

CARNAVAL, IDENTIDADE NEGRA E AXÉ *MUSIC* EM SALVADOR NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Marcelo Cunha Oliveira (Uefs)
Maria de Fátima Hanaque Campos (Uneb)

O carnaval foi um aglutinador de expressões, tensões e identidades. Uma nova musicalidade surgiu na Bahia em especial dos blocos afro. Analisa-se o texto e o contexto do gênero musical axé music na história do carnaval de Salvador. A axé music possibilitou a difusão da negritude baiana.

CARNAVAL; IDENTIDADE NEGRA; AXÉ *MUSIC*.

OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Carnaval, identidade negra e axé music em Salvador na segunda metade do século XX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 70-84, nov. 2016.

CARNIVAL, BLACK IDENTITY AND “AXÉ MUSIC” IN SALVADOR IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Marcelo Cunha Oliveira (Uefs)

Maria de Fátima Hanaque Campos (Uneb)

The Carnival was a unifying expressions, tensions and identities. A new musicality emerged in Bahia especially the carnival group afros. Analyzes the text and the context of axé music genre in the history of carnival in Salvador. The axé music enabled the diffusion of Bahian blackness.

CARNIVAL, BLACK IDENTITY, AXÉ MUSIC.

OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Carnaval, identidade negra e axé music em Salvador na segunda metade do século XX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 70-84, nov. 2016.

INTRODUÇÃO

As festividades populares desde o período colonial estavam ligadas à cultura negra e representaram sentidos e expressões de diversos grupos étnicos. A musicalidade enquanto expressão popular ganhou espaço nas festas carnavalescas, lugar de mediações e encontros de diversas etnias, classes e regiões. Para as autoridades locais as festas populares eram situações de tensões sociais nos espaços públicos.

Desde suas origens, o carnaval foi um aglutinador de expressões e tensões em sua apropriação de espaços e significados por negros, brancos, mestiços, ricos e pobres. Esse mosaico cultural tem sido objeto de estudo passível de desvendar processos de ressignificação de sentidos na construção de identidades individuais/coletivas.

Neste artigo, analisam-se o texto e o contexto do gênero musical *axé music* e a maneira como ele se insere na história do carnaval de Salvador; a música em diálogo com outras vertentes musicais nacionais e internacionais; busca-se recontar não só a história de um movimento da música baiana, mas também de seus atores e das influências que vibravam pelas ruas de Salvador no final do século XX. Foram utilizadas fontes bibliográficas, documentais e iconográficas.

É preciso dirigir primeiro o olhar para o carnaval da cidade de Salvador, pois nas entrelinhas dos cruzamentos estético-musicais, imagens criadas e na historicidade contida numa festa de proporção nacional, podem ser observadas características distintas a cada lugar em que ocorre; em seguida observa-se o surgimento da *axé music* e tecem-se as considerações finais.

O CARNAVAL DA CAPITAL BAIANA

O carnaval é entendido por Nogueira (2008) e Ferreira (2004) como uma festa popular que se norteia na inversão dos costumes do cotidiano e é representada, sobretudo, pela cultura negra por meio das festas, de elementos identitários e de resistências à cultura dominante.

Na Bahia, as batucadas e os cordões organizados pelos grupos de negros apresentavam-se em meio aos desfiles das grandes sociedades organizadas pelas elites brancas. Os blocos ou cordões reuniam pessoas que, cercadas por uma corda, dançavam e cantavam músicas criadas nos terreiros de candomblé.

O carnaval, como todas as manifestações culturais, é passível de processos mutatórios dentro do contexto do espaço que ocupa/ocorre. Como afirma Moura (2001, p. 190), “as diversas configurações da folia correspondem aos momentos da história da cidade; esta por sua vez, não é linear ou composta por

uma série de etapas estanques”. E sendo *gestado* no contexto da festa, para pensar o movimento da *axé music* é necessário entender que se trata de um momento da história de grupos, que não pode ser analisado sob uma perspectiva fechada, com datas absolutas ou apenas uma influência, seja econômica, social ou cultural, mas sim de uma série de aspectos que vão se configurando em Salvador a partir da última metade do século XX.

Acredita-se desnecessário retomar toda uma trajetória carnavalesca oriunda do entrudo no início da colonização mas, sim, tomar como ponto de partida a segunda metade do século XX por considerá-la emblemática, uma vez que aponta para o surgimento da chamada *axé music*.

Miguez (1998, p. 44) indica na história recente três momentos cruciais formadores da nova configuração do carnaval baiano: a criação do trio elétrico, a “*reafricanização*” do carnaval pelos blocos afro e o surgimento dos blocos de trio.

