DOI 10.22478/ufpb.2317-6725. 2026v31.78524

Corpo, Raça e Mercado: A Disputa pela Baianidade em Revisitação (1930-2025)

Body, Race, and Market: The Dispute over Bahianness Revisited (1930-2025)

Edevard Pinto França Junior
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3715-9528
Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC-BA)

Resumo: Este artigo propõe uma revisitação crítica da construção da "baianidade", expandindo análises anteriores para compreender as disputas em torno da identidade regional entre 1930 e 2025. Partindo de um exercício de autocrítica sobre uma produção intelectual anterior (2012), o texto investiga como a identidade soteropolitana transitou de uma "estética da harmonia" — forjada por mediadores culturais e instituições modernistas em meados do século XX — para as tensões contemporâneas do mercado de entretenimento. Mobilizando autores clássicos e novas teses sobre o Modernismo Negro, argumenta-se que a invenção da tradição não apenas folclorizou a cultura negra, mas disciplinou corpos e produções artísticas sob a ótica do "primitivismo". Por fim, analisa-se como expressões atuais, a exemplo do "Pagodão" e da estética "Brau", rompem com a cordialidade amadiana, revelando o corpo negro periférico não mais como símbolo de conciliação, mas como vetor de conflito e negociação no mercado de consumo globalizado.
Palavras-chave: Baianidade. Identidade Regional. Modernismo Negro. Indústria Cultural. Pagode Baiano.

Abstract: This article proposes a critical revisitation of the construction of "baianidade" (Bahianness), expanding upon previous analyses to understand the disputes surrounding regional identity between 1930 and 2025. Starting from an exercise of self-criticism regarding an earlier intellectual production (2012), the text investigates how Soteropolitana identity shifted from an "aesthetics of harmony" — forged by cultural mediators and modernist institutions in the mid-20th century — to the contemporary tensions of the entertainment market. Mobilizing classical authors and recent theses on Black Modernism, it argues that the invention of tradition not only folklorized Black culture but also disciplined bodies and artistic productions under the lens of "primitivism." Finally, it analyzes current expressions such as "Pagodão" and the "Brau" aesthetic, showing how they break with Amadian cordiality, revealing the peripheral Black body no longer as a symbol of conciliation, but as a vector of conflict and negotiation in the globalized consumer market.
Keywords: Bahianness. Regional Identity. Black Modernism. Cultural Industry. Bahian Pagoderês.

Introdução

A revisitação de trabalhos acadêmicos produzidos há mais de uma década impõe um exercício duplo de reconhecimento de contribuições precursoras e de autocrítica rigorosa quanto às suas limitações. Em 2012, a análise apresentada no VI Simpósio Nacional de História Cultural partiu de uma premissa que se mantém atual e necessária: a natureza

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

construída da identidade regional. Ao definir a baianidade não como uma essência natural, mas como um "conjunto de regras, práticas e rituais ideologicamente construídos", aquele texto mapeou, ainda que de forma incipiente, a compreensão contemporânea das identidades regionais como artefatos culturais e discursivos.

Neste artigo, a baianidade é compreendida como um conceito polissêmico e historicamente situado. Nos termos de Carvalho (2011, p. 1), trata-se de uma produção imagético-discursiva composta por imagens, textos, usos políticos e representações da Bahia e dos baianos, cujo conteúdo se transforma conforme os contextos de sua mobilização. Essa perspectiva pode ser articulada à interpretação de Nova e Miguez (2008), para quem a baianidade constitui uma atualização contemporânea do “mito baiano”, historicamente alimentado pela antiguidade da Bahia, por seus encantos naturais e urbanos e pela atribuição de uma originalidade cultural. Para compreender os mecanismos pelos quais determinados repertórios adquiriram aparência de continuidade e passaram a representar uma identidade regional, recorre-se à noção de “tradição inventada” de Hobsbawm (1997, p. 9-12). O conceito designa processos de formalização e ritualização de práticas simbólicas que, mediante repetição, procuram inculcar valores e estabelecer uma continuidade com o passado. Não se trata, portanto, de considerar inventadas as práticas culturais afro-baianas que alimentaram essa representação, mas de examinar como determinadas práticas e símbolos historicamente existentes foram selecionados, articulados e investidos de um sentido de continuidade regional. É nesse movimento que, como observam Nova e Miguez (2008), a “Cidade da Bahia” pôde ser convertida em síntese de uma tradição hegemonizante, projetando sobre o conjunto do estado elementos fundamentalmente associados à experiência histórica e cultural de Salvador.

Entretanto, treze anos depois, torna-se evidente que aquela análise, embora crítica à "invenção da tradição", permanecia circunscrita ao mesmo circuito intelectual que buscava desconstruir. Ao focalizar excessivamente no papel de mediadores culturais canônicos — como Jorge Amado, Carybé e Dorival Caymmi — e ao eleger o documentário *O Capeta Carybé* como "documento privilegiado", o texto de 2012 reproduziu uma visão unidimensional da mediação cultural. Identificava-se corretamente que as afirmações da identidade baiana provinham predominantemente de um "olhar externo" (masculino, branco ou estrangeiro), mas falhava-se em considerar as vozes que historicamente resistiram e ressignificaram esse mesmo olhar.

A principal defasagem daquele escrito reside na invisibilização de agentes sociais fundamentais. O artigo omitiu a agência histórica de figuras como Mestre Pastinha, Mãe Aninha e Edison Carneiro, cruciais nos processos de reafricanização da cultura baiana desde a década de 1930, e silenciou sobre o protagonismo das mulheres, tratadas primordialmente como sujeitos passivos e não como artífices ativas da produção cultural. Ademais, ao compartilhar de um tom nostálgico em relação à "destruição simbólica" de uma Bahia tradicional, o trabalho anterior não logrou problematizar adequadamente a mercantilização da cultura negra e o que posteriormente seria caracterizado como "apartheid festivo" (MIGUEZ, 2020).

Diante dessas lacunas, o presente artigo propõe uma atualização teórica e metodológica substantiva. Metodologicamente, opera por meio de uma revisão bibliográfica crítica e de uma abordagem genealógica, buscando mapear as transformações do conceito de baianidade ao

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

longo de três momentos históricos distintos. Objetiva-se, assim, não apenas atualizar o referencial teórico, mas incorporar epistemologias que se mostravam ausentes ou em estágio embrionário em 2012, tais como a crítica ao "Axé System" (MIGUEZ, 2020), as análises interseccionais de raça e gênero (LAVINSKY, 2024; CERQUEIRA, 2025) e as estéticas políticas emergentes das periferias e das dissidências sexuais (PINHO, 2004; SANTOS, 2022). Este é um artigo de natureza teórica e interpretativa, cujo objetivo é revisar criticamente as categorias analíticas que estruturam a leitura da baianidade no final do século XX.

O objetivo central deste trabalho consiste, portanto, em deslocar a compreensão da baianidade de um "consenso harmonioso" — visão que, mesmo em sua versão crítica em 2012, apoiava-se numa concepção de plasticidade identitária — para a noção de um "campo de forças em disputa". Para tanto, o artigo estrutura-se em três eixos analíticos principais: (1) a retomada crítica do processo de invenção da tradição afro-baiana entre as décadas de 1930 e 1950, expondo suas bases elitistas e seu projeto de pacificação cultural; (2) a análise do período de ruptura e mercantilização, entre as décadas de 1970 e 1990, marcado pela tensão entre a reafricanização política e a explosão da indústria cultural; e (3) o mapeamento das tensões contemporâneas do século XXI, nas quais a "cidade corporativa" confronta-se com as novas pedagogias culturais dos pagodes, das corporalidades dissidentes e das territorialidades digitais. Almeja-se, com isso, superar uma visão nostálgica da tradição para compreender a baianidade contemporânea como uma trincheira política na qual as definições hegemônicas são permanentemente contestadas e reconfiguradas.

A Virada dos Anos 30-50: A Invenção da "Tradição Afro-Baiana"

A configuração moderna da “baianidade”, celebrada nacional e internacionalmente por sua herança africana, consolidou-se entre as décadas de 1930 e 1950 por meio de uma profunda inflexão discursiva e política na forma de representar a Bahia. Antes desse período, durante a Primeira República, as elites baianas viam a predominância da população negra e suas manifestações culturais como um entrave ao progresso. Como aponta Romo (2010, p. 92), até a década de 1920, as elites lutavam para "extinguir celebrações da cultura popular e desafricanizar sua exibição pública", buscando alinhar a Bahia aos modelos civilizatórios europeus.

Para compreender a magnitude da transformação cultural iniciada nos anos 1930, é necessário voltar ao período da Primeira República (1889-1930), quando a cultura popular baiana não era celebrada, mas sim combatida como um símbolo de barbárie. Como demonstra Wlamyra Ribeiro de Albuquerque em Algazarra nas Ruas (1999), as elites soteropolitanas do início do século empenharam-se em um projeto civilizatório que visava higienizar o espaço público, eliminando dele os traços da africanidade.

