

AXÉ MUSIC EM SALVADOR(BA): CONCEITOS, IDENTIDADE E MERCADO

Autores:

Marcelo Cunha Oliveira - marcelo.cunha2013@hotmail.com

Maria de Fátima Hanaque Campos - fatimahanaque@hotmail.com

Resumo

A musicalidade enquanto expressão popular ganhou cada vez mais espaço nas festas carnavalescas. No final da década de 1980, uma nova musicalidade surgiu na Bahia a partir de diversas influências musicais, que os artistas locais ao longo dos anos, foram acumulando e resignificando. Os novos ritmos e sonoridades criados eram devolvidos e compartilhados com o público durante o carnaval, por meio de diversos grupos e artistas que nele tomavam parte, em especial os blocos afros da capital baiana. As fontes utilizadas foram bibliográficas, documentais e sonoras. Fruto das experimentações estéticas que o carnaval de Salvador (Ba) possibilitou, a *axé music* rompeu os limites locais e alcançou estrondoso sucesso em todo país.

Palavras-chave: Carnaval, musicalidade, identidade negra, *axé music*.

Abstract

The musicality as popular expression gained more space in carnival parties. In the late 1980s, a new musicality emerged in Bahia from diverse musical influences, local artists over the years, been accumulating and re-signifying. The new rhythms and sounds created were returned and shared with the public during carnival, through several groups and artists who took part in it, especially the blocks afros of Salvador. The sources used were bibliographic, documentary and sound. The result of aesthetic experimentations that the carnival in Salvador (BA) has enabled, the *axe music* brooked through the local limits and achieved huge success across the country.

Keywords: Carnival, musicality, black identity, *axe music*.

Introdução

As expressões musicais estiveram associadas às festas populares desde o período colonial no Brasil e teve destaque enquanto expressão popular nas festas carnavalescas. Para Napolitano (2005b, p. 7) a importância em trabalhar a música se dá no sentido de que a música popular *ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico cultural*. Assim, ao se deter no estudo histórico e cultural da música brasileira considera ser um espaço privilegiado em um dos países mais ricos em diversidade sonora do mundo, assim como um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de auto representação.

Buscamos analisar o texto e o contexto do gênero musical *axé music* e como se insere na história do carnaval de Salvador; analisando a letra e a música separadamente e assim, dialogando com outras vertentes musicais nacionais e internacionais, buscaremos 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. Iniciamos com a definição do que se convencionou chamar *axé music*, buscando para

isso um diálogo sobre o momento musical e o nascimento de um mercado de música na Bahia calcado na musicalidade afro e as diversas influências estéticas do carnaval baiano; em seguida as transformações que esta traz para o mercado de música baiano, bem como a reconfiguração da baianidade que ela provocou e a intervenção política do Estado da Bahia para manutenção da indústria cultural baiana que se formou a partir de então e considerações finais.

Nasce *Axé music*

O carnaval, como todas as manifestações culturais, são passíveis de processos mutatórios dentro do contexto do espaço que ocupa/ocorre. Como afirma Moura "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." (MOURA, 2001, p.190). E sendo gestado no contexto da festa, para pensar o movimento *axé music* é necessário entender que se trata de um momento da história de grupos, que não pode ser analisado sob uma ótica 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.

Para nossa abordagem, acreditamos desnecessária retomar toda uma trajetória carnavalesca oriunda do Entrudo no início da colonização. E sim, tomar como ponto de partida a segunda metade do século por considerarmos emblemática na medida em que aponta para o surgimento da chamada *axé music*.

Miguez (1998) aponta já na história recente três momentos cruciais formadores da nova cara do carnaval baiano: a criação do trio elétrico, a "reafricanização" do carnaval pelos blocos afros e 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 ao ano de 1950 quando sob uma Ford 1929, a 'fubica', adaptada com um alto-falante, criação de Dodô e Osmar e Demístocles Aragão, que devido à visita de um bloco do Recife "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 se chamar guitarra baiana e inventaram desta forma o frevo baiano (GUERREIRO, 2000, p. 44).

