

O CARNAVAL COMO ENGENHO DE REPRESENTAÇÃO CONSENSUAL DA SOCIEDADE BAIANA

Milton Moura*

RESUMO: O artigo passa em revista as transformações por que tem passado o Carnaval de Salvador nas últimas décadas. Enfatiza a reestruturação contínua do processo de integração desigual que se observa em torno e no centro da festa e a homogeneização tendencial dos padrões estéticos, com a generalização do trio elétrico como recurso para alcançar as multidões. No complexo sistema de práticas musicais que se desenvolve hoje na cidade do Salvador, as quais constituem-se em elemento importante da reafirmação de seu arranjo político, combinam-se domesticamente o tradicional e o moderno e reproduz-se a primazia das elites, com ampla margem de aprovação popular, enquanto os signos associados à negritude passam a integrar o panteão da beleza oficial e continuam constituindo o eixo principal da propaganda turística.

PALAVRAS-CHAVE: carnaval; mudança social; cultura popular; negritude; integração social; representação social; consenso.

O processo de modernização/industrialização/urbanização do Recôncavo Baiano, iniciado nos anos 50, com a instalação da Petrobrás, e que se intensificou nos anos 60 e 70, quando do estabelecimento do Centro Industrial de Aratu e do Pólo Petroquímico de Camaçari, respectivamente, foram transformações que alcançaram toda a vida social desta região¹. Se as tradições musicais ligadas ao Carnaval precedem em séculos tais momentos de mudança, nem por isso se mantiveram mudas diante das novidades. Ao contrário, as novas informações e estímulos, percebidos pelos novos atores sociais e somados às novas possibilidades técnicas, desenca-

* Professor Assistente do Departamento de Sociologia da UFBA e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da mesma Universidade. Pesquisador do CRH/UFBA.

¹ Cf. SOUZA e FARIA (orgs.), 1980; KRAYCHETE, 1988; GABRIELLI DE AZEVEDO, 1975; e OLIVEIRA, 1987, entre outros.

dearam um processo não menos complexo de reelaboração contínua da música popular ou subsidiária desta. Para discutir o drama das práticas estéticas ligadas ao carnaval, como espaço em que polarizam diferentes atores sociais, objeto deste trabalho, é necessário passar em revista, rapidamente, o itinerário dessas transformações.

A MODERNIZAÇÃO DO CARNAVAL BAIANO

Podemos tomar como um marco da história do Carnaval de Salvador a segunda metade do século XIX, quando as elites baianas desenvolviam a estratégia de coibir o entrudo e as outras formas populares de diversão próximas das batucadas que conhecemos hoje. O entrudo era o espaço da pilhéria, da confusão, da música inseparável da expressão lúdica e reunia os estratos mais diferentes da sociedade baiana. Com a busca obsessiva, por parte das elites, de assemelhar-se aos modelos carnavalescos europeus, esta prática passa a ser olhada cada vez mais com desconfiança, sendo proibida e reprimida em vários períodos. Mesmo os grupos carnavalescos da população negro-mestiça precisaram corresponder, de alguma forma, ao modelo de inspiração européia para garantir o direito de desfilar na Cidade Alta, em meio aos blocos aristocráticos². Este jogo social consubstanciado no âmbito das práticas musicais é paradigmático dos desdobramentos históricos do Carnaval até os nossos dias.

De modo mais ou menos explícito, os modelos organizativos do Carnaval e seus padrões propriamente musicais se inscrevem neste drama. Aos efeitos deste artigo, interessa, mais precisamente, situar a configuração dos modelos organizativos no processo de modernização da cidade, evidenciando com a mínima precisão a estruturação dos sujeitos do carnaval num quadro cronológico³. Neste sentido, poderíamos dar como um primeiro marco da modernização do Carnaval de Salvador a invenção do trio elétrico, em 1950⁴. Um ano antes, contudo, deu-se a fundação dos Filhos de Gandhi⁵, assinalando uma novidade de outro tipo, sem que um e outro

² Este processo é resgatado com pormenores em VIEIRA FILHO, 1995. Ver também LOYOLA e MIGUEZ, 1996.

³ Sempre de forma esquemática e não exaustiva. Nas itemizações, a cronologia linear cede, às vezes, diante da necessidade de traçar os movimentos correspondentes à estruturação dos sujeitos do Carnaval. As listagens presentes neste texto são exemplificações em que constam, preferentemente, nomes já conhecidos pelo público. Boa parte da cronologia consta em FÉLIX, s/d. As datas ora se referem à fundação oficial da entidade, ora à primeira presença no Carnaval. Os próprios fundadores ou diretores costumam divergir, alguns deles contando como “ano de fundação” aquele em que o grupo original cogitou a criação do bloco.

⁴ A partir da inventividade de profissionais da eletrônica, combinando a tradição do frevo aos conhecimentos associados à prática de reparar aparelhos de rádio. Ver GÓES, 1982. O trio elétrico, hoje, é uma espécie de usina musical, dotada de um complexo sistema de som sobre um caminhão de grande porte, além de aparato de segurança, higiene e saúde e dispositivos elétricos e acústicos que lhe permite emitir sua mensagem a ouvintes distantes cerca de 500 metros.

⁵ A presença mais marcante entre seus membros era a dos estivadores, indicando a importância particular que este ramo de ocupação detinha, então, na cidade. Ver MORALES, 1990 e 1991; e FÉLIX, 1977. Outro

fenômeno tivessem interagido para tanto. Mais do que escolher uma baliza factual, portanto, parece mais conveniente situar o movimento musical num crescendo que vem daqueles anos.

Mesmo não sendo nosso objetivo traçar as relações entre a criatividade musical popular e a formação das entidades carnavalescas, vale lembrar, inicialmente, que as referências institucionais itemizadas a seguir têm como substrato a própria capilaridade das práticas musicais. Um acercao mais minucioso da história dos bairros populares mais tradicionais permitirá perceber a quantidade significativa de indivíduos que pratica(ra)m alguma forma de música. A facilidade com que se organiza um grupo musical simples, como as batucadas de São João, decorre de que um bom número de pessoas mantém práticas musicais e que essas práticas têm um lugar central e destacado na sociedade soteropolitana⁶. Isto contribui para dimensionar a importância que alcançam as representações musicais sobre sua natureza e identidade⁷.

Retomando o itinerário das práticas musicais a partir de sua concreção e visibilidade em modelos de organização carnavalesca, temos:

- a) A fluência dos blocos associados a temas fantásticos anteriores, como os Mercadores de Bagdá e os Cavaleiros de Bagdá e a formação de blocos como o Deixa a Vida de Kelé e o Secos e Molhados (1974), não ligados a uma temática fantástica específica. Estes grupos não chegariam a se modernizar em termos de infra-estrutura, marketing e repertório. Nos anos 60 e 70, alguns deles adotaram versões modestas do trio elétrico, reunindo grupos ampliados de familiares e vizinhos.
- b) A formação dos trios elétricos instrumentais - ou que priorizavam os instrumentos, mesmo que já integrassem o canto - como o Tapajós, o Top 69 e o Skulaxo, que viriam mais tarde a se associar a alguns blocos. Desde os anos 60, os trios atuam em propaganda comercial, incluindo, no repertório, os *jingles*, muito bem recebidos pela multidão. Por exemplo, um fabricante de aguardente patrocinou por vários anos um trio e sua vinheta comercial era das mais executadas. O mesmo ocorria com uma fábrica de biscoitos. O trio elétrico Dodô e Osmar já foi patrocinado por fábricas de refrigerante e por uma cervejaria, antes de contar com o apoio da Prefeitura.

grupo de Carnaval, os Filhos do Porto, viria a ser formado também como resultado da iniciativa do pessoal das Docas.