Em sua análise das festas do Dois de Julho, Albuquerque revela a tensão constitutiva entre o projeto de ordem das elites e a "algazarra" popular. Enquanto os republicanos tentavam converter o Caboclo em um símbolo cívico de bronze, estático e silencioso, a população negra ressignificava a festa, transformando-a em um rito religioso e lúdico. A autora descreve como a elite via com horror o "batuque, a cachaça e a capoeira" que cercavam o desfile cívico, classificando tais manifestações como o antípoda da modernidade almejada (ALBUQUERQUE, 1999, p. 24). Seu objetivo era, portanto, "disciplinar a alegria" e impor um

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

comportamento europeizado, no qual a rua não fosse palco de "vozerios, vaias e correrias", mas de um desfile ordenado (ALBUQUERQUE, 1999, p. 48).

Essa postura de repúdio às raízes africanas também é analisada por Rinaldo Leite (2005) sob a metáfora da “Rainha Destronada”. De acordo com o autor, a elite soteropolitana, ressentida com a perda de hegemonia política para o Sul, adotou uma postura de negação em nome de um ideal civilizatório europeu. O corpo negro e as manifestações populares eram vistos não como ativos culturais, mas como sintomas de “atraso” e “barbárie” que deveriam ser higienizados ou reprimidos (LEITE, 2005, p. 25). Desse modo, a reconfiguração moderna da baianidade não surgiu num vazio: práticas e símbolos afro-baianos que a elite republicana tentou suprimir passaram, nas décadas seguintes, por processos de ressignificação e apropriação que os converteram em elementos centrais do capital simbólico regional.

Essa disputa simbólica evidencia que a "mistura" que seria celebrada décadas depois era, nesse momento, motivo de vergonha e ação policial. Albuquerque (1999, p. 118) aponta que a oferta de alimentos e o toque de atabaques aos pés do Caboclo eram vistos como "fetichismo" degradante pelas autoridades. Portanto, a virada dos anos 30 não inventou a cultura popular, mas alterou a estratégia de dominação: a "algazarra" que a polícia tentava calar na Primeira República seria, sob o Estado Novo, domesticada e folclorizada para servir à identidade nacional.

Essa repressão policial às festas na Primeira República não era apenas uma questão de manutenção da ordem pública, mas o sintoma de um problema estrutural mais profundo: a natureza incompleta e ambígua da liberdade conquistada em 1888. Brodwyn Fischer e Keila Grinberg, em The Boundaries of Freedom (2023), argumentam que a formação do Brasil moderno não pode ser compreendida como uma superação do passado escravista, mas como uma reconfiguração dele. Segundo as autoras, a abolição não criou uma linha nítida entre escravidão e liberdade, mas instituiu "fronteiras" porosas e movediças.

Nesse contexto, a cidadania para a população negra não foi garantida pela lei, que permanecia excludente e punitiva, mas teve que ser negociada nas brechas do sistema. Fischer e Grinberg (2023, p. 11) observam que a escravidão legou ao Brasil uma "gramática da diferença" que continuou a estruturar as relações sociais muito tempo após a Lei Áurea. Portanto, o vácuo de cidadania política deixado pela Primeira República criou a demanda por uma outra forma de integração. É neste cenário de "liberdade precária" que a invenção cultural dos anos 30 encontraria terreno fértil: se o Estado não podia oferecer igualdade jurídica plena (pois isso ameaçaria as hierarquias herdadas da escravidão), ele ofereceria, na década seguinte, a "inclusão simbólica" através do folclore e da baianidade.

A virada ocorrida nos anos 30 marca o momento em que a Bahia deixa de esconder sua herança africana para "inventá-la" como seu traço distintivo mais valioso. Ickes (2013, p. 51) destaca que as tradições intelectuais positivistas, que antes rejeitavam a herança africana como "ameaça social poluidora", deram lugar a uma nova valorização, impulsionada em grande parte pela publicação de Casa-Grande & Senzala por Gilberto Freyre em 1933 e pela agenda nacionalista de Getúlio Vargas.

A Mudança de Paradigma: De "Atraso" a "Museu Vivo"

A transição da Bahia de um símbolo de atraso econômico e racial para o repositório da

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

autenticidade nacional não foi um acidente, mas um projeto deliberado de ressignificação, gestado entre as décadas de 1930 e 1950. Antes desse período, as elites baianas cultivavam uma posição antagônica em relação às práticas afro-baianas, favorecendo um modelo europeu de "civilização" (ICKES, 2013, p. 250). No entanto, após um declínio dramático de seu prestígio desde o século XVIII, só começando a se recuperar na segunda metade do século XX (ROMO, 2010, p. 3-6; ICKES, 2013, p. 41), a Bahia começou a ser reinterpretada como a guardiã de tradições corroídas pelas regiões mais industrializadas do Sul (ROMO, 2010, p. 163). A ideia de "Museu Vivo" não surgiu, portanto, apenas como uma metáfora turística, mas como uma estratégia política e intelectual formulada por essas elites — e sancionada pelo Estado Novo — para reinserir a Bahia no mapa cultural do Brasil. Se o Sul se industrializava e "perdia" suas tradições, a Bahia capitalizaria sua estagnação econômica rebatizando-a de "preservação" (ROMO, 2010).

Essa guinada foi impulsionada por uma profunda mudança ideológica e científica, na qual a discussão sobre raça na Bahia se desviou do discurso médico e do determinismo biológico para as áreas emergentes da sociologia, antropologia e etnologia (ROMO, 2010, p. 8-10). A identidade racial baiana foi, assim, reinterpretada não mais como um problema biológico, mas como um tesouro cultural (ROMO, 2010, p. 8-10). Esse processo foi fortemente influenciado pelo modernismo nacional e por intelectuais como Gilberto Freyre, que reavaliaram a contribuição afro-brasileira para a identidade nacional (ICKES, 2013, p. 50-51; ROMO, 2010, p. 51-52). Intelectuais baianos, como o jovem etnólogo Edison Carneiro, afirmaram que a Bahia, e não Recife, representava o verdadeiro centro da cultura afro-brasileira (ROMO, 2010, p. 69-72; ICKES, 2013, p. 66).

A invenção desta tradição foi moldada por uma aliança entre intelectuais progressistas, agentes políticos e a comunidade afro-baiana, especialmente os líderes do Candomblé (ICKES, 2013, p. 41-42). Estes foram agentes ativos na construção de uma identidade cultural focada na África, um processo no qual Salvador passou a ser identificada como a "Roma Negra" do Brasil (ICKES, 2013, p. 2) — expressão popularizada pela mãe-de-santo Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha, na década de 1930, que afirmava a autoridade legítima da Bahia na expressão religiosa afro-brasileira devido aos seus recentes e estreitos laços culturais com a África Ocidental (ICKES, 2013, p. 245). O processo de "Nagôização" do Candomblé ganhou força, com terreiros específicos da tradição Nagô-Ketu enfatizando ou reintroduzindo práticas etnorreligiosas africanas para assegurar maior prestígio e legitimidade (ICKES, 2013, p. 48-49). Figuras como Mãe Aninha e Martiniano Eliseu do Bonfim, que tinha conhecimento direto da África, enfatizaram a autenticidade africana como um marcador central (ROMO, 2010, p. 61-64; ICKES, 2013, p. 48). O intelectual Edison Carneiro, que inicialmente minimizava a influência africana (ROMO, 2010, p. 57), mudou seu foco drasticamente após o contato com seus informantes, passando a enfatizar a linhagem africana e as ideias de pureza (ROMO, 2010, p. 78-79).

Essa obsessão pela pureza não foi um fenômeno isolado da Bahia, mas parte de uma dinâmica mais ampla de construção de identidades negras nas Américas. Paul Christopher Johnson, em Diaspora Conversions (2007), utiliza o caso baiano para exemplificar o que chama de "padronização" (standardization) das religiões diaspóricas. Segundo o autor, para que as religiões afro-americanas ganhassem legitimidade no espaço público e fossem aceitas como "cultura" (e não perseguidas como feitiçaria), elas precisaram se adequar a um "modelo

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

de religião" reconhecível pelo Ocidente — com teologia clara, panteão definido e estética apurada.

Johnson (2007, p. 52) argumenta que a eleição do Candomblé Nagô como a "tradição autêntica" serviu a esse propósito: ele oferecia uma "África civilizada" e esteticamente rica, comparável aos deuses gregos, que podia ser exibida com orgulho pelas elites modernistas. Em contrapartida, as práticas que misturavam elementos indígenas ou que não se encaixavam nesse modelo "puro" (como os Candomblés de Caboclo) foram marginalizadas como "degenerações". Assim, a "baianidade" inventada nesse período dependeu da criação de uma hierarquia de prestígio, onde a autenticidade africana foi medida pela sua capacidade de ser traduzida em espetáculo público e folclore, excluindo as formas de religiosidade mais fluidas e sincréticas que não serviam ao projeto de identidade regional (JOHNSON, 2007, p. 80).