O termo *axé music* é polêmico. A primeira vez que foi usado para definir a música carnavalesca produzida na Bahia foi numa crítica do jornalista Hagamenon Brito em 1987 no Jornal A Tarde. O termo originou-se da forma que os roqueiros baianos chamavam pejorativamente os músicos da nova música baiana: "axézeiros". Indiferentes à conotação pejorativa, o mesmo acabou sendo adotado pela mídia e também por alguns artistas, mesmo porque *axé* é uma palavra vinda do candomblé que significa força, poder e energia e a *axé music* passou a se referir tanto a música dos blocos afros, como das bandas de trio e artistas que faziam música para entretenimento na Bahia (GUERREIRO, 2000, p. 137).

Para Moura 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 (MOURA, 2001, p. 137.)

Guerreiro simplifica a definição para o "encontro da música de trio com a música dos blocos afros (frevo baiano + samba-reggae)"(GUERREIRO, 2000, p.133), com sonoridades harmônicas e percussivas. Para esta autora, esse novo gênero musical 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, através do uso do *sampler*, equipamento de armazenamento e reprodução digital dos sons.

Miguez indica o pontapé inicial para o nascimento da *axé music* ao afirmar que:

Até os anos 80, a música carnavalesca baiana não dispunha de nenhum acesso aos esquemas da indústria cultural que pudesse viabilizar a sua realização no mercado. Em 1982, a ampliação e sofisticação tecnológica do estúdio W.R, empresa dirigida pelo empresário Wesley Rangel, permite, com bastante qualidade, a produção, gravação e lançamento do cantor Luiz Caldas acompanhado pela banda Acordes Verdes; artista conhecido do público baiano pela sua participação no circuito carnavalesco "puxando" blocos de trio (MIGUEZ, 1998, p. 46).

É salutar estabelecermos o ano de 1985 e o lançamento do LP *Magia* de Luís Caldas como um referencial para o entendimento do movimento como um fenômeno de massa nacional, ainda que exista divergência sobre o marco inicial da *axé music*, visto que, por exemplo, a banda Chiclete com Banana (um dos grandes nomes da música baiana) já tivesse discos gravados antes mesmo deste ano. Mas a música *Fricote* (muito conhecida também como "Nega do cabelo duro"), composta pelo próprio cantor em parceria com o compositor Paulinho Camafeu consegue um estrondoso sucesso em todo o país dando maior visibilidade à nova música de entretenimento que estava sendo produzida na Bahia. Tanto a obra quanto o artista de visual exótico, reforçava o momento cultural baiano e foi bem recebido pela mídia do sudeste brasileiro (CASTRO, 2010, p.204-205).

Neste contexto, a nova configuração do mercado de música brasileiro 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. Ao invés de fazer todo o trabalho de descoberta de artistas, produção de discos, promoção e distribuição destes no mercado, as *majors* passaram a fazer parcerias com gravadoras menores, que produziam os discos dos novos artistas, ficando para as grandes gravadoras sua distribuição e promoção. Foi neste momento que a produção realizada por gravadoras independentes (como a WR de

Wesley Rangel em Salvador) passou a ser distribuída e promovida por grandes gravadoras multinacionais, que terceirizava os riscos e ao mesmo tempo detinha o monopólio sobre a distribuição dos discos (LEME, 2001, p. 45-52).

É neste sentido, de uma produção local e distribuição em nível nacional e internacional que começou a se configurar um mercado de música soteropolitano voltado para a divulgação da música que é produzida na cidade, sempre tendo como esteio o carnaval. No ano de 1987, foi lançada *Deuses, Cultura Egípcia, Olodum* conhecida como *Faraó*, música de Luciano Gomes, após ser 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. Neste sentido, "*tornou-se um marco do movimento musical de Salvador, pois inaugurou a incorporação da música dos blocos afros ao repertório dos blocos de trio*" (GUERREIRO, 2000, p. 133) e alcança maior visibilidade na classe média e alta, que preferiam sair no carnaval como associados nos blocos de trio. Já no final de 1987, o cantor Gerônimo lança o "Eu sou negão" que é tocada muito nas rádios de toda Bahia. Esta música é um manifesto contra a discriminação dos blocos afros, misturando ijexá e ritmos caribenhos, o artista baiano denunciava a comum invasão dos trios no espaço do bloco afro. Uma situação de tensão entre os blocos afros e os de trio que também fez parte do contexto de criação da *axé music* (GUERREIRO, 2000, 97). É interessante notar que a despeito desta tensão é a parceria entre os dois que transforma uma música restrita ao contexto local em grande fenômeno de massa e mídia nacional e impulsionou o nascimento de uma indústria cultural baiana, no qual tanto os blocos de trio, quanto os blocos afros alcançaram notoriedade.

