

Axé music: mitos, verdades e world music

Armando Alexandre Castro (UFBA, Salvador, BA)

armandocastro@ufba.br

Resumo: O artigo discute a *Axé music*, oferecendo elementos na tentativa de desconstrução de três mitos nela evidenciados: monocultura, baixa qualidade técnica e sua decadência. A metodologia utilizada privilegia a análise de conteúdo, tendo como meios de verificação e coleta de dados entrevistas semi-estruturadas com músicos, técnicos, produtores e empresários musicais de Salvador, além de pesquisa documental relacionada ao campo musical baiano atual.

Palavras-chave: Axé music; música popular brasileira; produção musical; *world music*.

Axé Music: myths, truths and world music

Abstract: The article discusses *Axé music* providing elements in an attempt to deconstruct three myths related to it: monoculture, low technical quality and its decadence. The method used focuses on content analysis, departing from verification of data collected through semi-structured interviews with musicians, technical staff, producers and music business executives from Salvador (Brazil), along with documental research related to the musical scene of Bahia today.

Keywords: Axé music; Brazilian popular music; musical production; world music.

1. Introdução

Em *El Milagro de Candeal* (2004), o diretor espanhol Fernando Trueba, centrando sua argumentação em essencializações acerca da musicalidade, da cultura e religiosidade da Bahia, apresenta o encontro entre o pianista cubano Bebo Valdez e Carlinhos Brown. Ainda nas primeiras cenas, Bebo Valdez confidencia ao músico, compositor e pesquisador baiano Mateus Aleluia – Grupo Tincoãs, Cachoeira, Bahia –, o conselho ofertado a ele, em 1947, por uma Yorixá – também cubana –, caso prosseguisse em sua investigação musical e antropológica motivada por questionamentos identitários: conhecer a cidade de Salvador, Bahia.

À beira mar, o diálogo entre os músicos é precedido de inúmeras outras cenas que apontam indícios e entrelaces dos aspectos religiosos, culturais e musicais baianos inscritos ao longo do tempo e história, como que atendendo às expectativas de parcela considerável de estrangeiros e suas imagens/impressões de uma Bahia mítica e paradisíaca plasmada nestes aspectos. A película segue. Do simpático taxista, ele recebe um sono-

ro e entusiasmado "(...) Então seja bem vindo à Bahia. Terra da Felicidade!". Em seguida, surge a imagem da estátua de Vinícius de Moraes instalada em Itapuã. Após o desembarque no Pelourinho, a ida a uma das Igrejas Católicas deste, onde presencia um ensaio musical de Mateus Aleluia e integrantes do Grupo Musical Gêge Nagô¹. Na cena seguinte, eis que surge Carlinhos Brown e o Grupo Zárabe, numa espécie de aquecimento pelas ruas e becos do Candeal Pequeno, como num ensaio a céu aberto do que aconteceria mais adiante na apresentação e aparição destes numa das festas mais tradicionais de Salvador: a festa de Yemanjá.

As imagens apresentam alguns elementos emblemáticos da marca Bahia no mundo globalizado: música, performances, criatividade, diversidade, onde tradição e modernidade dialogam, não raro, sem maiores incidentes. Por outro lado, revela as estratégicas arquiteturas de veiculação e inscrição de elementos simbólicos a marcas territoriais distintivas, como no caso Bahia, a partir da seleção de elementos

que atendem e redimensionam a imagem de uma Bahia marcadamente étnica, exótica e espontânea, tal como apontaram viajantes, brasilianistas e naturalistas que por estas terras se aventuraram em outros tempos.

Das surpresas e entusiasmos dos primeiros viajantes estrangeiros, passando pelas cantigas de capoeira e requebros da portuguesa/brasileira/hollywoodiana Carmem Miranda, e chegando aos refrões *pop's* da *Axé music*, a Bahia (re)afirma sua inscrição e presença em parte considerável do cenário cultural internacional. Na MPB, sua presença é central, podendo ser percebida enquanto temática e inscrição vultosa de artistas e autores que a ela se reportaram. Numa perspectiva histórica, cantaram, compuseram e corroboraram com tal participação, nomes como Tia Ciata, Donga, Xisto Bahia, Dorival Caymmi, Assis Valente, Carmem Miranda, Ary Barroso, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Raul Seixas, Moraes Moreira, Maria Betânia, Roberto Mendes, entre outros².

Desta fonte diversa e multicultural, o surgimento de uma Bahia plural em sua produção musical contemporânea, com trânsito entre o samba-chula do Recôncavo ao Rock and Roll, de onde ainda se faz ouvir nas inúmeras cenas musicais soteropolitanas o grito Viva Raul! Bahia do século XXI, naturalmente plural e plugada em *links* e *wireless*, consensos e conflitos, timbaus e guitarras.

Entretanto é aí que se percebe o maior desafio da produção musical baiana contemporânea, onde poucos olhares midiáticos têm conseguido perceber tal diversidade. Não raro, esta escassa visibilidade midiática destes diversos fazeres musicais locais e suas complexas redes de pertencimento e conectividade têm corroborado com o desconhecimento ou a disseminação de discursos e textos que omitem – alguns casos – e/ou distorcem as cenas musicais soteropolitanas, reiterando a necessidade de que não basta somente produzir canções, grupos e elaborações estéticas, mas executá-las e publicizá-las a um maior número possível de pessoas, tal como afirma Nando Reis na obra *Itaim para o Candeal* – faixa que encerra *Timbalada* – primeiro disco desta banda, lançado em 1993: "(...) Gosto de tocar no rádio, o que parece óbvio, é fundamental".

Neste sentido, se evidenciarão neste trabalho, outras possibilidades de compreensão da *Axé music*, tendo como prerrogativas centrais a diáde estética e mercado. O gênero baiano massivo enquanto produção, fruição e apreciação estética, mas também sua relevante participação e interação com as tramas mercadológicas e organizacionais. Mais uma vez, da Bahia para o mundo, música. Desta vez, com articulação empresarial.

O objetivo deste artigo é apresentar a produção musical baiana contemporânea denominada *Axé music*, ofertando elementos na tentativa de desconstrução de três mitos (monocultura, baixa qualidade técnica e sua suposta decadência). A metodologia utilizada privilegia a análise

de conteúdo, tendo como meios de verificação e coleta de dados, entrevistas semi-estruturadas com músicos, técnicos, produtores e empresários musicais de Salvador, pesquisa documental e de campo, além de inscrição em boletins eletrônicos relacionados ao campo musical baiano e da indústria musical brasileira.

2. Breve História da *Axé music*

A breve história aqui apresentada se faz pela necessidade de contextualização, não se configurando como objeto central de análise³. Procura evidenciar a década de 1980, enquanto temporalidade de legitimação dos chamados blocos de trio⁴ no carnaval soteropolitano – ampliando consideravelmente o alcance comercial e mercadológico deste – fato que possibilitou o surgimento de novos grupos e bandas musicais.

Estimuladas e contratadas por empresários destes blocos carnavalescos, e, seguindo parâmetros estético-musicais apontados pelos Novos Baianos, Dodô e Osmar, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Armandinho, e da religiosidade e força percussiva apontada por blocos afro como Filhos de Gandhi, Muzenza, Badauê, Ilê Aiyê e Olodum, iniciou-se a formação de um relevante conjunto de novos artistas e estrelas de trio em Salvador, tais como Luiz Caldas, Sarajane, Ademar e Banda Furtacor, Virgílio, Jota Morbeck, Djalma Oliveira, Lui Muritiba, Daniela Mercury, Zé Paulo, Marcionílio, Banda Pinel, entre outros.

A estética musical herdada pela *Axé music* é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros. Percussão e guitarras – baianas, preferencialmente⁵ – temperavam o "caldeirão" de uma cidade que reverbera música e etnicidade. MOURA (2001, p.221) conceitua *Axé music*, a partir desta pluralidade em sua gênese, como não sendo um gênero musical, mas "interface de estilos e repertórios".

Trataremos desta questão mais adiante, mas cabe salientar que apesar desta diversidade, havia duas predominâncias no carnaval soteropolitano até a primeira metade da década de 1980: Dodô e Osmar no quesito trio-elétrico; e o Frevo, enquanto gênero musical massivo. É Luiz Caldas quem desloca consideravelmente estas referências, inscrevendo não somente o trio-elétrico Tapajós, mas o ijexá nas rádios comerciais da cidade. O Tapajós – propriedade de Orlando Tapajós –, é palco, inclusive, da banda Acordes Verdes, que tinha Luiz Caldas como seu cantor e idealizador⁶.

Em 1985, Luiz Caldas lança o LP *Magia*, magistral registro comercial de um artista que logo alcançaria as paradas de sucesso de boa parte do Brasil com a faixa *Fricote (Nêga do cabelo duro)*. Tendo como autores o próprio Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, *Fricote* representava uma musicalidade baiana de entretenimento. A ampla receptividade da obra e deste artista com visual exótico reforçava as dinâmicas musicais locais já existentes em Salvador, tais como a musicalidade e a territorialidade

dos blocos-afro – relevantes enquanto referência estética para autores, artistas e sociedade.

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 Rangel⁷ e Cristóvão Rodrigues⁸, 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.

O novo cenário musical baiano de meados da década de 1980 necessitava de nome, paternidade e referências para registro. Convencionou-se, então, a partir de inscrições e iniciativas jornalísticas: Luiz Caldas, o pai; o LP *Magia* e a música *Fricote*, marcos iniciais. Vamos a eles: a expressão *Axé music* é reforçada coletivamente a partir de textos e críticas do jornalista baiano Hagemenon Brito que procuravam negativar tal produção musical. Na relação inicial de seus primeiros artistas e a Imprensa, a diminuta compreensão acerca do gênero contemplava a dependência desta com o setor fonográfico nacional, e, quase sempre orientavam para a suposta ausência de criatividade e baixa qualidade técnica de seus músicos e intérpretes.

A correlação de forças midiáticas e musicais, à época, procurou, sem sucesso, ofuscar que na nomenclatura *Axé music*, para além dos preconceitos e estereótipos, continha a possibilidade de fusão, do encontro entre estéticas e instrumentos musicais distintos: *Axé*, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; *MUSIC* contemplava o *pop*, o *world music*, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau, além da mediação pela voz em refrões fáceis e repetitivos.

Quanto à necessidade de instituir paternidade e referências, há controvérsias. Luiz Caldas, o álbum *Magia* e a obra *Fricote* não podem ser considerados marcos iniciais, mas indícios relevantes na historiografia da *Axé music*, enquanto suas primeiras e magistras referências mercadológicas. Deve-se considerar o caráter processual deste fenômeno, tal como Norbert Elias sugere: "(...) nada mais inútil quando lidamos com processos sociais de longa duração, do que a tentativa de determinar um começo absoluto" (ELIAS, 2001, p.234). Artistas atuais, à época, já se apresentavam e registravam lançamento de discos antes mesmo de Luiz Caldas – Chiclete com Banana, por exemplo, lançou em 1983 dois discos: *Traz os Montes* e *Estação das Cores*.

O fato mais marcante é que em 1986, o álbum *Magia* atinge a marca de 120 mil cópias vendidas, e a exposição midiática e musical de Luiz Caldas, à época, representava novas possibilidades para a indústria fonográfica

nacional que, prontamente, se voltaria para a mais nova produção musical soteropolitana. É neste contexto que surge e se substancializa no cotidiano da cidade, mais tarde Brasil, a música Faraó (autoria de Luciano Gomes), elencando o Olodum e seus ensaios no Pelourinho, como vitrine de músicas, artistas e compositores emergentes. Nestes ensaios, artistas e autores, apresentavam e experimentavam suas músicas, em busca de legitimação popular. A ocorrência de tal aceitação representava alcançar outras etapas da produção musical que desembocaria em profissionais como Wesley Rangel e Cristóvão Rodrigues.

Neste breve relato, vale o registro de que o Olodum, mediante a pronta aceitação popular de suas obras, cantores e de seu ensaio na famosa "Terça da Benção", passou a promover duas modalidades deste: aberto e fechado. O "ensaio aberto" era realizado nas noites de domingo, no Largo do Pelourinho; o "fechado", nas noites de terça-feira, na quadra do Teatro Miguel Santana, sendo necessária a aquisição comercial de ingressos.

Neguinho do Samba, percussionista experiente e responsável pelos arranjos percussivos da banda Olodum, apresentava boa parte de suas "experimentações" sonoras, fundindo o samba-duro baiano e o reggae jamaicano, chegando às células rítmicas do samba-reggae – base rítmica predominante e característica da *Axé music*.

Neste sentido, GILROY (2001, p.92-98) reflete acerca da modernidade a partir das culturas do Atlântico Negro, caracterizada pelo seu aspecto híbrido, e não restrito a etnicidade e nacionalismo. A *Axé music* pode ser incorporada às reflexões deste autor, assim como, alguns elementos de sua gênese – por exemplo, o fenômeno disseminador dos blocos afro-soteropolitanos –, como mote, ou, sendo a estas pertencentes. Parte considerável de artistas da *Axé music* procurou se desvincular desta temática, enquanto outros a tomaram como temática central de seu repertório.

LIMA (2002, p.77-96) corrobora com esta discussão, a partir de três exemplos soteropolitanos emblemáticos – Ilê Aiyê, Olodum e Timbalada –, afirmando existir entre estes, trajetórias discursivas distintas envolvendo música e etnicidade. A ampla atuação nacional e internacional do Grupo Cultural Olodum realçou e impulsionou sua dinamicidade e complexidade organizacional, dialogando tradição e modernidade a partir de ideais vinculados à etnicidade, e, em especial, aos dilemas e dramas do afrodescendente baiano e brasileiro, como observou DANTAS (1994, p.36).

Acerca da percussão enquanto elemento da *Axé music*, ainda hoje se pode perceber a predominância desta nos blocos afro, blocos de trio, artistas e bandas responsáveis pela música dos blocos de corda – ainda que alguns blocos afro tenham se aventurado e solidificado experiências percussivas a instrumentos harmônicos e melódicos. Um dos principais precursores desta transformação, o bloco

Ara Ketu, chegou a ser acusado e criticado por se distanciar dos seus elementos e objetivos iniciais, como num processo acentuado de descaracterização registrado por GUERREIRO (2000, p.33-39).

As transformações não estavam restritas ao universo da *Axé music*, mas à própria cidade... A década de 1980 não apresentou somente o início da aparição midiática e estruturação empresarial do gênero em questão, mas o início de um conjunto de transformações socioeconômicas e culturais no Estado, tais como os primeiros anos de atividade do Complexo Petroquímico de Camaçari; da implantação de *Shoppings Centers*; do maior complexo de comunicação do Estado (Rede Bahia); da aparição e fortalecimento de grandes organismos empresariais carnavalescos, chamados blocos de trio (MIGUEZ, 2002, p.252-304); do surgimento dos blocos afro e ampliação de suas atividades, contando, inclusive, com registros fonográficos; de encontros musicais inusitados até então, como o Concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia com o Afoxé Filhos de Gandhi – fruto de provocações e reivindicações de artistas e compositores baianos; de Carlinhos Brown e seu *Vai quem Vem*, grupo que se desdobraria posteriormente, em sua perspectiva musical e multi-étnica intitulada *Timbalada*.

MOURA (2001, p.120) sinaliza parte destas transformações enquanto modernização da cidade de Salvador, sendo, inclusive, motivo e tema para outras formas de visibilidade e inscrição no/do carnaval soteropolitano, assinalando a força relacional deste enquanto experiência social comunitária que se estende aos novos modelos de convivência urbana contemporânea. Para MIGUEZ (ibid., p.265), a década de 1980, então, se configura enquanto consolidação do mercado de bens simbólico-culturais no Brasil, iniciado nas duas décadas anteriores e, no caso Bahia, duas dinâmicas se consolidam, prioritariamente, na formatação e legitimação da *Axé music*: os blocos afro (estética e temáticas) e os blocos de trio (mercado).

Na década de 1990, é este mercado que ativa seus mecanismos, personagens e teias midiáticas, e eleva a *Axé music*, e seus principais interlocutores, ao topo das paradas musicais nacionais, reposicionando no tabuleiro competitivo da indústria fonográfica o gênero sertanejo. Aliando a percussividade dos blocos afro aos acordes e harmonias de bandas e artistas como Luiz Caldas, Sarajane, Reflexu's, Daniela Mercury, Banda Eva, Banda Beijo (Netinho), Chiclete com Banana, Asa de Águia, entre outros, consolidou-se na agenda dos programas televisivos, de rádio, do mercado fonográfico nacional, sendo alvo dos interesses das gravadoras *majors* em atividade no país.

O repentino sucesso comercial e midiático da *Axé music* também oportunizou comportamentos isomórficos no mercado, e inúmeros registros negativos. Um deles, a proliferação de considerável contingente de bandas, intérpretes e empresários que não privilegiaram o lado artístico

de suas produções, deixando na história fonográfica deste gênero álbuns e gravações de questionável qualidade.

Numa outra perspectiva, sua extensão efetiva aos dias atuais encontra-se diretamente relacionada ao próprio desenvolvimento do carnaval soteropolitano, e suas múltiplas atividades inter-relacionadas. Dentre elas, destaque para os blocos de cordas, e o conjunto de organizações empresariais advindos das estrelas e artistas deste segmento musical, motivando discussões e embates ideológicos acerca de elementos presentes e constituintes de aspectos circunscritos a tradição e modernidade.

Entretanto, ainda hoje, não raro, a constante presença e legitimação da *Axé music* no cenário musical local e nacional é marcado por dissensões e mitos – estes, compreendidos enquanto ideias não correspondentes com a verdade do fato social. Dentre os mitos, neste trabalho, destaque para o da monocultura, da suposta baixa qualidade técnica e de sua tão propagada crise/decadência/desaparecimento.

3. Mito I – Monocultura da *Axé Music*

A compreensão de que a produção musical baiana atual é restrita ao *Axé music* é equivocada (Ex.1), e, não raro, amparada no desconhecimento da relevante diversidade presente no campo musical baiano. Ora silenciosa, ora invocando os meios de comunicação, parte considerável da diversa produção musical baiana é exportada diariamente, seja na virtualidade, seja nas remanescentes lojas tradicionais de CD's e DVD's, ou nos inúmeros shows e participações de artistas baianos que se apresentam fora e dentro da Bahia.

Composta por inúmeros artistas esteticamente vinculados ao mundo do Rock, Reggae, Forró, Samba, Samba Junino (semelhanças rítmicas ao Samba Duro de bairros como o Engenho Velho de Brotas), Pagode, Partido Alto, MPB, Salsa/Merengue, Jazz, Erudito e Pop, a Bahia dialoga sua textualidade e inscrição no competitivo campo das marcas, a partir da relação tradição e modernidade. É bem verdade que, dentre inúmeros gêneros e estilos musicais, é a *Axé music* o maior exemplo de estruturação e organização empresarial, mas não o único. Monocultura pressupõe unidade e ausência de outros discursos e elementos estéticos – não sendo este, o caso da Bahia. A Bahia, e em especial Salvador, congrega produção e fruição de inúmeros gêneros musicais (Ex.1).

Os elementos simbólicos podem conferir à Bahia sentidos do Pop – de popular –, massiva e carismática, onde os registros do percussionista do Olodum erguendo o instrumento de percussão com as cores da África já não mais lhe pertencem... Configura-se enquanto arquivo sempre disponível a *downloads*, evidenciando e disseminando a marca de um Estado com produção musical diversificada que, não raro, agrega e agrada, fixa e desloca constantemente sentidos identitários, (re)orientando olhares, sensações, experiências e as próprias (re)significações identitárias (HALL, 1999; CANCLINI, 2003).

Quadro I – Bares, Boites e Casas de Shows/Eventos em Salvador⁹

Bairro	Espaço/Casa de Show	Gêneros Musicais
Rio Vermelho	Boomerangue Casa da Mãe Tom do Sabor Espaço Jequitibar/Varanda do SESI Borracharia All Music Bar The Twist Pub	MPB, Salsa, Forró, Pop, Rock, Reggae, Eletrônico, outros.
Paralela	Bahia Café Hall Wet'n Wild Parque de Exposições	<i>Axé music</i> , Pagode, Sertanejo, Salsa, Forró, Pop, Rock, Reggae, Eletrônico, Gospel, outros.
Comércio	Museu do Ritmo Cais Dourado	<i>Axé music</i> , Pop Rock, MPB.
Orla	Mamagaya Beach Beer	Pagode, <i>Axé music</i> , outros.
Avenida Contorno	Bahia Marina Cais Dourado	<i>Axé music</i> , Pop Rock, MPB.
Ribeira	Marina da Penha	Pagode e Arrocha.
Barris	Beco de Rosália	MPB.
Pituba	What's Up Rock It Pra Começar Hit Music Bar	Pop Rock, Forró, Reggae.
Barra	Club Lotus Bohemia	Eletrônico, Forró, Pop Rock, <i>Axé music</i> .
Jardim dos Namorados	Madre	Forró, <i>Axé music</i> , Pop, Funk, Pagode, Eletrônico, MPB.
Boca do Rio	Empório	Forró, Pagode e <i>Axé music</i> .
Garibaldi	Estação Ed Dez	Pagode, Forró, <i>Axé music</i> , Pop Rock e Gospel.
Campo Grande	Concha Acústica do TCA	MPB, Reggae, <i>Axé music</i> , Forró, Rock, outros.

Fonte: Pesquisa de campo do autor realizada entre os meses de março e setembro de 2009.

A *Axé music*, assim como os demais gêneros musicais produzidos na Bahia contemporânea, constitui-se enquanto marca distintiva e agregadora de significantes, relações físicas/metafísicas e potencialidades, tal como qualquer outro gênero musical. Para NORBERTO SILVA (2003, p.208), as significações sociais são estruturantes, constituindo utilidade e tessituras identitárias diversas que favorecem consumo e distinção. Não obstante, a autora aprofunda as discussões acerca da criação, utiliza-

ção e funcionalidade das marcas na contemporaneidade, identificando, distinguindo, localizando, enquadrando e incorporando sentidos diversos em seu processo de existência, sendo a marca, um campo simbólico que se alimenta do real (o histórico de seus produtos e obras) e do imaginário (através da comunicação). Ou seja, as estratégias corporativas pertencentes à gestão de marcas englobam bens tangíveis e intangíveis que se locupletam e se (re)significam socialmente (ibid., p.188).

Esta relação – consumo e lógica social – também é analisada por BOURDIEU (1989, p.36) em considerações acerca do fenômeno da distinção social e da sociedade de consumo. SAHLINS (2003, p.128-161) amplia esta discussão evocando conceitos estruturantes do capitalismo industrial e pós-industrial. Para SAHLINS (*ibid.*, p. 209), objetos e pessoas estão "unidos em um sistema de avaliações simbólicas, sendo o próprio capitalismo um processo simbólico". CASTORIADIS (2000, p.142), ao descrever as ordens racionais existentes nos campos simbólicos específicos, adota a expressão "universo significativo" para tal assunto.

Neste sentido, a lógica social do consumo enquanto elemento distintivo e possuidor de significações sociais e sentidos, pode ser incorporada ao configurar a *Axé music* enquanto marca impulsionadora de novas lógicas e atores sociais. ELIAS (1995, p.50) advoga que a condição humana é desejosa de diferenciação e *status*, a partir de regras socialmente instituídas e legitimadas de valores e hierarquizações distintivas mediante o consumo. Para ELIAS (*ibid.* p. 50-51), tais valores "são sempre determinados também pela nossa esperança de ver que os outros têm consciência do nosso mérito, ou pelo aumento do nosso prestígio pessoal". A produção cultural, neste sentido, se constitui como elemento distintivo, tipificando sujeitos e suas representações sociais desejadas a partir deste com o outro.

Compreendendo o campo simbólico como a territorialidade mediada pelos signos e símbolos, enquanto elementos "por excelência da integração social" que possibilitam o consenso acerca do sentido do social (BOURDIEU, 1989, p. 07-16), o próprio sentido de contemporâneo é constantemente ressignificado mediante as transformações econômicas, tecnológicas e sociais também constantes. Não obstante, a espetacularização (DEBORD, 1997, p.13) é um dos sinais contemporâneos mais incisivos, e, sendo assim, a produção musical baiana contemporânea aqui apresentada se locupleta desta estrutura que mundializa cultura(s), atribuindo novos sentidos à contemporaneidade, ao espetáculo.

Sendo assim, a *Axé music*, enquanto produção simbólica, corrobora com a inscrição do produto Bahia mundo afora, como é comum em outras territorialidades que articulam elementos e feixes constitutivos de seu patrimônio cultural como estratégia de atratividade e mercantilização de produtos turísticos formatados, dinâmicos e globalizados. Para IANNI (1999, p. 124), a obtenção de renda mediante negociação do seu espaço, das suas culturas e produções simbólicas, além de provocar deslocamentos, integra-se ao contemporâneo, onde:

Em todas as esferas da vida social, compreendendo as empresas transnacionais e as organizações multilaterais, os meios de comunicação de massa e as igrejas, as bolsas de valores e os festivais de música popular, as corridas automobilísticas, as guerras, tudo se torna técnica, organiza-se eletronicamente, adquire as características do espetáculo produzido com base nas redes eletrônicas, informáticas, automáticas, instantâneas e universais.

Eis, então, que a telemática e as convergências em redes eletrônicas realçam o poder do simbólico contemporâneo, contribuindo para configurar o âmbito das políticas neoliberais. Nesta lógica, no campo baiano, são inúmeras as iniciativas governamentais, não somente relacionadas à *Axé music*, mas a outros gêneros. Da extinta Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, até 2006, projetos como o Emergentes da Madrugada, Bahia Singular e Plural, Sons da Bahia, permitiram o registro fonográfico de boa parte desta diversidade cultural do Estado.

A visibilidade, mais uma vez, no caso Bahia, ressalta apoios do Estado aos seus artistas, uma vez que, não raro, dada à força midiática e massiva de seus repertórios e incursões, estrelam campanhas publicitárias estratégicas que destacam as potencialidades culturais e naturais do Estado para seus principais centros emissores de turistas. É a música e a etnicidade como elementos simbólico-culturais, e fatores motivacionais de deslocamento turístico.

O simbólico, neste caso, produzindo reconhecimento, afetividade, representatividade – política, inclusive – e ignora o arbitrário, o descrédito e o ilegítimo. Ainda assim, compreendendo desta forma o campo simbólico, não se pode excluir as outras forças e poderes nele inscritas, dentre estes, a produção artística e as relações e conflitos daí advindos. Um deles é a competitividade entre os próprios estados brasileiros, tendo como suporte, as suas produções artísticas e culturais de um lado, e, do outro, a força dos meios de comunicação aí instalados enquanto atores relevantes nas tramas da Indústria Cultural. MOURA (1996, p.07), no caso Bahia, observa que descartar ou não procurar evidenciar suas potencialidades, seria equivoco:

O produtor, o mercador e a mercadoria são um mesmo todo, contraditório e desigual. Em descartando a participação desse todo na sua diversidade, que significa inclusive potencialidades ainda não cogitadas e exploradas, estaríamos arriscando um capital humano fantástico, o que poderia adquirir cores sombrias em tempos de vacas tão magras.

Em outras palavras, envolve outras possibilidades de benefícios não restritos ao Carnaval – enquanto dinâmica e temporalidade. Enquanto dinâmica, a *Axé music* se substancializa em artistas/empresários locais consagrados nacionalmente, suscitando novas atividades, necessidades, profissionais, consensos e conflitos... Enquanto temporalidade, a *Axé music* extrapola o circuito do carnaval soteropolitano, numa extensa programação de shows e micaretas que se inter-relacionam com o carnaval de Salvador, numa espécie de retro-alimentação não restrita às sonoridades, mas às corporações locais – produtoras, agenciadores, editores musicais, etc.

É o mercado do entretenimento, da indústria cultural centrada especialmente em Salvador e seu Recôncavo, que corrobora com os alinhaves identitários, tanto no sentido dos arcabouços sociológicos quanto naquele dos temas econômicos. Em outras palavras, que Bahia é esta,

capaz de competir com transnacionais da indústria fonográfica, por exemplo, tensionando a partir de uma produção musical e fruição estética próprias? Novos e velhos vetores de sentido (NORBERTO SILVA, 2003, p.203-223) se inscrevem, e são estimulados, junto ao imaginário nacional e internacional acerca do *lócus* e *ethos* Bahia.

Por outro lado, houve críticas à participação estratégica da Bahiatursa nos últimos anos, quando de seu apoio a alguns artistas da *Axé music* em shows por outros países, tendo como contrapartida, a divulgação da marca Bahia e de suas ferramentas publicitárias, tais como portais eletrônicos de divulgação turística¹⁰. O fato é que a mesma Bahiatursa também proporcionou a viagem internacional do grupo folclórico baiano Zambiapunga, entre outras iniciativas governamentais de apoio e fomento às produções artísticas e culturais.

O mito da monocultura pode estar atrelado à força política, econômica e empresarial dos principais artistas deste gênero baiano. No aspecto político, se articularam relações, benefícios e interesses com governantes e meios de comunicação. O carnaval soteropolitano, por exemplo, vem passando por complexas modificações de modo a atender interesses dos gestores culturais vinculados à iniciativa privada, no campo música. O tradicional e gratuito encontro de trios da Praça Castro Alves não mais existe, e o tradicional circuito do Campo Grande apresenta sinais de decadência e de pouco interesse dos principais artistas.

A concentração econômica dos principais artistas da *Axé music* no carnaval soteropolitano é considerável. Bandas e artistas como Ivete Sangalo, Asa de Águia e Chiclete com Banana, individualmente, são representantes empresariais de inúmeros blocos e camarotes.

Passando ao campo simbólico, *Axé music* pressupõe diversidade e dela se (retro)alimenta, onde é comum seus artistas experimentarem em seus repertórios músicas inteiras, fragmentos, ou combinações entre gêneros presentes na produção musical baiana. Nada extraordinário, até então, uma vez que a polissemia conceitual das experimentações e encontros dos gêneros musicais é inerente ao próprio conceito de gênero, numa perspectiva de que suas fronteiras estéticas do gênero musical enquanto apropriação e categoria são tênues, distintas e subjetivas.

Nesta direção, a confluência das formas rítmicas e melódicas de uma musicalidade das ruas de Salvador, Recôncavo e demais regiões se interfacia com elementos da cultura mundial pop, multiétnica, multicultural e *world music*¹¹, representando a própria "interface de estilos" sugerida por MOURA (2001, p.220). Para GUERREIRO (2000, p.117), a centralidade da produção musical baiana contemporânea assentada na percussividade é que garante sua inscrição ao universo da *world music*, onde funcionam mais facilmente as fusões entre células rítmicas, entre timbres sonoros, performances, corporalidades e novos sentidos de pertença.

As origens embrionárias da *Axé music* são distintas, e, quase numa rítmica antropofágica/tropicalista, consegue unir, fundir células rítmicas e melodias, popularizando e entretenendo sem maiores reflexões ou preocupações – fato que acentua seu caráter massivo e de entretenimento. Ainda segundo MOURA (ibid., p.221):

Vejo aí, também, o próprio ecletismo dos elementos que passam a se encontrar nesse intrigante repertório que tantas páginas tem merecido de jornalistas, críticos, comunicólogos e cientistas sociais. A *axé music* apresenta-se como texto identitário difuso e aparentemente aproblemático e consensual, referindo-se à Bahia como um todo, já desde o início contando com a participação de músicos de várias origens e estilos.

Passando ao campo organizacional, boa parte dos artistas da *Axé music* se articulou, empreendendo suas próprias empresas relacionadas à gestão cultural – administração das carreiras artísticas e atividades a estas relacionadas, tais como, selos fonográficos, editoras musicais, agências de publicidade, estúdios de gravação, produtora de shows e eventos, entre outras.

Pode-se perceber a preponderância dos artistas relacionados ao universo *Axé music*, onde boa parte dos seus artistas é proprietária de editoras musicais, situando a Bahia de forma representativa e relevante junto aos temas pertinentes ao direito autoral.

A Bahia vem se configurando como o terceiro estado em número de Editoras Musicais no país (revista Sucesso CD/Show Business/ECAD/UBC-2008), sexto em arrecadação pública, inscrevendo alguns de seus Autores na liderança de rankings nacionais e regionais no quesito recebimento de Direitos Autorais – categoria Execução Pública.

No campo da edição musical soteropolitana, boa parte das Editoras Musicais é de propriedade dos artistas locais, sejam cantores ou autores, aproximando-se do quadro do Sudeste do País onde estas organizações – líderes deste mercado – estão divididas entre as de propriedade das *majors*¹² e dos artistas locais. Em Salvador, esta atividade é mais um dos desdobramentos evidenciados a partir da profissionalização do Carnaval Baiano e da legitimação da música denominada *Axé music*.

A monocultura do *Axé music* em Salvador não procede, mas apresenta indícios de que este gênero musical apresenta evidências de profissionalização, tendo, ainda, objetivos definidos e articulação social entre os atores, fortalecendo o campo. DiMAGGIO e POWELL (2005, p.31) afirmam que o campo organizacional só pode ser considerado se houver legitimação empírica e com definições institucionais. Para tal, os autores afirmam que são necessários quatro elementos:

- a) um aumento na amplitude da interação entre as organizações no campo;
- b) o surgimento de estruturas de dominação e padrões de coalizões interorganizacionais claramente definidos;

- c) um aumento na carga de informação com a qual as organizações dentro de um campo devem lidar;
- d) o desenvolvimento de uma conscientização mútua entre os participantes de um grupo de organizações de que estão envolvidos em um negócio comum.

Em 1999, visando ao maior grau de profissionalismo, solução de problemas coletivos do setor e ampliação dos destinos e públicos da *Axé music*, surge a APABahia – Associação dos Produtores de Axé para o Desenvolvimento da Música da Bahia –, comumente chamada de APA.

O surgimento e desenvolvimento da *Axé music* e de organismos coletivos como a APA Bahia, tanto nos aspectos estéticos quanto organizacionais, remete, em boa parte, à profissionalização e dinamismo da produção artística e musical no Estado da Bahia. Dentre as atividades da APA, o monitoramento da execução de seus repertórios em localidades estratégicas, assim como a própria empresarização de horários nas rádios comerciais de outros estados, visando à exposição e execução musical dos seus associados. Não obstante, atua no campo político, tendo representação no Cluster de Cultura e Entretenimento do Estado da Bahia.

J.R., produtor da banda Rapazzolla, sobre a diversidade musical soteropolitana e organização empresarial da *Axé music*, comenta¹³:

[...] o Axé é a grande referência musical atual da Bahia, mas sabemos que existem outros ritmos acontecendo na cidade. Viajamos toda semana, mas, em Salvador, frequentamos eventos de outros gêneros, e sempre divulgamos isso nas entrevistas. (...) A produção de uma banda de Axé Music é muito organizada. Mais até que o Pagode, por exemplo. Posso falar porque trabalhei como produtor de pagode por dez anos.

Não obstante, Salvador, a partir de iniciativas de artistas e da própria sociedade civil, vem apresentando inúmeros eventos relacionados a outras musicalidades. Tanto quanto o *Axé music*, o Rock é merecedor de destaque frente a sua estética e organização. Dedicção, profissionalismo e amor ao Rock fizeram surgir na cena soteropolitana a Associação Cultural Clube do Rock da Bahia – ACCRBA –, em 1991. Exemplo emblemático no Brasil, esta associação sem fins lucrativos atua incisivamente na produção e organização de eventos culturais, prestação de serviços em forma de cooperativa, captação de convênios e assessoria junto às bandas de rock. Pioneira dentre as associações de Rock no Brasil, são de sua responsabilidade ações que se solidificam na realização do Primeiro Festival de Rock do Carnaval do Brasil (1994); Primeiro Dia Municipal do Rock do Brasil – 28 de junho, em homenagem a Raul Seixas –, através da Lei 5404/98.

Caracteriza-se, ainda, pela articulação e intransigência quando o assunto é desrespeito ao Rock no Estado, assim como, quando se trata de reivindicar maiores espaços para este segmento. A ACCRBA possui site, rádio/podcast, comunidade virtual de relacionamento, msn, fotolog, vídeos no *youtube*, grupos de discussão na rede, entre outros. Dentre suas realizações, destaque para o Palco do

Rock – realizado no Carnaval de Salvador, bairro de Piatã, onde frequência superior a oito mil pessoas por ano¹⁴.

A receptividade do Reggae e do Forró na Bahia, por exemplo, despertou o surgimento de eventos específicos e inúmeras bandas destes gêneros com relevante diversidade, inclusive. Bandas e artistas com repertórios que transitam entre o tradicional reggae – raiz, ou *reggae roots* –, aos mais híbridos, com destaque para Edson Gomes, Sine Calmon, Diamba, Adão Negro, Massai, Palmares, Mosiah, entre outros.

O Forró também soube consolidar seu *cast* de artistas e agenda de contratantes. Dentre as bandas baianas, destaque para Estakazero, Colher de Pau, Adelmário Coelho, Flor Serena, Virado no Mói de Coentro, A Volante do Sargento Bezerra, Cangaia de Jegue, Sobe Poeira, Acara-jé com Camarão, Tio Barnabé, são exemplos verossímeis de que outros gêneros musicais se estruturaram, estética e mercadologicamente, em paralelo à *Axé music*, e se fazem presentes na mídia.

4. Mito II – Baixa qualidade técnica

O segundo grande mito relacionado a *Axé music* é estabelecido a partir de sua suposta “baixa qualidade técnica”. Mas o que caracterizaria e fundamentaria esta expressão? Arranjos mal elaborados? Canções repetitivas? Músicos tecnicamente pouco habilitados? Excesso de unidade temática composicional? A participação no campo permite afirmar que tais críticas estão alicerçadas a partir da disseminação do senso comum plugado em desconhecimento e preconceito.

A sensibilidade e qualidade técnica dos músicos, arranjadores e diretores musicais em atividade nas bandas de *Axé music* são relevantes no processo de legitimação desta, ainda que tais informações sejam restritas ao meio musical. Assim, como em qualquer outro gênero musical popular massivo, o virtuosismo não é regra fundante para alcance do sucesso, necessitando, ainda, de elementos outros – rede de relacionamentos, carisma, oportunismo, sorte, inteligência, habilidade e senso estético.

Na *Axé music*, autodidatas e doutores atuam intensamente numa rotina nacional e internacional de ensaios, shows, viagens, gravações, estúdios, etc. O ecletismo na formação destes profissionais só corrobora com a requisitada diversidade constituinte da *Axé music*, potencializando, inclusive, oportunidades, como afirma MOURA (2001, p.197):

A princípio, o trio-elétrico tocava frevo, dobrado, marcha e *passo doble*. Com a introdução de recursos do rock no instrumental e no repertório, e em seguida do canto, ampliaram-se consideravelmente as possibilidades de sucesso e a demanda de consumo da banda.

Músicos vinculados ao universo Axé, não raro, também acumulam experiências profissionais em outros estilos e gêneros musicais em Salvador, tais como o Choro, *Jazz*, Samba, Rock, Funk, Forró, Eletrônico, entre outros.

O Rock, por exemplo, estabelece diálogo constante com a *Axé music*, proporcionando informações relevantes a bandas como Asa de Águia, Netinho, Ivete Sangalo e Jammil e uma Noites. Estas influências são percebidas nos arranjos, nos fraseados, timbres e agressividade de alguns efeitos, distorções e *riffs* de guitarra. Adail Scarpelini, natural de Aracajú/SE, guitarrista e diretor musical da banda Voa Dois – banda Revelação do Carnaval de Salvador 2008 –, informa que a centralidade da produção musical para Sergipe era – para muitos, segundo ele, ainda é – a Bahia. Visibilidade e retorno financeiro, mas, acima de tudo, pela experiência de estar ao lado de músicos que sempre respeitou e admirou.

Por muito tempo toquei e dirigi musicalmente bandas e cds de forró. Calcinha Preta (SE), Caviar com Rapadura (CE), Colher de Pau (BA), mas sempre quis ter a experiência da *Axé Music*, da união entre percussão/harmonia. Toquei com Netinho, e agora estou com a Voa Dois, além de sempre estar produzindo e gravando com outros artistas. Quando as bandas de Axé iam a Aracajú, a gente ia aos shows, procurava conversar com os músicos, lia os encartes. A Bahia era nossa maior referência musical.

Em 2008, o Prêmio Multishow de Música Brasileira premiou um destes renomados músicos, Radamés Venâncio, na categoria Melhor Instrumentista, enquanto Ivete, representante de uma vertente acentuadamente *pop* da *Axé music*, foi agraciada nas categorias de Melhor Cantora e Melhor DVD (Multishow ao Vivo – Ivete Sangalo no Maracanã).

Detentor de inúmeros prêmios nacionais e internacionais, Carlinhos Brown consegue aproveitar estas situações para discursar sobre uma Bahia sempre planetária e referencial na música nacional, exaltando a capacidade de diálogo estético da produção musical baiana contemporânea.

Sua ampla concepção musical não dispensa os ensinamentos e provocações herdadas de músicos contemporâneos – baianos ou radicados na Bahia –, como Ernest Widmer, Walter Smétak e Lindemberg Cardoso, assim como, numa escala internacional, negocia espaços mediante novos encontros musicais. De sua parceria com o DJ Dero, em 2004, resulta o disco com forte influência eletrônica *Candyall Beat*, que tem como principal *hit* a obra “Mariacaipirinha”. Lançados inicialmente na Espanha, disco e obra alcançam sucesso, remetendo, neste mesmo ano, Carlinhos Brown – naquelas plagas conhecido por Carlito Marron –, à condição de convidado musical do Fórum Universal das Culturas, realizado em Barcelona.

Da parceria feita com Sérgio Mendes, em 1985, conseguiu emplacar cinco composições no álbum “Brasileiro” – ganhador do *Grammy* de melhor disco de *World Music*. Em Salvador, neste mesmo ano, recebe também o Troféu Caymmi. Inúmeros outros prêmios vieram nos anos seguintes, coroando Brown como um dos maiores nomes da *Axé music*, ora como músico, produtor ou compositor.

A preocupação com a qualidade profissional dos músicos acompanhantes também se constitui verossímil no momento da formação das bandas. José Raimundo, tecladista,

arranjador e diretor musical que acompanhou Netinho de 1989 a 1998, declara¹⁵:

Jomar entrou no grupo em 1996... A decisão de termos dois tecladistas foi uma sugestão minha, pois usávamos muito *sequencer* (programação), e sempre quis muito ter outro tecladista tocando comigo, por conta dos muitos detalhes de teclados que minhas duas únicas mãos não conseguiam executar. O primeiro tecladista que tocou com a gente foi Glauton Campelo – um excelente pianista jazzista carioca que morou 8 anos nos EUA e que tocava com Djavan ao lado de Paulo Calazans.

Arranjos, neste sentido, corroboram com a lógica de identificação e diferenciação do artista, e são inúmeros os exemplos de arranjos que se tornaram referências, remetendo, diretamente, músico/arranjador a artista, e vice-versa.

A estética musical da *Axé music* encontra-se nos referenciais de timbragem e sonoridade contidos nos arranjos, mas, também, a partir do entrosamento musical das bandas e artistas que souberam aliar a força da sonoridade percussiva à variedade de timbres e recursos tecnológicos contidas na organologia ocidental tradicional, como guitarra, bateria, contrabaixo, saxofone, etc. Em outras palavras, o encanto se dá pela magia e carisma do artista, seu entrosamento com seus pares, repertórios selecionados e previamente testados nas dezenas de shows e micaretas realizadas durante o ano, dentro e fora do Brasil.

Entrosamento, carisma, virtuosismo e sensibilidade são elementos referenciais nas justificativas de obtenção do sucesso por parte dos artistas e bandas de *Axé music*. O virtuosismo, na contemporaneidade, nem sempre é garantia de êxito – reconhecimento pessoal e comercial. As musicalidades desta são frutos do encontro entre músicos formados nos conservatórios e academia, nas igrejas e terreiros de candomblé, na generosidade presente nos conselhos informais, e, principalmente, nas dinâmicas das ruas da cidade que se pretende mundial a partir de seus fazeres e saberes artísticos, em especial, a música.

5. Mito III – Fim da *Axé music*

A relação arte/espaço, nesta discussão, a partir da percepção imponente da produção musical baiana contemporânea no certame das condições geográficas nacionais, evidencia uma territorialidade resoluta em suas convicções de afirmação artística perante o outro – nacional ou estrangeiro; local ou global.

A especulação, neste sentido, acerca da decadência, ou fim da *Axé music* é antiga e pode ser melhor percebida a partir do início do século XXI, e os maiores argumentos encontram-se centrados no declínio de vendas dos produtos fonográficos, e na escassez e ausência de renovação de seus quadros artísticos. Seus principais defensores parecem ignorar que a crise é do setor fonográfico mundial – mais acentuadamente, do formato CD –, irrompendo-se em inúmeras fusões e desaparecimentos de gravadoras internacionais, além da migração dos artistas para as plataformas de música *online*. Sendo a crise fonográfica mundial, evidente que haveria repercussão na produção musical baiana

contemporânea, promovendo quebras de contrato e desligamentos de artistas dos *casts* das gravadoras – fato que impulsionou o surgimento e fortalecimento da produção fonográfica local, com inúmeros selos, editoras, produtores e distribuidores de menor porte.

As agendas de shows, as estratégias de diferenciação e inscrição estética e mercadológica são elementos relevantes e não podem ser desconsiderados em tais reflexões. Não obstante, inúmeros artistas e bandas musicais vêm sendo incorporadas ao texto da *Axé music*, o que demonstra sua capacidade de renovação estética junto às suas células matrizes advindas do samba-reggae, enquanto marca e território simbólico em processo afirmação, expansão e internacionalização.

A *Axé music* transcendeu, rompendo fronteiras e barreiras mercadológicas e territoriais. Por outro lado, impulsionou o surgimento de setores e atividades que corroboram com o desenvolvimento da música no Estado, além de disseminar a marca Bahia nos quatro cantos do mundo. Nos campos estéticos ou organizacionais, inovou, criando novos mercados e possibilidades de experiências. Novas redes de profissionalidade foram, e continuam sendo implementadas na Bahia, assim como a tessitura de uma ampla teia de relações a partir da legitimação deste gênero em outras localidades.

Por outro lado, a *Axé music* dinamizou o surgimento e desenvolvimento de carnavais extemporâneos pelo Brasil – mais conhecidos como micaretas –, o mercado de trios elétricos e carros de apoio, a promoção de eventos, produção fonográfica, tecnologia aplicada à música, entre outros.

A *Axé music* está presente em eventos nacionais ou internacionais relevantes no *showbusiness* musical contemporâneo, comprovando sua vertente pop repleta de influências e informações. Em eventos como o Axé Brasil (BH) – exclusivo do gênero –, *Brazilian Day*, Festival de *Montreux*, *Rock in Rio*, a *Axé music* conquista espaços. Nas edições 2008 do *Rock in Rio Lisboa* e *Madrid*, artistas como Carlinhos Brown e Ivete Sangalo foram recebidos por um público que, em sua maioria, conhecia e cantava seus principais sucessos.

Dentre as primeiras iniciativas de internacionalização do gênero baiano, está a Copa do Mundo de 1990, na Itália, como assinala o tecladista José Raimundo¹⁶:

Fomos para Copa do Mundo, na Itália, em 1990. Foi uma grande estratégia comercial da Perdigão que levou o Trio-elétrico para Torino. Foi o primeiro trio-elétrico que chegou na Europa de navio e montado. Na época em que estivemos na Itália, a lambada estava no auge por lá com o grupo Kaoma. Música brasileira eles só conheciam Caetano, Gil, Benjor, Djavan, etc. Enfim, MPB. O Axé era conhecido por uma minoria de italianos que frequentavam o carnaval da Bahia. Quando começamos a tocar ninguém dançava, pois eles têm uma cultura de assistir ao espetáculo e nunca tinham visto um caminhão com um som daquele tamanho. Há um ponto interessante nisso, pois tinha gente lá de todas as culturas, pois era uma Copa do Mundo. Eles começaram a ficar fascinados com o ritmo da música e, meio desajeitados, imitaram muitos brasileiros que estavam lá dançando, e começaram a entrar no clima de festa que a Axé proporciona.

Desde a segunda metade da década de 1990, os responsáveis pelo Festival de *Montreux*, Suíça, agendam apresentações de artistas baianos da *Axé music*, corroborando com o processo de expansão e internacionalização da carreira de seus artistas. Margareth Menezes, Olodum, Araketu, Ilê Aiyê, entre outros.

Também o *Brazilian Day* – Rede Globo como uma de suas maiores empresas articuladoras – reserva a participação de artistas da *Axé music* como protagonistas. A atuação da maior empresa de comunicação e entretenimento da América Latina junto à *Axé music* tem sido crescente nos últimos anos, principalmente a partir da parceria com a Rede Bahia – organização e registro de boa parte dos shows no Festival de Verão, cabendo à Rede Globo a divulgação e distribuição comercial através de sua gravadora, a Som Livre.

Outro vetor relevante na expansão dos mercados da *Axé music* é o próprio Carnaval soteropolitano que – apesar das recentes controvérsias acerca de seus custos e acentuação de seu viés comercial –, ao se profissionalizar e internacionalizar, corrobora e termina por disseminar, a reboque, as musicalidades e artistas presentes no evento. A lista internacional de convidados famosos é extensa, mas só para citar os anos de 2007 e 2008: a banda irlandesa U2, o produtor musical Quincy Jones, Naomi Campbell, Arto Lindsay, e tantos outros que ou não foram captados pelas câmeras ou preferiram o anonimato, se é que é possível, mas que representam a possibilidade de maior publicização, nível internacional, de uma dinâmica centrada, mas não exclusiva à *Axé music*.

Não obstante, a presença de celebridades nacionais também corrobora neste processo, pois revela a também extensa programação de shows, lavagens, festas populares, feijoadas e ensaios, reforçando, em grande medida, a ideia mítica de existencialidade exclusivamente festiva do território baiano e sua gente. Nesta lógica de retroalimentação das marcas – *Axé music* e Carnaval –, como que numa espécie de *feedback*, também é apontada por DANTAS (2005, p.20), quando afirma a disposição da nova geração de artistas da música baiana em “cruzar fronteiras”, corroborando no processo de legitimação e ampliação do receptivo turístico no carnaval:

O carnaval baiano dobrou de tamanho nos anos 90: de um para dois milhões de foliões por dia participando da festa. Isso se deveu a políticas públicas de atração de turistas? Não. Ainda que, efetivamente, as políticas públicas tenham sido fundamentais para viabilizar infra-estrutura, equipamentos e capacitação de pessoal para receber turistas, o que duplicou a presença desses turistas foi a música baiana. Foi Daniela Mercury, que se tornou a maior vendedora de discos do Brasil no início da década de 1990, levando todo o país a se apaixonar pelo samba reggae “O canto da Cidade”; foi o Olodum, que levou a um patamar de prestígio internacional essa sonoridade rítmica, que conquistou ícones do pop internacional, como Paul Simon e Michael Jackson; foi o Chiclete com Banana, a Banda Cheiro de Amor, a Banda Eva, que ajudaram a “nacionalizar” o carnaval baiano.

A etnicidade é elemento pujante neste processo, onde não somente os blocos afro são seus representantes,

Quadro II – Discografia Banda Chiclete com Banana

Ano	Disco/CD/DVD	Gravadora
1983	Traz os Montes	Continental
1983	Estação das Cores	Continental
1984	Energia	Continental
1985	Sementes	Continental
1986	Fissura	Continental
1987	Gritos de Guerra	Continental
1988	Fé Brasileira	Continental
1989	Tambores Urbanos	Continental
1990	Toda mistura será Permiida	Continental
1991	Jambo	BMG/Ariola
1992	Classificados	BMG/Ariola
1993	Chiclete com Banana	BMG/Ariola
1994	13	BMG/Ariola
1995	Banana Coral	BMG/Ariola
1996	Menina dos Olhos	BMG/Ariola
1997	Para Ti	BMG/Ariola
1997	É Festa	BMG/Ariola
1998	Bem me quer	BMG/Ariola
1999	Borboleta Azul	BMG/Ariola
2000	São João de Rua	BMG/Ariola
2000	Universo Paralelo	BMG/Ariola
2001	Santo Protetor	BMG/Ariola
2003	Chiclete na caixa, banana no cacho (CD)	BMG
2004	Chiclete na caixa, banana no cacho (DVD)	BMG
2005	Sou Chicleteiro	BMG
2007	Tabuleiro Musical	Sony/BMG

Fonte: Mazana/Chiclete com Banana, 2008.

6. Considerações Finais

A mera e descontextualizada compreensão, neste sentido, da suposta "crise" da *Axé music*, tendo como argumentação central os índices e estatísticas da indústria fonográfica é errônea, como já foi dito. Mas cabe reiterar, ainda, que os shows se configuram a fonte maior de renda destes artistas, não a vendagem de produtos fonográficos. A indústria fonográfica é relevante no mercado de bens simbólicos, é bem verdade, mas sua participação não se configura determinante e exclusivo fator ao sucesso. Seus principais interlocutores parecem saber disso, e através de ações individuais ou coletivas (APA, ABT, entre outros) vêm se articulando junto a outras formas de promoção dos seus artistas e repertórios.

Entretanto, é inegável que o rápido sucesso deste gênero musical baiano contemporâneo estimulou comportamentos isomórficos envolvendo mercado e estética, que terminaram por estimular o surgimento de inúmeras produções com baixa qualidade técnica, inclusive.

Enquanto *World Music*, a musicalidade baiana denominada *Axé music* conjuga, exemplarmente, dois aspectos fundamentais: referência rítmica original (percussão) e fusão de gêneros, estilos e células musicais. O constante diálogo entre tradição e modernidade, onde tambores e guitarras encontram-se devidamente ensaiados e dispostos para embates, ora sonoros, ora silenciosos.

A *Axé music*, em diversas unidades de análise, conseguiu estabelecer e manter relação com os principais organismos de comunicação e entretenimento do país, para muito além daquilo que se efetivava como seu período de festa e auge fonográfico. O preconceito estético relacionado à *Axé music* não encontra lastro em seu campo real de shows, ensaios e estratégias competitivas visando sobrevivência no acirrado mundo dos negócios deste segmento da indústria cultural. Artistas e empresários deste gênero musical souberam estruturar estéticas, mas também a profissionalização e autonomização de um campo.

O desempenho econômico do Estado – amplamente estruturado no setor de serviços –, reconhece a relevância da *Axé music* e carnaval soteropolitano e, não raro, transforma seus principais artistas em estrelas de comerciais turísticos, numa missão de disseminar a marca Bahia, mas, também, de atender àqueles que, em níveis diferenciados, possuem percepção acerca desta territorialidade.

Por outro lado, pensar a *Axé music* com exclusividade no âmbito das relações comerciais, via indústria fonográfica, de produtos individualizados e personalizados é outro equívoco, uma vez que, anualmente, inúmeras coletâneas deste gênero musical são lançadas no mercado nacional e internacional.

Pop e *World Music*, a *Axé music* é dinâmica articulada e rizomática no mercado de bens simbólico-culturais, satisfazendo parcela relevante de um mundo ávido por dinâmicas musicais cotidianas do outro, do estranho, do exótico, do efêmero e diverso.

O estranhamento produz a interculturalidade necessária, que, fluida que é não se limita exclusivamente à relevância religiosa e étnica presente nas canções dos Filhos de Gandhi, Malê de Balê e do Olodum, numa interação constante Bahia/Mundo/Bahia; do Ilê Aiyê, pelo pioneiro posicionamento étnico-estético; da influência do *funk* no repertório da recém chegada banda Negra Cor; do repertório e utilização de instrumentos relacionados a outros gêneros, como o violino, e sua adaptação à percussão – Vixe Mainha; de Daniela Mercury, seu "balé mulato", discursos, atitudes e sensibilidade artística e organizacional; de Ivete Sangalo, carisma ímpar, repertórios e articulação empresarial.

Acima de tudo, de pessoas que cantam, dançam e atestam a larga barra de uma Bahia notabilizada por suas próprias canções, compositores, músicos e artistas. Artistas que se tornaram empresários, e aprenderam a fazer e exportar a música de um Estado com *larga barra* no assunto Brasil.

Referências

- ABPD. *Relatório Anual da Associação Brasileira de Produtores de Discos*. Rio de Janeiro: ABPD, 2008.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- Castoriadis, C. *A instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- DANTAS, Marcelo. Competitividade internacional em turismo: a identidade cultural contra o mito da qualidade de serviços. In.: *Revista Texto e Contextos/FIB-Centro Universitário da Bahia*. Ano 3, nº 04 (Jul/Dez 2005). Salvador: Editora FIB, 2005.
- _____. *OLODUM – De Bloco Afro a Holding Cultural*. Salvador: Edições Olodum e Editora da Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DiMAGGIO, P. e POWELL, W., A gaiola de ferro revisitada: isomorfismo institucional e racionalidade coletiva nos campos organizacionais, *Revista de Administração de Empresas (RAE-FGV/SP)*, v.45, n.2, Abr./Jun.2005.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- GUERREIRO, G. *A Trama dos Tambores – a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. In.: *Caderno Cedex*. Campinas: Unicamp, 2002.
- MIGUEZ, Paulo. *A organização da cultura na "cidade da Bahia"*. 2002. 348 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- MOURA, M. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador*. 2001. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- _____. A Música como Eixo de Integração Diferencial no Carnaval de Salvador, contribuição apresentada no GT 19 – *Música, Cultura e Sociedade: Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Brasil* – da XX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia – ABA, Salvador, 1996.
- NORBERTO SILVA, Elaine. Consumo, *mimesis* e sentido. In.: Monclar Valverde (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SAHLINS, M. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Notas

- 1 Grupo Musical de Cachoeira, Bahia, liderado por Valmir Pereira. Com forte influência dos Tincoãs, o Gêge Nagô segue sua trilha musical fazendo a ponte entre música, religião e os universos barroco católico e do candomblé afro-brasileiro presentes no Recôncavo Baiano.
- 2 Necessário reconhecer que não somente a música, mas outros agentes estéticos e artistas também inscreveram e colaboraram com a inscrição da Bahia no cenário artístico local/global. Dentre eles, Hansen Bahia (xilografia); Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro (literatura); Glauber Rocha (cinema); Carybé (artes plásticas); Mário Cravo e Mário Cravo Neto (escultura); entre outras, que não se integram ao escopo deste artigo.
- 3 O historiador Milton Moura é a maior referência neste assunto, a partir de sua Tese de Doutorado (2001).
- 4 Paulo Miguez (1996) sinaliza que os primeiros blocos de trio no Carnaval de Salvador surgem na primeira metade da década de 1970, a partir da iniciativa de jovens de classe média-alta da cidade. A expressão remete à substituição das atrações musicais tradicionais, tipo charangas e orquestras carnavalescas, pelo trio-elétrico enquanto palco móvel para apresentação de bandas e artistas locais emergentes.
- 5 Na organologia, é uma variante eletrificada do bandolim, com uma estética que remete a uma miniatura de guitarra. Foi criada na década de 1940, pelos amigos Dodô e Osmar, sendo inicialmente denominada de *pau elétrico*, e rebatizada como *guitarra baiana* no final dos anos 70. O performático músico baiano Armandinho é seu maior executante.
- 6 Fundada inicialmente em 1980, a banda Acores Verdes teve duas formações. Inicialmente com Luiz Caldas (Voz e Guitarra), Jota Morbeck (Voz), Toinho Bipbop (Contrabaixo), Tan e Eduardo (Percussão). Posteriormente, a formação apresentava Luiz Caldas (Voz e Guitarra), Carlinhos Brown e Tony Molla (percussão), Cesinha (Bateria), Alfredo Moura (Teclados), Carlinhos Marques (Contrabaixo), Paulinho Caldas e Silvinha Torres (Backing Vocals).
- 7 Proprietário do maior estúdio de Salvador deste período (Estúdio WR), promove a partir da década de 1980, uma articulação de suas atividades de empresário e produtor musical, corroborando com inúmeros projetos musicais que integraram a Axé Music, impulsionando o desenvolvimento desta música baiana.
- 8 Um dos primeiros radialistas locais que acreditou na Axé Music enquanto movimento estruturado e com perspectivas de profissionalização (MOURA, 2001).
- 9 Quadro elaborado pelo autor, a partir de visita ao campo e entrevista com músicos e promotores de eventos. Para a compreensão deste quadro, é necessário reiterar que se tratam de espaços com capacidade para pequenos, médios e grandes shows, além de: i) Os locais acima não evidenciam a totalidade dos bares, boîtes e demais espaços com capacidade de realização de shows em Salvador; ii) A coluna referente aos gêneros musicais

- contempla os estilos mais preponderantes dos espaços agrupados em bairros, a partir da fala dos próprios administradores destes, e informações eletrônicas disponibilizadas através de boletins por alguns sites de eventos. Neste quadro, não se considera a intensidade dos eventos musicais em teatros em Salvador, ainda que, haja registros de shows nestes espaços.
- 10 O governo do Estado da Bahia é o mantenedor e gestor do site www.bahia.com.br, e disponibiliza faixas indicativas, *banners* e *folders* aos grupos e produtores musicais que excursionam por outras cidades e países com apoio oficial.
 - 11 A expressão *world music* compreende a fruição estética musical dos países, sendo o elemento étnico quase sempre preponderante neste processo dialógico envolvendo gêneros e estilos musicais.
 - 12 Corporações Fonográficas nacionais e transnacionais, vide Sony/BMG, Warner Chappell, Universal Music, Som Livre e EMI.
 - 13 Entrevista concedida ao autor em 22/07/2008.
 - 14 www.accrba.com.br
 - 15 Entrevista concedida ao autor em 29/07/2008.
 - 16 *Ibid.*, 2008.
 - 17 Entrevista concedida ao autor em 05/08/2008. Já tendo sido responsável por 75% do mercado da venda de discos e fitas na Bahia e alguns estados do Nordeste. O avanço indiscriminado da pirataria virtual e física levou à redução desta rede em 2002 e encerramento das atividades no comércio varejista em 2007. O empresário continua vinculado ao showbusiness musical, via Estação CD, atuando no setor de distribuição atacadista de cds e dvds. Nos últimos anos, distribuiu as produções fonográficas de bandas como Timbalada, Olodum, Pimenta Nativa, Cheiro de Amor e Babado Novo.
 - 18 Entrevista ao autor em 04/07/2008. O entrevistado se refere ao *Maluquetes Chicleteiros Fan Club Sur Europa*, sediado na cidade de San Sebastián, Espanha.
 - 19 Fonte: Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD/2007. Unidade fonográfica entendida entre as mídias de suporte para os fonogramas, podendo ser CD, DVD ou até mesmo o antigo vinil.

Armando Alexandre Castro é Doutorando pelo Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal da Bahia (NPGA/UFBA), com objeto de tese sobre o desenvolvimento do mercado de administração e edição musical baiano. É Mestre em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/UFBA), Especialista em História Social e Educação e Licenciado em Música pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL). É Professor Assistente do Instituto de Música da UCSAL, e integrante do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo (FFCH/UFBA). Autor do livro *Irmãos de fé: tradição e turismo no Recôncavo Baiano* (E-papers, 2006) que trata do processo de turistificação da secular Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, Bahia.