Um momento crucial para estabelecer a Bahia como um tesouro cultural afro-brasileiro foi o Segundo Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Edison Carneiro em Salvador em 1937. O evento buscou o envolvimento direto dos próprios afro-brasileiros (ROMO, 2010, p. 75-76; ICKES, 2013, p. 66-68) e marcou um rompimento definitivo com a linguagem do determinismo biológico (ROMO, 2010, p. 68). Os organizadores declararam que a Bahia representava o centro da cultura afro-brasileira (ICKES, 2013, p. 66), ressuscitando o legado de Nina Rodrigues como fundador de uma "escola" baiana autêntica (ROMO, 2010, p. 71). Líderes do Candomblé, como Mãe Aninha e Martiniano do Bonfim, participaram ativamente (ROMO, 2010, p. 75-76; ICKES, 2013, p. 54), ajudando a consolidar uma estrutura cultural para a compreensão da questão racial (ROMO, 2010, p. 81).

A abertura política proporcionada pelo interventor Juracy Magalhães (1931-1936), nomeado por Getúlio Vargas, que promoveu o apoio governamental às práticas culturais populares, criou espaço para a valorização oficial da cultura afro-baiana (ICKES, 2013, p. 41-42). Magalhães concedeu sanção oficial à capoeira, tratando-a como "educação física" e um marcador de identidade regional (ICKES, 2013, p. 58), a ponto de Mestre Bimba ser convidado a se apresentar no palácio governamental (ICKES, 2013, p. 56). Festivais públicos, como a Lavagem do Bonfim — revivida em 1937 —, serviram como arenas cruciais para a negociação da identidade, representando o sincretismo entre o catolicismo e o Candomblé (ICKES, 2013, p. 42). A comunidade do Candomblé, por meio de figuras como Miguel Santana e Antônio Monteiro, aplicou pressão contínua para garantir a legitimidade e a manutenção do ritual (ICKES, 2013, p. 64-65). A figura da Baiana, outrora associada à pobreza e à promiscuidade, foi elevada a um ícone de distinção regional (ICKES, 2013, p. 117), assim como sua culinária (acarajé, vatapá, caruru) tornou-se um marcador regional proeminente (ICKES, 2013, p. 122). A arte e a mídia foram igualmente fundamentais: Jorge Amado popularizou a cultura afro-baiana em seus romances (ICKES, 2013, p. 52-53), enquanto o Museu do Estado da Bahia, sob a direção de José Valladares a partir de 1939, incorporou o patrimônio afro-baiano em sua missão de preservar o "folclore" e a "tradição" baiana (ROMO, 2010, p. 103; ICKES, 2013, p. 103).

No período pós-guerra (1945–1954), consolidou-se a ideia de que "Bahia" era sinônimo de cultura afro-baiana (ICKES, 2013, p. 196). O jornalista Odorico Tavares e o fotojornalista Pierre Verger, que se estabeleceu em 1946, utilizaram a imprensa e a fotografia para difundir uma imagem de uma Bahia intimamente ligada à cultura africana para um público nacional

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

(ICKES, 2013, p. 204-205). O artista Carybé também contribuiu com ilustrações de temas afro-baianos em publicações como a Coleção Recôncavo (ICKES, 2013, p. 214). Contudo, essa inclusão cultural foi limitada e controlada. A cultura afro-baiana era frequentemente enquadrada como "folclore" a ser "preservado" (ICKES, 2013, p. 116; ROMO, 2010, p. 88), numa hierarquia ideológica que a representava como inferior aos aspectos "europeus" associados à razão e à ciência (ICKES, 2013, p. 237). Esta celebração cultural coexistia com a marginalidade política e econômica da maioria negra (ICKES, 2013, p. 235), e enfrentava oposição de setores como o arcebispado de Salvador, Dom Augusto Álvaro da Silva, que consistentemente se opôs ao Candomblé (SILVA, 1950 apud ICKES, 2013, p. 235). Em síntese, a transformação cultural entre 1930 e 1950 redefiniu a imagem da Bahia e estabeleceu uma luta político-cultural contínua sobre o significado da identidade regional, na qual a inclusão cultural afro-baiana se tornou central para a negociação das relações de poder (ICKES, 2013, p. 235-238), cristalizando a ideia da Bahia como o "coração emocional" da nação (ROMO, 2010, p. 5), um museu vivo onde o passado não estava em vitrines, mas nas ruas, nos rituais e no cotidiano do povo.

Não obstante a hegemonia dessas narrativas visuais exógenas, é imperativo reconhecer as fricções internas desse processo. Pesquisas recentes, como a de Bruno Pinheiro (2024), demonstram que a construção imagética da Bahia não se deu num vazio de agência negra. Houve o que o autor denomina de “Modernismo Negro”, protagonizado por artistas como João Alves e Agostinho Batista de Freitas, que buscavam inserção no sistema da arte. Contudo, a validação desses corpos no mercado cultural operava sob uma lógica perversa: para serem aceitos nos circuitos modernistas e nas galerias que vendiam a “baianidade”, suas obras precisavam performar uma estética do “primitivo” ou do “naif”. O mercado, portanto, já na década de 1950, disciplinava a produção negra, exigindo que ela correspondesse ao estereótipo da pureza e da ingenuidade folclórica forjado pelas elites intelectuais (PINHEIRO, 2024, p. 28)."

Os Artífices da Identidade: Intelectuais, Artistas e o Estado

A partir da década de 1930, a identidade regional baiana – a baianidade – passou por uma redefinição dramática, afastando-se do modelo europeu de "civilização" outrora favorecido pela elite local (ICKES, 2013, p. 212). O novo discurso, que associava intrinsecamente a Bahia à cultura negra, não representou um desenvolvimento orgânico, mas sim um processo de reinvenção cultural impulsionado ativamente por uma aliança estratégica entre intelectuais, artistas e figuras estatais (ICKES, 2013, p. 50; ROMO, 2010, p. 8-10). A eficácia dessa nova identidade regional dependia fundamentalmente de sua capacidade de ser visualizada, narrada e institucionalizada, um processo que Ickes descreve como a "formação de um consenso cultural" entre as elites (ICKES, 2013, p. 2-5).

A guinada ideológica que promoveu a inclusão das práticas afro-baianas na baianidade foi facilitada por fatores políticos e intelectuais. O governo do interventor Juracy Magalhães (1931–1936), nomeado por Getúlio Vargas, criou o espaço político e ideológico necessário para a valorização da cultura popular por meio de medidas populistas que visavam estreitar laços com as classes trabalhadoras (ICKES, 2013, p. 41-42). Um exemplo paradigmático foi a aceitação oficial da capoeira, anteriormente perseguida, que passou a ser tratada como

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

"educação física" ou "esporte", culminando no convite para que Mestre Bimba se apresentasse no palácio governamental (ICKES, 2013, p. 56, 58). Contudo, essa inclusão ocorreu sob termos controlados, sendo aceita em sua forma mais "neutra" ou recreativa, e não como um método de ataque violento (ICKES, 2013, p. 127).

Paralelamente à ação estatal, os intelectuais desempenharam um papel crucial na transição do discurso sobre raça, de uma perspectiva patológica para uma concepção cultural (ROMO, 2010, p. 8-10). Edison Carneiro destacou-se como o aliado mais ativo político e intelectual da comunidade do Candomblé após 1930, adaptando as tendências modernistas nacionais – que privilegiavam a cultura brasileira em detrimento da europeia – ao contexto baiano (ICKES, 2013, p. 50-51). Em 1936, sua série de artigos no Estado da Bahia, com o objetivo de promover uma imagem positiva do Candomblé, marcou um momento decisivo no jornalismo soteropolitano (ICKES, 2013, p. 51). O ápice dessa legitimação intelectual foi o Segundo Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Carneiro em 1937, que atraiu acadêmicos como Arthur Ramos e Gilberto Freyre e, crucialmente, líderes afro-baianos como Mãe Aninha e Martiniano do Bonfim (ICKES, 2013, p. 42, 54, 66). O evento buscou envolver os próprios afro-brasileiros no processo de definição de sua cultura (ROMO, 2010, p. 75-76), com Martiniano, por exemplo, enfatizando a autenticidade africana/nagô para garantir maior prestígio ao Candomblé (ROMO, 2010, p. 61-64). Os intelectuais baianos utilizaram o Congresso para ressuscitar o legado de Nina Rodrigues e afirmar que a Bahia era o centro autêntico da cultura afro-brasileira, fundando assim uma "escola" baiana de estudos (ROMO, 2010, p. 69-72).

Durante o Estado Novo (1937–1945), a celebração da tradição ganhou proeminência na agenda cultural baiana (ROMO, 2010, p. 91). O interventor Landulfo Alves buscou institucionalizar a cultura popular, incluindo as tradições afro-baianas, como parte de uma missão de "preservação da forma e da saúde das tradições baianas" e como atração turística (ICKES, 2013, p. 103; ROMO, 2010, p. 89-92). O Museu do Estado da Bahia, sob a direção de José Valladares a partir de 1939, foi um ator central nesse processo, incorporando o patrimônio afro-baiano em sua missão de preservar o "folclore" e a "tradição" (ROMO, 2010, p. 103). O museu publicou monografias cruciais, como Procissões tradicionais da Bahia (1941), que destacava as contribuições das "classes humildes, negros e mulatos" (ICKES, 2013, p. 104; ROMO, 2010, p. 100-102), e Pesquisas Etnológicas na Bahia (1943), do antropólogo Melville Herskovits (ICKES, 2013, p. 104; ROMO, 2010, p. 102). Valladares e outros promotores da cultura, como Anísio Teixeira e Thales de Azevedo, temiam que a modernização baiana pudesse ter consequências negativas para a "alma genuína da terra" (ICKES, 2013, p. 215; ROMO, 2010, p. 8). Essa perspectiva resultou na "folclorização" da cultura afro-baiana, criando uma "reserva cultural" que, embora celebrada, era vista como fixa no passado e contida (ICKES, 2013, p. 215; ROMO, 2010, p. 8, 88).