O carnaval da Bahia teve em sua história um grande divisor que foi a criação do trio elétrico. Sua origem remonta a 1950, quando um Ford 1929, a *fubica* (Figura 1), adaptado com um alto-falante, criação de Dodô, Osmar e Demístocles Aragão, por ocasião da visita de um bloco do Recife, o Vassourinhas, saiu pelas ruas animando o povo com frevos. Eletrificaram o ritmo com o uso do pau elétrico, instrumento recém-criado por eles, que mais tarde viria a ser chamado de guitarra baiana, e inventaram dessa forma o frevo baiano (GUERREIRO, 2000, p. 44).

A *fubica* ao longo dos anos foi-se modernizando. Novos grupos foram aderindo à ideia, trazendo novos desdobramentos ao invento de 1950. A criação de Dodô, Osmar e Aragão modifica-se tecnicamente ao tempo que estende sua funcionalidade para além dos limites do carnaval e é ao redor do trio, que, na década de 1960, aparece o folião pipoca – aquele que não compra os abadás dos blocos, pulando atrás dos trios independentes ou acompanhando os trios dos blocos fora da área (corda) reservada a seus associados –, vestindo antigas mortalhas, roupão largo, confortável e bem adaptado ao calor e ao frevo baiano – o que, segundo Moura (2001, p. 197), “é a cara do Carnaval moderno de Salvador. O evento do trio interfacia os foliões mais desiguais entre si”.

A empolgação em torno do caminhão e o efeito do frevo baiano cativam também artistas baianos consagrados e, em 1969, Caetano Veloso compõe “Atrás do trio elétrico” que, segundo Guerreiro (2000, p. 122), populariza o frevo baiano em todo o país. Nos versos de Caetano, a constatação da impossibilidade de se resistir à invenção dos três músicos.

Além disso, segundo Miguez (1998, p. 44) o frevo baiano criado pelos fundadores do trio acabou por gerar “uma novidade original (...) abrindo uma linha

Figura 1: A fubica, 1950. Imagem da réplica do primeiro trio elétrico em exposição na Casa da Música em Itapuã, Salvador, Bahia. Disponível em: <<http://www.bahia-online.net/Carnival..htm>> Acesso em 12 fev. 2012



evolutiva que levaria a um hibridismo musical sem precedentes na música popular brasileira, com a incorporação de estilos variados como rock'n roll, reggae, ijexá e etc". Esse autor também salienta que é a partir daí que a festa assume seu caráter mais participativo, como o traço que distingue o carnaval baiano.

Nesse sentido, foi fundamental na década de 1970 a participação dos Novos Baianos, grupo formado pelos artistas Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Luis Galvão e Baby Consuelo (hoje conhecida como Baby do Brasil e a primeira mulher a cantar num trio elétrico) que, influenciados por ritmos diversos como bossa nova, samba, *rock*, *ijexá* e frevo, aderiram ao trio e nesse ínterim criaram canções consideradas hoje clássicos carnavalescos e populares, como "Pombo-correio" e "Vassourinha elétrica", compostas por Moraes Moreira, que ajudaram a apresentar essa nova imagem do carnaval baiano ao país (GUERREIRO, 2000, p. 122). Os versos de "Chame gente", de 1985, outro clássico carnavalesco, demonstram uma imagem dessa mistura que o trio agregou ao carnaval:

Ah, imagina só / Que loucura esta mistura / Alegria é um estado que chamamos Bahia / De todos os santos, encantos e axé / Sagrado e profano / O baiano é o carnaval / No corredor da história, Vitória, Lapinha, Caminho de Areia / / Pelas vias, pelas veias / Escorre o sangue e o vinho / Pelo mangue, Pelourinho / A pé ou de caminhão não pode faltar a fé / A carnaval vai passar / Na Sé ou no Campo Grande / Somos os Filhos de Gandhi de Dodô e Osmar / Por isso chame, chame, chame gente / E a gente se completa enchendo de alegria / A praça e o poeta. (MOREIRA, ARMANDINHO, 1985).

Moraes Moreira compôs essa música na década de 1970, e ela sintetiza a mistura social que o novo carnaval baiano e o trio propunham. Bairros de ricos (Vitória) e pobres (Caminho de Areia), unidos em função do carnaval, nas praças e

outros lugares da cidade. Segundo Guerreiro (2000, p. 124) a música do trio “propiciava um ‘carnaval-participação’ e os caminhões musicais se transformavam na principal expressão da cultura musical soteropolitana”. Além do aspecto musical e tecnológico que o trio acrescentou à folia baiana, existiu um aspecto social forte que permeou uma nova configuração de folia que se inaugurou, conforme citado. Para Miguez (1998, p. 44) a criação do trio acabou por “inaugurar uma nova lógica de organização da festa e, assim, realinhar a configuração dos atores que fazem o carnaval da Bahia”.

