suspende esse olhar  
Abaixe essa saia, recolhe esse pé  
Dormir vai mulata, que dia já é

Desata essa fita banhada em suor  
Que tem no cangote, cadeia de amor  
Sossega o tamanco que bate no chão  
Que eu quero descanso pra o meu coração

A mulata tem caroço, diz a trova do sertão  
Mas dizer que é no pescoço, é mentira isso é que não  
Onde tem ninguém suspeita, é segredo da mulata  
É mistério, é coisa feita, é que a todos arrebatava

Refrão

Na Bahia a mulatinha é pimenta comari  
Foge dela [sem ter linha] que ela tem o diabo em si  
Ferve o sangue em suas veias como água na chaleira  
Qual aranha em suas teias faz a gente prisioneira

Refrão

Encorpada, pois “é carne só”, dominante na roda de dança, dona de segredos, cativante, apimentada – estas são algumas características da mulata baiana. Outra música interpretada por Bahiano, *Quanto Vale uma Bahiana*, autoria também desconhecida, esta gravada em 1912-1913, vem reforçar o imaginário sobre este tipo feminino:

---

<sup>4</sup> Manoel Pedro dos Santos (Santo Amaro da Purificação-BA, 1870 – Rio de Janeiro-RJ, 1944) é o nome de batismo de Bahiano. Foi um dos mais importantes cantores da música popular no Brasil no início da era fonográfica. Registrou a sua voz em quase quinhentos discos, dentre eles a aquela que recebeu o selo número 1 nas primeiras gravações ocorridas no país, o lundu *Isto é bom* (1902), e no primeiro grande sucesso fonográfico do samba, *Pelo Telefone* (1917) (LISBOA JUNIOR, 2000: 173-181).

<sup>5</sup> As expressões entre colchetes não foram corretamente compreendidas durante a audição.

Quem for passear na Bahia, terra de São Salvador  
Tendo a natureza fria, fica logo com calor  
Pois lá tem cada mulata, na cidade alta ou na baixa  
Cujo meneio arrebatava e até parece tarraxa

Não é cantada o que eu digo, cada mulata é um perigo  
O seu requebro eu bem traduzo, parece rosca de parafuso  
O seu requebro eu bem traduzo, parece rosca de parafuso

Toda mulata baiana tem um andar [assiliró?]  
Tem mesmo graça [macana?] e um cheirinho de xodó  
Com franqueza [franquizinha?]<sup>6</sup> não pense em ter esperteza  
Ali toda baianinha é bem boa e tem chupeta

Refrão

Até os velhos coitados, que do amor fazem chicana  
Ficam logo espevitados vendo a mulata baiana  
Oh minha nossa senhora, oh meu senhor do Bonfim  
Mandai, meu Deus, nessa hora uma mulata só pra mim

Refrão

Eis que a mulata baiana, com seu requebro, graça e xodó, aparece como aquela que acalora a alma – subtende-se – de qualquer homem que for passear na terra de São Salvador. Nestas letras, constata-se a marca de uma imagem (ou seria uma realidade?) que, anos depois, se faria constante na obra literária de Jorge Amado.

A mulher baiana, normalmente representada pelo tipo da mulata, ganhou um significativo número de música nas primeiras décadas do século XX, tais como: *Baiana dos Pastéis* (1912-1913), atribuída a Chiquinha Gonzaga, cantada por Eduardo das Neves e Risoleta, que procura se referir, também, aos dotes culinários da mulata; *Chora, Baiana* (1925-1927), autoria de Bequinho, interpretada por Fernando, que canta a baiana boa no sambar; *O Coco de Iaiá* (1927), composta por Canhoto, cantada por Pilé, outra baianinha sedutora por conta de seus dotes culinários; *Baiana Prosa* (1928), de C. Pinheiro, cantada por Euclides Senna, a reclamar da ingratidão da baiana que maltrata o sujeito encantado com o seu andar e balançar; e tantas outras.

Uma vez que falamos de dotes culinários, podemos citar uma música que ensina uma receita do vatapá, prato típico baiano, trinta anos antes da canção de Caymmi que atende quase pelo mesmo nome, sendo a diferença apenas a existência de um artigo na antecessora. Trata-se de *O Vatapá* (1907-1912), autoria anônima, cantada por uma dupla mista conhecida pelo nome de Os Geraldos, da qual transcrevo uma parte da letra:

---

<sup>6</sup> As expressões entre colchetes não foram corretamente compreendidas durante a audição.