No período pós-guerra, artistas e figuras da mídia uniram-se ao Estado para consolidar a imagem da Bahia como sinônimo de cultura negra (ICKES, 2013, p. 196). Jorge Amado foi fundamental na popularização da cultura afro-baiana para um público mais amplo, fundindo-a com a própria ideia da Bahia em seus romances (ICKES, 2013, p. 52, 115). Odorico Tavares, como jornalista e diretor de importantes periódicos de Salvador, personificou a fusão da imprensa, do modernismo e do turismo, celebrando e dando destaque à cultura afro-baiana em suas publicações e ligando-a explicitamente aos festivais e ao potencial turístico (ICKES,

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

2013, p. 196, 217, 219). O fotojornalista Pierre Verger, estabelecido em Salvador em 1946, fixou a imagem visual de uma Bahia intimamente ligada à cultura africana, capturando a dignidade e vitalidade da cultura afro-baiana em fotografias publicadas em revistas nacionais (ICKES, 2013, p. 203-205). O artista Carybé, incentivado a se mudar para a Bahia por Anísio Teixeira, tornou-se um dos principais praticantes da arte "folclórica", criando o "registro visual preeminente da cultura popular de Salvador" (ICKES, 2013, p. 213, 216). Suas ilustrações, muitas encomendadas pelo Estado, capturavam a vitalidade da cultura popular e reforçavam a identidade regional (ICKES, 2013, p. 213-214).

Em conjunto, esses artífices – o Estado, os intelectuais e os artistas – moldaram um novo discurso hegemônico (ICKES, 2013, p. 217, 229, 238). No entanto, é crucial notar que essa inclusão cultural era hierarquizada e controlada. Embora celebradas, as práticas afro-baianas eram frequentemente confinadas ao reino do "profano" ou "folclore", enquanto os elementos católicos e europeus permaneciam no patamar "sagrado" e "racional" da cultura dominante (ICKES, 2013, p. 137, 237). A construção da baianidade, portanto, longe de ser um simples reconhecimento, foi um projeto político e cultural complexo que, ao mesmo tempo que valorizou símbolos afro-baianos, o fez dentro de limites pré-estabelecidos pela elite. A folclorização estatal não apenas definiu os limites do que era aceitável como “cultura afro-baiana”, mas também preparou as bases para sua transformação em valor econômico. A partir do fim do Estado Novo, a Bahia não só se afirmava como guardiã da tradição, mas como vitrine dessa tradição — abrindo caminho para a lógica do consumo turístico.

Essa curadoria da identidade estendeu-se às instituições de vanguarda. A atuação de Lina Bo Bardi no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), embora revolucionária ao valorizar a cultura popular, acabou por reforçar fronteiras raciais no campo artístico. Ao categorizar pintores negros locais sistematicamente como “primitivos” — “duas vozes populares a ser escutadas sem divertida superioridade”, como escreveu Bo Bardi sobre João Alves e Agostinho (BO BARDI apud PINHEIRO, 2024, p. 586) —, o campo cultural soteropolitano delimitou o lugar do negro: ele poderia ser o guardião da tradição e da “alma baiana”, mas raramente era reconhecido como um artista moderno pleno, detentor de técnica e conceito universalizável.

A Estética da "Harmonia" e o Turismo

A partir da década de 1930, a inclusão da cultura afro-baiana na identidade regional da Bahia foi moldada por uma estética de "harmonia social" e, crescentemente, pela exploração do potencial turístico dessa "tradição" reinventada (ICKES, 2013, p. 237; ROMO, 2010, p. 8-10). A transformação da cultura popular em produto de consumo turístico demandou, portanto, mais do que simples visibilidade; exigiu a construção de uma narrativa convincente de harmonia. O discurso de inclusão, embora aparentemente progressista, operava sob uma estrutura hierárquica que controlava rigidamente a forma como a cultura negra era apresentada ao público local e aos visitantes (ICKES, 2013, p. 237). Esta celebração da cultura afro-baiana coexistiu com um forte esforço da classe dominante baiana para eliminar referências a conflitos de classe, diferenças raciais e distinções religiosas, com o objetivo primordial de promover a ideia de uma harmonia social dentro do corpo político baiano e brasileiro (ICKES, 2013, p. 122, 205).

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

Os festivais públicos em Salvador, especialmente a Lavagem do Bonfim, tornaram-se as arenas privilegiadas para a encenação desta coesão. A imprensa os reportava amplamente como momentos de "nivelamento das diferenças de classe" e "igualdade de raças", apresentando-os como eventos que uniam todos os baianos em uma "completa síntese religiosa", onde a discriminação estaria ausente (ICKES, 2013, p. 113, 138). Esta visão coadunava-se com a ideologia corporativista do Estado Novo (1937–1945), que enxergava os rituais públicos como oportunidades para o alinhamento social (ICKES, 2013, p. 108, 113). A estética da harmonia foi ainda fortalecida pela ascensão do ideário da democracia racial e da mestiçagem, influenciado por intelectuais como Gilberto Freyre (ROMO, 2010, p. 5, 237-238; ICKES, 2013, p. 5-6). Contudo, é crucial notar que, sob este véu de harmonia, estudiosos argumentam que tais festivais na verdade ritualizavam e reforçavam diferenças e hierarquias sociais (ICKES, 2013, p. 138, 238).

A harmonia discursiva, na prática, coexistia com uma rígida hierarquia cultural (ICKES, 2013, p. 137). A inclusão da cultura afro-baiana era controlada e limitada pelo enquadramento sistemático como "folclore" ou como algo a ser "preservado" (ICKES, 2013, p. 116, 119, 215). Isto criava uma "reserva cultural" que permitia celebrar a cultura negra como algo fixo no passado, enquanto as elites mantinham o controle dos aspectos considerados "modernos" e "racionais" da sociedade (ROMO, 2010, p. 8, 88). Um mecanismo central desta hierarquia foi a utilização persistente, pela imprensa, do binário sagrado/profano. Nesta lógica, o Catolicismo e seus rituais eram associados ao "sagrado" e à razão, enquanto o Candomblé e as festividades populares eram classificados como "profano", um mecanismo perfeito para incorporar elementos africanos sem ameaçar a primazia da Igreja Católica (ICKES, 2013, p. 137, 141, 237). Instituições estatais, como o Museu do Estado da Bahia sob a direção de José Valladares, foram fundamentais nesta institucionalização da cultura afro-baiana como "folclore", movidas pelo temor de que a modernização pudesse destruir as tradições baianas (ROMO, 2010, p. 8, 103).

O turismo emergiu como um fator crucial para a consolidação e promoção dessa nova identidade baiana a partir do final da década de 1940 (ICKES, 2013, p. 196, 208). A presença do turista tornou-se um argumento político definitivo para a preservação e encenação da cultura. A imprensa, sob a influência de figuras como o jornalista Odorico Tavares, promoveu ativamente a ligação entre a cultura afro-baiana e o potencial turístico, descrevendo os visitantes como "apreciadores da herança afro-baiana" (ICKES, 2013, p. 217). A imagem visual desta Bahia "autêntica" foi fixada pelo fotojornalista Pierre Verger, cujas fotografias, publicadas em revistas nacionais como O Cruzeiro, capturavam a vitalidade e dignidade do povo afro-baiano para o influente público do Sudeste (ICKES, 2013, p. 203, 204-205, 238). Artistas como Carybé, por sua vez, reforçaram esta estética com ilustrações de temas afro-baianos, muitas delas encomendadas pelo governo para panfletos promocionais (ICKES, 2013, p. 213-214, 224).

O Estado investiu explicitamente nesta infraestrutura turística. O Hotel da Bahia (1948-1952), um marco central, exibia murais com temas afro-baianos e um clube noturno chamado Xangô Night Club (ICKES, 2013, p. 210-211). O Departamento Municipal de Turismo chegou a contratar mestres de capoeira, como Mestre Pastinha, para apresentações oficiais, e houve planos para construir um "enorme terreiro de Candomblé" como atração turística (ICKES, 2013, p. 211). A fixação desta identidade também passou por produtos culturais de cunho

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

didático. Em 1948, Dorival Caymmi lançou o Cancioneiro da Bahia, uma obra que, ao justapor partituras com explicações sobre termos e rituais, funcionava como um manual de folclore, educando o público nacional e estrangeiro sobre como consumir e apreciar essa cultura (ICKES, 2013, p. 224). Dessa forma, a estética da "harmonia" e do turismo operou uma "folclorização" controlada (ICKES, 2013, p. 116, 119), transformando símbolos outrora marginalizados em ícones de distinção regional úteis para o marketing da Bahia como um "museu vivo", porém limitando drasticamente a profundidade da inclusão política e social da população negra (ROMO, 2010, p. 8). Esse processo pode ser compreendido como uma das sucessivas atualizações do “mito baiano”, cuja permanência histórica depende justamente de sua contínua renovação e reelaboração (NOVA; MIGUEZ, 2008, p. 1).