Para Risério (1995, p. 113) houve uma *desierarquização*, criando um espaço em que caem por terra todas as distinções sociais no momento em que todos vão atrás do trio elétrico. O trio, no entanto, pôde ser considerado um aglutinador de diversas camadas, mas isso não poderá ser pensado de uma forma absoluta ou generalizada. Os blocos de trios também foram um exemplo dos limites de participação ao “carnaval-participação” baiano.

Segundo Moura (2001, p. 198), a origem dos blocos de trio remete à década de 1960, quando “o carnaval de Salvador conheceu a maior variedade de formas estéticas e modelos organizativos” com a participação de afoxés, trios elétricos, blocos como os Mercadores de Bagdá, blocos de embalo, blocos de índio e escolas de samba. É importante salientar que em sua origem eles não eram blocos de trio, mas blocos carnavalescos que saíam com uma banda de sopro e percussão.

Moura (2001, p. 199) acrescenta que em 1961 e 1962 surgiram dois dos mais tradicionais blocos do carnaval baiano, Os Internacionais e Os Corujas, respectivamente, em decorrência de uma briga entre fundadores do bloco Os Fantasmas, formado por moradores dos bairros Barbalho e Santo Antônio, tradicionalmente de classe média. Nesses blocos a questão étnica era proeminente, só aceitando a participação de homens brancos. Seus integrantes e lideranças se consideravam um diferencial na maioria de baianos de pele escura. Com fantasias bem elaboradas e destaques no cortejo, a cada ano havia um tema e uma marchinha correspondente.

Para Guerreiro (2000, p. 126-127) no final da década de 1980, havia cerca de 40 blocos estruturados e estabelecidos como empresas, que acabaram por privatizar o espaço público da festa, a rua, por meio das cordas que delimitavam o local separando os associados do bloco de trio e o folião pipoca. Esses blocos passaram a ser o espaço preferido para a diversão do turista que vinha à Bahia na época do carnaval, e o apoio de patrocinadores públicos e privados viabilizou a consolidação desse modelo de carnaval. Eles acabaram por agregar, ao lado dos

turistas, a camada branco-mestiça soteropolitana sendo pejorativamente chamados de blocos de barão.

Além de uma dinâmica própria de associação a cada um deles, Guerreiro (2000) considera que havia rivalidade entre os blocos no que se refere aos bairros de onde vinham (se de classe média ou alta); eles realizavam bailes em clubes prestigiados da cidade e foram os maiores responsáveis pela divulgação da mortalha padronizada, que mais tarde seria substituída pelo atual *abadá* (inicialmente, um conjunto de *short* e camiseta, hoje apenas a camiseta).

Miguez (1998, p. 44) aponta que nesse período, novos aspectos se agregaram ao carnaval baiano no sentido da implementação de um novo modelo de festa, com a visão de um mercado de entretenimento, “abrindo espaço para a implantação, difusão e desenvolvimento de uma lógica comercial que a partir de então marcou, decisivamente, a organização e a realização do carnaval baiano”.

De acordo com Ferreira (2009), a figura do índio tornou-se, por meio de sua relação com o carnaval, um verdadeiro símbolo da nacionalidade. Mais antigo do que os blocos de trio, segundo Moura (2001, p. 201) o primeiro bloco de índio de que se tem notícia em Salvador foi o Cacique do Garcia, influenciado pelo Cacique de Ramos do Rio de Janeiro e formado por dissidentes da Juventude do Garcia, escola de samba que, como outras na Bahia, seguiam o modelo das escolas de samba cariocas ao passar a desfilar, a partir de 1956. Muitos outros seguiram a ideia do Cacique do Garcia: Apaches do Tororó, Os Guaranis, Os Peles Vermelhas, Os Xavantes, Sioux, Tupis, Comanches do Pelô, entre outros. Várias foram as características que demarcavam a imagem dessas instituições, a saber:

a) assimilação da luta indígena contra os brancos a partir de modelos norte-americanos do cinema de faroeste, e portanto, de uma imagem de índios fortes, destemidos prontos para a guerra;

b) musicalidade eminentemente negra de batucadas, canções de sucesso no rádio, hinos do bloco com referências à paz e confraternização;

c) destemor em forma de alegoria, como demonstração de poder e força que causava temor à elite baiana;

d) uso de elementos nas caracterizações nas roupas e adereços que tanto levavam a uma assimilação de itens do imaginário do Oeste norte-americano do cinema quanto da iconografia africana, como, por exemplo, as machadinhas.

Segundo Guerreiro (2000, p. 83) essa identificação com índios americanos vai além da simples fantasia de carnaval, mas amplia-se em significados de re-colocar metaforicamente a opressão vivida pelos pretos da Bahia.