⁶ Um traço que vem chamando a atenção de vários pesquisadores é que as práticas musicais assumem, em Salvador, importância maior que aquela alcançada em outros centros que apresentam indicadores socioeconômicos semelhantes. A cidade é o terceiro mercado consumidor de artigos musicais do Brasil, mas esta classificação não se verifica em termos de alimentos, roupas, automóveis, etc.

⁷ Somente uma etnografia minuciosa e extensa poderia dar conta, de maneira mais rigorosa, das bases comportamentais subjacentes à visibilidade de produções musicais.

- c) A formação dos blocos de índio - Cacique do Garcia (1966), Apaches do Tororó (1968), Comanches (1974), Tupis, Viu Não Vá, Sioux, Cheyenes, etc. O Cacique do Garcia foi inicialmente influenciado pelo modelo do Cacique de Ramos, do Rio de Janeiro. Anos depois, todos os blocos de índio mostravam-se fortemente associados às imagens do *far-west*. A figura do índio norte-americano poderia ser interpretada, hoje, como um emblema do não branco, ainda não definido como negro - africano em Diáspora - no cenário do Carnaval⁸.
- d) A formação de uma série de blocos muito diversificados entre si, que reuniam algumas dezenas ou mesmo centenas de foliões de classe média e que se definiam menos por um estilo (a música correspondia às batucadas, integrando marchas, sambas, frevos, marchas-rancho) que pelo pertencimento a um bairro, escola ou organização de trabalho. Podem ser citados o Jacu, os Internacionais e os Corujas, sendo o mais elitizado destes Bloco do Barão (1963).
- e) A formação das escolas de samba (que não têm o perfil, estrutura ou tamanho das escolas homônimas do Rio de Janeiro), como Juventude do Garcia (1963), Amigos do Politeama (1963), Filhos do Tororó (1963), Filhos da Liberdade, Ritmistas do Samba e Diplomatas de Amaralina, quase sempre no meio popular.
- f) A formação dos blocos afro, a partir do Ilê Aiyê, em 1974. Neste mesmo período, foram fundados o Melô do Banzo e o Puxada Axé, blocos de menor porte e orçamento muito modesto, porém afirmando um modelo próximo daquele do Ilê. Podemos situar aqui, também, a formação do afoxé Badauê (1978), de feições mais modernas, com a participação de Caetano Veloso.
- g) A aproximação entre os jovens artistas que se estabeleciam na mídia a nível nacional, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e as tradições do trio elétrico, inicialmente, e do bloco afro, em seguida.
- h) A difusão do *reggae* em vários bairros populares e no Maciel-Pelourinho (o Centro Histórico), criando uma cultura de gueto que, mais de vinte anos depois, mantém ainda o mito de Bob Marley.
- i) A formação de bandas que sintetizavam vários elementos de música brasileira no seu repertório, sobretudo os Novos Baianos, que plasmaram o gênero do trio elétrico vocalizado e eclético no final dos anos 70, a ser desdobrado nos anos 80 por uma legião de artistas jovens.

⁸ Sobre os blocos de índio e escolas de samba, ver GODI, 1991.

UMA POLARIDADE SINGULAR

A trajetória tocada acima permite visualizar, em meandros nem sempre evidentes ao primeiro olhar, um movimento protagonizado por dois pólos subjetivos. Trata-se de uma dinâmica tensa de distanciamento e aproximação entre o pólo onde se situam indivíduos preferencialmente brancos, de classe média e letrados, ocupantes de postos de trabalho mais prestigiosos, de mando e bem pagos, que boa parte das vezes tiveram e souberam como valer-se dos privilégios correspondentes à sua ascendência; e o pólo dos indivíduos, preferencialmente negro-mestiços, moradores de bairros populares, pouco ou não letrados, que disputam postos de trabalho desprestigiados, mal pagos e subalternos.

A discussão sobre como se manifesta e representa a conflitividade e a consensualidade na sociedade brasileira, particularmente da sociedade baiana, tem sido objeto de um sem número de sociólogos e antropólogos. Mantêm-se como referências de tal discussão os paradigmas clássicos, como o de Gilberto Freyre, ao lado de contribuições mais recentes como a de OLIVEIRA (1987). Para aquém da magnitude de pensadores como FREYRE e OLIVEIRA, tal discussão encontra-se, contudo, longe de equacionamentos mais amadurecidos. Parece haver uma diluição dos contornos conceituais de atuação/agência com o uso difuso e impreciso de categorias como *resistência*, *luta*, etc, sobretudo nos ambientes de militância.

Os pólos acima referidos não estão dispostos num antagonismo irreduzível, como ocorre em sociedades como a sul-africana, havendo mecanismos eficazes de lubrificação das superfícies de atrito. A simples possibilidade de ascender socialmente ou equiparar-se simbolicamente a um grupo situado em patamar superior não deixa de legitimar, pelo próprio desejo, a situação desejada e, assim, participar da estruturação da desigualdade⁹. Podemos constatar, na sociedade baiana, e especialmente no universo do Carnaval, práticas que oferecem dificuldades a quem desejar representar esta sociedade como um painel simplificado entre duas classes ou dois grupos étnicos. OLIVEIRA (1987), mantendo a insistência metodológica em centrar a análise na desigualdade e na conflitividade de classe, adverte para o fato de que a industrialização do Recôncavo não foi capaz de engendrar a constituição de uma classe operária associada a um projeto histórico próprio e sustenta que a questão da identidade de classes se configura de modo singular em Salvador.

Esta polaridade entre brancos/negros, ricos/pobres, doutores/letrados se consubstancia e representa na maneira como é ocupado o espaço urbano no Carnaval, como as elites brancas procuram disciplinar a grande

⁹ Cf. BOURDIEU, 1989 e 1992.

feita popular e como a população negro-mestiça empreende sua folia. Podemos nos referir, aqui, ao modelo de compreensão da sociedade como um drama, como sugere TOURAINE¹⁰. As estratégias de cada um dos pólos espreitam cuidadosamente aquelas do pólo oposto, num jogo entre discreto e explícito de ocupação do espaço físico e estético¹¹ da cidade.

Nesta dinâmica de aproximação/distanciamento entre os atores sociais, tal como se experimenta no Carnaval de Salvador, um elemento desponta como denominador comum a quase todas as entidades que congregam os foliões: o corporativismo inerente ao seu caráter organizacional. Esta postura integra necessariamente o zelo pelo direito real de ocupar o espaço da rua, identificando o preenchimento do espaço físico ao preenchimento do espaço político. Concretamente, isto se dá pela manutenção de uma corda de isolamento em cujo interior os foliões podem se divertir à vontade, isentos da pressão exercida pela multidão. Os limites do bloco são guarnecidos por uma quantidade variável de **cordeiros**¹², respaldados por um número menor de seguranças, constituindo uma milícia privada cujo tamanho varia consideravelmente com o tamanho do bloco e com o preço que pagam os componentes pelo uniforme.

A história de 100 anos de Carnaval aporta elementos suficientes para visualizar três modos de prática social referente à corda de isolamento, nitidamente emblemáticos dos modelos de organização carnavalesca. Até os anos 50, podemos dizer que a corda circunscrevia o folião, como o perímetro visível de sua identidade coletiva. A partir de então, com o acúmulo de foliões nas ruas, a corda passa a representar proteção, sobretudo para os blocos femininos de classe média. Na virada dos anos 80, a corda assume claramente a função de conquistar espaço diante de uma multidão tão ameaçadora aos grupos uniformizados quanto desejosa de participar do centro da festa.