É o cenário cultural afro-elétrico-carnavalesco "*que proporciona um crescimento da produção musical dando acesso à dinâmica de produção da indústria cultural*" (MIGUEZ, 1998, p.46). Para além disso, Guerreiro (2000) aponta para a mudança do comportamento de pular atrás do trio, assimilando a coreografia dos blocos afros que se misturam ao universo branco da juventude baiana, que passou também a frequentar os ensaios dos blocos afros da cidade, principalmente o Olodum, o bloco afro mais festejado e com maior visibilidade. Era o fim da década de 1980, e a *axé music* alcança visibilidade, com as bandas vendendo facilmente 400 mil cópias, já contando com a estrutura de promoção das grandes gravadoras, que possibilita a execução das músicas baianas nas FM brasileiras fora do período do carnaval e no eixo sul-sudeste do país. Com suas canções alegres de letras fáceis, misturando os ritmos e instrumentos dos trios à batucada afro, a *axé music* tornou-se a grande novidade do Showbiz brasileiro.

Segundo Rubim (2000) a formação deste 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 obterem sucesso. Proporcionou a expansão de uma música restrita aos festejos carnavalescos à 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 compreende este período a partir de uma ideia de alianças de forças e interesses ao afirmar que:

A intensa presença midiática de Luiz Caldas no cenário musical e sua associação, à época, com o jovem e promissor 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, são apenas alguns elementos e indícios que corroboram, à época, com a situação privilegiada da Bahia no campo cultural e artístico nacional. (CASTRO, 2010, p.205).

Surgem outros nomes que vão se tornando relevantes para consolidação da nova música baiana. Como a cantora Sarajane, que na mesma época de Luiz Caldas, já conhecida na Bahia, começa a fazer a ponte Salvador-Sudeste para participar dos programas de auditório, como os da TV Globo, principalmente o "Cassino do Chacrinha". Da mesma forma que Luís Caldas, misturando ritmos caribenhos com o samba, o reggae, somados a uma base *rock* e *funk*, Sarajane também foi uma das pioneiras na divulgação das fusões rítmicas baianas.

Outro aspecto que marca a *axé music* é a proliferação das danças, que ajudaram a popularizar a música. Em entrevista a Gol Guerreiro a cantora Sarajane explicou como a dança do gueto soteropolitano, neste 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 (GUERREIRO, 2000, p.144).

Para Moura (2001) foi Luiz Caldas que 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).

Outros artistas começam a despontar no cenário musical baiano na década de 1980. Margareth Menezes, que após o sucesso Faraó nas rádios baianas, alcança o topo das paradas da revista americana *Billboard* (categoria *world music*), especializada em música 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 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" (SANTOS, 2009, p.47).

Guerreiro (2000) acrescenta que outra figura de suma importância na constituição da *axé music* foi Antonio Carlos Santos de Freitas, Carlinhos Brown. Considerado um dos mais reverenciados compositores e instrumentistas do país. Carlinhos Brown teve ampla

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. Multi-strumentista, 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 afro pop, a exemplo de seu mestre. Este estilo é um fruto mestiço de diversas linguagens sonoras, produto da herança de várias influências fragmentadas. A estética da Timbalada também seguia este mesmo caminho com a utilização de referências tribais africanas, como a pintura corporal e itens da vida contemporânea como óculos escuros e itens reciclados.

Para Leme (2001) foi na década de 1990 que a música baiana passou a fazer parte do monopólio musical brasileiro, dividindo as atenções com a música sertaneja e o chamado pagode romântico.