Ela – O vatapá  
Ele – Comida rara  
Ela – É assim ioiô que se prepara:  
Ela – Você limpa a panela bem limpa,  
quando o peixe lá dentro já está,  
bota o leite de coco e gengibre  
a pimenta da costa, o fubá,  
camarão com rabinho de junta,  
ao depois da cabeça tirar  
Ele – Mas então a cabeça não entra, minha filha?  
Ela – Ah, que cabeça, seu moço, que nada!  
Ela – Mexe direito pra não queimar  
Ele – Pra não queimar  
Ela – Pegue com jeito o vatapá  
[...]

Para acompanhar o vatapá, havia *A Farofa*, gravada por Bahiano em duas oportunidades, em 1907-1913 e 1915-1921, sendo que, na segunda vez, atribui-se a autoria a Francisco Teles. Preparada com dendê, engordurada e apimentada, a farofa, segundo o autor da letra, endiabra e confere força a quem dela se alimenta. Recorrendo ao bom humor na interpretação do cantor, eis as propriedades da farofa, conforme a primeira gravação:

Ando há muito procurando  
Eu mesmo não sei o quê  
De fazer uma farofa  
Misturada com dendê  
[...]

A farofa misturada  
Muita força a gente dá  
Faz assim uns tremeliques  
E é comida com vatapá  
[...]

Bem me disse o padre Chico  
Não se coma com fartura  
Que faz mal muita farofa  
Com pimenta e com gordura  
[...]

É que a farofa misturada  
Muita força a gente dá  
Faz ficar endiabrado  
E é comida com vatapá

Outros temas que aparecem nas letras, também, antecipam um certo ideário a respeito da Bahia presente nas músicas de Caymmi. O maxixe *Cristo nasceu na Bahia* (1925-1927), composto por Sebastião Cirino e Duque, e interpretado pelo baiano Arthur Castro, procura acentuar que Cristo só poderia ter nascido na Bahia, criando o baiano e, supostamente, os pratos da sua culinária, ao mesmo tempo em que a tornava uma terra santa:

Dizem que cristo nasceu em Belém  
A história se enganou,  
Cristo nasceu na Bahia, meu bem,  
E o baiano criou.

A Bahia tem vatapá,  
A Bahia tem caruru,  
Moqueca e arroz de hauçá,  
Laranja, manga e caju.

Cristo nasceu na Bahia, meu bem,  
Isto sempre hei de crer,  
Bahia é terra santa também  
Baiano santo há de ser

Em nova referência à tradição religiosa, temos *Meu Senhor do Bonfim* (1930), composta por Pedro Sá de Pereira, Marques Porto e Luiz Peixoto, cantada por Aracy Cortes:

Nas contas do meu rosário  
Tem contas que não tem fim, Ioiô  
Cada conta é uma prece que eu dou  
Pro meu senhor do Bonfim

Bahia, minha Bahia  
Terra de São Salvador  
Foi na Bahia que um dia  
Nasceu o Nosso Senhor

Em outra música que louva as baianas, o maxixe *Na Bahia* (1921-1926), autoria anônima, cantada por Fernando, há um trecho que generaliza para os baianos as qualidades de “gente boa” e receptiva:

Na Bahia tem tem tem  
Na Bahia tem tem tem  
Tem gente boa que não faz nada a ninguém  
Eu quando estou na Bahia me tratam muito bem

E em meio a canções que, sistematicamente, exaltam as mulatas e/ou associam a cozinha local ao vatapá e à pimenta, aparecem menções elogiosas ao estado ou à sua capital, esta também referida pelo nome de Bahia, tal como ocorre em *Bahia Cidade Alti* (1912-1915), interpretada por Risoleta, na qual há um verso a dizer que “outra tão bela não há”.

Embora a predominância de citações elogiosas, é possível encontrar músicas que questionam alguns aspectos da “baianidade”, por vezes, sutilmente, outras, diretamente. Temos três casos a servir como exemplos. O primeiro deles é uma nítida resposta ao maxixe *Cristo nasceu na Bahia* (1925-1927), transcrito acima. Trata-se do samba *Cristo Não é Baiano* (1925-1929), da autoria de Juquinha, que tem a interpretação do baiano Arthur Castro,

tal como a música inspiradora. Ao negar a baianidade de Cristo, explicitando que baiano é o Senhor do Bonfim, o letrista defende ser Ele carioca:

Dizes que Cristo é baiano, meu bem  
Pra quem mentes assim?