Surge já aqui, o problema da relação entre a ocupação deste espaço estético e a conquista de patamares mais amplos e efetivos de cidadania, inclusive (alguns diriam: principalmente) em termos de políticas públicas, enquanto espaço concertado de gerenciamento de serviços e alocação de recursos¹³.

¹⁰ "La société est un drame; ni situation ni intention mais action sociale et rapports sociaux". TOURAINE, 1978, p.9.

¹¹ Como também dizem os estruturacionistas: "O papel que um indivíduo representa é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a platéia". GOFFMAN, 1985, p.9.

¹² Literalmente aqueles que seguram e guarnecem as cordas que separam os componentes do bloco e a multidão adjacente.

¹³ Os limites desta contribuição não permitem mais que registrar esta ponte com outras questões, atendo-se o texto ao que se desenvolve no âmbito das práticas direta ou indiretamente ligadas à música e ao Carnaval. Vale registrar, contudo, que esta discussão foi um dos itens mais presentes por ocasião do *boom* dos movimentos negros na virada dos anos 80 e permanece ainda como item polêmico.

A colocação de um padrão moderno de dicção musical da negritude é inaugurado com o Ilê Aiyê¹⁴. O impacto causado pela presença de um bloco só de negros, referindo-se a luta pela independência dos países africanos e portando motivos alegóricos, associando o desfile à vida tradicional africana, incluindo peças de cerâmica, cabaças, redes, como também lanças e escudos, não pode ser atribuído ao tamanho do bloco. O Ilê é a expressão musical de uma elite (no sentido sociológico) negra cuja constituição foi ocasionada pela ampliação e consolidação de uma classe média operária; ou seja, o Ilê foi plasmado sobre as novas condições da estrutura ocupacional da cidade que se modernizava/industrializava. A diretoria do bloco era composta basicamente de novos operários do Pólo Petroquímico que empreenderam uma tentativa de síntese entre o legado da tradição afro-brasileira e a necessidade e o desejo de colocar, para seus pares e para a cidade, uma proposta estética/política de uma negritude moderna e vitoriosa. Portanto, a presença “re-africanizada”¹⁵ do Ilê foi um ato de ousadia, rebeldia e irreverência. É significativo que, naquele período, os blocos afro repetissem mais insistentemente a fórmula **Eu Sou...**, numa manifestação mais do que direta desse novo padrão de dicção musical da identidade.

A presença da matriz Ilê, arrematando todo um caldo de cultura que não cabe apenas nas fronteiras dessa instituição, foi reconhecida por Gilberto Gil, que não somente participou do primeiro disco Ilê (1983), como incluíra a temática do bloco na faixa **Ilê Aiyê**, disco **Refavela** (1976). Desde **Phono 1973 n. 3**, Gilberto Gil havia adotado elementos do que depois veio a se chamar o **afro**. Naquele disco, incluíra o ritmo ijexá na faixa **Filhos de Gandhi**, contribuindo para reanimar os Filhos de Gandhi, que passavam por um notável arrefecimento. Também Caetano Veloso já incluíra elementos afro em **Transa** e **Araçá Azul**. Da mesma forma, para o público local, foi importante a aproximação de Jorge Alfredo e dos Novos Baianos em relação ao padrão musical afro.

A reação inicial de parte das elites diante da aparição do Ilê, entre a repulsa e a admiração, transformou-se rapidamente diante da evidência de um novo padrão estético - negro e moderno - que havia conquistado um lugar no Carnaval de Salvador, inaugurando um processo de legitimação do afro e de seu sujeito/objeto, a negritude, delineada em termos estéticos modernos.

¹⁴ GODI, 1991 reflete sobre a passagem do modelo do bloco de índio para o modelo de bloco afro. Sobre o afro como relação, ver MOURA, 1987.

¹⁵ Esta expressão corresponde à interpretação de RISÉRIO, 1981. GODI, 1991 e VIEIRA FILHO, 1995 também discutem este item. O que permanece em aberto é se os padrões anteriores de dicção musical de identidade, como o dos blocos de índio, seriam menos afro-brasileiros no seu conteúdo por não explicitarem motivos reconhecidos como tais e por não se auto-dizerem explicitamente como afro-brasileiros. Um dos problemas que poderia ser levantado acerca desta posição é o recorte do que seria mais ou menos afro, ou inversamente do que não seria afro.

A partir da segunda metade dos anos 70, um número considerável de blocos e afoxés - dos mais famosos e bem estruturados aos mais episódicos e artesanais - divulgava suas composições nos ensaios de fim de semana, repertório reproduzido nas barracas de praia, nos ônibus, nos encontros cotidianos de bairro, etc. Ou seja, as organizações carnavalescas negro-mestiças mantinham uma capilaridade imediata de trocas com o mundo cotidiano das pessoas comuns e a troca de material etnomusicológico se fazia intermitentemente.

O padrão estético afro era também visível na maneira de trançar o cabelo e deixá-lo crescer, no chamado estilo *black*, reforçado pela presença de artistas norte-americanos na televisão, como Jimmy Hendrix e o conjunto Jackson Five, ou em *dread locks*, na tradição rastafari, bem como pelo uso de adereços (sobretudo conchas às quais se atribuía também um significado religioso). Nota-se, neste período, a multiplicação e crescimento de grupos que não se definiam como musicais e eram, também, constituídos de jovens/adolescentes negros, sejam aqueles de várias formas ligados às igrejas ou ao PT, sejam aqueles formados por estudantes sem o selo eclesial ou partidário. É expressivo que o Movimento Negro Unificado - MNU tenha aparecido e se consolidado nesse período (1978), colocando na sua pauta um equacionamento da questão étnica brasileira mais próxima do vocabulário das esquerdas tradicionais, com a qual estabelecia várias interseções teóricas, a exemplo da importância central do conceito de classe social, ao lado da formulação do conceito de grupo étnico.

Estavam dadas as condições para uma nova interlocução entre as elites e uma fração considerável da população negro-mestiça de Salvador. Convém lembrar, contudo, que este processo nada tem de linear. Ao mesmo tempo em que o Ilê podia ocupar certo espaço no Carnaval e as casas de candomblé podiam officiar seus cultos sem precisar mais da licença policial (recebendo cada vez mais visitantes, clientes e adeptos das elites brancas, sobretudo políticos, artistas, pesquisadores e turistas), a repressão continuava em outros âmbitos. Por exemplo, mais de uma vez o ensaio do Olodum foi interrompido pela polícia. Além disso, os jovens/adolescentes negro-mestiços continuavam sendo abordados na rua para averiguação de documentos. O “novo” - um outro padrão de integração étnica - não era algo assim como uma confraternização racial isenta de desigualdades e conflitos, mas um novo parâmetro do campo relacional entre os pólos sociais acima delineados.