Outra entidade carnavalesca importante e que também vem fincar raízes na nova imagem do carnaval baiano é o afoxé, forma de divertimento negro ligada à preservação do patrimônio religioso dos candomblés que surgiu a partir de 1920. Seu cortejo trazia a reprodução das danças dos orixás, com o *alabês* como músicos da banda chamada de *charanga*, que tocavam o *ijexá*, e trouxeram assim para o carnaval a música e a estética da religião afro-brasileira. Entre os primeiros afoxés podemos citar o Otum Obá de África, A Lembrança Africana e Lutadores da África. São descritos por Guerreiro (2000) como candomblés de rua.

Segundo Moura (2001, p. 193) no final da década de 1940 surge o afoxé mais famoso da Bahia, o Filhos de Gandhi, formado pelos trabalhadores do porto que mantinham uma sociabilidade na área das docas. Suas vestimentas brancas foram criadas a partir dos lençóis doados pelas prostitutas da Ladeira do Julião, e a música tocada era o *ijexá*, ritmo usado na liturgia dos orixás.

Já na década de 1970 veio somar-se às já citadas outra entidade, de suma importância para o contexto de criação do gênero musical axé *music*: os blocos afro. Para pensar a criação desses blocos é necessário vasculhar as influências que proporcionaram à formação de uma nova identidade negra em Salvador, que ocorre a partir da década de 1960.

Guerreiro (2000, p. 87) indica diversos elementos para a formação dessa nova identidade, por exemplo, a influência da contracultura norte-americana. Musicalmente falando, a autora delimita a década de 1960 como inicial, com a criação da *soul music*, que girava em torno do universo negro. No Brasil, a *soul music* chega primeiramente no Rio de Janeiro, com a ocorrência dos bailes *funk* (uma vertente mais agressiva do *soul*), criando o chamado Movimento Black. Foi esse movimento que, de acordo com a autora, “fez nascer entre os pretos do Brasil um interesse pela cultura afro-brasileira, [tendo] contribuído para seu processo de afirmação”. Nesse sentido, Risério (1995, p. 94) aponta que “a Bahia seria justamente o lugar da passagem do soul ao *ijexá*, do black ao afro, do funk ao afoxé, estilos mesclando-se em algo que bem mereceria o nome de black-*ijexá*”.

Artistas americanos como Jimi Hendrix, James Brown e Jackson’s Five ajudaram a criar um modelo de imagem do negro baiano que inicialmente foi incorporada pelos responsáveis pela fundação do bloco afro Ilê Aiyê, misturando o samba e o *ijexá* com cruzamento ideológico nas letras das canções dos EUA, Bahia e Jamaica.

Guerreiro (2000, p. 88) considera que havia articulação de um discurso afirmativo por meio das letras das canções e de uma estética própria vinculando uma ideologia e uma identidade que foram mobilizadas por movimentos sociais e

culturais pós-modernos em países africanos, sobretudo, mas que buscavam uma característica própria na junção das diversas *Áfricas* espalhadas:

Sou Ilê Aiyê da América africana / Senzala barro preto Curuzu /
Sou negro Zulu / Garvey Liberdade e Brooklin Curuzú Aiyê / John-
son com seu pulso / Encantou todo mundo / Jimi Hendrix com seu
toque universal / Reverendo Luther King / A liberdade e a palavra
de fé / (GUSA, 1996).

Já Moura (2001, p. 207) vincula essa emergência de uma identidade afro na Bahia a um processo de industrialização rápida, grande fluxo de imigração e mais acesso às informações sobre o que acontecia no mundo. Para ele, “circulavam de forma vibrante informações sobre a cena política africana, grupos musicais e movimentos negros norte-americanos e a cultura rastafári, que aqui chegava clandestinamente na forma do *reggae*, do *ska* e outros ritmos, associados ao uso da maconha”.

Guerreiro (2000, p. 88, 32) considera que foi a partir desse contexto que surgiram os blocos afro, que teve no Ilê Aiyê (em iorubá casa de negros, abrigo de negros ou terreiro de negros), criado em 1974, referencial de uma manifestação pioneira de consciência de negritude dos negros do bairro da Liberdade, por meio de roupas, cabelos, linguagens, musicalidade e organização com a proibição da participação de brancos.

Moura (2001, p. 214) cita outros blocos afro que foram surgindo ao longo da década de 1970, como o Malê de Balê, no bairro de Itapuã em 1978; o Olodum, vindo do Maciel-Pelourinho em 1979, época em que o centro histórico ainda não tinha recebido reestruturação pelo governo do estado e que refletia as condições do local de origem, sendo que não conseguiu desfilar em 1983 por falta de fundos. O auge desse bloco se dá justamente na época da *axé music*; dissidência do Olodum, o Muzenza surge em 1981, mais voltado para a cultura *reggae* e o culto a Bob Marley; em 1982 surge Tenda de Olorum, da Massaranduba, e em 1986 o Afrequetê, da Liberdade, ambos com a curta duração de dois carnavais.