Acrescenta-se o sucesso da cantora Daniela Mercury, no início da década de 1990, com o disco e show "O canto da Cidade" (lançados em 1992) foi importante para consolidação da indústria musical, que é impulsionada pela mídia. É neste momento que "o foco televisivo se volta para a Bahia que canta e dança este ritmo contagiante, fortalecendo a indústria da *axé music*" (PEREIRA, 2010, s/p.).

Um outro grupo que ajuda a plasmar a *axé music* foi o grupo de pagode *É o Tchan*, que formado no início dos anos 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 Cristóvão Rodrigues, radialistas da rádio Itapuã, uma das maiores divulgadoras da música baiana. Isso aconteceu no ano de 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 país. A partir desse momento, novos grupos formados dentro das comunidades pobres de Salvador começam a se organizar. Normalmente constituídas a partir de grupos de amigos ou parentes em bairros como Cabula e Cajazeiras, algumas das características desses grupos era justamente a junção de melodias fáceis com uma letra 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 (MOURA, 2001, p. 235). Reforçando a ideia de uma interface de ritmos, os grupos de pagode baianos foram reconhecidos como partícipes da *axé music* e não como um movimento novo.

De certa forma, também podemos pensar esta nova vertente da *axé music* como um novo fôlego para o mercado, visto que o foco a partir deste momento migrou para os novos grupos semelhantes ao *É o Tchan*, como a *Companhia do Pagode* e *Pega no Compasso*. O sucesso destes grupos, da mesma forma que no início da *axé music*, deveu-se em grande medida aos seus ensaios, que são realizados em espaços abertos na capital baiana e servem como preparação para o carnaval, que assim como no *Olodum*, passaram a serem frequentados por jovens de classe média, que antes achavam o pagode coisa de pobre, lotando estes espaços.

Se a nova música baiana crescia em popularidade, por outro lado, o número de detratores e defensores também crescia. Houve muita polêmica quanto ao seu nome, a respeito da sua validade enquanto música popular brasileira e, também, ao seu conteúdo "poético". Para exemplificar: Dorival Caymmi reprovou a nova música de seu Estado afirmando ser apenas "*um refrão de apelo fácil, a poesia substituída por sons fáceis de repetir*" (GUERREIRO, 2000, p.136); em 2000, uma 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*" (MARTINS, 2000,p.146); Caetano Veloso, ícone juntamente com Caymmi da MPB e da música baiana, engrossou o grupo dos simpatizantes, identificando *axé music* como herdeira da antropofagia pregada pelo tropicalismo e ainda compôs "Axé-Axé" para Daniela Mercury (PEREIRA, 2010) gravada no CD *Sol da Liberdade* em 2000. Abaixo, a letra da canção.

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 (Axé) (VELOSO, 2000. 1 CD. Faixa 05).

Não surpreende a sonoridade impressa na gravação: uma eletrizante junção das guitarras que remetem a Dodô e Osmar, com uma percussão fortemente marcada pelo repique. A música começa com o entoar de versos do antigo hit carnavalesco "Chão da Praça" de Moraes Moreira, com uma equalização que remete às antigas cornetas dos trios da década de 70. 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. A música e letra informavam para além das críticas, o caráter pós-moderno e identitário da nova musica baiana.

Pereira ressalta a importância da *axé music* ao afirmar que:

Pode-se dizer que, ainda que alguém veja o megafenômeno da *axé music* como produção menor do cenário da cultura baiana, a questão em pauta é o seu relevo na difusão da negritude baiana, apesar de ser lida por muitos como negativa, na pauta sempre recorrente das canções está o drama da afro descendência numa retomada notável da autoestima da população negro-mestiça de Salvador (PEREIRA, 2010, p. 36).