A REDEFINIÇÃO DO CARNAVAL NOS ANOS OITENTA

Este novo padrão de interlocução poderia ser reconhecido no conteúdo dos itens seguintes:

- a) O modelo de organização chamado **bloco afro** teve um notável impulso na virada dos anos 80. Alguns outros blocos afro que tiveram início nos anos 70 não conseguiram superar dificuldades de ordem financeira e administrativa, como o Melô do Banzo, o Puxada Axé e o Olorum Babá Mi, vindo a se dissolver com poucos anos de vida. O Malê de Balê veio em 1978; o Olodum, em 1979; o Araketu, em 1980; o Muzenza, em 1981. Nesse processo o Ilê se definiu como um bloco da Liberdade, o maior bairro popular da cidade. O Olodum identificou-se como o bloco do gueto (como era então percebida a área do Centro Histórico, identificado pela imprensa como “prostíbulo”, “ruínas” e “reduto de contraventores”). O Malê de Balê, de menor visibilidade na mídia, não conseguiu se impor como um bloco de Itapuã. O Araketu passou a ser associado à pobreza do subúrbio ferroviário, enquanto o Muzenza, dissidência do Olodum, cultivou desde o início a referência constante ao *reggae*, sobretudo ao mito de Bob Marley. Somente estes blocos afro lograram permanecer na cena do Carnaval. Outros foram formados nos anos 80, como o Tenda de Olorum, sem tampouco se perenizar, devido aos mesmos impasses acima citados. O último a ser fundado foi o Afreketé, que participou dos Carnavais de 1987 e 1988. Cabe registrar ainda a reformulação do afoxé Filhas de Gandhi como Filhas de Oxum (1991)¹⁶ e a formação do Korin Efan como resultado de uma dissidência dos Filhos de Gandhi.
- b) Acabaram as escolas de samba e refluíram os blocos de índio, a partir dos anos 80. Dos blocos de índio, restariam no final da década apenas os Apaches do Tororó e os Comanches, sem a expressão alcançada nos últimos anos 70, quando os Apaches chegaram a reunir entre 4 e 5 mil componentes.
- c) Os blocos tradicionais de classe média também conheceram seu refluxo, com a saída de moda das batucadas de sopros e percussão. Deste modelo de organização carnavalesca, ficaram os Corujas e os Internacionais, que se consolidaram como emblemas da beleza masculina branca, sendo assim reconhecidos pelas multidões até os anos 80. Os Internacionais mantiveram uma prática seletiva de admissão¹⁷ por um longo período, flexibilizando-a nos anos 80.
- d) Os jovens artistas do trio elétrico passam a fazer referência freqüente a elementos do padrão afro. Isto é visível nos Novos Baianos, no trio elétrico Dodô e Osmar, na criação de Moraes Moreira e parceiros como Fausto Nilo e Antônio Risério e nos discos solo de Pepeu Gomes e Baby Consuelo. A banda do trio elétrico mais tradicional, que passou a se chamar Armandinho, Dodô e Osmar, incluía arranjos instrumentais

¹⁶ Ver BROWNING, 1995, p.127-159.

¹⁷ Quase todos brancos ou mestiços claros.

com elementos afro e se referia à tradição dos afoxés e candomblés em algumas composições.

- e) Gilberto Gil prosseguiu na elaboração de peças a partir do afro, sofisticando sua produção a partir dos discos *Umbandaum* (1981) e *Extra* (1982) e evidenciando cada vez mais a importância do virtuosismo da percussão neste tipo de música. Caetano Veloso referiu-se explicitamente aos blocos afro/afoxés em *Badauê*, disco *Cinema Transcendental* (1979), em *Sim e Não*, disco *Outras Palavras* (1981), e em *Canto de afoxé para o bloco do Ilê*, disco *Cores Nomes* (1982). Manteve-se, contudo, mais próximo do trio elétrico e, com o passar do tempo, menos ligado à música carnavalesca.
- f) Acelera-se a expansão dos blocos que congregam os indivíduos mais claros e escolarizados, situados numa faixa de renda superior; em contrapartida, perdem força e prestígio os grandes bailes de salão. Quase todos os grupos que originaram estes blocos eram formados de colegas de uma mesma turma de colégios de elite ou faculdades. Simetricamente ao que acontecia no âmbito dos blocos afro, também estes blocos emitiam músicas com a fórmula **Eu Sou...** ou **Eu Vou...**, circunscrevendo musicalmente a identidade do grupo, o que não acontecia no trio elétrico mais tradicional, cujo modelo foi criado em função da relação com as multidões. Todos estes blocos tinham um trio elétrico, incluindo no seu repertório tanto o sucesso do frevo elétrico como outros gêneros que faziam sucesso no rádio. É interessante precisar as datas de fundação: *Camaleão*: 1978; *Cheiro de Amor e Eva*: 1980; *Pinel*: 1981; *Beijo e Tiete Vips*: 1982; *Mel*: 1983. Novos blocos de trio continuaram e continuam se formando: *Pike*: 1985; *Crocodilo e Frenesi* (1987); *Patropi* (1989); *Pi-note* (1991), etc, todos com sedes próprias bem organizadas, quase sempre no mesmo bairro da Barra¹⁸. Além disso, antigos blocos de classe média adotaram o trio, como é o caso dos *Corujas* e dos *Internacionais*. Àquela altura, os blocos de trio já contavam com um aparato formado por carros de apoio com bar, sanitários e enfermaria. A corda de isolamento passava a ser guarnecida por centenas de **cordeiros**, coordenados por seguranças, providos de equipamentos apropriados. Seu uso generalizado e ostensivo comprimiu progressivamente a multidão contra as paredes e transversais, elevando sobremaneira a tensão nas ruas. Isto se dá justamente quando é bem maior o número de pessoas que participa do Carnaval, tanto pelo crescimento vegetativo da população quanto pelo afluxo de turistas, enquanto o espaço reservado para os cortejos permanecia o mesmo.

¹⁸ Símbolo da aristocracia baiana que resiste ao desgaste arquitetônico e à incorporação de outros rótulos, como zona de prostituição e entreposto do tráfico de menores e mulheres. Importante lembrar que a Barra era o ponto de saída de alguns blocos de classe média antes da modernização do Carnaval.

Este processo de expansão e diferenciação da atividade carnavalesca acaba por configurar dois modelos estéticos, que se encontram e confrontam na rua, na esteira da tradição, revivendo os conflitos fartamente noticiados na virada do século entre os corsos, os cordões de classe média e as pranchas¹⁹, de um lado, e os blocos de população negro-mestiça, lembrando a herança embaraçosa do entrudo e das “batucadas de gente suja”. Assim, os blocos de trio passavam a ocupar a rua juntamente com os blocos afro, ainda que em horários diferentes para o início do cortejo. Cada bloco com seu aparato de conforto e segurança, numa fricção crescente notavelmente estetizada por Gerônimo na faixa **Macuxi Muita Onda**, disco **Eu Sou Negão** (1986).

A cada ano, novas variações eram propostas pelos artistas dos blocos de trio. Nos primeiros anos 80, a geração de Luís Caldas e Sarajane desencadeou uma enxurrada de ritmos, termos e danças. A novidade maior, então, era o lançamento de modas coreográficas, a partir de Luís Caldas. A mais corrente foi a **dança da galinha**, associada ao grande sucesso alcançado por Gerônimo em 1986²⁰. Seguiram-se outras, como a **dança do crocodilo**, lançada pelo bloco do mesmo nome, em 1988. A partir desta última, a coreografia da maioria dos blocos se aproxima da ginástica aeróbica, que experimenta uma escalada de prestígio nas academias de classe média. Daniela Mercury contribuiu acentuadamente para consolidar este padrão, que viria a alcançar sua culminância com o trio de dançarinos do Gerasamba, 10 anos depois, no âmbito de outra proposta musical.