Guerreiro (1998, p. 105) destaca a criação do Araketu em 1980, na península de Itapagipe, mais precisamente em Periperi. Seu nome em iorubá significa reino de Ketu, e o bloco traz muitas semelhanças com o Ilê Aiyê. Tem como protetor Oxossi, orixá da guerra. Mais uma vez o candomblé é parte fundamental de identidade e musicalidade, uma vez que seus temas giram em torno dos orixás. Seu símbolo, aliás, é o *ofá*, que simboliza o orixá protetor da entidade, também presente nas coreografias que apresenta recriando as danças dos orixás e descrevendo os temas desenvolvidos para o desfile carnavalesco. Conseguiu anexar a

sua musicalidade o uso de instrumentos elétricos como a guitarra, metais, sintetizadores e contrabaixo.

Nesse contexto de formação de blocos afro é salutar o destaque de uma figura cujas experimentações acabam por criar um novo ritmo que revolucionou o panorama percussivo baiano: o Maestro Neguinho do Samba, que uniu o samba baiano e o *reggae*. Santos (2009, p. 43) define melhor esse processo de formação do novo ritmo ao afirmar que:

Priorizando as caixas de repique em detrimento dos surdos o produtor musical e maestro da bateria do grupo Olodum, mudou a expressão artística do grupo, incorporando elementos do *reggae* e das escolas de samba. Desta maneira acabou por redefinir a música produzida pelos blocos afros.

É importante salientar também que essas experimentações, mais precisamente o samba-reggae foi rejeitado pelo Ilê Ayê, mas prontamente aceito por outro bloco afro, o Olodum, que, mais receptivo às modernizações rítmicas e estéticas, incorporou a inovação que acabou por deflagrar um fenômeno sem precedentes na popularização do bloco e do seu sucesso de mídia nacional e internacional participando do disco *The rhythm of the saints* do músico americano Paul Simon, que ganhou, em 1991, o Grammy na categoria World Music.

NASCE A AXÉ MUSIC

A primeira vez que foi usada a expressão *axé music* para definir a música carnavalesca produzida na Bahia foi numa crítica do jornalista Hagamenon Brito, em 1987, no jornal *A Tarde*. Sua origem está na forma como os roqueiros baianos chamavam pejorativamente os músicos da nova música baiana: *axézeiros*. Segundo Guerreiro (2000), indiferentes à conotação pejorativa, a mídia e também alguns artistas adotaram-na, mesmo porque *axé* é palavra do candomblé que significa força, poder e energia, e a *axé music* passou a referir tanto a música dos blocos afro, como das bandas de trio e artistas que faziam música para entretenimento na Bahia.

Para Moura (2001, p. 215) a *axé music* é a

Interface musical e coreográfica que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro (...). Não se trata de um estilo ou gênero musical pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma interface, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais

de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si.

Guerreiro (2000, p. 133) simplifica a definição para o “encontro da música de trio com a música dos blocos afros (frevo baiano + samba-reggae)”, com sonoridades harmônicas e percussivas. Para essa autora, ela nasce da atração que a musicalidade afro incide sobre os blocos de trio pela visibilidade que ela trazia na época pela mídia e como resultado dos novos recursos de gravação, mediante o uso do *sampler*, equipamento de armazenamento e reprodução digital dos sons.

Miguez (1998, p. 46) afirma que até a década de 1980, a música carnavalesca baiana não dispunha de nenhum acesso aos esquemas da indústria cultural que pudesse viabilizar sua realização no mercado. Em 1982, entretanto, o estúdio W.R., em Salvador, dirigido pelo empresário Wesley Rangel, permite, com bastante qualidade, a produção, gravação e lançamento do cantor Luiz Caldas, artista conhecido do público baiano pela sua participação no circuito carnavalesco, então acompanhado pela banda Acordes Verdes. Em 1985, tem-se o lançamento do LP *Magia*, de Luis Caldas, e a música “Fricote” (muito conhecida também como “Nêga do cabelo duro”), composta pelo próprio cantor em parceria com o compositor Paulinho Camafeu, consegue estrondoso sucesso em todo o país dando maior visibilidade à nova música de entretenimento que estava sendo produzida na Bahia.

Nesse contexto, a nova configuração do mercado brasileiro de música é fundamental para entender a rápida ascensão comercial da música baiana. Na década de 1970, as grandes gravadoras, chamadas comumente de *majors*, passaram a incorporar uma nova maneira de gerir os negócios da música, fazendo parcerias com gravadoras menores, que produziam os discos dos novos artistas, ficando para as grandes gravadoras sua distribuição e promoção.