A *axé music*, a baianidade e o governo do Estado: a construção da nova identidade baiana

Segundo Carvalho (2009), um longo período de desconstrução da Bahia enquanto local de relevância cultural é iniciado a partir do novo ideário de ordem e progresso da recém-proclamada república. A partir desse momento, o estado passa a ser visto como imagem da decadência e atraso sem nunca ter sido destituída totalmente de sua relevância histórica. Nas décadas de 1930 e 1940 a imagem cultural Bahia volta a ter destaque no cenário nacional a partir do samba de Dorival Caymmi "*o que é que a baiana tem*", que é gravado por Carmem Miranda, artista de origem portuguesa naturalizada brasileira. O sucesso da artista e a sua imagem de uma "baiana" passa a identificar o país no exterior a partir de elementos identitários da Bahia.

Este aspecto reforça a afirmação de Pereira (2010, p. 38) que "*as representações da Bahia e dos baianos passa geralmente por códigos musicais*". Neste sentido, a *axé music* é um fenômeno no qual a validade de sua produção se dá pela sintonia com os ícones da baianidade e seu repertório indica sempre a Bahia como seu lugar.

Segundo Freitas (2008), ao longo dos anos, o texto da baianidade foi construído por diversos artistas, sobretudo através da literatura e da música. Na música, a autora destaca cantores baianos e não-baianos como Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Antonio Carlos e Jofafi, Ary Barroso, Vinicius de Moraes e Toquinho. São célebres as canções de Caymmi que nos seus versos enaltecia a Bahia e a sua gente como na já citada "O que é que a baiana tem?" de 1938:

O que é que a Bahia tem?
Que é que é que a Bahia tem?
Tem torço de seda tem!
Tem brincos de ouro tem!
Corrente de ouro tem! Tem pano da costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém!
O que é que a baiana tem?
(CAYMMI, 1939. 1 Compacto. Lado A, faixa 1)

Para Carvalho (2009), a baiana cantada por Caymmi não eram as pobres que perambulavam pela Salvador da década de 1930, e sim, as baianas chamadas negras de partido alto e geralmente protegidas dos ricos baianos, que costumavam usar seus balangandãs de ouro, prata e marfim nas festas populares da cidade da Bahia. Foi a partir desta imagem que o próprio compositor ajudou a moldar a imagem e os gestos da cantora Carmem Miranda.

Já na década de 1960, Caetano Veloso e Gilberto Gil, despontaram no cenário nacional. A produção desses artistas continha também referências de ícones da cultura baiana soteropolitana como a mulher baiana, ao candomblé, às festas populares baianas, à etnicidade, aos lugares, ao jeito baiano de ser, a episódios da história e personagens da vida cotidiana. A partir da letra da canção abaixo de 1979 já podemos perceber traços desta valorização do elemento negro, do seu cotidiano e das suas manifestações, que serão exaustivamente utilizados na *axé music* e na construção da nova baianidade nascida a partir do final da década de 1980 da qual a produção dos blocos afros foi suporte.

Não me amarra dinheiro não!
Mas formosura
Dinheiro não!
A pele escura
Dinheiro não!
A carne dura
Dinheiro não!
Moça preta do Curuzú
Beleza pura!
Federação /Beleza pura!
Boca do rio /Beleza pura!
Dinheiro não!
Quando essa preta
Começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda trama da trança
Transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar
Prá botar no cabelo
[...] Moço lindo do Badauê
Beleza pura!
Do Ilê-Aiyê
Beleza pura! [...]
Dentro daquele turbante
Do filho de Gandhi
É o que há
Tudo é chique demais
Tudo é muito elegante
Manda botar!
Fina palha da costa

E que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios (VELOSO, 1979, disco sonoro, Lado A, faixa três).

Além de um fenômeno mercadológico, pelo que já exposto, seria muito simplista se apenas observássemos esta questão. A atuação dos diversos grupos musicais, bem como os discursos que são construídos a partir das músicas, do vestuário, das danças e das representações de uma cultura negra pungente no seio da sociedade baiana traz, segundo Rubim (2000, p. 86), a mudança da imagem de lentidão e malemolência baiana para o ritmo acelerado da *axé music*. "Éta terra festeira de gente bonita/ que dá nó em pingo d'água, que agita, que agita" propaga a canção "Terra Festeira" de Alain Tavares e Gilson Babilônia, gravada por Daniela Mercury no CD *Elétrica* de 1998. A terra festeira e alegre é sempre citada nas canções da *axé music* e um aspecto sempre abordado pela mídia. Sobre este discurso de felicidade do baiano o Jornal Feira Hoje de Feira de Santana em nota sobre a festa de abertura da Micareta de 1991, anunciava a presença da cantora Daniela Mercury e propagava "*Daniela vem dizendo lindo: a gente pode ser feliz pelas ruas da Bahia*" (COIO, 1991, p.8).