Todos estes ingredientes vêm configurar o que passou a ser chamado de **axé music** ou **música baiana**. O hibridismo literal de um termo iorubá e outro inglês como que sugere a vocação mercantil em larga escala do novo estilo. Era a música carnavalesca de Salvador na soleira da *world music*, junto a outros representantes da negritude como Alpha Blondi, os jamaicanos e os norte-americanos. Constituindo-se como interface de repertório, em termos de melodias, ritmos, temas, motes, etc, a *axé music* se insinua como candidata promissora a um lugar ao sol da globalização estética.

A este crescimento vertiginoso, associa-se um crescimento em nada menor do mercado de trabalho em atividades direta ou indiretamente ligadas à festa. Isentos de impostos, os blocos organizam-se como empresa, articulando-se às agências de turismo. Multiplicam-se as apresentações das bandas, dilatando e diluindo as fronteiras cronológicas do Carnaval. É significativo que o governo estadual tenha decretado, nesse período, o feriado da sexta feira. Surge em cena a figura exitosa do empresário de Carnaval, intermediando a maior parte dos contatos e contratos e mantendo sob sua

¹⁹ Bondes alugados para desfilar no Carnaval com grupos de famílias e/ou amigos.

²⁰ Ver BROWNING, 1995, p.133-134.

dependência uma legião de pequenos artistas dispostos a trabalhar por qualquer preço. Este processo é presidido, em termos de mídia, por alguns profissionais que centralizam as decisões sobre os horários de exibição, a frequência na programação, etc. Um elemento importante nesta explosão foi a gravação industrial da música de Salvador na própria cidade, através de um estúdio montado para esta produção, embora a divulgação e venda em circuito nacional tenha permanecido sob o poder das grandes empresas fonográficas sediadas em São Paulo e Rio de Janeiro.

Foi nesta ambiência histórica que aconteceu a explosão do Olodum. Ressurgindo de uma crise que o conteve das ruas em 1983, o Olodum foi o grande sucesso do verão 1986/87, com a composição *Farão*²¹. Sendo a mais executada naquele Carnaval, desconheceu as fronteiras entre o bloco afro e o bloco de trio, sendo imediatamente gravada por duas pequenas bandas de trio e, meses depois, pelo próprio Olodum. No espaço de ano e meio, o Olodum passou a figurar entre os grupos de maior sucesso de execução e vendas em Salvador e em alguns espaços de público em São Paulo, Rio de Janeiro e capitais do Nordeste. Apresentava-se em várias cidades, cumprindo um programa que só foi exequível porque o grupo também assumiu o desafio de um padrão empresarial de gerenciamento, contando, em seu organograma, com um número considerável de projetos e trabalhos²². Em contrapartida da chegada ao mundo da mídia, a composição *Farão* foi a última que teve seu sucesso construído a partir da capilaridade referida às práticas musicais a partir dos meios populares. Desde então, o sucesso se dá como reação mais ou menos favorável à emissão do repertório pelo rádio e pela televisão.

Assim como os artistas dos blocos de trio e das bandas que desejavam ocupar este espaço passaram a frequentar os blocos afro, também os artistas dos blocos afro passaram a circular no ambiente dos blocos de trio, num trânsito de composições que movimentava dezenas e dezenas de jovens/adolescentes, ávidos pela profissionalização, numa cidade de oportunidades tão exíguas.

Vai se revelando mais nitidamente, então, o perfil da *axé music* ou *música baiana*. Sua força centrípeta se revela na forma como suprassume todas as modas musicais que, a cada dois ou três anos, aparecem no verão. É o caso da lambada, o gênero de origem caribenha aqui chegada via indústria fonográfica norte-americana. Passou como chegou, confirmando a supremacia da *axé music*, depois de ter entrado como ingrediente da síntese de Luís Caldas.

²¹ Ver MOURA, 1987.

²² Ver DANTAS, 1994.

Reforça-se a tônica na **sensualidade baiana** e na **vocação turística de Salvador**, associando-se a negritude/mestiçagem à felicidade morena presente em outras formulações musicais de brasilidade²³. Os maiores blocos de trio passam a editar um disco anual, bem como o Olodum, Muzenza e Araketu, que até então veiculam temáticas associadas explicitamente à etnicidade. Pequenas bandas, rapidamente empresariadas por agentes de gravadoras, editam também alguns discos, com sucesso tão explosivo quanto efêmero. Aumenta a procura dos blocos afro pela classe média, embora o Ilê Aiyê, simetricamente ao que vinham fazendo os Internacionais, mantenha a seleção de seus componentes pela cor da pele, não admitindo brancos ou mestiços claros, com exceções. A esta altura, também os blocos afro contam com um aparato de segurança semelhante ao dos blocos de trio.

É neste período que tem início o Carnaval na Barra/Ondina, como estratégia para “desafogar o Centro”. Interessante notar o contraponto entre os dois lugares: o Maciel/Pelourinho/Liberdade e sua conotação de negritude/pobreza/centro-interior, a Barra/Ondina e sua imagem de elite/praias, lazer/ponta²⁴. Os diversos modelos organizativos do Carnaval se imiscuem em ambos os sítios da folia. Em 1988, o Olodum tomou a dianteira na participação dos blocos afro no Carnaval da Barra/Ondina.

No âmbito do afro, completa-se uma tríade na sucessão dos tipos. Em 1974, o Ilê lançou o modelo do bloco de negros que fala de temas explicitamente ligados à negritude. A partir de 1987, o Olodum lançou vigorosamente este modelo na mídia. O Maestro Neguinho do Samba reprocessou a experiência de décadas de percussionismo na cidade²⁵, criando variações, e o bloco adaptou-se técnica e administrativamente para divulgar sua produção. A partir da parceria com Paul Simon, em 1990, entra para o circuito da *world music*, caminho já ensaiado por Margareth Menezes, fazendo-se ouvir em boa parte do mundo, esteticamente globalizado. Isto significou a oportunidade de apresentações na Europa, Japão e Estados Unidos, trilha também seguida pelo Araketu. O terceiro elemento da tríade é a Timbalada²⁶, já nos anos 90, criada em torno do carisma atribuído a Carlinhos Brown, que inaugura o que alguns chamam de *afropop*, em sintonia com a antiga tradição das batucadas, mas sem a preocupação em se definir em função do caráter de bloco afro, contando já com uma banda fortemente marcada pelos sopros, sobretudo o trombone de Augusto Con-

²³ VIANNA, 1994 trata da ereção do samba como eixo central da construção de uma imagem nacional. QUEIROZ, 1992 discute as contradições políticas deste processo, ao analisar a trajetória das escolas de samba do Rio de Janeiro.

²⁴ A Barra vê hoje declinar seu prestígio, mas o que prevalece, no universo de representações e práticas camalevescas, é precisamente a polaridade simbólica, e não a correspondência factual.

²⁵ Neste âmbito, destaca-se o trabalho do percussionista Vovô, que não chegou a gravar.

²⁶ ALVES, 1995 desenvolve o modelo de análise em torno desta tríade.

ceição. Em termos de forma musical, a Timbalada poderia ser caracterizada como uma batucada moderna, com os pés nas tradições musicais do Recôncavo e com os olhos na cena mediática global. Há quem reconheça, na sua configuração coreográfica e indumentária, a re-presença do modelo do bloco de índio.