Quem nasceu lá na Bahia  
Foi o Senhor do Bonfim

De sete dias [?] <sup>7</sup>  
Lá da Bahia Cristo não é

Deus me perdoe o pecado, meu bem  
Por dizer a Maroca  
Cristo faz no Corcovado  
Porque ele é carioca

Por sua vez, o maxixe *Não É Só na Bahia* (1925-1929), composto por Sebastião Santos Neves, cantado por Arthur Castro, faz uma referência ao estado para declarar que não é somente o mesmo que possui gente boa. Aparentemente, põe-se a dialogar com a música *Na Bahia* (1921-1926), que teve uma das suas estrofes transcrita acima, replicando-a. *Não é só na Bahia* procura, ainda, ressaltar a qualidade da mulata carioca:

As mulatas cariocas também são de qualidade  
No samba é um caso sério, não quis fazer bobagem  
[Canta a criada, canta a patroa] <sup>8</sup>  
Não é só lá na Bahia que também tem gente boa

Curioso que em ambos os casos apresentados configura-se uma rivalidade entre a Bahia e o Rio de Janeiro. A mulata carioca não deve ser passada para trás, nem Cristo, com uma estatua instalada no Corcovado, pode ser surrupiado ao Rio de Janeiro.

Mas para finalizar, vejamos a terceira a música a mencionar a Bahia de modo crítico, *Quem São Eles?* (1917), composta por Sinhô, intitulado de Rei do Samba, para o desfile de um bloco no carnaval. O intérprete deste samba carnavalesco em disco foi o Bahiano, tantas vezes citado neste texto. Numa letra relativamente extensa, que trata de assuntos variados e, aparentemente, desconexos, apenas a primeira estrofe menciona o estado:

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui, Iaiá  
Ai, ai, ai  
Não era assim que meu bem chorava

<sup>7</sup> Não foi possível compreender o trecho da letra durante a audição da música.

<sup>8</sup> O trecho entre colchetes não foi bem compreendido durante audição da música, trata-se de mera impressão de quem transcreveu a letra, que é próprio autor deste texto.

No entanto, atribui-se esta música e, especialmente, a esta estrofe a causa da primeira grande polêmica na música popular brasileira. A suposição de que a Bahia só seria boa a distância provocou uma avalanche de descontentamentos. Muitos baianos se sentiram ofendidos, pois a dubiedade dos versos tanto punha em dúvida o amor que tinham pela sua Bahia, quanto o seu orgulho regional de serem naturais de uma “boa terra”, independente da distância que ela estivesse. Por outro lado, Sinhô atingiu a suscetibilidade de antigos parceiros das rodas de samba que se reuniam na casa da famosa Tia Ciata, estabelecida no próprio Rio de Janeiro, onde o novo gênero musical foi coletivamente gestado. Durante os anos seguintes, Sinhô trocava insultos musicais com artistas que se sentiram atingidos pela letra, tais como Pixinguinha, Donga, Hilário Jovino e João da Baiana (ALENCAR, 1981: 30-31; EFEGÊ, 1978: 131).

Enfim, não foi só de valorações positivas que reforçavam a sua identidade que viveu a Bahia no panorama musical brasileiro; ainda que em menor proporção, ela viu-se obrigada a conviver com situações de denegação das suas qualidades.

#### **4. Considerações finais**

Dentre o que foi referido como expressões populares de uma identidade baiana, observamos se acentuar a importância da mulata, dotada de sensualidade ímpar, e da culinária, na qual o vatapá e a pimenta ganhavam maior destaque. Secundariamente, o encanto do lugar, a generosidade das pessoas e aspectos da religiosidade foram assinalados. Mas retomando o mote inicial deste trabalho, estes são, de certo modo, alguns dos temas fundamentais dos dois principais artistas baianos que despontaram na década de 1930: Jorge Amado, na literatura, e Dorival Caymmi, na música, que é o nosso melhor contraponto aqui, uma vez que tratamos de registros sonoros.

Conquanto as evidências mostradas não sejam tão abundantes, elas me parecem suficientes para sustentar a idéia de que Caymmi, tal como Jorge Amado, se sustentaram numa tradição, num imaginário cultural há muito existente. Não quero, com isso, recusar o papel crucial que desempenharam como afirmadores de uma identidade baiana. Mas a verdade é que eles despontam num contexto em que a sociedade estava mais predisposta a incorporar valores de uma cultura popular. Minha intenção aqui, e espero tê-la alcançado, foi apenas recuperar a memória de tantos outros que – bem ou mal, compartilhemos ou não, concordemos ou não com o imaginário que produziram – também ajudaram a construir a complexa idéia do que é Bahia e de quem são os baianos e as baianas. Em síntese, recuperar os outros “inventores” esquecidos da baianidade.

## 5. Referências bibliográficas:

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro/São Paulo, Freitas Bastos, 1980.

\_\_\_\_\_. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. V. 1.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. *A Rainha Destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em História) — PUC-SP, 2005.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília, MusiMed/Linha Gráfica Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. *Compositores e intérpretes baianos*. Ilhéus, Editus; Itabuna, Via Litterarum, 2006.

MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo, Annablume, 2009.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo, Perspectiva; Salvador, COPENE, 1993.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.