Neste sentido, há uma ampliação no conjunto da imagem da Bahia, que nasce num contexto histórico de mudanças socioeconômicas e culturais da década de 1980, das quais podemos destacar o início das atividades Complexo Petroquímico de Camaçari, construção de modernos Shoppings Centers e do maior conglomerado de telecomunicações do Estado, a TV Bahia. Esses aspectos são configurados juntamente à estruturação de blocos de trios, blocos afros e da ascensão de um mercado fonográfico (CASTRO, 2010, p. 206). Ainda assim, podemos entender a partir da perspectiva de que a Bahia no texto da baianidade abordada, se refere ao baiano de Salvador, visto que as representações cantadas são sempre dentro de universo bem característico desta cidade, não se expandindo a outras realidades como a figura do sertanejo, muito comum e também cantada por artistas baianos fora da *axé music*.

Assim, a antiga Bahia da malemolência da mulata, da tarde bucólica na praia de Itapuã de Dorival Caymmi, agora é a Bahia festeira das bandas de *axé music*, da beleza do Ilê Aiyê, da sensualidade das dançarinas dos grupos de pagode baiano, da adrenalina do carnaval.

Por outro lado é a Bahia real, dos guetos e dos problemas sociais graves. Em 1996, a canção Barracos (Escombros), gravada pelo cantor Netinho no CD *Netinho Ao Vivo*, levantava um dos problemas da cidade de Salvador: a péssima condição nas habitações da periferia da cidade, na qual com muita frequência ocorriam deslizamentos nos períodos mais chuvosos do ano causando a destruição dos barracos nas encostas dos morros.

Pra quem mora lá no morro
Pra quem vive nas encostas
Onde o diabo faz fogo
Pra onde Deus virou as costas
Pra quem vive na surdina
Onde a luz não ilumina

Onde a morte começa
Aonde a vida termina
Esse barraco vai cair
Eu não me canso de avisar
Ele não tem alvenaria
Não tem coluna pra apoiar
Ai, eu não quero ver o dia
Dessa zorra desabar
Só quem vive nas esquinas
Sem poesia e sem paixão
Sem mel, sem céu, sem sonho
Com o coração na mão
Pra quem tá no fim da fila
Tá num beco sem saída
Tá perdendo a graça
Tá ganhando mais ferida
(DEL REY, 1986. 1 CD, faixa 3)

Para Freitas (2008), o diferencial desta baianidade está justamente também por estar voltada para a sua própria realidade. Falava de sua religiosidade, celebrava Itapuã, mas do povo do Curuzú também; ou seja, celebrava a Bahia soteropolitana como terra festeira, sem com isso perder aspectos relevantes da vida cotidiana, como a conscientização do negro, da necessidade de se revisar os conceitos de beleza, da sua importância na sociedade. Buscava um reconhecimento da baianidade para além dos cartões postais.

Freitas (2008) estabelece o momento de consolidação da baianidade, bem como da sua oficialização pelo poder público no ano de 1984:

Nesse ano, numa tentativa de recuperar o carnaval de rua marcado pela violência, a Prefeitura Municipal de Salvador decretou o centenário do carnaval baiano, tendo como referência não a participação popular, que incluiria os escravos, mas os desfiles das classes média e alta. Comemoraram-se, também, os 90 anos da ialorixá Mãe Menininha, agraciada com a comenda Maria Quitéria da Câmara Municipal; o Paço Municipal acolheu o retrato de Zumbi dos Palmares; discutiu-se o tombamento dos terreiros de candomblé; proliferaram as lavagens de escadarias, não só de igrejas; surgiram entidades carnavalescas como afoxés e blocos afro; autoridades do candomblé anunciaram que o ano estava sob a regência de todos os orixás (BRANDÃO apud FREITAS, 2008, p. 06-07).

Segundo Santos (2009) é importante aqui também mencionar o trabalho desenvolvido pelo Governo do Estado com a intenção de fomentar o turismo nesta nova Bahia cantada pela *axé music*. Como exemplo, a criação da Secretaria de Cultura e Turismo em 1995, com a função de desenvolver estes dois setores, considerados estratégicos para o processo econômico e social do Estado. A parceria desses dois setores se deu a partir de

uma estratégia de promoção da cultura pelo turismo e o turismo se beneficiou da cultura como elemento diferenciador. Ações passam a ser implementadas de forma mais efetiva na consolidação da Bahia enquanto local de grande potencial turístico e cultural a partir deste momento. Percebemos então uma proposta de parceria entre o Estado e os diversos seguimentos que faziam parte do meio cultural baiano, entre os quais os artistas da *axé music* eram parte de suma importância devido ao sucesso de público e mídia de suas músicas.

Mas esta parceria não é um processo inaugurado com a *axé music*. Pereira resume bem este fato ao afirmar que:

A cidade de Salvador, ao longo do tempo, vem atrelando à cultura baiana como a sua principal mercadoria, política adotada pelos governantes desde os tempos da ditadura, que se especializou a produzir narrativas que organizam a identidade da cidade da Bahia calcada em valores étnicos da sua comunidade negro-mestiça, a sua música é, pois, um dos principais elementos propagadores desse 'produto Bahia' (PEREIRA, 2010, p. 56).

Nesse sentido, podemos afirmar que a *axé music* possibilitou uma nova configuração da baianidade, que foi assimilada enquanto produto diferenciador na estratégia de progresso econômico do setor turístico baiano pelo governo do Estado. Castro reforça esta ideia de parceria entre artistas e o Governo que atuam juntos através de campanhas publicitárias destacando traços da baianidade e aspectos naturais, mostrando "a música e a etnicidade como elementos simbólico-culturais, e fatores motivacionais de deslocamento turístico" (CASTRO, 2010, p. 208).

Mas, para além dos seus efeitos nas políticas públicas é importante também ampliar a visão do sucesso nacional da música baiana enquanto um processo dentro do mercado de música mundial, voltado para a etnicidade e a preservação dos traços musicais tradicionais e sua fusão rítmica com outros mais modernos.

Neste sentido, o aspecto que se torna relevante quando analisamos a *axé music* e ao seu sucesso no momento de ascensão de um novo modelo de música que refletia um contexto mundial de globalização inerente ao fim do século XX. Ainda para Castro (2010) este movimento traz em seu próprio nome a junção do tribal (*axé*) com o *pop* (music), ou seja, ligada a esta nova música globalizada, a *world music*. Para este autor, a nova música baiana, por conjugar o antigo como referência rítmica original e a fusão de estilos e gêneros, realizava um diálogo entre a tradição e a modernidade. Para Moura (2001) o termo denota tanto uma vocação quanto um desejo de poder se encaixar nesta parte do mercado musical internacional em ascensão.

Para Guerreiro (2000, p. 159), a *world music* pode ser definida como "uma denominação que abriga os mais variados estilos musicais que não cabiam nos rótulos comerciais dos mercados europeu e norte-americano e se tornou uma fatia promissora da dinâmica fonográfica." Neste sentido, está ligada intimamente a uma "música étnica", considerada exótica. Para esta autora, é um mercado de trocas. David Byrne, Peter Gabriel e outros artistas de renome internacional se renovavam no "mundo exótico" através da estética

musical da periferia do Atlântico Negro e os artistas nativos que participam dessas produções alcançavam o mercado internacional de música como França, Inglaterra e EUA. Devido à importância deste mercado, o Grammy, maior prêmio da indústria fonográfica mundial passou a ter uma categoria específica para estes artistas também sob o nome de *world music*. É neste período de ebulição cultural, de novas configurações do carnaval, da baianidade e do nascimento daquilo que se costumou chamar *axé music* que Salvador tornou-se um exportador da musicalidade afro.

Neste sentido, a mesma autora destaca a importância do samba-reggae de Neguinho do Samba, por recriar sonoridades africanas, misturando-as com caribenhas e brasileiras, "*desenhadas em tambores de vários tipos, como surdos, repique, tarol, timbó, timbales (instrumento caribenho), entre outros*" (GUERREIRO, 2000, p.17).

Considerações finais

A *axé music* nasceu na Bahia no final da década de 1980, com características latentes de uma cultura negra em ebulição, que significou uma abertura no mercado musical para a produção baiana, movimentou cifras astronômicas, sobretudo na década de 1990, em vendas de discos e shows, trazendo modificações na estrutura do carnaval baiano e a importação de um modelo de festa baiana, a micareta, para diversas cidades do país.

Procuramos evidenciar os artistas de grupos diversos que foram responsáveis pela difusão da nova música baiana, do apoio da mídia televisiva que possibilitou maior projeção nacional, sem perder de vista que a *axé music* promoveu uma nova configuração da baianidade, o que impulsionou a intervenção política do Estado da Bahia para manutenção da indústria cultural baiana que se formou a partir de então. O contato com artistas de outras nacionalidades (sobretudo, europeus e americanos) acabou por abrir espaços para artistas baianos.

A nova música baiana e a sua identidade analisada refletiu um momento próprio de um mundo globalizado no qual as identidades nacionais passam a migrar de uma imagem talhada a partir da ideia de Estado-nação para a valorização dos aspectos locais ligados às questões relativas ao pertencimento.

Referências:

- CAYMMI, D. O que é que a baiana tem? Intérpretes: Dorival Caymmi e Carmem Miranda. In: CAYMMI, D. O que é que a baiana tem? Rio de Janeiro: Odeon, p.1939. 1 Compacto. Lado A, faixa 1.
- CARVALHO, M. Acontece que eu sou baiano: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi. Salvador: Eduneb, 2009.p.24-25.
- CASTRO, A.A. Axé Music: mitos, verdades e world music. Per Music, Belo Horizonte, n. 22, p. 203-217, 2010. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_16.pdf.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- COIÓ, Z. Jornal Feira Hoje, Feira de Santana, 8 fev.1991, Coluna A Cidade, p.08
- DEL REY, T. Barracos (escombros). Intérprete: Netinho. In: NETINHO. Netinho ao Vivo. Rio de Janeiro: Polygram, p.1986. 1 CD, faixa 3.

- FREITAS, A.P. Música Popular de Salvador nos anos 90: brasileira, baiana ou o que?. In: IV ENECULT, 2008, Salvador. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14332-03.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.
- GUERREIRO, G. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Edições 34, 2000.
- LEME, M. Segure o Tchan: identidade na axé music dos anos 80 e 90. In: Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Musica da UNIRIO, Cadernos do colóquio, Rio de Janeiro, p.45-52, 2001.
- MOURA, M.A. Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidade no carnaval de Salvador. Salvador: UFBA, 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- MARTINS, S. Axé, babau! Veja, São Paulo, n. 1631, p.146, 12 jan. 2000.
- MIGUEZ, P. Cultura, festa e cidade. RDE. Ano 1, n. 1, p. 41-48, nov. de 1998.
- NAPOLITANO, M. Historia & Música: história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autentica, 2005b.
- PEREIRA, I.S. Axé-Axé: o mega-fenômeno baiano. Revista África e Africanidades. Ano 2 , n. 8, p. não paginado, fev. 2010.
- RUBIM, A.A.C. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. Bahia Análise & Dados. Salvador, v.9, n.2, p.74-89, mar.2000.
- SANTOS, C.A.S. Diversidade musical e as atividades da Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia na área de música: 1995 a 2006. Salvador: UFBA, 2009. Dissertação (Mestrado em Administração), Escola de administração, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.
- VELOSO, C. Beleza pura. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. Cinema Transcendental. Rio de Janeiro: Polygram, p.1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.
- _____. Axé Axé. Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, D. Sol da Liberdade. São Paulo: BMG Brasil, p.2000. 1 CD. Faixa 05.