A POLARIDADE SOTEROPOLITANA RECONFIGURADA

O momento nos apresenta uma considerável tendência à homogeneização tanto na forma musical dos grupos carnavalescos como no seu modelo de organização. Alguns aspectos deste movimento:

- a) As bandas de trio são hoje formadas pelo vocal e pelos *backs*, no centro, tendo junto a guitarra, o baixo, o teclado e os sopros e, ao fundo, as percussões, tanto a bateria e a mesa como os tambores. O mesmo modelo é adotado pelo Araketu em 1990. Dois anos depois, o Olodum e o Muzenza o assimilaram parcialmente, conservando certo acento nas percussões. O Ilê e o Malê de Balê mantêm a banda só com percussões.
- b) O repertório tende a se homogeneizar enquanto evento mediático. A Diretoria do Olodum continua empenhada em lançar ao público temas relacionados à negritude e desenvolve um trabalho que não se limita ao Carnaval, mas as composições que alcançam mais sucesso são aquelas identificáveis como *axé music* e sem referência explícita à etnicidade e à conflitividade experimentada neste âmbito. O Olodum foi novamente o grupo mais tocado em 1994 e a Timbalada, em 1996. O Araketu, e em seguida o Olodum, aderem ao abadá, versão esportiva tanto da mortalha dos blocos de trio como das túnicas e outros trajes dos blocos afro.
- c) Os ensaios de fim de semana nos clubes da burguesia passam a constituir uma fonte de renda e prestígio considerável tanto para os blocos de trio como para os blocos afro. Sem abandonar o espaço tradicional, o Ilê passa a se apresentar com certa frequência num hotel cinco estrelas e o Araketu passa a ensaiar semanalmente num estacionamento no Centro Histórico, em *shows* de preço seletivo. O Olodum mantém os ensaios no Centro Histórico, cobrando ingressos de visitantes e mantendo entrada franca para os moradores da área e para antigos colaboradores e amigos. Mantém ainda a presença nos bairros populares, na forma de passeatas. No caso das apresentações do Araketu, o repertório é o mesmo das bandas de trio, com algum destaque para o último disco próprio. Blocos de diferentes genealogias fazem parcerias nas apresentações, inclusive com bandas de outras cidades.
- d) Cerca de um terço dos componentes do Olodum passa a ter pele clara, mesmo que o bloco continue oferecendo preços acessíveis a boa parte

da população de Salvador. O Araketu agrupa seus clientes em duas categorias: tradicional e esportiva; a ala esportiva tem a mesma composição de um bloco de trio. Os maiores blocos de trio mantêm preços seletivos, permanecendo nitidamente blocos das elites, aqui e ali temperados por componentes de pele mais escura e cabelos crespos. Um bom número de blocos de trio de preço menos proibitivo, como o Skulaxo e o Tiete Vips, tem clientela mais diversificada.

- e) Tanto artistas de bloco de trio como aqueles de bloco afro trabalham em campanhas político-partidárias, envolvendo ou não o nome das entidades a que são ligados. Já nos anos 60, entidades negras e algumas bandas de trio costumavam participar de eventos como inaugurações, recepções, comícios, etc. O afoxé Filhos de Gandhy é um tradicional aliado do líder político Antônio Carlos Magalhães, assim como o Chiclete com Banana figura freqüentemente na sua publicização como patriarca da baianidade moderna, para além do calendário carnavalesco ou eleitoral.
- f) O Gerasamba, apresentando-se há anos nas festas de largo e em clubes de dança para população de baixa renda, desponta para o sucesso e passa a gravar, criando um estilo próprio e mantendo *shoms* semanais freqüentadíssimos nos clubes de elite. Juntando a tradição do samba de roda do Recôncavo e a influência do **pagode romântico**²⁷, centenas de pequenos e médios grupos de pagode promovem *shoms* de todos os preços, sendo que, em alguns deles, o repertório também integra composições dos blocos de trio e dos blocos afro, além de sucessos como os Mamonas Assassinas. O Gerasamba adotou os sopros e o teclado. Passa a ser um ponto de honra para os grupos de pagode de bairro a inclusão de um teclado para executar as vinhetas do Gerasamba e dos grupos de pagode romântico.
- g) Consolida-se o chamado **Circuito Barra-Ondina** no Carnaval, onde se situa boa parte dos hotéis que recebem os turistas de renda mais elevada. Isto ocasionou a formação dos chamados **blocos alternativos**, filiais dos grandes blocos de trio que saem sobretudo entre a quinta feira e o sábado. Isto vem ampliar o mercado de trabalho dos músicos e técnicos. Pelo menos alguns desses blocos apareceram em virtude de concessão de exploração do nome do bloco tradicional. O Ilê Aiyê monta seu alternativo, Eu Também Sou Ilê, que admite componentes de qualquer cor²⁸.

²⁷ O pagode aparece intensamente em 1990, sob a influência de sambistas cariocas, sobretudo o grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho e Moreira da Silva. Três anos foram suficientes para que se criasse uma espécie de denominador comum em termos de repertório. No âmbito do chamado **pagode romântico**, destacam-se hoje os grupos Raça Negra, Negritude Júnior e Só Preto Sem Preconceito (São Paulo), o Grupo Raça (Rio de Janeiro) e o Só Prá Contrariar (Minas Gerais).

²⁸ Ver depoimento de Vovô, o Presidente do Ilê Aiyê, *in SEI*, 1996:21.

- h) O Carnaval extemporâneo - a tradicional **Micareta** de tantas cidades do interior - se consolida nas maiores cidades do Nordeste e outras, como Belo Horizonte, vindo a representar uma considerável fonte de renda e prestígio para os blocos e bandas. Coloca-se a proposta de privatizar certos espaços do Carnaval, o que aparece freqüentemente com o nome de **profissionalização**. Alguns intérpretes dos blocos de trio e do empresariado falam insistentemente em um **Carnaval profissional**, que poderia ser realizado em circuito privado, com a cobrança de ingressos. A experiência exitosa em outras cidades é apresentada como argumento para promover alterações no modelo do Carnaval de Salvador. Coloca-se a questão: por que as atrações da multidão, que custam caro, devem trabalhar gratuitamente, se tudo que se consome é normalmente pago? O Coordenador do Carnaval de 1996 e Presidente do Ilê, Vovô, pronuncia-se a favor da terceirização no âmbito do Carnaval²⁹. O que parece unificar todos esses discursos é a crítica ao amadorismo e a apologia ao profissionalismo³⁰.
- i) O movimento da profissionalização também se revela na transformação de alguns artistas em empresários de suas próprias bandas. Em certos casos, os contratos entre as bandas e os blocos passam a ser de alguns anos, como Asa de Águia/Internacionais, Ricardo Chaves/Corujas e Chiclete com Banana/Camaleão. As novas bandas de sucesso, como Bragadá e Pimenta n'Ativa, mostram uma preocupação maior com a qualidade técnica do trabalho e procuram uma via de identificação própria, visando a assegurar um espaço junto ao público comprador de CDs e freqüentador de *shows* seletivos. Outro aspecto da profissionalização é a dependência de alguns blocos com relação ao patrocínio, sobretudo das cervejarias. É significativo que, em alguns trios, o nome do patrocinador seja mais visível que o próprio nome do bloco.
- j) O trio elétrico Armandinho, Dodô e Osmar continua se apresentando como um ator especial na cena do Carnaval soteropolitano, mas os adolescentes mal sabem quem é Moraes Moreira e sequer ouviram falar dos Novos Baianos, os primeiros promotores da síntese hoje soberana. A memória do público jovem-adolescente não abrange mais que dois ou três anos do repertório veiculado pelas FMs, pois praticamente nada do repertório do ano anterior é reapresentado.

A mídia continua configurando e controlando o sucesso, sendo necessário um investimento de vulto para alcançar o grande público. Consa-

²⁹ *Id.*, *ibid.*:23.

³⁰ Sobre a profissionalização do Carnaval, ver COSTA, 1996. Nota-se que, quanto mais o setor público se sente responsável por administrar e supervisionar a festa, tanto mais deixa ao setor privado (hoteleria, bebidas, gelo, etc) o investimento e o retorno. Enfim, o Carnaval tal como organizado hoje pelo setor público tem se tomado bem mais rentável para o setor privado.

gra-se mais uma geração de sucessos entre os artistas de blocos de trio, comandada por Daniela Mercury, Netinho, Ricardo Chaves, Márcia Freire e Durval Lélis. O sucesso mais estável é o Chiclete com Banana, sobretudo o intérprete e baixista Bell Marques³¹. É significativo que o Chiclete seja a banda mais eclética em termos de instrumentação, repertório, ritmos e temáticas. Netinho e o Chiclete inauguram a série das gravações ao vivo. Alguns cantores de trio insinuam carreira solo, desidentificando-se com este ou aquele bloco em particular. Altamente seletivo, o espaço em cima do trio continua cobiçado por uma imensa quantidade de aspirantes. Alguns blocos se desfazem, como o Jóia e o Beijo, enquanto novos se formam, como Jheremias, Eu Vou, Nú Outro e Bizu. Alguns artistas negros conseguem se afirmar como carreira solo - é o caso de Lazzo e Margareth Menezes - mas não estouram como grandes sucessos em Salvador, apesar das apresentações no exterior. O *reggae* de Edson Gomes faz um sucesso modesto e constante há 10 anos. O caminho da carreira solo é trilhado com sucesso por Tonho Matéria, oriundo do Olodum e do Araketu, que monta um repertório plural. É o primeiro artista negro a fazer carreira solo exitosa no Carnaval moderno de Salvador.

Desenham-se ainda mais claramente os contornos da *axé music*. Além de interface de repertórios, a chamada **música baiana** passa a ter a fôrma da *world music*, selecionando os seus artistas conforme os critérios da globalização estética. Para se fazer ouvir em termos de planeta, é demandado cada vez mais que o artista atue ao mesmo tempo como cantor, dançarino e símbolo sexual. É o caso dos últimos ídolos lançados, Xexéu da Timbalada (mestiço, morador de bairro popular, ex-percussionista da banda) e Ivete Sangalo, do Eva (branca, moradora de condomínio de classe média). O ideal é que o grupo ou o intérprete solo reúna tudo isto no seu desempenho. Em não reunindo, recorre-se à complementação, como é o caso do Gerasamba, rebatizado como **É o Tchan**, que associou a interpretação de Beto Jamaica, acompanhado da banda estática, ao movimento aeróbico alucinante de três dançarinos, ficando o destaque para a dançarina loura, de ascendência galega. Toda esta adesão aos mandamentos da *world music* pelos produtores de disco está bem expresso na iconografia das capas³².

Um olhar atento permite constatar o quanto cresceu a auto-estima dos jovens e adolescentes negro-mestiços nos últimos 20 anos. Boa parte

³¹ Segundo Luiz Afonso Costa, administrador a EMTURSA, "12 a 15 bandas ligadas aos blocos carnavalescos de Salvador vendem entre quatro a cinco milhões de discos por ano! Em média, cada lançamento de uma banda como o Chiclete, Asa de Águia, Eva, Cheiro de Amor ou Olodum não fica em menos de 200 mil discos vendidos". Ver Entrevista in *SEI*, 1996, p.6.

³² É interessante, a esses efeitos, uma análise comparativa das capas e encartes dos diferentes blocos ao longo do tempo. Ver o segundo disco dos Filhos de Gandhi, recém lançado, apresentando o jovem negro-mestiço como símbolo sexual.

deles vive uma vaidade inequívoca de sua identidade étnica. Continuam sendo abordados pela polícia a caminho dos ensaios de bloco e *shoms* de pagode, devendo apresentar os documentos para não ser espancados e/ou detidos. Por outro lado, os ensaios de bloco e os *shoms* de pagode nos bairros não são mais molestados pela polícia de forma tão agressiva como antes, permanecendo a prática eventual de revistar os homens, porém sem espancamento. Além disso, a figura do artista não é mais equivalente à de marginal. Tudo isto é um ganho político não mensurável em termos convencionais, mas apreciável em termos de experiência de identidade. Enfim, a representação que faz de si mesmo a população negra de Salvador, sobretudo as faixas etárias mais jovens, é muito mais positiva que nos anos 60, e isto se deve sobretudo às transformações no âmbito das práticas musicais.

A negritude tornou-se um signo positivo na mídia. O Olodum é uma referência ótima de Brasil conhecida em boa parte da Europa. Seu Diretor, João Jorge Rodrigues, afirma como fundamental que “o bloco fala para o mundo”. Fala. Isto se verifica pela procura incessante do Olodum e do Centro Histórico por turistas e pesquisadores de inúmeros países, o que tende a aumentar depois do *clip* com Michael Jackson. As elites negro-mestiças dos anos 70 (Ilê) e 80 (sobretudo Olodum) souberam falar para a população jovem/adolescente negro-mestiça e para a cidade como um todo, logrando inserir-se na frase oficial da beleza³³, tanto que a Timbalada não precisou mais dizer que a negritude é digna e bela, já encontrando esta frase impressa na mídia e na mentalidade do(s) público(s).

Enquanto isto, as jovens elites brancas souberam atualizar seu Carnaval, de modo a integrar duas novidades importantes advindas da modernização: o trio elétrico e o afro. Cabe destacar a oscilação, nas composições mais recentes, entre o Pelourinho e o Farol (situado no bairro da Barra), símbolos polares de uma cidade múltipla e estruturalmente tensa.

É a população soteropolitana (suas elites, suas classes médias, sua plebe) e seus turistas e pesquisadores abraçados esteticamente. No plano da concretude cotidiana, nada faz crer que as condições de vida da população negro-mestiça tenham melhorado, para além da ascensão social de um número pouco expressivo (em termos demográficos) de artistas e empresários. A população começa a sentir os efeitos de uma criminalidade desconhecida antes da urbanização insustentável. Justamente sua fração mais beneficiada pelas transformações na representação da negritude - menores de 30 anos - experimenta com mais dramaticidade a exigüidade de oportu-

³³ Esta afirmação mereceria desdobramento e problematização. A negritude se legitima esteticamente, mas não é o negro simplesmente que é assumido como belo, o que equivaleria a todos os negros, e sim o negro que corresponde a um determinado modelo de beleza negra e desempenho relacional. Ver MOURA, 1990.

nidades: de estudo, lazer, trabalho, saúde, segurança. Por coincidência, a faixa mais sensível aos apelos de consumo da mídia, o que coloca a pobreza nos limites do suportável e circunstancializa os caminhos da contravenção. A própria valorização estética da negritude ocasiona um trânsito sensual intenso entre parceiros portadores de diferentes dosagens de melânica, correspondendo muitas vezes a um mercado sexual que ameniza as agruras da falta de oportunidade, em termos gerais, de se inserir economicamente.

Para além da conflitividade inerente ao modelo de convivência de pólos tão díspares, mantém-se o mito da baianidade, chamando de **Bahia** e **Salvador** uma representação alegórica de sociedade feliz, sensual e integradora. Nada parece visibilizar tão bem este fenômeno como a própria produção, consumo e fruição da chamada *música baiana* ou *axé music*. E nada teatraliza tão bem sua contraditoriedade como a própria experiência de participação no Carnaval. Passa a grande usina musical executando um repertório eclético. Seus foliões têm a pele quase sempre mais clara - ou muito mais clara, a depender do bloco - que o público que se espreme nos extremos da rua. Para defendê-los da impaciência da multidão negro-mestiça, uma legião de jovens-adolescentes negro-mestiços segura uma imensa corda de *nylon* que avança sempre, marcando os limites da apropriação privada da via pública; o mesmo nylon produzido pelo Pólo Petroquímico, carro-chefe da modernização nos anos 70. Quando a conflitividade se expressa na forma de agressões diretas, o pequeno exército de jovens-adolescentes negro-mestiços (os **cordeiros** coordenados pelos seguranças) investe contra a grande multidão de outros jovens-adolescentes negro-mestiços. Às vezes, ocorre ao combate outra corporação de jovens negro-mestiços, a polícia, garantindo a ordem da corda de nylon. Os jornais da quinta feira de cinzas dirão quantos membros de cada pólo social/carnavalesco se mataram e se feriram nos oito dias do Carnaval.

As razões da conflitividade não devem ser buscadas no âmbito do gênero musical convencionalmente associado ao bloco ou mesmo da proposta político-ideológica do grupo que detém a hegemonia da definição da linguagem oficial da instituição, mas no âmbito dos modelos organizativos das respectivas entidades e da própria configuração da convivência numa cidade tão tensamente polarizada. É significativo que os foliões uniformizados troquem entre si os abadáes de diferentes blocos, independentemente de serem blocos de trio ou blocos afro³⁴. É significativo também que os artistas, *cordeiros* e seguranças costumem passar de uma entidade para outra em sua prestação de serviços. A escalada da homogeneização em função de processos que escapam às especificidades estéticas das entidades carna-

³⁴ Chegou a ser proposto, em programa de televisão, que os blocos mantivessem um convênio segundo o qual o componente de um poderia entrar na corda do outro, bastando para isto trajar um dos abadáes.

valescas desafia os esquemas analíticos tradicionais, apontando para a complexidade do binômio abordado neste texto. Os movimentos podem ser ora bruscos, ora sutis, sem que isto signifique serem mais violentos ou mais suaves.

Enfim, desfila a música do jovem negro-mestiço, partilhando o sucesso e o triunfo do Carnaval moderno, em cima do trio elétrico. Seja “o trio do Eva”, seja “o trio do Araketu”. É a universalização do trio como veículo para chegar às multidões³⁵, sendo importante, neste processo, o vocabulário referido ao grande signo da negritude. Integra-se diferencialmente a sociedade baiana no Carnaval, em cima e em torno do trio elétrico tal como reconfigurado pelos blocos de classe média de componentes quase sempre brancos, a grande alegoria da baianidade feliz.

Neste momento, o complexo sistema de práticas musicais de Salvador constitui um eixo fundamental da possibilidade, estruturação e reprodução desta sociedade. A cultura de Carnaval se nos apresenta, desta forma, como um elemento axial da engenharia política da Bahia ao mesmo tempo tradicional e moderna. A recente campanha eleitoral pelos cargos municipais deixa pouca margem de dúvidas para estas afirmações: foi a primeira vez que o *reggae* foi utilizado como carro chefe de uma propaganda: a do candidato filiado ao grande patriarca, que se apresentou, ele próprio, como um pequeno pai que, ao mesmo tempo em que acolhia o povo sofredor e vitimado por uma má administração, referia-se ao grande pai, inscrevendo-se numa tradição que, embora maior que o Carnaval, não dispensa a grande festa na montagem de sua engenharia política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Arivaldo de L.

1995 **A estética da pobreza** - música, política e estilo. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BOURDIEU, Pierre

1989 **O poder simbólico** - introdução a uma sociologia reflexiva. Rio de Janeiro, DIFEL.

BOURDIEU, Pierre

1992 **Réponses** - pour une anthropologie réflexive. Paris: Ed. du Seuil.

BROWNING, Barbara

1995 **Samba, resistance in motion**, Indianapolis: Indiana Univ. Press.

³⁵ Nos últimos anos, a Procissão de Ramos, que abre a liturgia católica da Semana Santa, bem como outras cerimônias religiosas em campo aberto, tem contado com trios elétricos para comandar o canto e o movimento dos fiéis.

- COSTA, Luiz Afonso
1996 Um salto planejado. **SEI**-Salvador v. 5, n. 4, mar., p. 6-11.
- DANTAS, Marcelo
1994 **Olodum**: de bloco afro a holding cultural. Salvador: Grupo Cultural Olo-
dum/Fundação Casa de Jorge Amado.
- FÉLIX, Anísio, NERY, Moacir
s/d **Bahia, carnaval**. Salvador.
- FÉLIX, Anísio
1987 **Filhos de Gandhi** - a história de um afoxé. Salvador, Gráfica Central.
- GABRIELLI DE AZEVEDO, José Sérgio
1975 **Industrialização e incentivos fiscais na Bahia**: uma tentativa de inter-
pretação histórica. Dissertação (Mestrado em Economia) - Universidade Federal
da Bahia.
- GODI, Antônio J. V. dos S.
1991 De índio a negro, ou o reverso. **Cadernos CRH (suplemento)**, Salvador,
p.51-70.
- GÓES, Fred de
1982 **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio. (Coleção Baianada)
- GOFFMAN, Erving
1985 **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis:Vozes.
- KRAYCHETE, Elsa
1988 **A indústria na Bahia em 1980**: uma interpretação a partir de ramos indus-
triais e seções produtivas. Dissertação (Mestrado em Economia) Universidade
Federal da Bahia.
- LOYOLA, Elizabete, MIGUEZ, Paulo
1996 **Lúdicos mistérios na economia do carnaval baiano**: trama de redes e
inovações. **SEI** - Salvador v. 5, n. 4, mar., p. 45-55.
- MORALES, Anamaria
1990 **Etnicidade e mobilização cultural negra em Salvador**. Dissertação de
Mestrado em Ciências Sociais apresentada à FFCH/UFBA.
- MORALES, Anamaria
1991 Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos da baianidade.
Caderno CRH (suplemento). Salvador.
- MOURA, Milton
1987 Faraó, um poder musical. **Caderno do CEAS**, Salvador, n.112, p.10-29
nov./dez.
- MOURA, Milton
1990 Alguns problemas em torno da construção de uma nova imagem da negri-
tude. **Caderno do CEAS**, Salvador, n. 128, p. 20-40.

- OLIVEIRA, Francisco
1987 *Classes sociales et identité de classe à Bahia. Cahiers de Sciences Humaines* Paris, v. 23, n. 1, ORSTOM.
- PIERSON, Donald
1945 **Branco e negro na Bahia**. São Paulo: Nacional.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. de
1992 **Carnaval brasileiro** - o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense.
- RISÉRIO, Antônio
1981 **Carnaval ijexá**, Salvador: Corrupio. (Coleção Baianada).
- SOUZA, Guaraci A. A., FARIA, Vilmar (orgs.)
1980 **Bahia de todos os pobres**. Petrópolis: Vozes.
- TOURAINÉ, Alain
1978 **La voix et le regard**. Paris, Ed. du Seuil, (Col. Sociologie Permanente, v. 1).
- VIEIRA FILHO, Raphael R.
1995 **A africanização do carnaval de Salvador-BA** - a recriação do espaço carnavalesco (1876-1930). Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica/SP.
- VOVÓ, Antônio Carlos
1996 Entrevista. **SEI**/Salvador, v. 5, n. 4, mar., p. 19-27.