A relação entre tradição e modernização ganhou novos contornos no período desenvolvimentista. Entre 1956 e 1964, a convivência entre a herança histórica do passado e a realidade modernizadora do presente foi marcada por uma tentativa de compatibilização entre temporalidades distintas, processo definido como “modernidade negociada” (BORGES, 2003, p. 13-14). Nesse contexto, setores políticos e culturais participaram da elaboração de uma concepção moderna da Bahia, sem que a modernização implicasse necessariamente o abandono dos repertórios associados à tradição. Passado e presente foram, antes, colocados em relação no interior das transformações econômicas, políticas e culturais vinculadas ao desenvolvimentismo.

O cinema ocupou posição particular nesse processo. Vinculado historicamente à técnica e à industrialização, ele aparecia como uma linguagem especialmente associada à modernidade. Ao mesmo tempo, a produção cinematográfica baiana alcançou projeção nacional e constituiu um espaço de circulação de ideias e de elaboração de imagens capazes de caracterizar e expressar uma identidade baiana (BORGES, 2003, p. 14). O regionalismo cinematográfico também ampliou as possibilidades de interpretação do próprio conceito de Bahia naquele momento (BORGES, 2003, p. 14). À luz do problema deste artigo, essa contribuição permite perceber que a identidade regional não foi apenas preservada ou folclorizada, mas continuamente reelaborada em meio aos esforços para redefinir o lugar da Bahia diante da modernização.

Essa experiência, contudo, não deve ser tomada como simples antecâmara do carlismo. A partir do final dos anos 1960 e, sobretudo, durante a primeira gestão de Antônio Carlos Magalhães no governo do estado, entre 1971 e 1975, alterou-se a escala da intervenção política sobre essas representações. A baianidade passou a ser articulada de maneira mais sistemática à política de Estado e utilizada como suporte simbólico para o desenvolvimento do turismo (CARVALHO, 2011, p. 2). Nesse processo, instituições e instrumentos de divulgação, como a Bahiatursa e a revista Viverbahia, participaram da produção e circulação de imagens da Bahia associadas ao patrimônio, à cultura e à atividade turística (CARVALHO, 2011, p. 2).

A trajetória de Paulo Gaudenzi permite observar mais concretamente essa institucionalização. Inserido nos órgãos estaduais por indicação de Antônio Carlos Magalhães desde 1968, Gaudenzi assumiu, em 1973, a coordenação de fomento do turismo e, em 1979, a presidência da Bahiatursa (CARVALHO, 2011, p. 11). Seus escritos e sua atuação são interpretados como parte da produção de significados e representações sobre a Bahia que passaram a operar como discurso hegemônico e política institucional (CARVALHO, 2011, p.

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

11-12). Cultura, patrimônio e manifestações populares eram, assim, incorporados a uma política que buscava simultaneamente preservá-los, promovê-los e convertê-los em potencial turístico, chegando à formulação explícita da Bahia como um “produto” a ser comercializado (CARVALHO, 2011, p. 12-14). A passagem para os anos 1970 revela, portanto, não apenas a crise de uma baianidade anteriormente constituída, mas sua apropriação e reorientação por um projeto de modernização conservadora que converteu a identidade regional em recurso político e econômico (CARVALHO, 2011, p. 14).

A Ruptura e a "Reafricanização" (Anos 70-90)

Se entre as décadas de 1930 e 1950 se consolidou uma representação harmonizadora e folclorizante da baianidade, o período compreendido entre os anos 1970 e 1990 foi marcado pela intensificação das disputas em torno de seus significados. Mais do que simplesmente entrar em crise, o repertório simbólico constituído nas décadas anteriores foi contestado, ressignificado e apropriado por diferentes agentes. A emergência de organizações negras e de novas formas de afirmação pública da negritude conferiu sentidos políticos renovados a referências culturais afro-baianas, ao mesmo tempo que o Estado, a indústria do entretenimento e o turismo ampliaram sua incorporação aos circuitos institucionais e mercantis. Nesse processo, afirmação racial, apropriação política e valorização econômica não constituíram movimentos isolados, mas dimensões frequentemente entrelaçadas e contraditórias. A tensão entre esses processos tornou-se, assim, um dos eixos fundamentais da disputa pela definição da baianidade entre as décadas de 1970 e 1990.

A virada decisiva neste processo foi a fundação do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974, no bairro predominantemente negro do Curuzu, em Salvador. Como analisa Antonio Risério em Carnaval Ijexá (1981), o Ilê Aiyê não surgiu como mais uma agremiação carnavalesca, mas como um ato político e estético de ruptura. Seu lema, "Negro é lindo", e a política de desfile restrito a negros, constituíram uma afronta direta ao ideal de democracia racial e ao carnaval branco e comercializado. Risério identifica nesse movimento o germe de uma "reafricanização" consciente, que "quebrava a hegemonia branca nos espaços públicos de festa" (RISÉRIO, 1981, p. 74). Essa "reinvenção da África", conforme aponta Niyi Afolabi (2016), operou uma cura psicológica e estética, utilizando rituais como a Noite da Beleza Negra para forjar uma autoimagem positiva e de realeza, contestando a invisibilidade social vigente (AFOLABI, 2016, p. 132). Patricia de Santana Pinho (2010) complementa essa visão, argumentando que essa África mítica ("Mama África") serviu como fonte de poder onírico para as populações marginalizadas, uma força simbólica que alimentou o processo de ressignificação identitária (PINHO, 2010, p. 89).

Contudo, é na análise de Livio Sansone, em sua obra seminal Negritude sem Etnicidade (2003), que encontramos as chaves mais sofisticadas para entender as contradições desse período. Sansone vai além da constatação da "reafricanização" para investigar a mecânica social dessa nova identidade. Ao estudar a juventude negra baiana, Sansone argumenta que o que se produziu na Bahia não foi uma identidade étnica rígida e fechada, mas uma "negritude sem etnicidade". Trata-se de uma identidade fluida, baseada fundamentalmente no consumo de símbolos, na estética e no lazer, onde as fronteiras de "quem é negro" podem ser negociadas dependendo do contexto e da performance (SANSONE, 2003, p. 23).

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

Sansone introduz uma distinção analítica vital para compreender o caso baiano: a separação entre áreas "duras" e áreas "moles" das relações raciais. Nas áreas "duras" — o mercado de trabalho formal, o casamento com brancos, o contato com a polícia e a esfera do poder político —, o racismo continua operando de forma implacável e a cor da pele permanece um obstáculo intransponível. No entanto, nas áreas "moles" — o lazer, a música, o esporte, a sexualidade e o carnaval —, a negritude passou a ser um ativo de alto valor (SANSONE, 2003, p. 95-98). É neste espaço "mole" que ocorre o que Sansone chama de "festa da raça". Na Bahia dos anos 80 e 90, o corpo negro, antes estigmatizado, transformou-se em um capital estético e erótico desejado. Ser negro tornou-se sinônimo de ser moderno, descolado e conectado ao mundo. Sansone observa que os jovens negros baianos não buscavam apenas um retorno à "tradição" ancestral, mas almejavam uma modernidade cosmopolita. Ao adotarem símbolos do Black Atlantic, eles utilizavam o global para renegociar sua posição local. A identidade negra, portanto, tornou-se um passaporte para a modernidade e para o consumo, permitindo que esses jovens se sentissem cidadãos do mundo, mesmo que continuassem excluídos da cidadania plena em seu próprio país (SANSONE, 2003, p. 102-105).

Essa dinâmica cria o grande paradoxo apontado por Sansone: a coexistência de uma fortíssima afirmação cultural com uma persistente fragilidade política e econômica. O sucesso da "baianidade negra" no mercado de símbolos gera uma sensação de inclusão e orgulho — um "conforto psicológico" —, mas não altera as estruturas de poder das áreas "duras". O negro reina no palco e no trio elétrico, mas continua servindo nos bastidores. A "negritude sem etnicidade" é, assim, uma identidade que funciona brilhantemente para a festa e para a afirmação individual, mas encontra limites severos quando se trata de ação política coletiva para redistribuição de renda ou acesso a direitos (SANSONE, 2003, p. 150).

Essa análise dialoga diretamente com a crítica de Patricia de Santana Pinho (2010) sobre o processo de "ordenhar a Mama África". A transformação da cultura em commodity foi facilitada justamente porque essa negritude estava concentrada nas esferas do lazer e do consumo. A Axé Music, analisada por Goli Guerreiro (2000), é a expressão industrial dessa lógica: ela captura a estética vencedora das "áreas moles" (o ritmo, a dança, a alegria) e a empacota para venda, muitas vezes esvaziando o conteúdo político original dos blocos afro (GUERREIRO, 2000, p. 115). Esta comercialização em massa representa o que Pinho identifica como a exploração da "Mama África" como recurso simbólico inesgotável, porém desprovido de seu potencial transformador mais radical (PINHO, 2010, p. 156).