Assim, uma produção local com distribuição em nível nacional e internacional começou a configurar um mercado de música soteropolitano voltado para a divulgação da música que era produzida na cidade, sempre tendo como esteio o carnaval. Em 1987, foi lançada “Deuses, cultura egípcia, Olodum”, conhecida como “Faraó”, música de Luciano Gomes, após ter sido o grande sucesso no carnaval daquele ano. Primeiramente gravada por Margareth Menezes, a Bandamel, do bloco Mel, grava a música e vende 800 mil cópias – o que Guerreiro (2000, p. 133) considera “um marco do movimento musical de Salvador, pois inaugurou a incorporação da música dos blocos afros ao repertório dos blocos de trio” –, alcançando mais visibilidade nas classes média e alta, que preferia sair no carnaval como associados nos blocos de trio. Já no final de 1987, o cantor Gerônimo lança a música “Eu sou negão”, que, misturando *ijexá* e ritmos caribenhos, se tor-

nou um manifesto contra a discriminação dos blocos afro, e denunciava uma situação de tensão entre os blocos afro e os de trio também integrante do contexto de criação da *axé music*. É interessante notar que, a despeito dessa tensão, é a parceria entre os dois que transforma uma música restrita ao contexto local em grande fenômeno de massa e mídia nacional, impulsionando o nascimento de uma indústria cultural baiana, em que os blocos, tanto os de trio quanto os afro, alcançaram notoriedade.

Segundo Rubim (2000, p. 85), a formação desse mercado de música proporcionou também dois deslocamentos significativos. Primeiro, a popularização da música baiana redirecionou uma parte da produção de música brasileira, normalmente centrada no eixo Rio-São Paulo para Salvador (especificamente para a *axé music*), formando uma teia de produtores, artistas e empresários que não mais precisaram se deslocar da Bahia para obter sucesso. Proporcionou a expansão de uma música restrita aos festejos carnavalescos a sua execução durante todo o ano nas rádios de todo o país e do próprio carnaval baiano, exportado como produto nas micaretas fora de época por todo país.

Castro (2010, p. 205) considera esse período privilegiado no campo cultural e artístico da Bahia a partir de alianças de forças e interesses, como a presença midiática de Luiz Caldas no cenário musical e sua associação ao Bloco Camaleão; a ascensão dos blocos afro espalhados pela cidade; o interesse e incursão das gravadoras no campo artístico local; o apoio de empresários e radialistas também locais, com relevante destaque para Wesley Rangel e Cristóvão Rodrigues, respectivamente; o início de uma aliança entre artistas e as forças políticas.

Guerreiro (2000, p. 142) destaca outros artistas que se vão tornando relevantes para consolidação da nova música baiana, a exemplo da cantora Sarajane, que começou a fazer a ponte Salvador-Sudeste para participar de programas de auditório, como os da TV Globo, principalmente o *Cassino do Chacrinha*, que misturando ritmos caribenhos com o samba, o *reggae*, somados a uma base de *rock* e *funk*, também foi uma das pioneiras na divulgação das fusões rítmicas baianas. Para além da música, surgem novas danças. Em entrevista a Goli Guerreiro (2000, p. 142-143) a cantora Sarajane explicou como a dança do gueto soteropolitano, nesse primeiro momento, subia ao palco:

A gente ia para as quadras dos blocos afros e ficava observando as coreografias. Então a gente pegava um passo e ia lançar na TV e aquilo agradava em cheio. Eu fazia questão de dizer que vinha dos guetos de Salvador, que foram os blocos afros que criaram tudo aquilo. Era uma forma de valorizá-los, porque eles eram muito discriminados, massacrados mesmo.

Para Moura (2000, p. 219) foi Luiz Caldas quem primeiro lançou a moda das danças no carnaval de Salvador, que anualmente se renovava com as diversas criações dos artistas, como a dança da galinha (1986) e a dança do crocodilo (1988).

Santos (2009, p. 47) destaca outros artistas que começam a despontar no cenário musical baiano na década de 1980. Margareth Menezes, após o sucesso da música “Faraó” nas rádios baianas, alcança o topo das paradas da revista americana *Billboard* (categoria *world music*) e tem sua carreira impulsionada pelo apoio do cantor e produtor escocês David Byrne. A Banda Mel ganha discos de ouro e platina com o sucesso da música e do LP *E lá vou eu*. Em 1990, Netinho ganha notoriedade de grande estrela da *axé music* como vocalista da banda Beijo, impulsionado por participações no *Domingão do Faustão*, programa dominical da Rede Globo de Televisão e pelo sucesso nacional da música “Beijo na boca”.

Outra figura de suma importância na constituição da *axé music* foi Antonio Carlos Santos de Freitas, Carlinhos Brown. Guerreiro (2000, p. 170) destaca sua participação na constituição da música baiana, participando de diversos discos de *axé music* e de bandas como a do bloco Camaleão. Foi percussionista de Caetano Veloso e atuou como produtor, instrumentista e compositor de outros artistas brasileiros, como Marisa Monte, Cássia Eller, Arnaldo Antunes. Multinstrumentista, Carlinhos Brown em 1996 recebeu o prêmio de revelação de *world music* da Radio France Internationale (RFI) pelo CD solo *Afrogamabetizado*. Em 1992 formou a Timbalada, um grupo que procurava fazer o chamado *afropop*, estilo mestiço de diversas linguagens sonoras, produto da herança de várias influências fragmentadas. A estética da Timbalada também seguia esse mesmo caminho, com a utilização de referências tribais africanas, como a pintura corporal e itens da vida contemporânea como óculos escuros e outros adereços reciclados.

Pereira (2010) destaca o surgimento do fenômeno artístico da cantora Daniela Mercury, no início da década de 1990, com o disco e *show O canto da cidade* (lançados em 1992), importante para consolidação da indústria musical, impulsionada pela mídia televisiva, que se volta para a Bahia e o ritmo contagiante da cantora.

Outro coletivo ajuda a plasmar a *axé music*: o grupo de pagode É o Tchan, que, formado no início da década de 1980 ainda com o nome de Gerasamba, se apresentava em casas modestas para um público de pouco poder aquisitivo até ser descoberto por Manolo Pousada e Cristovão Rodrigues, radialistas da Rádio Itapuã, uma das maiores divulgadoras da música baiana. Segundo Moura (2001, p. 235), isso aconteceu em 1988, e alguns anos depois o grupo passou a ser administrado pela produtora Bicho da Cara Preta, alcançando grande sucesso já na

década de 1990, quando passou a lotar casas de *shows* em todo o país. A partir desse momento, novos grupos formados dentro das comunidades pobres de Salvador começam a se organizar, a partir de grupos de amigos ou parentes em bairros como Cabula e Cajazeiras. Algumas das características desses grupos era a junção de melodia e composição de fácil assimilação e caráter sensualista, sobretudo no que se refere à figura da mulher baiana, acompanhadas com uma coreografia executadas pelos dançarinos que uniam o samba de roda tradicional com padrão aeróbico das academias, influência também notada nos figurinos dos dançarinos. Reforçando a ideia de uma interface de ritmos, os grupos baianos de pagode foram reconhecidos como partícipes da *axé music* e não como um movimento novo.

De certa forma, também pode-se pensar essa nova vertente da *axé music* como um novo fôlego para o mercado, visto que o foco a partir desse momento migrou para os novos grupos semelhantes ao É o Tchan, como a Companhia do Pagode e Pega no Compasso. Guerreiro (2000, p. 256) considera que o sucesso desses grupos, da mesma forma que da *axé music* no início, se deveu em grande medida a seus ensaios, que eram realizados em espaços abertos na capital baiana, servindo como preparação para o carnaval, e que, assim como no Olodum, começaram a ser frequentados por jovens de classe média – que antes consideravam o pagode “coisa de pobre” e, então, passaram a lotar esses espaços.

Se a nova música baiana crescia em popularidade, por outro lado, o número de detratores e defensores também crescia. Houve muita polêmica quanto a seu nome, a respeito de sua validade enquanto música popular brasileira e, também, a seu conteúdo “poético”. Guerreiro (2000, p. 136) cita o depoimento do compositor e cantor Dorival Caymmi ao reprovar a nova música baiana afirmando ser apenas “um refrão de apelo fácil, a poesia substituída por sons fáceis de repetir”. Martins (2000, p. 146) em matéria da revista *Veja*, alardeava a decadência da já não tão nova música baiana, cuja característica, segundo a revista, era a presença de refrãos monossilábicos “em que as vogais compensam a escassez neuronal”; Pereira (2010) cita o músico Caetano Veloso, ícone, juntamente com Caymmi, da MPB e da música baiana, que não só se mostrou parte do grupo dos simpatizantes, identificando a *axé music* como herdeira da antropofagia pregada pelo tropicalismo, como ainda compôs “Axé-Axé” para Daniela Mercury, gravada no CD *Sol da Liberdade* em 2000:

Daqui de cima do caminhão / De cima do caminhão / Eu vejo o seu pé no chão / No chão, debaixo do pé, no chão / Escuto o seu coração / Escute o meu coração / A nossa música é a mesma voz / Ninguém desfaz o que nós / Fazemos nesse país / A música é o que há

de fazer / Eu me juntar com você / E ver meu povo feliz / Dodô e Osmar / Daqui do caminhão / Sou faraó / Dentro do cordão / Eu sou negão / Levante o pé do chão / Moraes, Moraes / Meu nome é Salvador / (VELOSO, 2000).

Não surpreende a sonoridade impressa na gravação: uma eletrizante junção das guitarras que remetem a Dodô e Osmar, com percussão fortemente marcada pelo repique. A música começa com o entoar de versos do antigo *hit* carnavalesco “Chão da Praça”, de Moraes Moreira, com equalização que remete às antigas cornetas dos trios da década de 1970. Como se o antigo estivesse anunciando o novo, sem que isso mostrasse o fim do primeiro. Arranjos de um piano e de um contrabaixo que lembram a música negra (*jazz* e *soul*) americana com viscerais instrumentos de sopro. Pura antropofagia. Música e letra informavam, para além das críticas, o caráter pós-moderno e identitário da nova música baiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carnaval soteropolitano assumiu maiores proporções artísticas e participativas justamente pela intersecção de uma cultura negra que, desenvolvida em diversas frentes, modificando-se, modernizando-se, camuflando-se, acabou por formar um terreno fértil de invenções estéticas a partir do final da década de 1970, levando para a festa momesca um criativo protesto de cunho racial e social.

Pereira (2010) ressalta a importância da *axé music* ao afirmar que embora haja quem veja o megafenômeno como produção menor do cenário da cultura baiana, a questão em pauta é o seu relevo na difusão da negritude baiana: na pauta sempre recorrente das canções está o drama da afrodescendência numa retomada notável da autoestima da população negro-mestiça de Salvador.

Pode-se afirmar que a *axé music*, ainda que tenha sido um fenômeno que se aliou ao mercado e à mídia, bem como à composição de canções de fácil assimilação popular, é fruto de experimentações e estéticas carnavalescas agregadas em seus significados à voz e à vivência repleta de múltiplas influências dos soteropolitanos nas ruas de Salvador no romper do novo século.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Armando Alexandre. *Axé Music: mitos, verdades e world music*. Per Music, Belo Horizonte, n. 22, p. 203-217. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_16.pdf> Acesso em: 10 jan 2011. 2010.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2004.

- _____. Índios de cordão: identidade brasileira e carnaval. Anpap. 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.
- GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Edições 34. 2000.
- MARTINS, S. Axé, babau! Veja, São Paulo, n. 1631, p.146, 12 jan. 2000.
- MOURA, Milton Araújo. Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidade no carnaval de Salvador. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- MIGUEZ, Paulo. Cultura, festa e cidade. RDE, ano 1, n. 1, p. 41-48, nov. 1998.
- NOGUEIRA, Rodrigo Muniz Ferreira. A festa negra na Bahia: do medo à apoteose. Cultur, ano 2, n. 1, jan. 2008. Disponível em: www.uesc.br/revistas/culturaeturismo. Acesso em: 30 ago. 2014.
- PEREIRA, Ianá Souza. Axé-Axé: o mega-fenômeno baiano. Revista África e Africanidades, ano 2, n. 8, não paginado, fev. 2010.
- RISÉRIO, Antônio. Carnaval: as cores da mudança. Revista Afro-Ásia, n. 19, p. 91-106. 1995.
- RUBIM, Antônio Albino C. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. Bahia Análise & Dados. Salvador, v. 9, n. 2, p. 74-89, mar. 2000.
- SANTOS, Carolina de Almeida Santos. Diversidade musical e as atividades da Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia na área de música: 1995 a 2006. Dissertação (Mestrado), Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

FONTES (ÁUDIO)

- GUZA; LEITE, Juninho; REGGAE Claudio do; ESTRELA, Elói. “América Brasil”. Intérprete: Ilê Aiyê. In: ILÊ AIYÊ. CD *Canto Negro*. São Paulo: Velas, faixa 3. 1996.
- MOREIRA, Moraes; ARMANDINHO. “Chame gente”. Intérprete: Moraes Moreira. In: LP *Trio Elétrico Dodô e Osmar*. Rio de Janeiro: RCA Victor, lado A, faixa 1. 1985.
- VELOSO, Caetano. “Axé Axé”. Intérprete: Daniela Mercury. In: DANIELA MERCURY. CD *Sol da Liberdade*. São Paulo: BMG Brasil, faixa 5. 2000.

Marcelo Cunha Oliveira é graduado em história pela Universidade Estadual de Feira de Santana e especialista em metodologia do ensino superior. marcelo.cunha2013@hotmail.com

Maria de Fátima Hanaque Campos é graduada em artes plásticas, doutora em história da arte pela Universidade do Porto, Portugal, pós-doutora pelo Royal Botanic Garden, em Kew, Reino Unido, e professora da Universidade do Estado da Bahia (Uneb). fatimahanaque@hotmail.com