Essa cristalização da “baianidade” não se restringiu ao campo das artes; ela foi capturada e convertida em tecnologia de governo. Como demonstra Santos (2005), a partir da década de 1970, o Estado operou uma transição estratégica: da repressão policial às manifestações negras, passou-se ao patrocínio seletivo. Criou-se uma dinâmica de “cultura no poder”, onde símbolos afro-brasileiros (o acarajé, a capoeira, o candomblé) foram institucionalizados como ativos turísticos. Contudo, essa visibilidade oficial gerou um paradoxo: ao mesmo tempo que a cultura negra ganhava o centro do palco como produto de exportação, as populações negras produtoras dessa cultura permaneciam à margem das instâncias decisórias, num processo de “disputa simbólica” onde o Estado ditava quais versões da negritude eram aceitáveis para o consumo (SANTOS, 2005, p. 45).

A análise de Jeferson Bacelar acrescenta uma dimensão fundamental a esse processo

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

ao enfatizar o papel da cultura na própria constituição da identidade social negra em Salvador. A partir da emergência do Ilê Aiyê e da expansão dos blocos afro, sobretudo ao longo da década de 1980, a cultura tornou-se espaço de afirmação da negritude, de construção de pertencimento e de reivindicação de uma cidadania negra. Para Bacelar, esse processo permitiu que novos espaços, símbolos, estéticas e formas de identificação racial adquirissem visibilidade pública, contribuindo para transformar positivamente a experiência de “dizer-se negro” em Salvador (BACELAR, 1994, p. 62).

Essa afirmação, entretanto, conviveu com mecanismos de apropriação e controle. Diante da expansão criativa da cultura negra, os grupos dominantes passaram a incorporar seus referenciais, atribuindo-lhes novos sentidos por meio da mídia e da mercantilização do “exótico” e do “diferente”. Música e dança negras foram transformadas em “retrato da baianidade” e inseridas no circuito capitalista de bens simbólicos. Para o autor, a consagração nacional do carnaval baiano no início dos anos 1990 tornou particularmente visível essa contradição: a valorização da cultura negra como produto não implicou alteração correspondente da posição dos negros na estrutura de classes (BACELAR, 1994, p. 63).

O carnaval expunha de maneira particularmente aguda essa dissociação entre reconhecimento cultural e desigualdade social. As cordas dos blocos, a separação entre agremiações e os critérios de participação reproduziam fronteiras de classe e raça mesmo em uma festa apresentada publicamente como expressão da igualdade e da mestiçagem (BACELAR, 1994, p. 63-64). Ao mesmo tempo, a transformação da cultura negra em produto da indústria cultural produzia novas seleções e hierarquias dentro do próprio campo cultural, condicionando prestígio e mobilidade ao acesso ao mercado de bens simbólicos (BACELAR, 1994, p. 64). A contribuição de Bacelar é particularmente importante para este artigo porque mostra que afirmação racial, visibilidade cultural e mercantilização não constituem etapas sucessivas, mas processos simultâneos e contraditórios.

A Baianidade em Disputa: Do Apartheid Festivo às Pedagogias do Pagode (Século XXI)

Ao adentrarmos o século XXI, o modelo de "baianidade" consolidado nas décadas anteriores começou a apresentar fraturas cada vez mais expostas e complexas. A promessa de uma modernidade cosmopolita alcançada através da cultura, gestada nos anos 1990, confrontou-se radicalmente com a realidade de uma cidade onde a festa, embora vendida globalmente como um espaço democrático e inclusivo, opera sob lógicas rígidas de segregação socioespacial e acumulação de capital. Neste cenário de contradições agudas, a identidade regional baiana deixa definitivamente de ser um consenso harmonioso para tornar-se um campo de batalha simbólica e material. Neste campo, travam-se lutas incessantes entre a apropriação mercadológica da cultura negra pela indústria do entretenimento e as realidades concretas vivenciadas pela população periférica, cujas estéticas, corpos, performances de gênero e expressões culturais são constantemente estigmatizados e criminalizados.

A análise crítica da gestão contemporânea dessa festa é trazida com precisão seminal por Paulo Miguez em seu artigo "Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador" (2020). Miguez demonstra que, embora a cultura negra seja incontestavelmente a matriz estética fundamental do carnaval e, por extensão, da própria identidade baiana, sua inserção no contexto contemporâneo é marcada por uma tensão estrutural e constante com

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

a lógica de mercado. O autor aponta que o chamado "Axé System" — a poderosa e consolidada indústria do entretenimento soteropolitano — operou uma captura sistemática dos ritmos, símbolos e estéticas afro-baianas, transformando-os em capital cultural lucrativo, porém sem garantir o protagonismo político, a equidade econômica ou a inclusão substantiva dos sujeitos negros que são os verdadeiros produtores dessa cultura. Miguez (2020, p. 144) descreve esse fenômeno como uma "engenhosa apropriação", um processo pelo qual o mercado carnavalesco absorve e dilui a sonoridade contestatória dos blocos afro, devolvendo à população negra, em contrapartida, apenas papéis subalternos e precarizados, como os de cordeiros, ambulantes ou figurantes exóticos. Essa dinâmica perversa gerou o que o autor identifica categoricamente como um apartheid festivo, materializado fisicamente nas cordas dos blocos de trio e na arquitetura exclusivista dos camarotes, onde as práticas festivas das elites, que ele caracteriza como "largamente preconceituosas e discriminatórias", literalmente cercam, controlam e segregam os corpos negros que, paradoxalmente, são os próprios geradores da energia e do sentido da festa (MIGUEZ, 2020, p. 146).

Essa cisão geográfica e simbólica, que estrutura o carnaval de Salvador, ecoa e atualiza a distinção fundamental proposta pelo geógrafo Milton Santos entre a "cidade corporativa" e a "cidade vivida". Em suas reflexões sobre a cidadania no Brasil, Santos argumentava que a população negra vivenciava, de forma estrutural, uma "cidadania mutilada". Na Bahia contemporânea, essa mutilação torna-se visceralmente visível no contraste gritante entre o maciço investimento público e privado na infraestrutura do entretenimento de massa e o abandono crônico das periferias onde reside a maioria da população negra. Santos (2007, p. 133-134) lista explicitamente a "cidadania mutilada na moradia", "na educação" e "no trabalho" como evidências incontornáveis de que a valorização do "baiano" como ente cultural serviu historicamente para mascarar e naturalizar sua profunda exclusão como sujeito de direitos políticos plenos.

É justamente nas frestas e interstícios dessa cidade segregada, denunciada por Miguez e teorizada por Santos, que emergem com força novas identidades e subjetividades que tensionam e desestabilizam o ideal pacificado e homogêneo de baianidade. A primeira ruptura estética significativa do século XXI é analisada por Osmundo Pinho em "Etnografias do Brau" (2004), ao focar na figura do "Brau". Pinho dissecou essa identidade periférica que surge como um "ruído" dissonante no discurso hegemônico sobre a negritude baiana. Diferente da negritude "folclorizada" e domesticada que agrada ao turista e ao mercado, o Brau é o jovem negro da periferia que reinventa sua corporalidade e sua masculinidade através de uma releitura criativa da cultura soul e do hip-hop norte-americanos. Pinho (2004, p. 128) argumenta que o Brau é estigmatizado justamente porque representa um excesso: ele é perecido como "excessivamente negro" e "excessivamente masculino" para os padrões de uma baianidade que busca uma negritude inofensiva. Enquanto a "baianidade" oficial promove uma imagem conciliadora, o Brau afirma uma estética de confronto que desafia abertamente as normas de comportamento e consumo da classe média branca, tornando-se, nas palavras do autor, uma verdadeira "máquina de guerra" cultural que opera nas bordas do próprio processo de reafricanização (PINHO, 2004, p. 131). O corpo do Brau, performatizado através de suas roupas largas, seus gestos contidos e sua atitude de desconfiança, funciona como uma denúncia viva de que a integração racial prometida pelo carnaval corporativo analisado por Miguez é, na realidade, uma falácia.

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

No entanto, a disputa pela definição da identidade baiana no século XXI não se encerra na análise da masculinidade reativa do Brau. Andreza Lorena Santos Cerqueira, em sua tese "Essa novinha é perigo" (2025), expande e complexifica radicalmente essa análise ao trazer para o centro do debate acadêmico as feminilidades periféricas e o fenômeno do Pagode Baiano (popularmente conhecido como "Pagodão"). Se Pinho focou na construção de uma masculinidade negra reagente ao estigma, Cerqueira demonstra que o Pagodão é também um território de intensa disputa moral sobre o corpo, a sexualidade e a agência da mulher negra, onde a figura da "novinha" — a jovem negra, periférica, que dança, consome e protagoniza essa cultura — torna-se o novo epicentro do pânico moral das elites e das instituições estatais de controle.

Cerqueira (2025, p. 32) argumenta que o Pagodão funciona como um potente "artefato cultural e pedagógico" que educa corpos e forja subjetividades específicas na periferia. A "novinha" desafia frontalmente a imagem tradicional e idealizada da "mulher baiana" — frequentemente associada à figura maternal e respeitável da Baiana de Acarajé ou à sensualidade passiva e disponível da "mulata tipo exportação". Pelo contrário, a "novinha" é socialmente construída como "perigo" (CERQUEIRA, 2025, p. 45) precisamente porque ela exerce uma sexualidade ativa e uma agência corporal que não está sob a tutela da elite branca, nem se submete integralmente à lógica de espetacularização do "Axé System" descrita por Miguez. A autora analisa como a reação legislativa e policial, exemplificada pela "Lei Antibaixaria" (Lei nº 12.573/2012), representa uma tentativa explícita do Estado de disciplinar e controlar esses corpos negros femininos que ousam ocupar o espaço público com uma erotização autônoma e que foge aos rígidos códigos do "bom gosto" burguês. Para Cerqueira (2025, p. 68), a tentativa de proibir e criminalizar o pagode revela uma visão profundamente colonial que ignora sistematicamente a agência dessas jovens, reduzindo suas expressões culturais complexas a uma mera "vulgaridade" a ser combatida, enquanto o carnaval corporativo, midiático e lucrativo, continua objetificando mulheres negras em seus camarotes e trios elétricos sem enfrentar a mesma censura institucional.

Há, portanto, uma linha de continuidade, mas também de radicalização, entre as análises de Pinho e Cerqueira. O que Pinho identificou como a "hiper-masculinidade" estigmatizada do Brau nos anos 2000 evoluiu e desdobrou-se na performance de gênero complexa e interseccional analisada por Cerqueira a partir do Pagodão em 2025. Ambos os trabalhos mostram, de forma contundente, que a periferia negra de Salvador não aceita mais ser apenas figurante ou mão de obra barata na festa excludente descrita por Miguez. Ela produz suas próprias estéticas, suas próprias pedagogias e suas próprias formas de existência. Além disso, Cerqueira destaca de maneira particularmente aguda o conflito entre a escola formal e o que se poderia chamar de "escola do pagode". Enquanto a educação institucional, muitas vezes, silencia, inferioriza ou criminaliza as vivências e os saberes dessas jovens, os "paredões" de som que ecoam nas favelas funcionam como espaços cruciais de socialização, transmissão de conhecimento e aprendizado coletivo sobre hierarquias raciais, performances de gênero, sexualidade e desejo (CERQUEIRA, 2025, p. 112). As "mães e professoras" entrevistadas por Cerqueira frequentemente veem o pagode com desconfiança e temor, mas a autora revela, com fineza etnográfica, que ele é, para muitas dessas jovens, o único espaço de lazer, sociabilidade e afirmação de existência possível dentro dos limites da "cidade mutilada" teorizada por Milton Santos.

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

A disputa pelo controle da narrativa no pagode avança ainda mais com a emergência de figuras que subvertem a posição histórica da mulher nesse gênero musical. Gabriela Rocha Lavinsky (2024), ao analisar a trajetória de Alanna Sarah, a “A Dama do Pagode”, identifica uma ruptura fundamental na representação feminina. Se nas décadas de 1990 e 2000 a mulher figurava majoritariamente como “membro marginalizado”, restrita à função de dançarina objetificada ou musa passiva das letras masculinas, a ascensão da Dama inaugura um novo protagonismo. Lavinsky (2024, p. 5) argumenta que Alanna Sarah, sendo uma mulher negra, periférica e abertamente lésbica, não apenas assume o microfone, mas reconfigura o discurso lírico do pagode. Ao cantar sobre o prazer feminino e relações homoafetivas a partir de uma posição de poder (a “patroa”), ela desloca a mulher da condição de objeto para a de sujeito desejante e político, desafiando a estrutura patriarcal que historicamente dominou o “Axé System” e os paredões.

A disputa pela identidade no século XXI ganha contornos ainda mais complexos quando observamos a apropriação do Pagode Baiano por corpos dissidentes, que desafiam a hegemonia heteronormativa descrita por Pinho. Vinícius Teófilo da Silva Santos (2022), ao analisar a cena cultural soteropolitana, destaca a emergência das “bichas pretas” e das drag queens periféricas que invadem o território sonoro do pagode — historicamente marcado pela virilidade masculina — para ressignificá-lo. Santos (2022, p. 62) aponta que figuras como a personagem digital Nininha Problemática utilizam a “fuleiragem” e o humor não apenas como entretenimento, mas como uma “política de sobrevivência”. Ao ocupar o pagode, esses sujeitos promovem uma “quebra de expectativa” (SANTOS, 2022, p. 75), onde o corpo negro LGBTQIA+ deixa de ser alvo de escárnio ou violência nas letras das músicas para se tornar protagonista da narrativa, subvertendo a lógica machista do ritmo através de uma performance que une a vivência periférica à estética do “Close”.

Assim, a identidade baiana no século XXI revela-se profundamente fraturada e em disputa constante e multifacetada. De um lado, tem-se a estrutura macro de exclusão mapeada por Paulo Miguez, uma máquina eficiente que lucra astronomicamente com a estética negra enquanto mantém intacto o apartheid social. Do outro, tem-se a resposta vibrante, criativa e conflituosa das periferias, corporificada na masculinidade desobediente do Brau (PINHO, 2004) e na feminilidade desafiadora e insubmissa da Novinha do Pagodão (CERQUEIRA, 2025). O século XXI marca, portanto, o fim definitivo da hegemonia da "baianidade harmônica" inventada nos anos 1930; o que resta, e o que se constrói ativamente, é uma identidade tensionada, policêntrica e em permanente estado de negociação e conflito, onde o corpo negro periférico — seja no paredão de som, na sala de aula ou no espaço público da rua — reivindica com veemência o direito inalienável de narrar a si mesmo, de inventar seu próprio futuro, à revelia dos ditames do mercado e das tentativas de controle pelo Estado.

Além da disputa física nos territórios urbanos segregados, a baianidade contemporânea migrou para uma nova arena: o ciberespaço. Santos (2022) introduz o conceito de “Close” como uma categoria nativa fundamental para entender a identidade juvenil em Salvador na era das redes sociais. O “Close” não é apenas uma pose fotográfica, mas uma tecnologia de visibilidade utilizada por jovens negros e periféricos para construir narrativas de si que a mídia tradicional ignora. Segundo o autor, o “dar o Close” opera como uma “estética da existência” que permite a esses sujeitos, muitas vezes excluídos da cidade formal e dos circuitos de

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

consumo de luxo, fabricarem imagens de poder, beleza e deboche (SANTOS, 2022, p. 32). Se a “cidade corporativa” de Milton Santos tenta invisibilizar a pobreza, a “cidade digital” ocupada pelo “Close” hipervisibiliza a criatividade da periferia, transformando a precariedade em potência estética e criando “territórios criativos” que rompem as fronteiras geográficas da exclusão (SANTOS, 2022, p. 94).

Considerações Finais

O percurso genealógico traçado neste artigo, impulsionado pela necessária revisão crítica do trabalho apresentado em 2012, demonstra de forma cabal que a "baianidade" nunca constituiu uma essência imutável ou um dado cultural natural, mas sim uma tecnologia política e cultural em constante processo de reconfiguração. Ao desnaturalizarmos o conceito, despindo-o de suas roupagens folclóricas e da narrativa harmoniosa herdada do projeto modernista das décadas de 1930 a 1950, deparamo-nos não com um "museu vivo" estático, mas com um campo de batalha dinâmico onde categorias como raça, gênero, sexualidade e classe disputam intensamente o direito à cidade, à memória e à própria imagem do que significa ser baiano.

Se na primeira metade do século XX a identidade regional foi forjada de modo vertical, por uma aliança entre elites intelectuais e o Estado, com o objetivo de "pacificar" a negritude e transformá-la em ativo turístico seguro; e se, nas décadas de 1970 a 1990, essa identidade oscilou tensamente entre a afirmação política radical dos blocos afro e sua subsequente captura e esvaziamento pela lógica mercadológica do Axé System, o século XXI, por sua vez, inaugura uma era de fragmentação, insurgência e dissidência. A análise das dinâmicas contemporâneas demonstra que o consenso da "harmonia racial", peça-chave do projeto inicial, ruiu definitivamente, dando lugar a uma paisagem identitária multifacetada e conflituosa.

O que se configura hoje é uma baianidade em disputa aberta. De um lado, persiste a "cidade corporativa" denunciada por Milton Santos e o "apartheid festivo" descrito por Paulo Miguez, um aparato que busca manter a cultura negra como um produto de exportação lucrativo, ao mesmo tempo que segrega espacial e economicamente os sujeitos que são seus produtores materiais e simbólicos. Do outro lado, emergem das periferias e dos interstícios da cidade uma profusão de novas estéticas, subjetividades e pedagogias que recusam veementemente o papel de figurantes ou de mão de obra descartável. O "Brau" analisado por Osmundo Pinho, a "Novinha" investigada por Andreza Cerqueira, a performance lésbica d’A Dama e as dissidências queer do "Close" formam um coro intencionalmente dissonante, que desafia não apenas a moralidade sexual vigente, mas a própria noção de uma identidade regional unívoca.

Esses novos agentes sociais e culturais evidenciam que a "baianidade" contemporânea não se define mais primordialmente pela conformidade a uma tradição inventada ou por uma negritude estetizada, mas pela capacidade de reinventar a existência a partir do enfrentamento direto da precariedade. O Pagode Baiano, os "paredões" de som, as redes sociais e as próprias ruas tornaram-se as novas ágoras, os espaços pedagógicos informais onde essa identidade é performada, negociada e contestada, frequentemente à revelia e em oposição às instituições escolares e estatais, que historicamente atuaram como mecanismos

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

de controle e silenciamento. Assim como João Alves teve que ser “primitivo” para vender quadros nos anos 50, o cantor de pagode hoje precisa performar o “brau” ou a hipersexualização para ser consumido, numa atualização das armadilhas de mercado denunciadas por Pinheiro.

Portanto, respondendo à inquietação intelectual que motivou este reexame, é imperativo concluir que a definição de baianidade que servia em 2012 — e, muito menos, a que vigorava nos tempos de Carybé e Jorge Amado — já não é capaz de dar conta da complexidade, do antagonismo e da riqueza polifônica da Salvador do século XXI. Ser baiano na contemporaneidade deixa de ser simplesmente habitar uma "Roma Negra" idealizada, para tornar-se um exercício cotidiano de sobrevivência política e invenção de si. A identidade regional, longe de ser um porto seguro de tradição, revela-se uma trincheira aberta, um lugar de luta onde corpos negros, femininos, periféricos e dissidentes travam uma batalha incessante pelo direito fundamental de narrar a si mesmos, transformando a experiência da exclusão em potência criativa inesgotável e convertendo a própria festa em um ato político radical de permanência e reexistência.

Em última análise, a prática da revisitação aqui exercitada não deve ser lida como um mero acerto de contas com o passado, mas como um reconhecimento da impermanência inerente ao próprio fazer historiográfico. Se hoje as lentes de 2012 parecem insuficientes para captar a complexidade da Bahia contemporânea, é certo que, daqui a dez ou quinze anos, este mesmo texto de 2025 será objeto de novos escrutínios, seja por mim ou por outras(os) pesquisadoras(es) munidas(os) de epistemologias ainda por vir. A “baianidade”, longe de estagnar, continuará a produzir novos sentidos e fricções, exigindo que voltemos a ela repetidamente. Manter-se aberto a esse eterno retorno não é um sinal de fragilidade teórica, mas a prova de que o nosso objeto de estudo permanece vivo, pulsante e, felizmente, inapreensível em sua totalidade. Se a baianidade no final do século XX se estrutura por uma política do olhar e do desejo, então o estudo da Bahia deixa de ser um problema regional e se torna chave para compreender a economia global contemporânea da negritude.A noção de “baianidade” ocupa lugar central na interpretação da identidade regional da Bahia ao longo do século XX, sendo frequentemente associada à ideia de harmonia racial, riqueza cultural e continuidade de tradições afro-brasileiras. Longe de constituir uma essência estável, entretanto, essa identidade deve ser compreendida como resultado de processos históricos de construção, mediação e disputa. Este artigo parte dessa premissa para propor uma revisão crítica das interpretações consolidadas sobre a baianidade, analisando suas transformações entre as décadas de 1930 e 2025.

O ponto de partida da reflexão reside em um exercício de revisitação de produção anterior do autor, apresentada em 2012 no VI Simpósio Nacional de História Cultural, na qual a baianidade foi definida como um conjunto de práticas e representações culturalmente construídas. Embora tal perspectiva já indicasse o caráter não essencialista da identidade regional, ela permanecia centrada na atuação de mediadores culturais consagrados, como intelectuais, artistas e instituições, e pouco atentava para os conflitos sociais, raciais e de gênero que atravessam a produção dessa identidade. Ao privilegiar o olhar desses agentes, a análise anterior reproduzia, ainda que de forma crítica, a centralidade de narrativas que contribuíram para a consolidação de uma imagem harmoniosa da cultura baiana.

Diante dessas limitações, o presente artigo desloca o foco da análise para compreender

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

a baianidade como um campo de disputas historicamente situado. Argumenta-se que a valorização simbólica da cultura afro-baiana, consolidada ao longo do século XX, ocorreu de forma articulada à sua subordinação material e política, produzindo uma tensão persistente entre reconhecimento cultural e desigualdade social. Assim, mais do que uma tradição compartilhada, a baianidade configura-se como uma arena na qual diferentes agentes como o Estado, mercado, intelectuais e sujeitos periféricos, disputam a definição legítima da identidade regional.

Metodologicamente, o trabalho se apoia em revisão bibliográfica crítica e em abordagem de caráter genealógico, buscando identificar rupturas e continuidades na construção da baianidade em três momentos principais: (1) a invenção da tradição afro-baiana entre as décadas de 1930 e 1950, marcada pela atuação de intelectuais modernistas e pela institucionalização cultural promovida pelo Estado; (2) o período de reafricanização e mercantilização entre as décadas de 1970 e 1990, no qual a afirmação política da negritude convive com sua incorporação pela indústria cultural; e (3) as tensões contemporâneas do século XXI, caracterizadas pela intensificação das disputas em torno do corpo, da sexualidade e da produção cultural nas periferias urbanas.

Ao articular esses três momentos, o artigo busca contribuir para o debate historiográfico ao deslocar a interpretação da baianidade de uma narrativa de harmonia para uma análise centrada no conflito. Dessa forma, propõe-se compreender a identidade regional não como herança cultural estática, mas como processo histórico em permanente transformação, no qual a cultura negra ocupa posição central tanto como recurso simbólico quanto como espaço de disputa política e social.

Referências

ARTIGO DE PERIÓDICO:

BACELAR, Jeferson. O negro em Salvador: os atalhos raciais. *Revista de História*, São Paulo, n. 129-131, p. 53-65, 1994. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i129-131p53-65.

MIGUEZ, Paulo. Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133–147, 2020.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 3, p. 127-145, set./dez. 2004.

CAPÍTULO DE LIVRO:

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 15-37.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

SANTOS, Milton. O Espaço do Cidadão. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

TRABALHO EM EVENTO:

CARVALHO, Anselmo Ferreira Machado. O discurso da baianidade na consolidação do carlismo (1967-1983). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-16.

NOVA, Luiz; MIGUEZ, Paulo. O mito baiano: viço, vigor e vícios. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. 25 p.

LIVRO:

AFOLABI, Niyi. *Ilê Aiyê in Brazil and the Reinvention of Africa*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. *Algazarra nas ruas: comemorações da Independência na Bahia (1889-1923)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BACELAR, Jeferson. *A Hierarquia das Raças: Negros e Brancos em Salvador*. Salvador: Pallas, 2001.

FISCHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila (org.). *The Boundaries of Freedom: Slavery, Abolition, and the Making of Modern Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: A Música Afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ICKES, Scott. *African-Brazilian Culture and Regional Identity in Bahia, Brazil*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

JOHNSON, Paul Christopher. *Diaspora Conversions: Black Carib Religion and the Recovery of Africa*. Berkeley: University of California Press, 2007.

PINHO, Patricia de Santana. *Mama Africa: Reinventing Blackness in Bahia*. Durham: Duke University Press, 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

ROMO, Anadelia A. *Brazil's Living Museum: Race, Reform, and Tradition in Bahia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010.

SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade: O Local e o Global nas Relações Raciais e na Produção Cultural Brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2003.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

TESE/ DISSERTAÇÃO/ MONOGRAFIA:

BORGES, Eduardo José Santos. *“Modernidade negociada”: cinema, autonomia política e vanguarda cultural no contexto do desenvolvimentismo baiano (1956-1964)*. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

CERQUEIRA, Andreza Lorena Santos. *"Essa novinha é perigo": Sexualidades, Subjetividades e Interseccionalidades na Visão de Mães e Professoras a partir do pagode baiano em Salvador, Bahia*. 2025. Tese (Doutorado em Estudos de Gênero e Sexualidades) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

LAVINSKY, Gabriela Rocha. *A dama do pagode: transformando a figura feminina no pagode baiano (1992-2022)*. 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. *A Rainha Destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PINHEIRO, Bruno. *Modernismo negro na Bahia: arte e relações raciais, 1947-1964*. 2024. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2024.

SANTOS, Vinícius Teófilo da Silva. *Close e Dendê: cartografando territórios criativos em Nininha Problemática*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2022.

Notas de autoria

Edevard Pinto França Junior é doutorando em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e mestre em História pela mesma instituição. É professor da Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC-BA), em Salvador, Bahia, Brasil. E-mail para contato: edevard.junior@enova.educacao.ba.gov.br

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. Corpo, Raça e Mercado: A Disputa pela baianidade em Revisitação (1930-2025). *Sæculum – Revista de História*, v. 31, p. 01-23, 2026.

Contribuição de autoria:

Não se aplica

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional

Financiamento

O presente trabalho resulta parcialmente da pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC BY-NC 4.0. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 16/04/2026
Reapresentado em: 08/10/2026
Aprovado em: 19/10/2026

Esta obra está licenciada sob uma Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional