

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALEX DE CASSIO DA SILVA

QUEM GOSTA DE AXÉ MUSIC? UM ENSAIO SOBRE FESTA E POLÍTICA,
RECEPÇÃO CRÍTICA E INVENÇÃO SONORA AFRO-BRASILEIRA (1974-1996)

CURITIBA

2025

ALEX DE CASSIO DA SILVA

QUEM GOSTA DE AXÉ MUSIC? UM ENSAIO SOBRE FESTA E POLÍTICA,
RECEPÇÃO CRÍTICA E INVENÇÃO SONORA AFRO-BRASILEIRA (1974-1996)

Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Silva, Alex de Cassio da

Quem gosta de axé music? um ensaio sobre festa e política, recepção crítica e invenção sonora afro-brasileira (1974-1996). / Alex de Cassio da Silva. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

1. Axé-music. 2. Música popular - Brasil. 3. Percussão. 4. Carnaval. I. Egg, André, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALEX DE CASSIO DA SILVA**, intitulada: **Quem gosta de axé music? um ensaio sobre festa e política, recepção crítica e invenção sonora afro-brasileira (1974-1996)**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

25/09/2025 18:53:37.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/09/2025 18:56:12.0

ACAUAM SILVÉRIO DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO)

Assinatura Eletrônica

25/09/2025 14:29:48.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Para João Caetano Gonçalves da Silva,
uma luz crescendo em todas as direções*

Este trabalho não seria possível sem uma conjunção de pessoas e esforços.

Agradeço às minhas famílias, de sangue, de escolha e de espírito.

Aos meus pais, Paulo e Glédis, que me apoiam de diversas maneiras em todas as jornadas da vida, e me ensinaram o valor do conhecimento e do senso crítico.

À minha parceira Aline Gonçalves, pelas leituras, pelas conversas, pela força, pela paciência e pelas muitas audições musicais na madrugada, compartilhando o mesmo sentimento de maravilha.

A Leleca e ao Paulo, que amorosamente seguraram as pontas na parte mais difícil.

À minha amiga de longa data Alice Freyesleben, entusiasta da ação, que incentivou a escrita e a submissão do projeto de pesquisa; sem esse empurrão não iria rolar nada.

Ao meu orientador André Egg, que soube tanto indicar caminhos produtivos e bibliografia interessante para o desenvolvimento da pesquisa como puxar o freio, apontar exageros e aparar algumas arestas, tudo isso com a gentileza de boa gente que ele é.

Aos professores Allan de Paula Oliveira e Vinicius Nicastro Honesko, pelas leituras e sugestões.

A todas as pessoas que integram o universo da canção, que tocam algum instrumento, cantam, dançam, escrevem letras, compõem músicas ou produzem gravações, pensam ou escrevem sobre os seus significados e implicações: aqui, a canção é a mais instigante realização humana.

Não tenho que ter medo
porque o medo é o contrário da radicalidade

(Cecilia Pavón, *27 poemas com nomes de pessoa*, 2022)

Vocês realmente se negam o prazer de aprender uma melodia por medo que pareça que não
sabem quem é Harold Bloom?

(Nick Hornby, *31 canções*, 2005)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo tratar do movimento cultural popularmente conhecido como axé music, apontando sua importância histórica, política e artística para a cidade de Salvador (BA) e, conseqüentemente, para o Brasil. O recorte histórico escolhido parte de 1974, ano da fundação do primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, e segue até o ano de 1996, momento em que, pode-se dizer, há um arrefecimento de algumas das forças propulsoras do movimento, como a predominância da percussão afro-brasileira e dos temas de afirmação da negritude, em nome de um momento de maior assentamento no mercado de entretenimento. Durante esse arco temporal, a axé music conseguiu, em um primeiro momento, estabelecer um mercado autônomo em torno da ideia de festa do Carnaval de Salvador, e, em um segundo, tornar-se um fenômeno popular de imensa ressonância em todo o país sem vincular-se aos parâmetros estéticos da crítica do eixo Rio-São Paulo, em um singular abalo na hegemonia simbólica desse centro, chegando a entrar no circuito internacional da world music. Pensando a crítica como um exercício que preconiza modelos de gosto e participa do estabelecimento de cânones, pretendeu-se analisar como essa produção foi recepcionada ou silenciada. Para isso, foi necessário, também, analisar panoramicamente os diferentes períodos da crítica no Brasil para dar relevo a certas marcas de sua constituição. Para a discussão bibliográfica, partimos da ideia de nova história de Peter Burke (1992) e do tensionamento da hegemonia moderna europeia de Bruno Latour (1994) para chegarmos em lentes contemporâneas, como de Goli Guerreiro (2000), Muniz Sodré (2017), Agnes Mariano (2019), Leda Maria Martins (2021), Edimilson de Almeida Pereira (2023) e Antônio Bispo (2023). As principais fontes de análise da crítica foram a revista *Bizz* (posteriormente *ShowBizz*) e os jornais *Folha de São Paulo* e *Jornal da Tarde*. Tomando partido da força estética da axé music, arriscamos também produzir crítica, comentando e contextualizando canções e álbuns a partir da escuta e da consulta da ficha técnica de fonogramas. Isso porque quando se trata de abordar fenômenos populares não canônicos, pouco estudados e analisados, parafraseando Rodrigo Naves (2011), estamos todos meio que fadados a ser também críticos para chegarmos a ser historiadores.

Palavras-chave: canção popular brasileira; axé music; percussão afro; crítica, gosto e cânone; política e festa.

ABSTRACT

This dissertation aims to address the cultural movement popularly known as axé music, highlighting its historical, political, and artistic importance for the city of Salvador, Bahia, and, consequently, for Brazil. The chosen historical framework begins in 1974, the year was founded the first *bloco afro*, Ilê Aiyê, and continue until 1996, a period in which, arguably, some of the movement's driving forces, such as the predominance of Afro-Brazilian percussion and themes of affirmation of blackness, began to wane, prompting a period of greater entrenchment in the entertainment market. During this period, axé music initially established an autonomous market around the idea of party in Salvador's Carnival, and then became a popular phenomenon with immense resonance throughout the country, untethered by the aesthetic parameters of the Rio-São Paulo axis, in a singular shakeup of this center's symbolic hegemony, eventually entering the international world music circuit. Considering criticism as an exercise that advocates models of taste and participates in the establishment of canons, the aim was to analyze how this production was received or silenced. To this end, it was also necessary to analyze the different periods of criticism in Brazil in a panoramic manner to highlight certain hallmarks of its formation. For the bibliographical discussion, we depart from Peter Burke's (1992) idea of a new history and Bruno Latour's (1994) tensioning of modern European hegemony to arrive at contemporary lenses, such as those of Goli Guerreiro (2000), Muniz Sodré (2017), Agnes Mariano (2019), Leda Maria Martins (2021), Edimilson de Almeida Pereira (2023), and Antônio Bispo (2023). The main sources of critical analysis were *Bizz* magazine (later *ShowBizz*) and the newspapers *Folha de São Paulo* and *Jornal da Tarde*. Taking advantage of the aesthetic power of axé music, we also risked producing criticism, commenting on and contextualizing songs and albums based on listening to and consulting the technical data of phonograms. This is because when it comes to approaching non-canonical, little studied and analyzed popular phenomena, paraphrasing Rodrigo Naves (2011), we are all somewhat destined to also be critics in order to become historians.

Keywords: brazilian popular song; axé music; afro percussion; criticism, taste and canon; politics and party.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
O rótulo	15
Política e festa	18
Crítica e gosto	20
Identidade e geografia	21
Contribuição	23
Relato pessoal	24
1. ABAIXO DAS CABEÇAS, ACIMA DOS PÉS... TUDO TREMEU!	28
1.1. Na um	28
1.2. Contexto	30
1.3. Implicações do fenômeno	35
1.4. Construção da estética híbrida	43
1.5. Mapeamento da recepção crítica	47
1.6. Resenha do álbum <i>Feijão com arroz</i> , Daniela Mercury (1996)	55
2. ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI... A CRÍTICA “JÁ MORREU”?	60
2.1. Do que é feito o gosto?	63
2.2. Os principais períodos e tendências da crítica no Brasil	72
2.2.1. Os modernistas	73
2.2.2. Machado de Assis	77
2.2.3. Criando um mundo do nada	79
2.2.4. Bossa nova, MPB, tropicalismo	80
2.2.5. Crítica jovem	84
2.3. Os intelectuais e a canção popular	85
2.4. A revista <i>Bizz</i> e a axé music	95
3. PINTANDO O PRETO DE PRETO	103
3.1. Breve história do Carnaval negro de Salvador	104
3.2. Que bloco é esse?	107
3.2.1. Política e Carnaval, festa e revolução social	109
3.2.2. Divergências	113
3.3. Os gringos se afinavam na folia	115
3.4. O novo reconduz o velho, o velho coopta o novo, ou não	119
3.5. Resenha do álbum <i>Egito Madagascar</i> , Olodum (1987)	125

4. TRIO ELÉTRICO, SONS DO CARIBE	129
4.1. Breve história das micaretas	133
4.2. O estúdio WR	134
4.3. Luiz Caldas	136
4.4. Dancinha?	140
4.5. Gerônimo	145
4.6. Resenha do álbum <i>Mensageiro da alegria</i> , Gerônimo (1985)	150
4.7. Resenha do álbum <i>Negra</i> , Banda Mel (1991)	153
5. MARROM <i>ON</i> MARROM	156
5.1. Um lugar para chamar de seu	156
5.2. Linguagens: a crítica tem elementos para analisá-las?	161
5.3. Resenha do álbum <i>Alfagamabetizado</i> , Carlinhos Brown (1996)	166
6. SIGNIFICADOS	170
6.1. Os maiores e os melhores	174
6.2. Resenha do álbum <i>Kindala</i> , Margareth Menezes (1991)	178
REFERÊNCIAS	181
FONTES	184
FONOGRAMAS	188

APRESENTAÇÃO

A canção popular brasileira é um tema de estudo bastante amplo que, mesmo já contando com fortuna crítica significativa, tanto formal e acadêmica quanto autodidata, guarda muitas possibilidades de investigação em aberto para refletirmos sobre nossa história e sociedade. Podemos entender conceitualmente a canção de dentro, a partir da forma, como simplesmente música com letra (Fischer, 2023), ou de fora, pensando nas tentativas de enquadramento, como um gênero instável entre a música erudita e a folclórica (Oliveira, 2014), como partícipe da dinâmica cultural descrita por Roger Chartier (1995), de trânsito sem barreira fixa entre os elementos eruditos e populares, ou, ainda, pela sua peculiar autonomia:

[...] a música vocal, pelo menos no campo da canção midiática, tornou-se a partir do século XX um processo semiótico autônomo – pouco dependente das leis musicais ou dos procedimentos literários – que produz unidades entoativas específicas decorrentes do encontro da melodia com a letra e efeitos de sentido diretamente gerados pelos traços compatíveis desses dois componentes (Tatit, 2016, p. 142).

Dessa forma, ela pode, por exemplo, ser estudada em seu aspecto constitutivo da identidade cultural do país, ou de uma determinada região, e da subjetividade das pessoas – emoções, percepção estética, desejos, projeções. A canção popular executa essa função de maneira espontânea, entrelaçando-se ao tecido histórico-social sem aparente pretensão, compondo anonimamente seu sol e sua luz. O que ecoa a questão central de Luís Augusto Fischer ao pensar a inclusão da canção popular na universidade: “como ensinar o que aprendi sem perceber” (Fischer, 2016, p. 10).¹ Há ainda uma outra camada interessante de se observar na relação entre fenômenos populares de largo alcance e a história: o que as instâncias de poder – econômico, cultural, simbólico –, do Estado e da política, fazem com o resultado dessas manifestações culturais ou, ainda, de que forma elas percebem e participam de seu processo de desenvolvimento ou de apagamento. Para que tudo isso possa ser percebido e analisado em um recorte de tempo e espaço, é preciso que o fenômeno tenha extensão e unidade.

A axé music vem tendo, em 2025, exposição e penetração política relevantes que apontam nesse sentido e que fundamentam sua perpetuação na cultura e na memória do país.

¹ O professor de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) tem sido figura importante na inserção da canção popular na universidade. Desde os anos 1990 oferece no curso de Letras uma disciplina eletiva chamada Canção Popular Brasileira. Em 2015, a UFRGS foi a primeira universidade a incluir um álbum musical entre as leituras obrigatórias do vestibular, o coletivo *Tropicália ou panis et circencis*, de 1968.

Senão, vejamos: Margareth Menezes, um dos nomes mais importantes do movimento, atualmente é ministra da Cultura; em fevereiro deste ano, foi aprovado na Câmara dos Deputados um Projeto de Lei que prevê o Dia Nacional da Axé Music;² e o tema oficial do Carnaval de Salvador foi a celebração dos 40 anos da axé music – toda a comunicação dos trios, camarotes e da cobertura midiática ressaltavam a data comemorativa, e mesmo integrantes da cena artística soteropolitana que em algum momento apresentaram ressalvas aos rumos do movimento ou que tentaram desvencilhar-se do rótulo no passado integraram o coro da exaltação da sua longevidade e força.

Além desses avanços em esferas de ocupação da política institucional, as mudanças históricas e sociais ocorridas em Salvador relacionadas ao movimento têm razoável registro bibliográfico, especialmente em pesquisas acadêmicas. Salvo engano, não se coloca em questão a reinvenção do Carnaval promovida pela axé music, nem a chamada “reafricanização” da cidade a partir do surgimento dos blocos afro. Mas em que lugar da nossa cultura ficam as canções da axé music, elas que, em última instância, movem tudo isso? Esta é a questão que move este trabalho.

Quando se pensa no cancionário nacional como objeto de estudo, no exercício de observar seus atributos estéticos e suas potencialidades como lente analítica da história e da sociedade, a axé music fica invariavelmente de fora. Ora sua produção musical é ignorada pela crítica devido à rejeição ao seu sucesso comercial massivo, ora é denominada com desprezo como música de “festa”, vulgar e descartável. Sem falar no subtexto de conotação racista que essas formulações carregam. Como buscaremos apresentar, essa produção musical recebeu e recebe pouca ou nenhuma atenção detida da crítica e não integra, ou integra muito marginalmente, os espaços de construção do cânone, como as listas formuladas por especialistas, os livros e as enciclopédias temáticas sobre música popular brasileira. No entanto, ouvindo o extenso e variado catálogo de álbuns produzidos por artistas associados ao rótulo axé music, nos parece haver uma evidente desproporção nessa recepção, a impressão

² Trata-se do Projeto de Lei nº 4187/24, de autoria da deputada Lídice da Mata, do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Na seção de aprovação, parlamentares de partidos de esquerda, em apoio, ressaltaram como qualidades da axé music ser um símbolo de resistência da identidade baiana e ser fundamental na geração de empregos e na movimentação de serviços turísticos durante o Carnaval, festa que permite um espaço para as “classes populares” terem uma possibilidade de vida melhor. Nos comentários contrários ao projeto, de parlamentares de partidos de direita, a música recebeu maior atenção, sendo lembrada, no geral, como música boa que faz esquecer dos problemas e, no particular, pelo fato da canção “Fricote”, de Luiz Caldas, tida como marco de fundação da axé music, ter letra misógina e racista reprovada pelo próprio autor. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1136471-camara-aprova-projeto-que-cria-o-dia-nacional-da-axe-music>. Acesso em: 5 mar. 2025.

que fica é de que não são critérios objetivos que determinam essa “condenação silenciosa”, nas palavras de Hermano Vianna (1999).

Para buscarmos a formulação de questões que tencionem essas relações, acreditamos ser necessária uma abordagem interdisciplinar, que observe aspectos estruturais da crítica, buscando, ao mesmo tempo, lentes analíticas na tentativa de olhar com rigor a produção de uma cultura não canônica, entrecruzando bibliografia, fontes da imprensa e fonogramas, organizando as reflexões da pesquisa em um tom propositalmente ensaístico.

Em termos de metodologia, estamos plenamente inseridos na proposição da nova história³ descrita pelo autor inglês Peter Burke em *A escrita da história: novas perspectivas* (1992). Nessa obra, como um esforço contra o que denomina paradigma “tradicional” da história, o autor define seis pontos que justificam a ideia de criação de um novo paradigma para o campo de estudos: 1) Desvincular-se do entendimento de que a história diz respeito essencialmente à grande política; 2) Pensar a história também como análise das estruturas e não apenas como a narrativa de acontecimentos; 3) Privilegiar “a história vista de baixo”, observando as mudanças sociais na vida das pessoas comuns; 4) Escrever história mesmo na ausência do amparo de documentação oficial; 5) Frente a um fato histórico, não restringir as questões a motivações individuais das personagens envolvidas, mas observar o coletivo, o contexto e as implicações do fato; 6) Ter nítida a ideia que ao escrever história não se está narrando de forma objetiva e isenta os fatos, mas imprimindo na escolha dos temas e das abordagens algo de si. Na mesma medida, concordamos com uma preocupação de Burke, que observa a necessidade de maior orientação sobre os limites e possibilidades da nova história, na medida que a disciplina “se expande e se fragmenta” (Burke, 1992, p. 9). No decorrer da nossa pesquisa, ao menos uma das questões apontadas por ele nesse sentido será problematizada em alguma medida: a distinção de cultura popular e erudita (que envolve as ideias de “povo” e de “educação”).

No mesmo período em que o historiador inglês colocava em perspectiva as potencialidades e desafios de uma nova história, o pensador da ciência francês Bruno Latour (1947-2022) propunha uma revisão um tanto mais radical em *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* (1994). Na obra, o autor levanta a hipótese de que os conceitos

³ O autor especifica que a “nova história” analisada no livro é aquela desenvolvida nos anos 1970 e 1980, pelo seu sentido mais global, que inclui estudos latino-americanos e asiáticos, e pela observação de temas até então negligenciados, como o feminismo e a questão ambiental. Ainda assim, sublinha que trata-se de um termo impreciso, pois muitas das mudanças na escrita da história no período respondem a tendências mais antigas, já presentes na obra do sociólogo Émile Durkheim e na revista *Annales*, por exemplo. A própria história tradicional, defende Burke, já foi uma espécie de nova história em seu tempo. Ou seja, sempre estamos frente a proposições de troca de paradigmas.

fundantes da modernidade europeia, na verdade, funcionavam em falso na realidade contemporânea, ou mesmo que nunca chegaram a funcionar plenamente em tempo algum. A modernidade, afirma Latour, teria uma relação direta com a ideia de tempo. Com o adjetivo moderno narra-se frequentemente uma ruptura e uma aceleração, a partir das quais se estabelece um passado arcaico e estável. Uma seta em sentido único, com vencidos e vencedores. Para que esse entendimento da história funcione, continua o francês, é preciso que duas práticas ocorram em separado: a tradução, que cria híbridos que misturam natureza e cultura; e a purificação, que cria zonas ontológicas totalmente separadas, a dos humanos e não humanos. Entre os resultados mais evidentes da purificação estariam as divisões estruturais, como a separação de Igreja e Estado, e também as divisões teóricas, como natureza, sociedade, política – por isso a antropologia não estuda sociedades “modernas”, dedicando-se a analisar organizações humanas “primitivas” em que técnicas, mitos e política fazem parte de um mesmo conjunto. Enquanto considerarmos essas práticas em separado, conclui Bruno Latour, seremos modernos e cada ciência, enquanto distinta, manterá sua reputação.⁴

Uma observação simples nos jornais e nas redes sociais, hoje em dia, apresenta facilmente uma predominância de híbridos sobre separações em qualquer tema. Bruno Latour levanta a hipótese de que essa predominância estaria desde o princípio na organização das sociedades ocidentais modernas. Ou seja, no presente, deixaríamos de ser modernos em direção a outro futuro, e no pretérito, deixamos de ter sido modernos em direção a outro passado. Nessa espécie de revisão que desregula a seta temporal, o relativismo, a dominação, o racismo, o imperialismo, o sincretismo e outros legados da história ocidental de narrativa europeia teriam de ser explicados de outra forma (Latour, 1994).

Algumas obras provenientes desse novíssimo passado são muito caras para esta pesquisa, tanto pelas suas potencialidades analíticas como pelo duplo diálogo/confronto que estabelecem com a tradição europeia: a comunicação transcultural proposta por Muniz Sodré em *Pensar nagô* (2017); a formulação de conceitos para a constituição de novos cânones em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira* (2022), do poeta Edimilson de Almeida Pereira; a “guerra de denominações” de Antônio Bispo (1959-2023) em *A terra dá, a terra quer* (2023); e as relações do corpo em movimento com a identidade encontradas em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), de Leda Maria Martins.

⁴ Dois eventos de grande proporção tensionam em definitivo o arranjo moderno em 1989: a queda do muro de Berlim e a realização das primeiras conferências sobre o estado global do planeta – ao mesmo tempo vitórias do capitalismo liberal e um sinal de alerta sobre os seus limites (Latour, 1994).

A partir desse panorama teórico, nos parece consequência óbvia observar a constituição histórica da crítica no Brasil salientando certas imposturas resultantes de uma aspiração “moderna”, para, por fim, pensar no funcionamento do exercício crítico relacionando-o com a formação do gosto e do cânone. Como trataremos a axé music como um fenômeno autônomo em relação ao que é considerado o centro econômico e cultural do país, o eixo Rio-São Paulo, vamos nos deparar com questões que envolvem a disputa por hegemonia simbólica e de identidade do Brasil.

Nesta dissertação, em suma, pretendemos refletir sobre as implicações históricas, artísticas, políticas e culturais do movimento da axé music, buscando analisar o papel da crítica e arriscando produzir crítica. A seguir, vamos apresentar com maior detalhamento a bibliografia e as fontes que foram utilizadas, bem como as razões para a escolha do recorte temporal e como os temas estão organizados.

O rótulo

O termo axé music surgiu como pecha pejorativa, cunhada pelo jornalista e crítico musical baiano Hagamenon Brito, quando integrava a redação do jornal *A Tarde*, de Salvador, no ano de 1987. A intenção era ridicularizar a paisagem sonora que crescia à sua volta, que nascida do Carnaval já o transgredia, transformando-se numa cena cultural de sustentação própria, economicamente independente do eixo Rio-São Paulo, com variedade de propostas artísticas e estéticas, circuito de apresentações, público, estúdio de gravação e participação na vida social e política da cidade. Essa cena havia começado a gerar canções de sucesso nacional, como “Fricote”, de Luiz Caldas, lançada em 1985, e “A roda”, de Sarajane, de 1986, embora figurando ainda como artistas do conjunto de atrações excêntricas e “regionais” dos programas populares de auditório. Movimentação que pede atenção, pois essas sobreposições “multiculturalistas”, em que o gosto pelo “exótico” admite harmonizações, na verdade se mantém sob a égide da lógica hegemônica (Sodré, 2017).

Nesse mesmo período em que implicava com seus conterrâneos, Brito era o correspondente soteropolitano da revista *Bizz*, um periódico sobre música popular da editora Abril, de distribuição nacional, de muita importância nos anos 1980 e 1990, que atingia especialmente o público jovem. Nessa revista, ele era o responsável por matérias sobre eventos culturais da cidade, resenhas de álbuns e entrevistas com artistas locais. Fazia tudo isso, assim como boa parte de seus colegas de geração na imprensa, sonhando com nublados céus londrinos, com os tímpanos preenchidos de rock pós-punk inglês, em um tempo em que

a crítica musical detinha razoável poder e influência no sucesso de artistas e na formação do gosto de uma parcela significativa do público.

Ainda hoje se discute, afinal, o que o rótulo axé music abrange. Algo que comumente acontece com denominações depreciativas que acabam assimiladas pelos alvos do preconceito, adquirindo com o tempo um poder de síntese inesperado, popularidade e até um certo charme estranho. No meio artístico de Salvador daquele período houve, naturalmente, rejeição inicial ao rótulo, que foi desmontada aos poucos pela conveniência de ver registrado um nome para um movimento abrangente que se desenvolvia espontaneamente há quase uma década, um nome em que podia caber quase tudo. Ao mesmo tempo, é relativamente fácil separar a música soteropolitana das décadas de 1980 e 1990 em vários pedaços autônomos: o som dos blocos afro, samba duro, ijexá (um toque do candomblé) e samba-reggae; o som das bandas de trio elétrico, frevo estridente vitaminado com ritmos caribenhos e rock progressivo; a onda das danças coreografadas, a lambada, o reggae e o galope junino; o afro-pop, conectado com a world music; o samba de roda, o pagode baiano e por aí vai...

A antropóloga Goli Guerreiro, em *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador* (2000), referência essencial sobre o tema, procura estabelecer esses limites, considerando a axé music como uma música mestiça, resultado da mistura do som dos blocos afro e das bandas de trio, que distendeu parcialmente a segmentação social e racial entre essas duas culturas por interesses comuns, a partir de 1987. Um recorte que serve muito bem a inovadora proposição geral do livro – a saber, narrar a contribuição para a ascensão da percussão da “cozinha” ao centro da composição de canção popular brasileira promovida pela música afro-baiana do período. Com esse limite, na obra de Guerreiro a axé music ganha um determinado lugar e um determinado valor. Porém, cabe assinalar que o samba-reggae e o frevo baiano, principais ingredientes da mistura, eram também ritmos híbridos, ou mestiços, resultado de outros encontros e assimilações anteriores.

Nesse sentido, o escritor e músico baiano César Rasec, nome artístico de Antônio César Silva Silva, conceitua essa mistura nos seguintes termos:

Vale ressaltar que aquilo que é híbrido surge em profusão nas culturas empurradas para as margens, ou seja, àquelas lançadas à periferia, local onde acontecem tensões que levam a misturas de estilos, formas, linguagens, costumes e comportamentos. Como o híbrido corresponde à mistura das coisas sem gerar anulação das partes e como o sentido de pureza remete ao desejo platônico, torna-se difícil identificar os elementos musicais puros que possibilitaram o surgimento da Axé Music. Daí, pode-se aludir à hibridação da Axé Music como uma teia interfaceada por hibridações anteriores (Silva, 2019, p. 61).

Para o pesquisador francês Benoit Gaudin, autor que pesquisa a história das micaretas (carnavais fora de época), essa mistura se inicia na virada da década de 1970 para 1980, “como fruto da inventividade que proporciona a festa”, tendo o som dos trios elétricos como centro gravitacional, primeiramente integrando o ijexá, depois os sons do Caribe (salsa, merengue, reggae e lambada), numa constante de renovação e invenção que acabaria nominada como axé music (Gaudin, 2000, p. 56-57).

O músico e pesquisador Armando Alexandre Costa de Castro (2010) destaca que o rótulo trazia a possibilidade da fusão do regional (afro, tribal) e do universal (pop). Embora corroborando com a centralidade do trio elétrico, assinala que acento percussivo afro da música de Salvador do período é o que garantiu sua inscrição no universo da world music.

Iniciando a participação de críticos do centro do país neste debate, o jornalista Mario Cesar Carvalho assinou uma matéria na *Folha de São Paulo* com o título “A Bahia virou Jamaica”, na qual buscava desvendar o sucesso da cena cultural de Salvador:

O exótico, em parte, pode ser uma das explicações do sucesso. A miscelânea de ritmos e temas abordados nas letras dos grupos baianos é única no Brasil. Quase todas as bandas incursionam pelo reggae, salsa, calipso, galopada, xote, ska, frevo, lambada. Lembram um dicionário sonoro de ritmos – soam como se fossem os filhos exagerados do tropicalismo (Carvalho, 1988, A52).

Com menor interesse na música, Danichi Hausen Mizoguchi e Eduardo Passos, no artigo “Axé music: imanência, potência e a alegria” (2019), também defendem uma filiação da axé music com o tropicalismo, e com a antropofagia de Oswald de Andrade, por investir na alegria como força política e decolonial. Trazemos esse estudo para destacar um nó de sua proposição: é verdade que artistas importantes da axé music defendem, ou já defenderam, associação semelhante, especialmente Carlinhos Brown e Daniela Mercury; ao mesmo tempo, se ela fosse consensual, especialmente na crítica, a relação do movimento com o cânone seria outra, de maior inserção e diálogo.

Na gênese da axé music, pode-se dizer, não há um rompimento específico com o tropicalismo, mas tampouco conexões com o cânone modernista uspiano: sua estética é festiva e popular. Uma hipótese: a axé music não teve sua trajetória narrada por chave heroica como aconteceu com o samba carioca no decorrer das décadas, por exemplo, transformando-se em um sucesso nacional incontornável e perdendo, em dado momento, seu ímpeto utópico e politizado, o gênero acabou barrado nas discussões críticas e do cânone.

Pensando em uma síntese, nos parece que a possibilidade de representar contradições foi o que deu a força simbólica para que axé music virasse o rótulo para tratar a cena de

Salvador como um todo. De um lado, uma profanação ao associar o sagrado a uma piada com a pretensão internacional da música (que perdeu razão de ser pelo fato de que em determinado momento ela de fato teve sucesso internacional). De outro, a entrega de uma marca comercial eficiente. No conjunto, provocação e ferramenta que ajudaram a impulsionar a expansão do movimento. O termo acabou na boca do povo, fixando-se no imaginário das pessoas. A generalização permite concluir estrategicamente assim: permitindo puxadinhos e recuos no tempo, contando com abraços à causa e afastamentos propositais de artistas, sem liderança carismática, sem consenso e sem cartilha, quase tudo pode ser considerado axé music na Salvador dos anos 1980 e 1990.

Dessa forma, o recorte temporal escolhido para esta pesquisa se apoia nessa flexibilidade para poder contar a história da axé music e abordar os aspectos que se relacionam com a proposta de reflexão. Começaremos com a fundação do primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, em 1974. Apesar do trio elétrico ser criação dos anos 1950, são os temas da negritude e a centralidade da percussão nas canções que formam a porção mais forte e interessante que caracteriza a axé music. O recorte encerra pela menção à passagem de Michael Jackson pelo bairro do Pelourinho em 1996, quando gravou um videoclipe com o bloco afro Olodum. Esse evento é um marco, seja pela sua espetacularização poder representar um arrefecimento da força de transformação em favor de um assentamento definitivo no mercado de entretenimento, seja pelo polêmico embranquecimento do astro pop planetário poder representar um aparente embranquecimento local da axé music.

Política e festa

O sentido de política comumente entendido na modernidade inscreve-se na seguinte linha historiográfica, conforme descreve o etnomusicólogo Allan de Paula Oliveira a partir do filósofo italiano Norberto Bobbio (1909-2004): entre os gregos, primeiramente, um instrumento para estabelecer consensos entre diferentes na polis, depois, com Platão e Aristóteles, uma esfera de governo dos homens, definida em uma equação de poder e consequente imposição de uma verdade única; então o cristianismo promoveu uma transcendência para esse ponto de vista absolutista, separado a verdade e o cotidiano da cidade; e os filósofos do Renascimento depositaram essa transcendência no Estado. Segundo propõe Oliveira em “Pump up the jam: música popular e política” (2014), é preciso desvencilhar-se dos limites dessa definição para entender a política de forma mais ampla, inclusive pela

força da presença e da afirmação de existência de pessoas invisibilizadas justamente pela proposição de mundo que gera essa definição limitada.

Para falar da força de transformação política da axé music, trataremos do conceito de “reafricanização” da cidade, cunhado pelo antropólogo e poeta Antonio Risério no pioneiro estudo *Carnaval ijexá* (1981).⁵ E a partir disso, comentar a função dos blocos afro como entidades comunitárias formativas, no trabalho educativo com crianças e nas cartilhas temáticas para compositores, em que aspectos positivos da história africana são ensinados, mas também de suas relações com a política tradicional e dos conflitos com seguimentos do movimento negro. Esse é um tema sobre o qual encontramos o maior número de pesquisas acadêmicas, nos apoiando especialmente nas contribuições Osmundo de Araújo Pinho (2003, 2005) e Daniel Gouveia de Mello Martins (2017).

Para que política e festa conversem, será preciso pensar sobre a força da criação de um cenário simbólica e economicamente autônomo em um país como o Brasil (radicalmente desigual em sua geografia), apresentando uma síntese musical e discursiva inovadora e interessante o bastante para protagonizar um caso singular na história cultural brasileira: uma espécie de inversão do caminho do gesto antropofágico do modernismo, o país produzindo o substrato para ser digerido (ou apropriado) por artistas e criadores dos “centros” – embora o que viessem procurar nada tinha a ver com a busca de identidade ou com vencer algum tipo de atraso civilizatório percebido por eles. Como pedia Dalva de Oliveira, vieram “em busca da Bahia”⁶ Paul Simon, Jimmy Cliff, David Byrne, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Jimmy Page, Ray Lema, David Byrne, Michael Jackson e... Sepultura.

Será preciso tratar sobre o protagonismo feminino, no comando dos blocos e das bandas, em cima de trios elétricos e nas capas dos discos – Mãe Hilda Jitolu e as Deusas do Ébano, Vera Lacerda, Sarajane, Margareth Menezes, Marinês, Márcia Short, Márcia Freire e Daniela Mercury.

⁵ O autor baiano fez nesse livro uma radiografia das mudanças significativas provocadas pelo surgimento dos blocos afro na vida da cidade enquanto o fenômeno acontecia, defendendo-as, com livre circulação e dialogando com suas personagens, o que tornou *Carnaval ijexá* um relato único de seu tempo, usado como referência bibliográfica na grande maioria dos trabalhos sobre o Carnaval negro de Salvador. A linguagem, mesmo em forma de exaltação, em alguns momentos, hoje, seria entendida como incorreção política. No texto introdutório, Risério responde previamente ao questionamento de ser uma pessoa branca tratando de um tema da negritude enfatizando que para ele não há propriedade temática no mundo da cultura. Esse incomodo já dava discreta notícia das posições que Antonio Risério assumiria nos nossos dias, como um declarado inimigo do que se convencionou chamar de “identitarismo”, em uma tentativa de definir pejorativamente o ativismo dos movimentos negro, feminista e LGBTQIA+.

⁶ Referência à canção “A Bahia te espera”, de Herivelto Martins e Chianca de Garcia, eternizada na voz de Dalva de Oliveira em 1963, cujos versos dizem assim: “Vem, vem, vem/Vem em busca da Bahia/ Cidade da tentação/Onde meu feitiço impera/Vem, se me trazes o teu coração/Vem, a Bahia te espera”.

Uma força de transformação política que funcionou em torno do Carnaval, da fé e seus ritos, do discurso afirmativo e da alegria. Como em todo pensamento afro, a alegria é a força desse movimento (Sodré, 2017), que passou a se estender pelo ano todo e compor o tecido da identidade soteropolitana. Uma combinação que tensiona a validade universal de conceitos forjados em diferentes épocas a partir de interpretações do sentido das festas populares europeias, como a carnavalização, de Mikhail Bakhtin (1987), e a máquina mitológica, de Furio Jesi (2014).

Crítica e gosto

O proceder de Hagamenon Brito é exemplar da relação da crítica com a axé music, mas não explica tudo sobre sua condenação silenciosa. Logo adiante, quando o movimento atingiu o país todo e seu êxito de massa chegou a ser mercadologicamente opressor, outra questão entrou em jogo: a disputa pela hegemonia cultural, pelo protagonismo na representação da identidade brasileira, de como o Brasil quer se ver e quer ser visto. Mesmo com o rico contexto sócio cultural que um fenômeno dessa proporção e com essas características apresenta, intelectuais que pesquisam ou se interessam pela canção popular como lente de observação social se dividiram entre o silêncio e o breve comentário depreciativo (que serão comentados em seção específica). Há escassez de estudos sistemáticos sobre o tema, o que contribui para uma subvalorização artística, histórica e política do fenômeno, à semelhança de outros gêneros populares, produzidos à margem dos parâmetros da tradição letrada.⁷

O exercício crítico é um dos alicerces da constituição do gosto e do estabelecimento de cânones – esses estranhos glossários de etiqueta cultural. Consequentemente, também o são os silêncios. A história da crítica musical brasileira, dos primórdios no período imperial, passando pela imprensa e pelos movimentos artísticos, até os estudos acadêmicos contemporâneos, apresenta elementos comuns que permitem hipóteses sobre seu

⁷ Nas buscas por pesquisas acadêmicas que dialogassem com a nossa, com exceção óbvia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), não encontramos, salvo engano, praticamente nada. Repositórios consultados no primeiro semestre de 2025: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – nenhum registro; Universidade de São Paulo (USP) – 1 dissertação sobre o bloco Ilê Aiyê; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – 1 dissertação como um dos temas centrais, 1 tese como parte de um panorama, 1 tese como ponto de partida de outra discussão; Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – nenhum registro; Universidade Federal do Ceará (UFC) – 1 artigo como parte de um panorama; Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – 1 artigo como tema central; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – nenhum registro; Universidade Federal do Pará (UFPA) – nenhum registro; Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – nenhum registro; Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – nenhum registro.

funcionamento e suas escolhas. Sublinhando que não há espaço nem é nossa intenção esgotar esses temas e contextos bastante complexos. Sobre a questão do gosto, trataremos de aberturas e limites das proposições de Pierre Bourdieu (1930-2002) e Giorgio Agamben, que curiosamente publicaram suas obras a respeito no mesmo ano de 1979. Sobre a constituição de cânones, observaremos a crítica pelas ideias formadoras de Mario de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), pela ascensão da linhagem bossa nova, MPB e tropicalismo, pelos esforços para a inclusão do samba carioca e, recentemente, do rap paulista e pelo surgimento da cultura jovem. E pela leitura de Machado de Assis, constantemente um caso de exceção, sobre a relação da canção popular com a formação da identidade brasileira de uma forma só dele, interpretada por José Miguel Wisnik (2008). Sobre a recepção à axé music, concentramos nossa pesquisa de fontes na crítica do eixo Rio-São Paulo, especialmente na revista *Bizz* e nos jornais *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, publicações que tivemos acesso ao acervo integral do período pesquisado.

Identidade e geografia

O sociólogo Muniz Sodré (2017), ao buscar a constituição de uma filosofia a ser desvendada na cosmogonia nagô (na liturgia dos terreiros de candomblé), admite que o conceito de África é geográfico e não metafísico, mas sublinha que a geografia é algo a se levar em conta na perspectiva de outros modos de pensar. Quem se sente no centro, ao contrário, entende os arredores como extensões ou simulacros de si.

Nas discussões políticas do século XXI, o que, em geral, as críticas feitas ao fenômeno político chamando “identitarismo” negligenciam, é que a sua razão de ser tem algo de contraditória. Pois, ao apontar que o discurso vinculado a uma identidade (negra, feminina ou transgênera, por exemplo) e a uma geografia (como a periférica, a quilombola ou a brasileira), cala o diálogo, dispersa e enfraquece as forças que deveriam se concentrar em causas maiores e unas, esquecem que todos os discursos, inclusive o que enuncia haver causas maiores e unas, são resultado das condições e contextos de quem fala e de onde fala, isto é, da identidade e da geografia. É comum que o discurso hegemônico, canônico e letrado não se perceba igualmente dessa forma na cultura. Como provoca Douglas Barros em *O que é identitarismo?*: “É o colonizador europeu o primeiro identitário da história moderna” (Barros, 2024, p. 58).

A hegemonia simbólica do Brasil, especialmente no século XX, passou a ser compartilhada pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, gerando o que gera esse tipo de

centralidade: a potencialização da produção cultural que atende aos parâmetros de identidade desses centros e a invisibilização ou posicionamento inferior na hierarquia de toda e qualquer cultura que destoe deles.

Podemos pensar nos dois casos em que essa ideia fica bem evidente, a Semana da Arte Moderna de 1922 (paulista) e a bossa nova (carioca). São movimentações culturais cujos idealizadores e intérpretes estabeleceram e estabelecem antes e depois estéticos a partir de seus eixos, que foram majoritariamente assimilados entre a elite letrada do país, concentrada nas classes confortáveis citadinas. Ainda assim, uma observação com mínimo de rigor apresenta ao menos duas contradições: primeira, que existe produção cultural sólida, constituída a partir de parâmetros geográficos e identitários paralelos aos dos dois centros hegemônicos – paralelos, não necessariamente contrários – antes, durante e depois dos movimentos citados; segunda, que o gosto geral do público não corresponde tal e qual a essas narrativas totalizantes, acomodando uma quantidade variada de expressões, que trazem entretenimento e discussões de temas contemporâneos, retratam e criam costumes. Essa discrepância gera precipícios entre a narrativa escrita e a realidade objetiva.

O escritor e escritor Luís Augusto Fischer publicou uma obra interessante para pensar os limites da constituição do cânone a partir de centros hegemônicos. No livro *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio* (2021), ele propõe uma revisão na forma da escrita da história da literatura a partir do deslocamento do ponto de observação, salientando a existência de um país para além do chamado Brasil litorâneo, apontando na direção de outras cosmovisões. Igualmente interessante nesse sentido é o livro da pesquisadora Agnes Mariano, *A invenção da baianidade segundo as letras de canções* (2019), em que ela apresenta uma análise original da constituição identitária do estado analisando os textos de diversas canções populares, apontando o período da axé music como marco simbólico que divide duas identidades baianas, que se contrapõem e se complementam.

Para se somar ao conjunto de referências bibliográficas e fontes jornalísticas, buscamos incluir depoimentos com personalidades que viveram diferentes momentos do movimento da axé music em Salvador. Um colorido que só é possível imprimir vivendo intensamente dentro dos fatos. Conversamos com o grande artista Gerônimo, que tem uma seção biográfica e uma resenha dedicadas a ele neste trabalho. E para ouvir a rua, conhecemos o folião e vendedor de discos Ivan Santos do Carmo,⁸ que concedeu um relato de quem viveu

⁸ Ivan Santos do Carmo nasceu em Salvador no ano de 1971, acompanhou na infância algo do Carnaval instrumental, frequentou um terreiro de candomblé até se converter à igreja protestante Testemunha de Jeová. Na

e pensa o movimento com interesse, além de fotos de discos raros de seu acervo pessoal. As conversas com eles foram iniciadas em junho de 2025 em Salvador, se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

Contribuição

Nesse ponto se encontra a nossa avaliação de que a axé music não recebeu atenção da crítica condizente com o que produziu e não foi submetida a qualquer filtro que permita apontar as obras que merecem relevo, que merecem seguir sendo ouvidas. A simples pesquisa discográfica dos artistas da cena pede atenção para não cair no desencontro de dados, em alguns casos, inexistência de dados. O que nos parece necessário é a construção de um acervo amplo de pesquisas que trate da variedade de artistas dos vários gêneros da canção popular com interesse e rigor, discutindo a qualidade dos seus esforços estéticos sem condescendência, muito menos com a rejeição automática provocada pelo estranhamento com o próprio reflexo no espelho. Uma ilusão que move nossa vontade.

A falta de uma produção analítica sobre álbuns e canções desses gêneros e artistas desprestigiados ou não “legitimados”, na concepção de Bourdieu (2007), dificulta não apenas sua relação com o cânone estabelecido, como também a formulação de um “cânone autônomo”, na proposição de Almeida (2022), e, mais ainda, no desenvolvimento de estudos sistemáticos que pensem sua tradição e seu lugar na tradição. O que nos aproxima de uma preocupação fundamental que Rodrigo Naves apresenta em seu livro *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira* (2011), ao encontrar um cenário de pouca análise crítica nas artes plásticas brasileiras: “estamos todos meio fadados a ser também críticos de arte, para que possamos chegar a historiadores” (Naves, 2011, p. 18).

Os momentos que tomamos como decisivos da história do movimento e que vamos narrar e discutir são os seguintes: a ascensão nacional de Daniela Mercury; a recepção crítica ao movimento e o posterior silenciamento, o Carnaval de Salvador pela lente do surgimento dos blocos afro, as fusões sonoras dos trios elétricos, a trajetória excêntrica de Carlinhos Brown e uma proposta de balanço. Em cada capítulo, incluímos a resenha de um álbum de axé music que represente ou se relacione com o tema debatido. O impressionismo é o tom

adolescência, acompanhou a popularização da batida e das letras do samba-reggae. No varejo de discos, trabalhou na rede Aky Discos no auge comercial da axé music, entre 1991 e 2001, e hoje mantém o sebo Ilustre Bahia Discos, que nos foi indicado em uma comunidade de colecionadores em uma rede social da internet. Assim que chegamos na loja pedindo por discos de axé music, mencionando a pesquisa, nos interrogou com voz mansa: “Mas é por interesse ou por gosto?”.

predominante nessas análises. Os títulos selecionados são: *Feijão com arroz* (1996), de Daniela Mercury; *Egito Madagascar* (1987), do Olodum; *Mensageiro da alegria* (1985), de Gerônimo; *Negra* (1991), da Banda Mel; *Alfagamabetizado* (1996), de Carlinhos Brown; e *Kindala* (1991), de Margareth Menezes.

Gosto se discute e se deve discutir, levantando a hipótese de que o gosto não seja um valor individual ou de distinção social, mas um exercício político de implicações coletivas mais abertas e importantes.

Relato pessoal

Há algo de singelo do espaço da subjetividade que as pessoas nascidas neste século não podem mais acessar. Ou, para poderem acessar, precisam impor essa possibilidade artificialmente: a ação de “imaginar música”.

Antes da popularização da internet, para quem se interessava por canções para além das próprias canções, para além da programação das rádios, dos programas de auditório ou de paradas de sucessos televisivos, era preciso acompanhar a crítica. Os cadernos culturais dos grandes jornais e as revistas especializadas eram um universo paralelo para esse tipo de gente: entrevistas, notícias, resenhas de álbuns (que podiam ser objetivas ou elucubrações sideradas), fofocas, fotos (que em alguns casos acabavam sendo a única referência imagética de artistas e personagens da cultura pop por anos e anos), resgates históricos (como as seções tipo “discoteca básica”), e maior liberdade linguística e formal do que as dos espaços ditos “sérios” da imprensa, como de política e de economia. Nesse universo paralelo, era comum ler uma resenha de um álbum recém-lançado ou de algum antigo indicado como “básico” e... levar meses e até anos para ter acesso a uma cópia e poder de fato ouvi-lo. Então, cabia ler e reler as palavras e imaginar, criar uma imagem da música, a partir do repertório de cada crítico, o que ele queria sugerir com a escolha das referências, das relações, dos adjetivos, do tom do texto.⁹ Era possível previamente gostar ou não de um disco. E era possível mudar essa

⁹ Aqui alguns exemplos pinçados da nossa coleção de recortes que levavam a criação dessa música imaginada: “A América profunda batida pela poeira das estradas volta a rugir. Time Out Of Mind vem emoldurado por órgão Farfisa e guitarras em frangalhos [...]. Algumas baladas parecem ter a idade da Guerra de Secessão. [...] muita gente daqui e de fora bebeu em Dylan. Agora é a sua vez de vampirizar a própria lenda e retomá-la como história viva e, de novo, em movimento” (Souza, 1997, p. 59); “No pequeno condado inglês de Dorset há um estúdio, também pequeno, onde por três meses uma mulher de 25 anos, de compleição frágil, um rosto de traços fortes e olhar sério, ficou trancada reinventando blues antigos e emoldurando com sua voz poderosa histórias de amor e morte” (Benevides, 1995, p. 58); “Inspirado em um *road movie* dos anos 70 de mesmo nome, o disco é um etéreo monumento ao dub moderno, com todas as colagens, *loops*, tapes e climas em geral a que se tem direito. As onze músicas se sucedem como a trilha de um filme imaginário” (Benevides, 1997, p. 63).

opinião antes ainda de chegar à audição por razões subjetivas. Ou saber muito de um disco sem nunca chegar a escutá-lo.

Para um sujeito natural do interior do Rio Grande do Sul e com recursos módicos, o universo que cada edição de uma revista ou de um segundo caderno de jornal que chegava às mãos podia ser inesgotável, lida, relida, decorada. Meus pais costumavam assinar alternadamente um dos principais jornais de Porto Alegre, o *Correio do Povo* e a *Zero Hora*. Já as revistas de música chegavam nas bancas com atraso e pulando números: *Bizz*, *Top Rock*, *Metal Head*, *Dynamite* e *Rock Brigade*. Todas, como se nota pelos nomes, dedicadas majoritariamente ao mundo do rock e do pop em inglês. Eu guardava recortes do que lia em pastas e cultivava esse acervo. Ainda hoje, sou capaz de elencar discografias completas, distinguindo mudanças de fases na carreira, de bandas e artistas que não gosto e pouco escutei.

Minha família é, em sua maioria, branca, de origem miscigenada, de ancestralidade imprecisa, da classe média baixa. Em nossa casa se ouvia muita música. No domingo de manhã, nativista gaúcha pelo rádio. Em noites de sábado, discos de vinil em volume alto na sala. Meu pai tinha um conjunto de mais ou menos 60 títulos. Porém, diferente do que talvez possa sugerir a imagem de uma coleção de discos hoje em dia, não havia nada nela do cânone letrado (bossa nova, MPB, tropicalismo, rock, jazz); havia, basicamente, música popular brasileira. Aquilo que, do ponto de vista do cânone letrado, é chamado de brega, de cultura de massa, de música ligeira. Tinha Roberto Carlos, claro. E também outros nomes do romantismo exacerbado, como Ovelha, Wando, Gilliard e José Augusto – canções-cartilha de formação da ideia de amor e afeto do brasileiro médio. Tematicamente da mesma turma, as duplas sertanejas dos anos 1970 e 1980 marcavam presença com Milionário e José Rico, Roberta Miranda, Chitãozinho e Xororó, João Mineiro e Marciano e As Marcianas. Uma pitada de samba-joia tipo Agepê e Luiz Ayrão. Várias trilhas sonoras de novelas da Rede Globo e diversos tipos de coletâneas: de rádio, de gravadora, por gênero, por tema, ou, mais comum, pela reunião de “sucessos”. Esse tipo de produto que tentava capitalizar ao máximo o que estava em evidência no momento, eram prensados em tiragens grandes, tinham baixo custo de produção, pois os fonogramas já faziam parte dos catálogos das gravadoras e, por tudo isso, entravam em liquidação rapidamente. Estavam, portanto, em muitas casas.

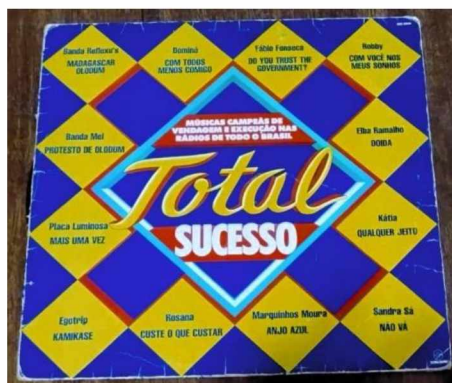


Imagem 1 – Capa da coletânea *Total sucesso* (1988).

Fonte: acervo do autor.

Entre essas coletâneas havia uma chamada *Total sucesso*, subtitulada “Músicas campeãs de vendagem e execução nas rádios de todo o Brasil”, lançada pela gravadora Som Livre em 1988. O selecionador de repertório oficial da gravadora era o produtor Sergio Motta. Como o Brasil é carente de números confiáveis da sua indústria fonográfica e de sua execução radiofônica, é evidente que o critério de seleção faz jus apenas parcialmente ao subtítulo, pois “todo o Brasil” é uma licença poética para não dizer eixo Rio-São Paulo. Em meio aos “sucessos”, algumas canções eram “inseridas” para serem promovidas, possivelmente como apostas – em *Total sucesso* aparecem as estreias em carreira solo de Fábio Fonseca (músico de estúdio) e Robby Rosa (do grupo Menudos). Esse tipo de coletânea acabava servindo também para o registro de sucessos efêmeros e para destacar momentos musicais de carreiras longevas. Nesta, podemos ouvir Placa Luminosa e Marquinhos Moura, bem como a adesão de Elba Ramalho ao ritmo da lambada e Sandra de Sá misturando dor de cotovelo com sambalanço.

No meio dessa salada, havia duas canções do repertório do bloco afro Olodum: “Protesto do Olodum”, interpretada pela Banda Mel, e “Madagascar Olodum”, na versão da Reflexu’s. Tanto a música, que apresentava uma versão com sintetizadores da batida do samba-reggae, como os temas das extensas letras destoavam do restante do repertório da coletânea e de toda música disponível ao meu alcance naquele momento. Com oito ou nove anos eu sabia cantar com fluência postiça a ascensão da rainha Ranavalona I e a formação da etnia malgaxe, da mesma forma que sabia que a prostituição, a AIDS, a poluição, o isolamento do Nordeste e o *apartheid* na África do Sul eram problemas graves. Anos depois, quando entendi o sentido maior dos versos, eles se tornam emocionantes e transcendentais. Nos decorrer dos anos 1990, mesmo não sendo um ouvinte de rádio, preferindo o costume de ouvir álbuns na íntegra, muitos dos sucessos massivos da axé music que chegaram a mim

chegavam com o apelo e o charme resultantes dessa primeira impressão. Nunca aderi à aversão agressiva ao movimento, lugar comum entre as amigadas adolescentes. Mas quando curtia as canções e aquela batida, curtia para dentro. Afinal, havia aprendido lendo que esse tipo de música não era séria e não deveria ser levada a sério.

1. ABAIXO DAS CABEÇAS, ACIMA DOS PÉS... TUDO TREMEU!

1.1. Na um¹⁰

Faço MPB percussiva. João Gilberto esvaziou e eu estou tentando encher

(Daniela Mercury citada por Matos, 2021, p. 152)

Acho que o espetacular do axé é ter uma postura política de protesto, mas de um jeito diverso ao rock. Quando o rock diz: que país é esse? que país é esse? não quero! droga! Eles dizem: a cor dessa cidade sou eu! o canto dessa cidade é meu! não diga que não me quer!

(Daniela Mercury, programa *O som do vinil*, 2015)

Uma apresentação aparentemente despretensiosa de uma artista cheia de pretensão. Daniela Mercury estreou no “centro” econômico e cultural do país em 5 de junho de 1992 com uma performance ao ar livre, no vão do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). O evento fazia parte do projeto da administração municipal chamado “Som ao meio-dia”, e acabou interrompido por conta de superlotação, interdição do trânsito e risco às obras do acervo do museu, acima, e ao metrô, abaixo, que tremiam durante as canções. Daniela buscava, naquele momento, levar o som e a estética de Salvador para além de seus limites, organizando os elementos que vinham se desenvolvendo durante a década de 1980 em torno do Carnaval: a percussão e os temas dos blocos afro, a estridência do frevo baiano dos trios elétricos, e os instrumentos, timbres e ambiências da música pop radiofônica “universal”. Um gesto que mirava uma contribuição à Música Popular Brasileira (MPB), a instituição, mas queria também acertar o público da música popular brasileira de fato, partindo do consolidado e rentável mercado interno baiano. O rótulo axé music ainda não havia alcançado amplitude e se consolidado como representação de toda a produção estética e musical soteropolitana para o restante do Brasil, e faltava uma liga que transformasse as ideias de política e de identidade que eram sentidas e emitidas em um corpo conciso. Não é pouca coisa. Ela conseguiu? É um bom debate. Antes dela, artistas como Luiz Caldas, Sarajane, Gerônimo, Olodum, Banda Mel, Reflexu's, Margareth Menezes e Carlinhos Brown apareceram no cenário cultural do eixo Rio-São Paulo, com diferentes intensidades de exposição, como compositores ou intérpretes de canções de sucesso nacional, embora na maior parte das vezes alocados na prateleira do exótico e do “regional”. Daniela Mercury pode ser vista como o ingrediente nessa panela que marcou o ponto de fervura da mistura. A apresentação no vão do Masp abriu os caminhos para

¹⁰ Linguagem de quadra dos blocos afro. Indica ao mestre que comanda a percussão que a banda deve começar tocando de forma mais contida (Matos, 2021).

que a artista tivesse a chance de defender sua proposta frente ao amplo público de todo o país. Nos meses seguintes, Daniela lançaria o álbum *O canto da cidade*, um expressivo êxito comercial, com estimadas 2 milhões de cópias vendidas¹¹ (Goetze, 2019; Matos, 2021; Faour, 2022), e faria uma turnê técnica e estruturalmente impressionante, que se estenderia pelo ano seguinte, tornando-a uma figura onipresente em todas as mídias. Isso tudo em um momento que o Brasil ruía política, econômica e espiritualmente sob o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992).

Porém, a maneira como seu aparecimento foi recebido pela imprensa e pelos pares do eixo Rio-São Paulo explicita os entraves nesse trânsito entre a música popular brasileira com letra maiúscula e minúscula e os embates, por vezes destemperados, quando a conversa vai para o plano nacional, onde se trava a disputa pela representação do país, que envolve a tomada da palavra e a hegemonia cultural e econômica, diferente do espaço fragmentado que cabe ao “regional”. Essa discussão não tem um lugar de prestígio garantido nos meios letrados (partícipes desses embates): as pesquisas vão tateando onde podem. Portanto, é importante sublinhar consensos um tanto óbvios.

Em *O canto da cidade: da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury* (2021), o jornalista Luciano Matos dissecar o referido álbum em todas suas instâncias de produção e propõe a tese de que o suposto branqueamento da axé music, após seu auge, esfarelou o discurso social do movimento. Para fazer esse percurso, Matos determina como ponto de partida da eclosão do fenômeno a nível nacional a apresentação da artista no vão do Masp. Por uma lente diferente, o pesquisador Paulo Goetze observa a carreira da baiana de forma panorâmica, enfatizando seu trabalho de composição e as inovações técnicas e musicais que trouxe para o Carnaval da Bahia, no livro intitulado *Daniela Mercury: trajetória, produção e inovação* (2020), tendo como início do amadurecimento desse processo a apresentação da artista no vão do Masp. Já Marilda Santanna, artista-pesquisadora, escolheu dividir o protagonismo no Carnaval baiano entre três forças: Margareth Menezes, Daniela Mercury e Ivete Sangalo. No livro *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador* (2009), a autora, a partir da análise de suas trajetórias, investiga o processo de criação e manutenção de grandes estrelas musicais. No capítulo sobre Daniela Mercury, lá está a apresentação da artista no vão do Masp em destaque. O voo amplo, todavia

¹¹ Os dados de vendas de discos no Brasil são imprecisos. Em geral se baseiam nas certificações de ouro, platina e diamante que os discos vão acumulando, porém, a quantidade de cópias vendidas correspondente a cada certificação foi mudando no decorrer do tempo. Por exemplo, para um álbum receber disco de ouro era necessário vender 100 mil cópias nos anos 1980; hoje, o número reduziu para 40 mil cópias. Esse certificado é emitido desde 1958 pela Pro-Música Brasil: produtores fonográficos associados, antiga Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).

cheio de mergulhos, da antropóloga Goli Guerreiro em *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador* (2000) dá o devido relevo a Daniela Mercury, não se furtando de citar a importância da apresentação da artista no vão do Masp para a popularização da música baiana no restante do país. O mesmo se dá no documentário *Axé: canto do povo de um lugar*, dirigido por Chico Kertész em 2017.

Insistir de forma repetitiva na menção ao evento em trabalhos com intenções diversas busca mostrar que ele é um marco estabelecido. Qualquer pessoa interessada em começar uma pesquisa sobre a obra de Daniela Mercury, ou sobre a complexa teia que compõe a axé music, ou, arriscamos escrever, sobre a história da música popular brasileira em sentido abrangente, não conseguirá ignorar por completo a existência dessa curta performance – por singular e inusitada, por apresentar uma sonoridade nova de origem coletiva (de um movimento sem uma liderança carismática para receber créditos), por representar uma ode ao confronto pela festa e pela alegria que se mostrou adequada ao contexto político sombrio da época, simbolizando o desejo de retomada das ruas depois dos conturbados anos de abertura pós-ditadura. Um momento decisivo, enfim. Vamos tentar recontá-lo aqui outra vez, e refletir sobre seus desdobramentos.

1.2. Contexto

Nos primeiros anos da década de 1990, o Brasil viveu “a aventura de Fernando Collor”. O governo foi caracterizado por implementar planos econômicos ineficientes de supetão, mantendo em estado crônico a crise política e econômica que já havia sido a tônica da década anterior, e por não retirar a Constituição de 1988 do papel. Ao final, ruiu em meio à acusação de tráfico de influência e corrupção no núcleo em torno do presidente, conforme descreve Marcos Nobre (2013). Na mesma linha, as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018) ponderam que, apesar do confisco da caderneta de poupança da população, anunciada no primeiro dia do mandato, do congelamento de salários e do aumento de impostos, de desdenhar da luta política, de manter a inflação num patamar acima de 20% ao mês, do olhar arregalado e fixo, parecendo um autômato, com que promovia a espetacularização da presidência, no fim, Collor caiu “apenas” por corrupção.

Ele era o primeiro presidente eleito pelo voto direto no Brasil em 29 anos, depois da proposta de abertura política “lenta, gradual e segura” anunciada em 1976 por Ernesto Geisel (1907-1996), o penúltimo general no comando do país durante a ditadura militar (1964-1985). Portanto, havia uma expectativa muito grande para que “algo” acontecesse, afinal, a

democracia representava uma nova promessa. E igualmente grande foi a ressaca com a inversão das expectativas e promessas. O *impeachment* de Fernando Collor em 29 de dezembro de 1992, embora apenas simbólico devido à renúncia no mesmo dia, aprovado com a pressão de jovens protestando nas ruas, foi uma espécie de descarrego de um intenso mal-estar provocado pelo mundo da política.

Esse mal-estar era replicado no mundo da cultura. O cinema recebeu o mais duro golpe. Nas palavras do crítico Pedro Butcher, a pretensa modernização do país através do modelo neoliberal incluiu “a extinção sumária de instituições públicas como a Embrafilme” (2005, p. 19). Para se ter uma ideia do estrago, Butcher exemplifica em números: o cinema nacional, que chegou a ocupar 35% do mercado no último ano de existência da Embrafilme, 1989, produziu apenas 17 filmes em 1990, que somaram aproximadamente 20 milhões de espectadores; levando ao ano de 1992, quando a soma de ingressos vendidos por todos os filmes brasileiros lançados não chegou a 1% do mercado. Em decorrência disso, a partir de 1995, se iniciaria um movimento caracterizado pelo elementar esforço de conseguir produzir filmes no Brasil, sem preocupação com alguma unidade estética ou discursiva, o chamado Cinema de Retomada. Mas essa é uma outra história.

Na canção popular, a situação estava bem mais estável. Segundo os dados da Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem),¹² o álbum homônimo anual de Roberto Carlos foi o mais vendido do ano de 1992, seguido de um disco ao vivo do saxofonista norte-americano Kenny G., de *Use your illusion II*, com mais do hard rock grandiloquente do Guns n’ Roses, da estreia da vitoriosa série *Aquarela brasileira*, de Emílio Santiago, e de Rita Lee, cantando seus sucessos em versões voz e violão ao vivo. Independente dos ventos da política e da economia, Roberto Carlos continuava vivendo seu tempo de majestade. Desde 1965, quando surgiu a primeira lista da Nopem, ele só perdeu a primeira colocação de vendas do formato

¹² Os dados do instituto apresentam um quadro interessante de observar, sendo o único panorama do tipo disponível. Por outro lado, é preciso sublinhar uma restrição muito significativa: as vendas se restringem apenas às lojas do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que corrobora com o pressuposto deste trabalho, da concentração de poder simbólico a partir da identidade e da geografia. Um levantamento de abrangência nacional provavelmente incluiria fenômenos de mercado de todas as extremidades, como o Gaúcho da Fronteira e Teixeira de Manaus. Mesmo com essas restrições, as listas do Nopem podem apontar caminhos para reflexão. Por exemplo, o pesquisador Eduardo Vicente produziu análises interessantes a partir desses dados, no artigo “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999” (2008); e o jornalista e crítico André Barcinski sustentou boa parte da tese principal de seu livro *Pavões misteriosos - 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil* (2014) nessas listas. Os dados do Nopem salientam impressões e deduções um tanto óbvias, como a popularidade das trilhas sonoras das novelas da Rede Globo, e outras nem tanto, como o tamanho da fatia ocupada pelos discos infantis nos anos 1980. E uma sintomática e surpreendente: a pouca adesão do público ao rock inglês e norte-americano – artistas de grande prestígio como Rolling Stones, Led Zeppelin e Pink Floyd não são mencionados nenhuma vez nas listas do Nopem.

LP¹³ em duas ocasiões especiais: em 1974, com o disco de estreia do grupo Secos e Molhados, e em 1984, com o fenômeno global *Thriller*, de Michael Jackson. Em 1993, uma jovem cantora baiana de axé music iria repetir o feito.

Segundo Eduardo Vicente, na tese “Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90”, é no decorrer dos anos 1980 que ocorre a efetiva globalização da indústria fonográfica brasileira e a consequente adequação razoável ao patamar tecnológico, e alinhamento com as estratégias de atuação e práticas administrativas que predominavam no mercado mundial.¹⁴ Dois marcos foram a chegada do CD,¹⁵ em 1987, e a inauguração da MTV Brasil, em 1990. Ao mesmo tempo, pontua Vicente, há uma intensa fragmentação e o surgimento de segmentos ligados a identidades locais, com matizes étnicas, religiosas, socioeconômicas ou geográficas (Vicente, 2002). Ou seja, concentração no mercado, expansão na criação

A indústria fonográfica brasileira acompanhou as instabilidades econômicas e sociais da década da “abertura”, ou “década perdida”, mas também as crises dos mercados ditos centrais, e as consequentes adequações de rumo desse mercado. É uma situação paradoxal o alinhamento global quando o principal gerador de cifras dessa indústria eram os artistas nacionais populares da chamada “música romântica”. Eduardo Vicente especifica que depois do auge da disco music no país, entre 1977 e 1978, a música romântica, que fora relegada ao desprezo dentro do mercado simbólico (crítica, espaços do gosto letrado e do cânone) a partir da bossa nova, se torna prioritária para as grandes gravadoras nos anos 1980, e muitos artistas do gênero aparecem na TV, tocam nas rádios FM, integram trilhas sonoras de novela etc. (Vicente, 2002). Um descompasso entre global e local, entre crítica e público.

O “Som do meio-dia” era um evento que trazia apresentações gratuitas, nesse horário atípico, às sextas-feiras, no vão do Masp, na avenida Paulista. Muitos artistas passaram por esse palco. Embora um espaço que recebia novos nomes, acolheu também muitos consagrados pela crítica, como Itamar Assumpção, Edu Lobo, Paulinho da Viola e Arthur

¹³ *Long Play*, o disco de longa duração, em média 40 minutos, que é o formato consagrado de álbum musical, conhecido também como disco de vinil.

¹⁴ Alguns formatos rentáveis no mercado global não emplacaram no Brasil: “A fita cassete nunca deu certo no país. [...] Dizia-se que as fitas estragavam com o calor. Os singles tampouco funcionaram. O Brasil era um território peculiar, que dava dinheiro, mas que requeria sempre muita explicação para as matrizes das gravadoras” (Wiedemann, 2023, p. 170). As fitas originais realmente não circulavam muito, mas as piratas se encontrava em abundância. Outro mercado alternativo eram as fitas “virgens”, com as quais se fazia cópias de álbuns ou se montava coletâneas, gravadas em casa ou nas próprias lojas de discos que ofereciam esse serviço.

¹⁵ *Compact Disc*, o formato que substituiu o LP no mercado fonográfico no decorrer da década de 1990, iniciando uma discussão até hoje em aberto sobre as diferenças na qualidade do som na reprodução digital e analógica.

Moreira Lima. O projeto era promovido pela prefeitura de São Paulo, na gestão de Luíza Erundina (1989-1992), então quadro do Partido dos Trabalhadores (PT).

O governo de Erundina por si só foi um acontecimento no panorama político brasileiro da época. Uma militante socialista nordestina que venceu uma eleição de apenas um turno na cidade mais populosa do Brasil, tida como conservadora e tambor econômico do nosso capitalismo periférico. Seu principal adversário, Paulo Maluf, quadro tradicional da política nacional, pertencia ao Partido Democrático Social (PDS), uma agremiação de nome esdrúxulo, pois continuação da Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido dos militares durante a ditadura, isto é, nada mais distante de democrático. Ele participaria da disputa presidencial de 1989 alcançando um razoável quinto lugar entre 22 candidatos, com mais de cinco milhões de votos.

A composição do secretariado de Erundina trazia uma seleção de notáveis do campo progressista, como o economista Paul Singer (1932-2018), no Planejamento, o educador Paulo Freire (1921-1997), na Educação, o jurista Hélio Bicudo (1922-2018), nos Negócios Jurídicos, o médico sanitarista Eduardo Jorge, na Saúde, e a filósofa Marilena Chauí, na Cultura (Singer, 2022). Essa mesma pasta da Cultura desenvolveu, além do “Som do meio-dia”, um outro importante projeto cultural que incentivava os coletivos de hip-hop de São Paulo, o RAPensando, envolvendo apresentações e palestras nas escolas da rede pública municipal discutindo racismo, drogas e violência policial (Teperman, 2015). Dessas articulações emergiu, por exemplo, o Racionais MC’s. E resulta daí uma coincidência interessante: projetados nacionalmente, mesmo que de forma e proporção bem diferentes, pela mesma janela inicial de exposição (projetos culturais da gestão Luíza Erundina), a axé music e o rap paulista iriam se chocar alguns anos depois, no palco da MTV Brasil, colocando em debate posicionamentos antagônicos sobre a questão racial no país, e o entendimento majoritário da elite letrada sobre o que a população negra e periférica deve ou pode dizer quando tem voz, caso que será recuperado no decorrer desta dissertação.

Naquele 5 de junho de 1992, Daniela Mercury era a artista escalada do “Som ao meio-dia”. Estimativas na imprensa oscilam entre 5 e 30 mil as pessoas presentes no local e no entorno. Uma participante do evento o descreveu assim a apresentação em entrevista para Marilda Santanna:

Em frente ao MASP, no Parque do Trianon, havia gente em cima das árvores, dos muros; foi um acontecimento. A Avenida Paulista interditada... Então ela se pronunciou assim: o show teria que ser suspenso, pois ela acabava de receber a informação de que algumas obras do museu poderiam ser danificadas em virtude da

reverberação, e também porque estava causando descolamento de algumas coisas lá embaixo, no metrô, porque tinha muita gente pulando (Santanna, 2009).

Os principais jornais da cidade repercutiram os acontecimentos, cada um à sua maneira, respondendo aos interesses que lhes subsidiavam. A *Folha de São Paulo*, do espectro político de centro e com perfil de público leitor de classe média, destacou a interrupção do trânsito: “invadida, a Paulista teve seu trânsito bloqueado e desviado para a São Carlos do Pinhal, paralela à avenida. O bloqueio foi desfeito às 13h15. O trânsito continuou lento até às 14h30”.¹⁶ Já o *Estado de São Paulo*, um jornal conservador de direita e com perfil de público de classe alta, deu ênfase ao risco de danos ao acervo de obras de arte, relatando as reuniões entre a secretaria de cultura e a diretoria do museu: “a manutenção do evento no vão livre do museu poderia provocar danos à estrutura do prédio e pôr em risco as obras de arte do acervo, além de prejudicar o trânsito da Avenida Paulista”.¹⁷ Como lembra o empresário de Daniela, Jorginho Sampaio, o acerto de divulgação se mostrou tão grande que nem o *Notícias Populares* se furtou de comentar o evento, estampando na capa, com sua proposital incorreção política, a manchete: “Multidão baba na gostosa” (citado por Matos, 2021, p. 77).

No Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* soltou uma nota mais de um mês depois do evento na coluna do jornalista e crítico Tárik de Souza, sem fazer referência a qualquer distúrbio, destacando que a artista estava gravando na cidade: “Mais de 20 mil espectadores entupiram o vão do Masp no projeto Som do Meio Dia, no começo de junho, para assistir ao show de Daniela Mercury, outro míssil da música baiana que atinge o sul-maravilha. Na ponte aérea Salvador-Rio, ela grava agora o disco de estreia na Sony a sair em setembro, com produção de Liminha e inéditas de Carlinhos Brown e Rei Zulu”.¹⁸

Como em todo acontecimento desse tipo, que catalisa impressões de seu tempo histórico, há produção de mitos. Além da grande variação na estimativa de público, fala-se que a apresentação valeu o contrato da cantora com a gravadora Sony Music, quando na verdade ele já havia sido assinado meses antes (Matos, 2021). Outra imprecisão em torno da apresentação é a ideia insinuada de que, como espaço para iniciantes, o vão do Masp era o lugar possível para a cantora lançar-se em São Paulo.

Daniela Mercury estava longe de ser uma artista iniciante em 1992. Em Salvador, tinha passado pela experiência como cantora de bar com voz e violão, integrado uma banda pop, a Companhia Clic (com a qual lançou dois discos), já havia puxado trio elétrico no

¹⁶ SHOW volta a parar o trânsito na Paulista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, p. 3, 6. jun. 1992.

¹⁷ MASP treme e Som do Meio-Dia muda de lugar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cidade/Geral, p. 14, 6 jun. 1992.

¹⁸ SOUZA, Tárik de. Daniela invade o Sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7, 24 jul. 1992.

Carnaval, frequentado as quadras dos blocos afro e lançado um álbum solo. O mais provável é que a escolha por estrear no “Som do meio-dia” obedecia a um planejamento ou a uma intuição de que assim ela teria a repercussão do tamanho esperado. Nota no *Estado de São Paulo*, em fevereiro daquele ano, mostra que já havia outros convites para eventos convencionais na cidade: “Já que a saltitante Daniela Mercury, com sua voz que vale por toda a bateria da Padre Miguel, tinha compromissos de US\$ 70 mil na Bahia, o baile da Prefeitura de São Paulo, ontem, no Olympia, teve de convocar um substituto à altura”.¹⁹

Menos um mito que uma omissão estratégica, poucas vezes nessa história se menciona que o bloco afro Olodum levou público semelhante ao mesmo “Som do meio-dia” na semana anterior, causando paralização do trânsito e comentários semelhantes em relação à preocupação com danos às obras de arte e à estrutura do museu.

Uma leitura possível para as matérias da *Folha* e *Estadão* é que elas eram também críticas veladas ao que consideravam um mau gosto das políticas culturais de um governo popular. Ou seja, Luiza Erundina, que na ótica da grande imprensa nem devia ter sido prefeita, por conta de suas origens sociais, estava “atrapalhando” a cidade com suas iniciativas.

1.3. Implicações do fenômeno

Enquanto a música, o discurso e a estética da nova onda sertaneja, que se desenvolveu em paralelo à axé music nos anos 1980, parece, de forma voluntária, inclusive, ter ficado associada ao governo Collor e a um momento depressivo do país, o movimento baiano, desde sua proposição afirmativa e de movimentação, ajudou a representar uma nova politização das ruas. O crítico e produtor Nelson Motta escolheu para fechamento de *Noites tropicais*, seu livro de memórias musicais, um comentário sobre esse estado de terra arrasada deixado pela ascensão de Fernando Collor e da música sertaneja para saudar a aparição de Daniela Mercury e da axé music: “uma Iansã vingadora, uma guerreira de espada na mão e pernas de fora, abrindo uma clareira de luz e alegria no meio das trevas colloridas” (Motta, 2000, p. 453).

Algo estava no espírito das pessoas naquele momento. As manifestações de rua pelo *impeachment*, por exemplo, traziam dados novos e marcantes: “o traço carnavalesco e a marca do bom humor”, como bonecos gigantes ridicularizando o presidente e sua equipe de governo,

¹⁹ BEIRÃO, Nirlando. Galeria. Grito do IPTU. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 3, 28 fev. 1992.

fantasias e a pintura no rosto dos jovens, que ficaram conhecidos como “caras-pintadas” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 495).

Luciano Matos corrobora essa impressão que associa o fenômeno baiano à política, ao mesmo tempo que assinala a possível dificuldade do argumento ter aderência, dado ao censo comum de separar o que é “festivo, alegre e dançante” da seriedade do mundo político.

Depois da campanha pelas Diretas Já e da euforia com o fim da ditadura militar, o Brasil vivia outro momento de ânimo naquele ano de 1992, com a derrubada do presidente Fernando Collor de Mello. Ainda em meio a investigações sobre um escândalo de corrupção, no meio de setembro foi protocolado contra ele na Câmara dos Deputados um processo de impeachment. O pedido foi acolhido em 29 de setembro de 1992, poucos dias depois do lançamento de *O canto da cidade*, após forte presença da juventude nas ruas, pressionando pela derrubada de Collor. Apelidados de caras-pintadas, os jovens sentiam que viviam um novo momento do país, que tinham voz e força. Havia um sentimento de esperança de um Brasil diferente. *O canto da cidade* começou a fazer sucesso justamente nesse momento, em meio a um clima de patriotismo e de uma revalorização da cultura brasileira, especialmente pelos jovens. [...] Pode não parecer – e, na época de seu lançamento e sucesso, decerto não parecia –, mas *O canto da cidade*, com todo seu clima festivo, alegre e dançante, era também um disco bastante político (Matos, 2021, p. 102-103).

A própria artista deu sua opinião sobre o momento político em entrevista para a *Folha de São Paulo* em outubro de 1992:

Acho que estamos vivendo um momento histórico bom. Nessa luta pelo impeachment, surgiu uma coisa bonita, os secundaristas e universitários voltaram a se mobilizar. Eu entrei nessa luta, fui para a rua, vesti preto nos shows. Só espero que a gente não esqueça essa força. A política só vai mudar quando tivermos mais controle sobre ela.²⁰

O editor e escritor Haroldo Ceravolo Sereza dá um passo adiante na hipótese. Em uma crônica de memória para o portal *Farofafá*, não apenas relaciona como condiciona o sucesso das manifestações contra o governo Collor aos muitos eventos musicais de rua da primeira metade de 1992 – e no subtexto da disputa pela hegemonia cultural e econômica coloca São Paulo como centro do fato histórico:

Havia um novo fenômeno no Nordeste, a música baiana, que atendia pelo sucesso de **Olodum** e **Daniela Mercury** e pelo nascimento do axé. Mas havia um outro fenômeno em São Paulo: a gestão de **Luiza Erundina** (PT) na Prefeitura desde o começo de 1989. Na pasta da Cultura, conduzida por **Marilena Chauí**, ela deu uma sacudida no barraco e passou a promover shows gratuitos em São Paulo. Shows que, de uma certa forma, são o começo da agitação que daria no Fora Collor. [...] Sem

²⁰ GIL, Marisa Adán. Daniela Mercury faz versão pop dos ritmos da Bahia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folhateen, p. 6-2, 12 out. 1992.

música, não teria havido o impeachment. E **Itamar Franco** não seria ninguém (grifos no original).²¹

Outra nota no *Estado de São Paulo* parece ratificar essa associação: “Daniela Mercury e o sacolejo baiano fecham a semana do impeachment, sábado, no Olympia, com o lançamento de disco novo, *O Canto da Cidade*”.²²

No decorrer do ano de 1992, a imprensa paulista e carioca trataram a axé music como uma moda musical passageira, parte da onda de danças coreografadas, por vezes confundindo-a com a lambada, que em Salvador, de fato, eventualmente andava no mesmo bonde. Programas de rádio exclusivos e festas temáticas se espalharam por essas cidades, embora tudo fosse ainda tratado com a condescendência do “regional”.

Enquanto isso, a Rede Globo produziu um especial de Daniela Mercury com o registro da turnê de *O canto da cidade*, mesclando a gravação de uma apresentação na praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, e videoclipes com participações bem pensadas: Tom Jobim, emulando o dueto com Elis Regina em “Águas de março”; Caetano Veloso, sensualizando feito macho alfa em “Você não entende nada”; Herbert Vianna, o colega de geração na parceria “Só pra te mostrar”; e Gerônimo, com “É d’Oxum”, para sublinhar a ligação sólida com as raízes.

Internamente, em Salvador, o sucesso da axé music causava desconforto no meio artístico. Em julho de 1992, a revista *Bizz* publicou uma extensa matéria com um panorama dos novos horizontes para o rock brasileiro, após a ressaca do sucesso massivo do gênero nos anos 1980. Em uma seção chamada “As principais cenas: de onde vêm as bandas mais legais”, Salvador é descrita como “o território do Axé”. A escrita da matéria é, provavelmente, anterior ao show no vão do Masp e de seus desdobramentos. Como o sucesso da axé music ainda não era nacional, a abordagem é simpática, destacando méritos:

Os roqueiros baianos teimam em se digladiar com a axé music. mesmo que a autosuficiência gerada por ela tenha abastecido Salvador de bons estúdios e gravadoras independentes. A reclamação é que faltam espaços para tocar. Na sua, Daniela Mercury, Olodum, Chiclete Com Banana, Margareth Menezes e outros no gênero arrastam multidões de dez mil pessoas a seus shows, recebem cachês próximos dos dez mil dólares e espalham sua música pelo mundo todo. Tão grandes ficaram no próprio estado e região que o rock do centro do país tem cancelado

²¹ SEREZA, Haroldo Ceravolo. Anos Rebeldes: 1992 - sem música, Itamar não seria ninguém. *Farofafá*, 5 jul. 2011. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2011/07/05/anos-rebeldes-1992-sem-musica-itamar-nao-seria-ninguem/>. Acesso em: 31 out. 2024.

²² BEIRÃO, Nirlando. Galeria. Para ver e ser visto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 3, 28 set. 1992.

shows no Nordeste por falta de público. Os novos grupos de locais de rock vivem com um olho na estrada e outro em uma possível brecha no território do Axé.²³

No começo de 1993, a exposição já era tamanha que Daniela Mercury deslocou a identidade e a geografia de uma disputa mercadológica de grande porte. Naquele ano, ela foi contratada por uma marca de cerveja, divulgando-a durante a turnê nacional e estrelando comerciais gravados nas ruas de Salvador.²⁴ Esse movimento era o início de um novo ciclo do que na época era chamado de “guerra das cervejas”. No primeiro momento, essa guerra era travada no Carnaval carioca e seus camarotes e salões. Nessa virada, as marcas Antártica e Brahma direcionaram seus orçamentos milionários de publicidade para a axé music, disputando a predominância de patrocínio, sobrando dinheiro para todo mundo, trios elétricos e blocos afro (Medeiros, 1993).



Imagem 2 – Caricatura de Daniela Mercury com uma garrafa de cerveja Antartica.
Fonte: ASSEF, Andreia; LOBBO, Thereza C. Daniela Mercury divulga Antártica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Negócios & Finanças, p. 8, 6 jan. 1993.

Naquele Carnaval, a TV Manchete, que costumava observar o que a Rede Globo negligenciava, decidiu fazer a primeira transmissão ao vivo da festa em Salvador sob o título “Carnaval Axé” (Wiedemann, 2023). A partir desse momento, toda a estrutura do movimento passou a ganhar algum quinhão do dinheiro privado:

²³ ROCK BRASIL 92. Parte 1. As principais cenas: de onde vêm as bandas mais legais. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 84, p. 33, jul. 1992.

²⁴ ASSEF, Andreia; LOBBO, Thereza C. Daniela Mercury divulga Antártica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Negócios & Finanças, p. 8, 6 jan. 1993.

Com a receptividade do investimento na cantora, a cervejaria decidiu investir no Carnaval de Salvador, fechando contrato de US\$ 1 milhão com a TV Manchete para a transmissão da festa e injetando mais US\$ 500 mil em bandas de blocos, como Timbalada, Ilê Aiyê, Muzenza e Banda Mel. A iniciativa abriu uma verdadeira guerra de marcas na época, com a concorrente Brahma reagindo e investindo em comercial gravado em Salvador com o Olodum e patrocinando outros blocos, como Cheiro de Amor, Eva, Filhos de Gandhi e o próprio Olodum (Matos, 2021, p. 153).

Em consonância com o acachapante sucesso nacional de Daniela Mercury, o mercado fonográfico brasileiro viverá um período de explosão de vendas entre 1992 e 1997, em parte por fatores econômicos, como a estabilidade da moeda nos primeiros anos do Plano Real, no governo Fernando Henrique Cardoso (1995-1999), e por uma combinação proporcionada pela ascensão do CD: o relançamento do catálogo antigo de grandes nomes da MPB²⁵ e a proliferação de “circuitos autônomos”, independentes das grandes gravadoras internacionais (Vicente, 2002).

Importante salientar que em Salvador esse circuito já havia se estabelecido quase uma década antes, sem a novidade do CD, contando com um mercado interno muito produtivo, com a sinergia de público e artistas em torno de viver o Carnaval. Luiz Caldas e Gerônimo lançaram álbuns pelo selo independente Nova República em 1985; Olodum, Banda Mel e Reflexu's pela Continental e Daniela Mercury pela Eldorado, duas gravadoras brasileiras. Eduardo Vicente aponta as cenas desses circuitos independentes como os principais espaços de inovação musical e formação de artistas.

Em contraponto, para Ivan do Carmo Santos, houve uma mudança negativa depois do sucesso massivo nacional. Um ponto interessante, é que sem saber o recorte exato desta pesquisa, seu depoimento coincidiu com o fechamento de ciclo que havíamos projetado. Porém, mais interessante ainda é o que ele nos contou sobre o ponto de vista do folião de rua, para quem as mudanças da axé music demoraram para serem sentidas, pois até 1995, o Carnaval guardava ainda um certo amadorismo, com muitos blocos populares saindo no circuito oficial, como Tietê Vips, Novos Bárbaros e Bloco Mel:

Teve um tempo que o axé music estava tão evidente que os blocos criaram circuito alternativo na Barra na quarta-feira de Carnaval, o Carnaval foi antecipado. E vários blocos que saíam no Campo Grande fizeram seu bloco alternativo pra sair na quarta-feira e quinta-feira, geralmente durante o dia e pela tarde. Isso é o supassumo de que o movimento do Carnaval estava pensando somente em pessoas de outros locais. As pessoas de Salvador no geral vão para o Carnaval domingo segunda e

²⁵ O jornalista e biógrafo Clinton Heylin relaciona o mesmo fenômeno mercadológico nos EUA com a consolidação do cânone: “O formato digital não apenas codificou o cânone do rock para consumo como mercadoria pura e simples (ou seja, como pop) como também permitiu que uma nova geração de fãs de música o ouvisse num contexto totalmente diferente que polia tudo até deixá-lo brilhante como moeda nova” (Heylin, 2007, p. 221).

terça. O Carnaval ia perdendo sua essência de chão e povo. Foi subindo para o palco do trio. Os artistas escolhidos passaram a protagonizar. [...] E isso foi potencializado com as TVs transmitindo [...]. O Carnaval virou um espetáculo pra TV. E pra nós foliões, não percebemos logo o estrago, parecia positivo. Mas a festa se desconfigurou toda. Sem falar nos preços, a festa virou vitrine para outras músicas e outros artistas que não tinham nada a ver com Bahia. A essa altura o samba-reggae e seus precursores já estavam apenas na lembrança ou já substituídos.²⁶

É a partir dessa questão dos “circuitos” que entra em cena uma outra faceta de Daniela Mercury, a proponente de grandes inovações no Carnaval de Salvador. O circuito tradicional, chamado Campo Grande, ou Osmar, percorre parte do centro da cidade, passa pela avenida Sete de Setembro e desemboca na praça Castro Alves. Enquanto o circuito dos blocos alternativos, que se chama Barra/Ondina, ou Dodô, costeia esse trecho do litoral soteropolitano. Em 1996, no comando do bloco Crocodilo, a artista decidiu descer para o caminho das praias com seu trio elétrico, aproveitando para conjuntamente inaugurar por lá o Camarote Daniela Mercury, um espaço sem fins lucrativos que se propunha a servir de base para a mídia cobrir a festa e gerar publicidade espontânea para o evento e a cidade (Goetze, 2019).

Mas talvez a maior glória da artista seja sua relação de admiração mútua com o bloco afro Ilê Aiyê e seu mais célebre fundador, Antonio Carlos dos Santos, o Vovô. Daniela foi a primeira, talvez única, pelo que encontramos de notícia, cantora branca a participar do evento Noite da Beleza Negra, em que se elege a Deusa do Ébano, a Rainha do Ilê, a data mais importante do calendário do bloco fora o Carnaval (Matos, 2021). Foi Vovô do Ilê que deu a ela o controverso apelido de “neguinha mais branquinha da Bahia”:

Essa relação com Daniela é uma coisa muito forte com o Ilê Aiyê. Daniela é uma artista que sempre frequentou quadra de ensaio, ia no início da carreira muito lá no Santo Antônio, ficava lá observando. Uma coisa que ela aprendeu, que é uma coisa que os cantores de bloco afro tem, de cantar de ouvido. Então, ela é a única cantora aqui da Bahia, do Brasil, consagrada, que encara uma banda de percussão sem tremer (citado por Goetze, 2019, p. 69).

Como destaca Paulo Goetze, a artista promoveu, em 2000, sob vaias, um trio elétrico com música eletrônica. Insistiu na proposta até vingar, quatro anos depois, no sucesso “Maimbê Dandá”, do álbum *Carnaval eletrônico* (2004), uma canção de axé, com canto pergunta e resposta e batida techno, composta por Carlinhos Brown e Mateus Aleluia.²⁷ Com

²⁶ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

²⁷ A história da parceria do mítico cantor de Os Ticoãs com o fundador da Timbalada merece ser narrada. O cultuado trio, que nos anos 1970 interpretava cantos do candomblé e sambas de roda com harmonia de vozes e arranjos delicados, encantava o jovem percussionista do bairro Candé. Tempos depois, radicado em Angola há

menor repercussão, em 2005 Daniela Mercury levou um piano de cauda para cima do trio elétrico, com a intensão de discutir as barreiras entre o erudito e o popular (Goetze, 2019). Não houve vaias, sinal do respeito introjetado que guardamos por essa tradição europeia.

Além das movimentações do mercado fonográfico, das disputas simbólicas na cultura e na política, a axé music movimentou também o mundo da política comezinha e partidária. Com o Carnaval de Salvador ganhando força progressivamente a ponto de abalar o protagonismo absoluto do Rio de Janeiro e de Pernambuco, naturalmente acabou parasitado por interesses personalistas da elite política e econômica. O enamoramento de Antônio Carlos Magalhães é o mais frequentemente mencionado. Era recíproco?

Antônio Carlos Magalhães (1927-2007), o ACM, foi um vulto da política baiana e brasileira, identificado como parte do coronelismo oligárquico de modos doces, e sempre filiado a legendas conservadoras de direita. Somente no período do recorte desta pesquisa, ele foi três vezes governador do estado, Ministro das Comunicações, Deputado Federal e Senador, além de colocar em cargos públicos um sem número de apadrinhados e familiares. Não menos importante, sua família é dona de um conglomerado de comunicação na Bahia, que inclui rádios, jornais e diversas TVs afiliadas da Rede Globo, cobrindo a capital e o interior do estado.

Suas relações com o Carnaval da axé music vêm lá dos primórdios. No final dos anos 1970, o governo do estado passou a apoiar financeiramente o Filhos de Gandhy, e o político chegou a presidente de honra do afoxé (Guerreiro, 2000). No seu segundo mandato como governador, suspendeu por decreto o expediente nas repartições públicas na sexta-feira anterior ao Carnaval (Wiedemann, 2023). O bloco afro Olodum se reuniu com ele em 1994, levando suas reivindicações, às vésperas de ACM assumir o cargo de Senador em Brasília. Aliás, Olodum e Ilê Aiyê são acusados por outros blocos e por organizações do movimento negro de terem mantido relações de interesse com ACM (Martins, 2017). O diálogo dessas entidades com lideranças políticas de outras matizes que ocuparam o poder indica que, como qualquer atividade cultural no país, a sobrevivência em ação e com autonomia na maioria das vezes depende do amparo do Estado. Na contramão, Luiz Caldas teve problemas sérios na

vários anos, Aleluia veio ao Brasil de visita, conheceu Carlinhos e foi convencido por ele a ficar: “Esse processo de inclusão, eu agradeço muito a Angola, aquele pedaço da África, e o que mais me ligou a Carlinhos foi isso, quando eu vi Carlinhos dentro desse processo aqui de inclusão, sem ter tido a vivência na África, mas a África já estava dentro dele também, isso é muito bom” (Wiedemann, 2023, p. 92). Para Juliana Gragnani, em matéria da *Folha de São Paulo*, Mateus Aleluia explica a letra da canção: “Maimbê” é uma corruptela de Maiombe, floresta “enigmática” encontrada em regiões de Angola. “Dandá” refere-se a Dandalunda, inqueice (divindade da tradição banto) dos rios e da fertilidade. “Vou cantar Maimbê”, diz ele, é conjurar toda cultura africana trazida ao Brasil. Já “zum zum zum zum zum baba” é uma “sonoridade que prende, complementação de uma ideia”, que destaca a semelhança da onomatopeia com aquelas cantadas em músicas de alguns países africanos (Gragnani, 2017).

carreira por se contrapor a ACM. No auge da popularidade como cantor e performer e sem medir as consequências do poder simbólico que possuía, em 1986, Caldas deu apoio público a Waldir Pires, candidato ao governo pelo PT, chegando a cantar o *jingle* da campanha em shows. Waldir venceu o candidato apoiado por Antônio Carlos Magalhães. Porém, quando este retomou o governo em 1990, o nome do artista foi banido dos eventos estatais (Silva, 2009). Antonio Risério comentou essa relação da política com a cultura em Salvador:

Não foi por acaso que o ex-governador Roberto Santos e o atual governador Antônio Carlos Magalhães, ambos membros da oligarquia local, andaram batizando suas realizações administrativas, de viadutos a *ferry boats*, com nomes de estrelas maiores da música popular brasileira, de Dorival Caymmi a Gal Costa. Antes que atestados de sensibilidade estética e cultural, esses batismos são provas de tino político e comercial. Porque, se uma coisa é certa, aqui está ela: da perspectiva de empresários e governantes, os fins sempre justificam os meios. E os fins, desde sempre, são os lucros. É só partir da compreensão desta realidade básica, elementar, que podemos entender a política cultural do governo baiano, e verificar de que modo se articula a ideologia oficial da produção cultural da Bahia (Risério, 1981, p. 90).

Os interesses populistas e eleitorais dessa aproximação em muito funcionam como cortina de fumaça. O apelo mais forte da *axé music* para o governo era seu potencial turístico. Agnes Mariano afirma que a indústria de turismo se estrutura e tem os seus melhores momentos entre os anos 1970 e 1990: “Com o turismo, Salvador profissionaliza a venda de um novo produto: a própria cidade” (Mariano, 2019, p. 96).

O governo baiano começou a investir de forma intensa no Carnaval a partir de 1984, produzindo um *jingle* comemorativo de 100 anos, em uma campanha publicitária que seria assimilada pelos artistas: “O Carnaval da Bahia é a soma de todas as cores de todos os ritmos de todos os sons de todas as alegrias” (Silva, 2009, p. 86).

Uma personagem importante nessa mediação foi a Bahiatursa, uma empresa estatal de turismo. Ela foi a parte do aparelho governamental responsável por tentar acomodar o fenômeno da “reafricanização” no sistema do Carnaval baiano, criando a categoria “bloco afro” no circuito oficial e garantindo uma verba mínima para os desfiles (Risério, 1981). O mesmo aconteceu com o trio de Dodô e Osmar. Enquanto a Bahiatursa tratava com o que se entendia como cultura popular, seu complemento institucional era Fundação Cultural, que gerenciava a cultura erudita e elitista. Mesmo que o dinheiro oriente quase tudo, nem mesmo ele rompe as barreiras que o racismo e o pertencimento de classe constroem:

O Ilê Aiyê pode até ser considerado uma coisa bonita, mais lá no seu canto, no Curuzu. Para que qualquer manifestação popular consiga ingressar no circuito de projetos compatíveis com a ideologia cultural cristalizada institucionalmente na

Fundação, é preciso que ela se revista de um verniz, de uma roupagem eruditizada ou, ao menos, eruditizável (Risério, 1981, p. 92).

Para Armando Alexandre Castro, a axé music reforçou a marca global da Bahia, com apoio do Estado, que rapidamente percebeu sua força e apelo midiático. As campanhas publicitárias do governo buscavam motivar o deslocamento turístico, mostrando uma cidade exótica, cuja imagem foi criada a partir de elementos selecionados da cultura e da vida (Castro, 2010).

Agnes Mariano (2019) pontua que a indústria do turismo baiano tem um ponto problemático, embora com grande capacidade de empregar, especialmente mão de obra menos qualificada, na alimentação e na hospedagem, mantém salários baixíssimos, incapazes de provocar uma expansão de renda real da população. Porém, convém salientar que esse desvio trágico é sistêmico, está presente em grandes movimentações populares como o Carnaval de Salvador e a indústria do turismo que ele move, assim como em eventos da elite cultural, como as grandes feiras literárias, os festivais de música, os circuitos noturnos em museus, entre muitos outros, em que o trabalho é precarizado mesmo com o amparo financeiro do Estado e da iniciativa privada na organização.

1.4. Construção da estética híbrida

Uma combinação de elementos fazem da proposição estética de Daniela Mercury uma representação possível do corpo híbrido da axé music. Para tal, a artista trabalhou com convicção tanto a construção de sua dicção como a composição de seu entorno: compositores, músicos, referências, produtor, empresário. Trabalhou a voz entre dois tons consagrados da voz feminina da axé music dos anos 1980, o grave de trovão de Margareth Menezes, que transformou “Faraó (divindade do Egito)” do Olodum em sucesso internacional, e o agudo de Márcia Freire, que na banda Cheiro de Amor ganhou o apelido de “furacão loiro”, consolidando um padrão seguido por boa parte das cantoras baianas desde então. Essa geração de cantoras precisou enfrentar as restrições que se faziam às mulheres nos trios elétricos, consideradas inadequadas para segurar os foliões por seis ou sete horas seguidas cantando e dançando:

A voz feminina, na axé music, utiliza o registro de peito, grave; propõe uma voz de comando, de poder. Assim, as multidões obedecem às indicações coreográficas/vocais no sentido de seguir com mais facilidade o diálogo com os tambores e demais tecnologias nas vozes das estrelas. Os harmônicos ecoam mais na

região grave, imprimindo mais ‘volume’ nas vozes, que podem assim ‘competir’ em pé de igualdade com a massa sonora dos instrumentos que ecoam (Santanna, 2009).

A formação como bailarina desde a infância trouxe ferramentas para sua performance até então sem paralelos na música popular brasileira. A artista integrou o Grupo Salto, de dança contemporânea (Santanna, 2009). Incentivada por Raimundo Bispo dos Santos (1943-2018), o Mestre King, professor e bailarino referência na dança afro-brasileira, a menina branca de classe média estudou de perto a cultura que estava a sua volta: “Eu dançava todas as danças de santo com oito anos de idade, com nove eu passei a cantar yorubá também” (Daniela Mercury, citada por Matos, 2021, p. 51). O escritor e pesquisador em estudos carnavalescos, Fred Goés, complementa: “Daniela Mercury, por sua vez, com sua formação de bailarina, sintetiza e reelabora a dança que vem das ruas, devolvendo aos foliões um bailado aeróbico que pode ser denominado de aero-axé” (Goés, 2000, p. 53).

Em estúdio, nos melhores momentos, as obsessões de controle acompanham o espírito gregário. *O canto da cidade*, por exemplo, é um álbum de esforço coletivo que teve a boa sorte de ser feito em conjunção de interesses e objetivos. Daniela trouxe para o processo o percussionista argentino Ramiro Musotto. A Sony indicou Liminha para produção. Segundo Luciano Matos (2021), esse trio é o responsável pela escolha do repertório, pela concepção sonora e pelos arranjos do disco.

Arnolpho Lima Filho, o Liminha, foi baixista dos Mutantes no começo dos anos 1970, e naquela altura, início dos 1990, era um produtor consagrado e muito bem-sucedido comercialmente; tão bem-sucedido que já provocava a má vontade da crítica especializada, que o acusava de achatar diferenças e singularidades artísticas e aplicar uma fórmula de fácil execução nas rádios. De acordo com matéria da *Bizz*, a soma das vendas dos discos produzidos por Liminha já ultrapassava as 5 milhões de cópias. Outra faceta polêmica dele como produtor era participar da composição dos arranjos e tocar instrumentos nos álbuns que produzia.²⁸

Naquele momento, a implicância da crítica poderia ser compreensível, como havia sido com o também produtor e músico Lincoln Olivetti (1954-2015), mas acabou desmentida pelo tempo nos dois casos, com diversos discos produzidos por eles mantendo relevância no decorrer dos anos. Na recente eleição dos *500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos* (2022), Liminha é o produtor de 22 dos títulos. Vários álbuns que carregam sua assinatura, obras de diferentes gêneros, estão estabelecidos, hoje, no cânone: *A gente precisa ver o luar*

²⁸ RONDEAU, José Emílio. Como um ex-Mutante fanático por pop se torna o maior produtor do Brasil: Liminha explica. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 24-28, maio 1990.

(1981) e *Um banda um* (1982), de Gilberto Gil; *Seu espião* (1984), do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens; *Selvagem?* (1986), dos Paralamas do Sucesso; *Cabeça dinossauro* (1986) e *Ô blésq blom* (1989), dos Titãs; e *Da lama ao caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi – este último, repleto de paralelos com *O canto da cidade*, pela influência comum dos blocos afro (a Nação Zumbi, ainda com o nome de Lamento Negro, era um grupo de samba-reggae inspirado no Olodum antes de aderir aos alfaias, que são os tambores característicos do maracatu) e pelo compromisso em ambos de conseguir captar e dar relevo à percussão em estúdio, embora a recepção de cada um tenha sido bem distinta, com os pernambucanos sendo aclamados pela crítica e a baiana, pelo público.

Nessa missão de conseguir captar e dar relevo à percussão, o homônimo álbum de estreia da artista, de 1991, trazia a bateria do Olodum conduzida por Neguinho do Samba integrada ao arranjo de teclados, guitarra, baixo e bateria na canção que seria seu primeiro sucesso, “Swing da cor” – composição de Luciano Gomes, do repertório de outro bloco afro, o Muzenza. Nesse álbum, Ramiro Musotto participa da regravação de “Geleia Geral”, de Gilberto Gil, como arranjador, inserindo samples, programação e efeitos, e tocando pandeiro, repique e berimbau. O músico estava radicado em Salvador desde os anos 1980 e já havia participado como músico de trabalhos de artistas importantes da cena, como Gerônimo, Chiclete Com Banana e Margareth Menezes. Era tido como um estudioso das batidas dos blocos afro e responsável pela inserção de elementos eletrônicos no samba-reggae. Porém, foi com uma abordagem por caminho inverso que criou o arranjo para “O mais belo dos belos”, do bloco afro Ilê Aiyê, um dos pontos altos do repertório da cantora. Musotto toca acompanhado por mais dois percussionistas, Théo Oliveira e Beto Resende, e com repique, surdos e tarol os três reproduzem o som de um bloco completo. A cantora falou sobre esse processo de busca por soluções nos arranjos percussivos: “Lembro-me de Beto e Ramiro gravando e sobrepondo os canais com os sons do Ilê e a gente percebendo que era muita nota. Como é que a gente ia inserir harmonia sem ferir aquela base que era tão linda? A gente tinha de encontrar os buracos para botar harmonia [risos]” (Daniela Mercury, citada por Matos, 2021, p. 91).

Goli Guerreiro destaca o trato com a percussão como um diferencial na música da artista, o que faria dela, para a autora, a figura central na síntese mestiça da axé music: “Ao contrário das outras bandas que utilizavam o *sampler* para reproduzir o samba-reggae, a cantora trabalhou diretamente com percussionistas no estúdio WR, e registrou a sonoridade de surdos, repiques, taróis e timbaus, fazendo-os dialogar com sonoridades da guitarra, do baixo e do teclado (Guerreiro, 2000, p. 138).

Ouvindo hoje, o trabalho tem algumas oscilações. A formação base com teclado, guitarra, baixo e bateria força a forma em direção ao pop rock. E quando essa direção fica no primeiro plano, as canções soam um tanto datadas. O que, dependendo da perspectiva, pode adicionar um tempero nostálgico que sonoridades assim propiciam. Mas nas canções em que a percussão sobressai, o resultado é muito mais interessante e vivo.

Em “Batuque”, timbaus e repiques começam sozinhos, pesados, e logo são envoltos num retalho eletrônico de synth-pop – o que surpreendentemente dá certo, em novo mérito de Musotto nos arranjos –, mas permanecem firmes, próximos do plano em que está a voz. A canção título começa titubeante, com ecos harmônicos de uma guitarra, porém, quando o trio Theo, Beto e Musotto entra, é a batida do samba-reggae que impera. E os versos são cantados com a força e a impertinência que sua mensagem exige.

Contudo, uma polêmica envolvendo a composição de “O canto da cidade” indica seus limites. No alegado intuito de deixar o discurso mais “nacional” e menos “regional”, relata Luciano Matos (2021), Daniela Mercury alterou versos e re-harmonizou partes da canção, transformando-a em uma parceria. O compositor Tote Gira escreveu a primeira versão da letra com a intenção de cantar a Salvador negra, seus territórios e sua cultura. A alteração mais significativa aconteceu nos seguintes versos: “O som que vem do tambor/O canto que ecoou/O chão, a praça e a cor bonita/A mão que fez o Pelô/O tom da pele na flor tem vida/Ela é bonita/Aê, aê, negro é Salvador/Aê, aê, verdadeiro amor”; que na versão final ficaram assim: “O gueto, a rua, a fé/Eu vou andando a pé/Pela cidade, bonita/O toque do afoxé/E a força, de onde vem?/Ninguém explica/Ela é bonita/Uô, ô, verdadeiro amor/Uô, ô, você vai onde eu vou” (Matos, 2021, p. 112). Essa é uma contradição com resultado em aberto: com o mesmo gesto Daniela Mercury foi responsável pela popularização nacional dos blocos afro e de seus temas, também da solidificação da imagem de Salvador como cidade negra, e ao mesmo tempo abriu as portas e os precedentes para que nos anos seguintes acontecesse o controverso e discutível branqueamento da axé music.

Essa narrativa do branqueamento merece uma investigação mais ampla, tensionando, por exemplo, a imediata inversão desse processo quando o chamado pagode baiano, de bandas de samba predominantemente negras (Terra Samba, Gera Samba, É o Tchan, Companhia do Pagode, Harmonia do Samba e uma nova configuração do bloco afro Ara Ketu), rompeu essa estrutura e, por aclamação popular, dominou o último momento de sucesso massivo do movimento entre o final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, indo parar até mesmo em cima dos trios elétricos.

Em outra contribuição lírica da artista, “Geração perdida”, aparece outro descompasso discursivo com os blocos afro. Ao contrário do tom afirmativo destes, a canção

se aproxima do tipo de politização das antigas canções de protesto da MPB, tratando com lamento as perdas da geração que nasceu sob a ditadura militar.

No meio da vitalidade percussiva e de alguns timbres datados, uma parceria trouxe um brilho especial e leveza para o álbum, o dueto com Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso. Quando em busca da sua “brasilidade”, a banda chegou até a música baiana em meados dos anos 1980, no mencionado disco *Selvagem?*, agora devolvia na mesma moeda, emprestando seu melhor romantismo melancólico radiofônico.

A recuperação de “Você não entende nada”, de Caetano Veloso, faz uma gira interessante: toma uma canção da fase pós-tropicalista do artista, gravada por Gal Costa em 1971, e a turbina usando os procedimentos de sua fase com a Outra Banda da Terra, como em “Beleza pura”, de 1979, produzindo um tipo de reggae leso com toques de afoxé. Por fim, Moraes Moreira cedeu o frevo “Monumento vivo”, repaginado para fechar o álbum, completando esse duplo aceno em homenagem a dois artistas importantes na popularização do trio elétrico.

1.5. Mapeamento da recepção crítica

A recepção crítica à axé music pode ser dividida em três momentos, que serão melhor discutidos no capítulo seguinte. Para a produção inicial dos anos 1980, a crítica deu atenção eventual, mas quando deu, tratou com a curiosidade e a condescendência de quem olha o “diferente”, o inofensivo (no sentido de sem poder de abalar a estrutura vigente), de quem olha, enfim, o “regional”. Nesse período encontramos matérias sobre a ascensão dos trios elétricos, análises sobre a autossuficiência econômica do movimento e algumas poucas resenhas dos álbuns musicais. O segundo momento tem relação direta com o surgimento de Daniela Mercury. Goli Guerreiro comenta:

Nessa época, a mídia nacional ainda via a axé-music (da qual Daniela se tornava então a principal representante) como um produto *made in* Bahia digno de alguma atenção. Afinal, Daniela trazia em seu variado repertório o samba-reggae dos blocos afro, que essa mesma mídia via como expressão do regionalismo baiano, que não merecia (ou não precisava) ser desprezado (Guerreiro, 2000, p. 235)

Na medida que o sucesso aumentou e saiu do controle da crítica, não apenas a imprensa em geral foi fustigada a opinar como boa parte da classe artística estabelecida, afinal, tratava-se, a partir daquele momento, de um fenômeno popular nacional que teria implicações incontornáveis. O tom das críticas é sortido, porém, já há predominância de

ressalvas. Foi percebido em nosso levantamento que Daniela Mercury foi disparada a artista que recebeu maior atenção da crítica do eixo Rio-São Paulo. O terceiro momento responde ao surgimento de um número expressivo de artistas de axé music que chegaram ao sucesso nacional no rastro da superexposição da artista. E a resposta é destempero e aversão forte (incluindo comentários racistas, como veremos), talvez pelo pressentimento de que não se tratava de um fenômeno passageiro (como havia sido a lambada, por exemplo). E, então, veio o silêncio. A axé music deixa de ser assunto dos críticos culturais do centro do país no auge de sua popularidade. Vamos começar pela recepção aos discos de Daniela Mercury.

O álbum de estreia recebeu duas resenhas curtas. Carlos Eduardo Miranda escreveu o seguinte para a revista *Bizz*, quatro meses após o lançamento:

Não se assuste com capa, pois o álbum de estreia desta cantora baiana não é tão ruim. Começa OK com ‘Swing Da Cor’, com canja do Olodum e segue melhor ainda no arranjo tecno-retrô para “Geleia Geral” (Gil e Torquato Neto). Pena que os bons momentos estejam perdidos entre bobagens como ‘Milagres’ (Herbert Vianna) e ‘Maravilhê’, que mais parece jingle de campanha turística do governo.²⁹

No *Jornal do Brasil*, Marcello Tognozzi, em uma matéria que tratava da relação de Daniela com o Carnaval em geral, encontrou lugar para comentar brevemente o álbum:

A musa do verão baiano de 1992 tem 26 anos não é negra na cor, mas neguinha na alma e na voz e se chama Daniela Mercury. [...] No seu disco, lançado pela Eldorado, Daniela Mercury dá um passeio pela música baiana de ontem e hoje. [...] As onze faixas são uma síntese da melhor musicalidade contemporânea da Bahia (Tognozzi, 1991, p. 8).

Daniela Mercury, o disco, não envelheceu tão bem no conjunto, e certamente não sintetiza hoje nem sintetizou na época o melhor da musicalidade baiana, como simplifica Tognozzi. A razão principal é a mesma que deixa *O canto da cidade* irregular, a timbragem do pop do período, com a diferença que o repertório neste não tem pontos tão altos como naquele. Contudo, a proposta estética da artista já está presente, se insinuado em “Meninos do Pelô” e “Todo Reggae” ou se realizando a pleno em “Swing da cor” e “Maravilhê”. Pensando na comparação de Miranda entre a canção e um *jingle* de campanha turística do governo, pode-se argumentar o contrário, que os *jingles* é que passaram a se servir da força da canção popular baiana de afirmar e reafirmar os símbolos de sua identidade. Agnes Mariano, em *Invenção da baianidade segundo as letras de canções* (2019), argumenta que a forte vocação turística de Salvador foi desenvolvida também pela sua música e pela contribuição que ela dá

²⁹ MIRANDA, Carlos Eduardo. Daniela Mercury. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 44-45, jan. 1992.

para a criação e a renovação contínua de “uma imagem social”, que estimula a curiosidade e o desejo de conhecer a Bahia. Essa capacidade de representação de identidade pela música teve um impulso significativo com o desenvolvimento da mídia, especialmente o rádio, e depois a televisão. De acordo com a autora, observando as produções midiáticas, “rapidamente se percebe a importância creditada à música e aos músicos na construção da baianidade, pois a estes é atribuído o papel de representantes oficiais, embaixadores, uma espécie de porta-vozes da baianidade” (Mariano, 2019, p. 25). Porém, há outra marca ainda mais peculiar e própria nessa invenção da baianidade:

Além da presença marcante da música na produção midiática, outro aspecto que garante a importância destes enunciados na construção do discurso da baianidade – seja reproduzindo estereótipos, reatualizando-os ou propondo novas direções – é a sua presença irrestrita no cotidiano da cidade, inclusive de forma independente da veiculação na mídia. Em Salvador, é importante não negligenciar a importância das redes alternativas de comunicação, principalmente entre a população pobre. Uma comunicação tão poderosa que é capaz de, em alguns casos, consagrar artistas, gêneros e canções antes que cheguem às rádios, numa completa inversão do padrão vigente (Mariano, 2019, p. 27).

“Maravilhê”, dos versos “A gente pode ser feliz/Pelas ruas da Bahia/A magia da alegria/Tá na ginga dos quadris/Tá na nossa poesia/Tá no baba em Piatã/No sabor do Acarajé/Tá no risco da manhã”, composta por Dito, no lastro de uma tradição das canções do Recôncavo baiano, foi selecionada por Agnes Mariano para a análise do tema “alegria” em seu estudo, sublinhando a capacidade “de citar uma a uma as fontes ou expressões dessa alegria” (Mariano, 2019, p. 142).

A banda base de Daniela Mercury, que vai acompanhá-la pela maior parte da década de 1990, está montada nesse álbum: Cesário Leony (baixo), Ramon Cruz (bateria) e Toni Augusto (guitarra). O álbum foi produzido pela própria artista e por Wesley Rangel, o fundador do estúdio WR, um dos responsáveis pela primeira captação tecnicamente satisfatória de um bloco afro com o Olodum, em 1987 (Guerreiro, 2000).

Já para *O canto da cidade*, o editor chefe da revista *Bizz* na época, André Forastieri, fiador do estilo característico da publicação no período, de inclinação para polêmica chocante, em que às vezes o texto suplantava o trabalho a ser analisado, escalou a si mesmo para resenhar:

O que falta para essa moça se transformar na primeira grande estrela internacional a sair do Brasil? Nada. Ela é sexy, sabe cantar e dançar, tem ‘credibilidade de rua’, anos de experiência como backing e comandante de trio elétrico e exala pura alegria de viver tropical. Para melhorar o potencial comercial, ela é branquinha/italianinha e tem por trás uma supermulti. A Sony calculou assim: primeiro passo para o mundo é

estourar no Brasil. A estratégia tem dois gumes. Para o disco colar nas FMs, Liminha teve de amansar a fera: limou o pé percussivo no quilombo de Daniela e caprichou no polimento. A imagem acompanhou a mudança: os shows são tão coreografados quanto os de Marisa Monte e a garota-bicho dos trios elétricos dá agora aula de cliquê no programa do Clodovil. Funcionou, com direito a uma semana de previsível babação de ovo da mídia (você viu Daniela aqui antes e sem fricotes, para variar). O problema inevitável é que essa metamorfose dilui justamente o principal capital internacional de Daniela, a selvageria nativa embalada em candura. Enquanto não se descobre no que dá esse rolo de marketing todo, dá para ir curtindo o disco – mas só se for cercado de moças de biquini, com sol a pino e cerveja gelado no bucho. P. S: a capa é uma droga.³⁰

Essa forma de argumentar, hiperbólica, desdenhosa e com afirmações enfáticas que dão a entender que o emissor sabe algo que os demais (nós) não sabem, costuma esconder fragilidades de potência inversa: desconhecimento do tema, preconceitos e falta de repertório linguístico que dê conta da análise do objeto. É um tipo de retórica cuja popularidade na imprensa da época deve muito ao jornalista Paulo Francis (1930-1997), figura popular e participativa no debate das questões brasileiras entre as décadas de 1960 e 1990, mesmo que muitas vezes trazendo o debate para si através de opiniões propositalmente controversas.³¹

Há alguns enganos que uma reportagem amparando a crítica resolveria. Primeiro, atribuir à gravadora uma estratégia de “amansamento”, quando o controle artístico e o desenvolvimento das soluções dos arranjos passaram todos pela artista, inclusive os contrários ao desejo da companhia, fazendo parte da sua reputação de controladora. Sua trajetória indica um caminho inverso do sugerido no texto, já que ela começou tocando MPB convencional em versão voz e violão, passou pelo pop-rock oitentista um tanto genérico na banda Companhia Clic, até chegar, na carreira solo, ao som dos blocos afro. Por fim, a *persona* que canta sete horas seguidas em ritmo frenético no comando de um trio elétrico no Carnaval não é a mesma

³⁰ FORASTIERI, André. Daniela Mercury - O Canto da Cidade. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 88, p. 63, nov. 1992.

³¹ Paulo Francis assinou uma influente coluna na *Folha de São Paulo* nos anos 1980 e fazia comentários curtos no jornal noturno da Rede Globo com uma jeito de falar tão peculiar que o tornou personagem de imitação em quadros humorísticos. Depois de uma guinada acentuada ao conservadorismo de direita, passou a escrever no *Estado de São Paulo* e ajudou a fundar o programa Manhattan Connection. No que diz respeito diretamente ao mundo da música, temos três casos: 1) Gabriel O Pensador, em sua homônima estreia fonográfica, em 1993, citou o jornalista diretamente na canção “Lavagem cerebral”: “Não seja um imbecil, não seja um Paulo Francis/ Não se importe com a origem ou a cor do seu semelhante”. A citação provavelmente resulta de artigos que Francis publicou atacando Luiza Erundina e Lula por serem nordestinos. Mais tarde, Gabriel modificou a letra substituindo “Paulo Francis” por “ignorante”, o que pode ser a verificação de que o nome do jornalista não persistiu famoso, o que faria com que as gerações seguintes não entendessem a referência; 2) De maneira menos explícita, os Engenheiros do Hawaii também registraram seu desgosto em “Exército de um homem só”, no verso “Não importa o que diz o Diário da Corte”, que era o nome da coluna de Francis; 3) Caetano Veloso, que travou debates públicos ferrenhos com o jornalista, surpreendeu ao revelar, na edição comemorativa de 20 anos de seu livro *Verdade tropical*, uma inusitada motivação para a escrita: “Escrever o livro era um gesto, em larga medida, endereçado a ele [Paulo Francis]. Eu queria mostrar que dominava a prosa em língua portuguesa de uma maneira que ele seria obrigado a reconhecer. Imaginava que ele poderia desancar minha escrita, desmascarar certas fraquezas de estilo e de opinião. Ele poderia simplesmente evitar ler e exibir um silêncio superior. Mas, o que quer que fosse, conhecer a reação dele parece que me era necessário. [...] Ele morreu quando eu esperava a explicitação do diálogo” (Veloso, 2017, p. 40).

que maneja conhecimentos especializados em dança para construir no palco uma apresentação profissional que, como quase todas no universo das grandes apresentações, é ensaiada.

Na mesma publicação e com o mesmo tipo de retórica, Camilo Rocha resenhou o show de lançamento do álbum em São Paulo. No texto, ele aproveita para reforçar a ideia de uma mudança sensível do primeiro para o segundo álbum, no qual “o nocivo Liminha usa todas as suas fórmulas do ‘manual de música bunda-mole’”, para concluir assim: “Ela tem carisma, é bonitinha e se esforça muito no palco. Tudo corre perfeitamente como deve correr. E se alguém, algum dia, implorou por uma Elba Ramalho versão 90 e menos feia, aqui está ela em carne e osso. Vai passar rápido, pode ficar sossegado”.³²

Nos extras do DVD *Beth Carvalho canta o samba da Bahia ao vivo* (2007), Daniela relembra sua primeira noite no Canecão, a famosa casa de shows carioca, quando Beth Carvalho (1946-2019) esteve presente, foi ao camarim e às lágrimas abraçou a jovem cantora: “Obrigada! Você trouxe o samba de volta para os pés do Brasil”. Já Hermeto Pascoal (1936-2025), em entrevista a Jimi Joe, para o *Estado de São Paulo*, foi instigado a opinar e disparou:

É uma cantora maravilhosa, mas tem de tomar muito cuidado com essa onda de música da moda. Pode acabar se dando mal! [...] Acho essa conversa de axé music, lambada, sei lá o quê, é muito oportunismo. Caetano e João Gilberto deveriam se unir para dar um basta nisso [...].³³

Comparando a recepção em São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir do recorte proposto na pesquisa, fica evidente que os cariocas foram muito mais positivos e acolhedores com o trabalho da cantora, talvez pela proximidade metafísica de cidades solares, com forte presença da cultura negra. No *Jornal do Brasil*, Tárík de Souza escreveu sobre *O canto da cidade*:

‘A Bahia está viva ainda lá’, mandou o grão-mestre Caymmi. E a *axé-music* é a prova dos nove da vitalidade da MPBaiana, com suas faces pop (Chiclete Com Banana, Margareth Menezes, Reflexu’s, Banda Mel) e afro (Olodum, Muzenza, Ilê Aiyê, Filhos de Ghandi). Ponta de lança da corrente de cima, que faz uma espécie de *cover* da de baixo para a massa midiada, a novata Daniela Mercury é arremessada pela Sony no disco *O canto da cidade*, com direito a pedestal de diva. Depois de entupir de gente o vão central do Masp na Avenida Paulista, a bonita e ruiva Daniela empunha a missão de abrir caminho no eixo Rio-Sampa para a *axé music*, algo que o fricoteiro Luís Caldas (talvez pelo excesso de *double sense* das letras de seu repertório arrasta-povo) não conseguiu. Bailarina desde os oito aninhos, Daniela quer ser mais que uma Paula Abdul do baticum baiano. Quem sabe uma *chic* Fernanda Abreu da *dance* Bahia. Ao menos o produtor, Liminha, elas têm em comum. Enquanto Margareth Menezes difundiu no planeta o ramo da *axé* conhecido

³² ROCHA, Camilo. Ao vivo: Daniela Mercury (Olympia/SP). *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 56, dez. 1992.

³³ JOE, Jimi. O genial Hermeto arma festa divina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 2, 17 dez. 1992.

por *samba reggae*, com um empurrãozinho do *talking head* David Byrne, Daniela aplica-se no *samba duro* mais acelerado, também apelidado de samba do Recôncavo, com empréstimos do frevo trieletrizado, como a parceria de Armandinho Macedo com Edmundo Carôso, numa das melhores letras da nova fornada – *Exótica das artes*. Iniciada no Bloco Eva e na Companhia Chic, Dani conta com outros avais em *O canto da cidade*. O *paralama* Herbert Vianna participa com voz, guitarra e composição em *Só pra te mostrar*. Moraes Moreira entra com mais uma ode à Praça Castro Alves em *Monumento vivo* ('a luz da praça se espalha/sombra da mão se projeta/dar e receber é tua obra'). E Carlinhos Brown, o mestre percussivo da cozinha neo-baiana, enviou-lhe *Rimas irmãs*, repleta de dribles rítmicos com poesia telegráfica: 'Chega de manga e moringa/debaixo do braço/no casco farinha seca/e calção de saco'. O tecladismo em excesso (que poderia ser equilibrado com um naipe de sopros) trava a arrancada da voz metálica de Daniela. O monitor de sua garganta clara oscila às vezes entre influências de Gal Costa e até alguma semelhança com o timbre da concorrente Margareth Menezes. O repertório aderna mais ainda, entre mísseis de longo alcance (como *O canto da cidade* e a coligação *Você não entende nada/Cotidiano*, do disco *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, gravado na Bahia em 1972) e tiros de fôlego curto, como *Vem morar comigo* e a pleonástica *Geração perdida*, que deplora 'a dor que ainda dói' e 'as crianças nascidas com a televisão'. A pontaria afro-urbana deste roteiro nem sempre dá no alvo, mas Daniela não é do tipo que dorme na mira. Aguardem-na.³⁴

Na verdade, salvo engano, Dorival Caymmi (1914-2008) ainda não havia manifestado opinião publicamente sobre o movimento, mas quando enfim o fez não foi para passar o bastão para uma nova geração da canção popular da Bahia, como havia feito com o tropicalismo, mas para marcar distância e desapontamento. O que valerá um comentário mais detido logo adiante. O mesmo Tárík de Souza elogiou a estreia da artista no Canecão – lotado, escreveu, e pulando com a “menina baiana elétrica, movida a samba-reggae e tan-tans do Olodum” (sublinha-se que o tantã, instrumento percussivo largamente utilizado no samba e no pagode cariocas, não é comum na música afro-baiana):

Itamar e não ficou pior. Deu até uma melhorada, ao menos na trilha sonora, do governo (ainda) provisório. É surfar ou largar. Na onda deste verão, saem os sertanejos mauricinhos, entram as pernas de fora, cabeloira farta e muito axé... music, da ponta de lança do gênero, Daniela Mercury. [...] Muito bem produzida, do figurino à coreografia e à iluminação [...]. Voz potente capaz de rouquidão e carícia, Daniela reinseriu a MPB na memorabilia da garotada Viva a Bahia-ia-ia.³⁵

Para *Música de rua*, o terceiro álbum de Daniela Mercury, o *Jornal do Brasil* publicou surpreendentes quatro resenhas, mostrando que havia um interesse em compreender e determinar se a artista era uma febre passageira ou seria um nome de relevo da música popular brasileira. Quem primeiro criticou foi Fabrício Marques. Com o título “Furacão ‘axé music’ se repete”, o texto comenta que embora a cantora estivesse fazendo shows intimistas nos meses anteriores, o que poderia ser a senha de uma guinada estética, o disco novo trazia a

³⁴ SOUZA, Tárík de. A diva do ‘samba duro’ que vem do Recôncavo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 24 set. 1992.

³⁵ SOUZA, Tárík de. O impacto da diva baiana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1, 21 nov. 1992.

mesma proposta do anterior, com “samba-reggae, timbaladas e outros ritmos caribenhos/africanos/baianos, reunidos na denominação de *axé music*”. Uma novidade, avalia o crítico, é que Daniela “arrisca modulações na voz que não havia experimentado em gravações”. Liminha é visto como uma repetição positiva, já que ele considera os arranjos do disco impecáveis. O lado compositora é tratado como assunto menor, pois as letras não teriam importância “para o tipo de música que Daniela faz”. A crítica destaca que o disco marca a independência da artista, que passa a empresariar a própria carreira e prepara investimentos para construir um estúdio de gravação.³⁶

Na mesma edição e página, Tárik de Souza novamente emitiu opinião, escrevendo que a “autora não alcança a voz”, isto é, para o crítico, *Música de rua* retomava o fio condutor do disco anterior, mas com a diferença de investir na veia de compositora de Daniela, que para ele ficava abaixo do talento para o canto. Por fim, caracteriza o disco como de “astral alto e algum papo cabeça”, mas que para enfrentar outras correntes da música popular, “teria de exibir um resfolego musical e poético de mais fôlego”.³⁷

Não satisfeito, o jornal convocou mais dois críticos para colocar o disco na seção “em questão”. O curioso é que nem a crítica que defende o lado positivo, de Jamari França, consegue esconder um certo tipo de aversão contida. Sob o título de “E a baiana se deu bem”, comenta que Daniela Mercury gravou nos mesmos moldes do disco anterior um “repertório dividido entre baladas e ritmos baianos, pontuados por letras medianas” escritas “no idioma baianês que fala em ‘arte que arde de um povo que invade essas ruas de clave e sol (?)’”. Então tá”.³⁸ Marcus Veras defendeu o lado negativo. Para ele, o álbum é bem produzido sem que nada se destaque. Nas canções percussivas, segue o crítico, mantém o nível, mas decai nas composições próprias, de acento pop exagerado. Assim como seu colega, reprova as letras, que, segundo ele, ficam na “clicheria baiana”.³⁹

De sua parte, a revista *Bizz* dobrou a aposta no tom pejorativo e agressivo que já tinha adotado para o disco anterior e publicou esta resenha assinada por Alexandre Rossi:

Quando Tim Maia gravou em seu último disco ‘O que vem da Bahia/É do bom’, devia estar se referindo ao miraculoso ‘cabobró vermelho’ e não a Daniela Mercury. Esse segundo disco da multiplatinada musa da ‘axé-baba’ parece trilha de especial da Globo, de tão inócuo e bem-produzido. Liminha, o responsável, se revela um tremendo picareta eclético: produz Sigue Sigue Sputnik, toca com os Titãs e compõe para Daniela. Só podia dar no que deu! Por exemplo: ‘Tem Amor’ faz nascer um

³⁶ MARQUES, Fabrício. Furacão ‘axé music’ se repete. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 26 ago. 1994.

³⁷ SOUZA, Tárik de. A autora não alcança a voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 26 ago. 1994.

³⁸ FRANÇA, Jamari. E a baiana se deu bem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 6 set.. 1994.

³⁹ VERAS, Marcus. Exagero pop e ‘clicheria’. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 6 set.. 1994.

novo gênero – o ‘tecnoafropop’. Cruz credo! O disco tem de *slaps* de baixo, teclados enervantes, guitarras agudinhas, ‘iaiás-oiô’s, saudações ao Ilê... E o pior: uma balada de Herbert Vianna, como no seu primeiro álbum. Nada de tão horrível se isso não fosse invadir rádios, trilhas de novelas e – a seguir – shopping centers, festas de fim de ano da família da sua mulher e o som do seu vizinho! Não há faixas de destaque. São todas a mesma merda (no bom sentido), mas com uma vantagem: nenhuma é do Fausto Fawcett, Nando Reis ou Arnaldo Antunes. Não se fazem mais Gal Costas como antigamente. Axé, *oh yeah!*⁴⁰

Silvia Colombo, na *Folha de São Paulo*, não emitiu opinião, se atendo a reproduzir avaliações da própria artista e comentar que algumas canções eram mais intimistas e que os temas centrais seguiam os mesmos, a Bahia, o mar, o reggae e a alegria. E a política.⁴¹

Por fim, para comentar o show de *Música de rua*, Luís Antônio Giron conversou com a artista. Perguntando como ela se utilizava da música pop de Salvador, ouviu na resposta uma preocupação com sinais de repetição na axé music: “Cada vez mais tento alterar as divisões do samba-reggae. Sinto a necessidade da desconstrução do som dos blocos afro. Como se eu precisasse desamarrar as estruturas básicas e repetitivas do som de rua. Até porque é preciso criar algo novo em cima de um esquema que já ficou repetitivo”. Do que o jornalista achou por bem interpretar o seguinte: “Para tanto, está adotando o método desconstrutivista, lançado nos anos 60 pelo filósofo francês Jacques Derrida. À maneira derridiana, a cantora quer desmontar o fonocentrismo da música baiana para tirar dali harmonias e ritmos novos e ambíguos”.⁴²

⁴⁰ ROSSI, Alexandre. *Música de Rua. Bizz*, Rio de Janeiro, n. 111, p. 76, out. 1994.

⁴¹ COLOMBO, Silvia. Daniela lança CD e grava clipe em NY. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 29 ago. 1994.

⁴² GIRON, Luís Antônio. Daniela Mercury quer desmontar som baiano em “Música de Rua”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 out. 1994.

2.4. Resenha do álbum *Feijão com arroz*, de Daniela Mercury (1996)⁴³

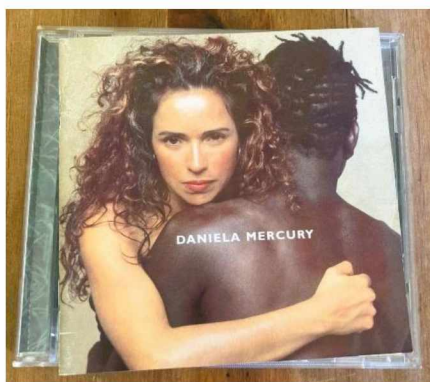


Imagem 3 – Capa do álbum *Feijão com arroz*, de Daniela Mercury (1996).
Fonte: acervo do autor.

Levando o controle dos processos a um novo limite na sua carreira, Daniela Mercury realizou sua obra mais coesa e artisticamente interessante, para a qual ela dedicou seis meses de pré-produção. *Feijão com arroz* é sua contribuição para a música popular brasileira e para a MPB. Lançado em setembro de 1996, quando a axé music tinha chegado a tal ponto de saturação de sua exposição midiática e a crítica especializada havia adotado silêncio ou distanciamento, o álbum foi pouco comentado e analisado. Comercialmente, é seu segundo mais bem sucedido, vendendo estimadas 800 mil cópias no Brasil e 250 mil em Portugal, o que faz dele o álbum mais vendido da história daquele país.⁴⁴

Uma das forças do disco está em uma espécie de retorno às origens. Depois do influxo que gerou a expansão comercial, alguns grupos e artistas baianos da primeira geração, ressacados, estavam fazendo esse mesmo movimento. O Olodum, que experimentou grande sucesso no começo da década, quando arrefeceu um pouco o discurso político combativo e diminuiu as referências à cultura negra em favor de temas sobre amor e sensualidade, é um exemplo emblemático. O bloco havia lançado a canção “Requebra”, no disco *Movimento*, de 1993, que “estilizou por acaso” uma variação do samba duro, mais pop, com letras de duplo sentido e danças com apelo erótico (Faour, 2022, p. 239). Foi o impulso inicial e a chancela para a ascensão do chamado pagode baiano. O Olodum chegou a privilegiar o uso de

⁴³ Em alguns dos mais populares acervos de *streaming*, a obra traz 1991 como ano de lançamento. Não é um caso isolado. Cabe o comentário, pois essa é uma das principais dificuldades da pesquisa em canção popular brasileira, a inexistência de um banco de informações confiáveis sobre artistas, gêneros musicais, ficha técnica dos álbuns, autoria de composições, entre outras. Daí o nosso esforço de dar relevo à análise dos fonogramas em formato físico (LP ou CD).

⁴⁴ Um blog chamado “Vendas de discos em Portugal” compilou uma série de listas com levantamentos de vendas. Embora com alguma variação, *Feijão com arroz* ocupa essa posição na maior parte delas. Disponível em: <https://topdisco.blogspot.com/2010/04/discos-mais-vendidos-em-portugal.html>. Acesso em: 25 ago. 2025.

elementos eletrônicos, mas naquele momento preparava o álbum *Liberdade*, que retorna na música a ênfase percussiva, enquanto “as referências ao candomblé e à ancestralidade africana voltam a marcar presença, através da técnica responsorial das palmas e do conteúdo das letras das canções” (Guerreiro, 2000, p. 187).

Essa busca de Daniela Mercury por uma sonoridade organicamente baiana deve muito à escolha de Alfredo Moura como produtor e arranjador. Além da formação acadêmica, é doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com especializações em Portugal e na Áustria, ele é um conhecedor da música soteropolitana na prática, considerado um dos criadores da síntese inicial da axé music como músico do estúdio WR e da banda Acordes Verdes, na primeira metade dos anos 1980.

As fotos da capa e do encarte são de Mario Cravo Neto, um dos mais prestigiados discípulos do fotógrafo francês Pierre Verger. A imagem sublinha com força a ideia de mistura presente no título e na concepção musical. É a Bahia mestiça que se apresenta. Mario, que diz se considerar mais baiano do que brasileiro, prefere retratar “quase sempre negros”, com “seu torso nu contrastando com aves, peixes e pedras”. Adepto do aspecto emotivo das imagens, afirmou que aceitou trabalhar com Daniela Mercury por entender que ela estava procurando a mesma coisa que ele.⁴⁵

“Nobre vagabundo”, a canção que abre o álbum, tem origem torta e não vem de nenhuma fonte previamente esperada. Em agosto de 1997 a revista *Bizz* publicou uma matéria, assinada por Hagamenon Brito, apresentando uma nova cena de rock de Salvador, que ele denominou de *acarajé beat*, com nomes como Catapulta, Penélope Charmosa, Inkoma (banda da cantora Pitty) e Maria Bacana. O eixo da narrativa era a axé music, para a qual o novo movimento seria uma alternativa, e a certa altura os músicos são questionados sobre o embate entre os dois movimentos musicais. Márcio Mello, compositor de “Nobre vagabundo” é citado erroneamente pelo jornalista como alguém que saiu do rock e trocou de lado para a axé music. Na verdade, o músico segue até nossos dias tocando um punk rock com pitadas de ska, com arranjos simples e adequado desleixo técnico, e versando sobre as dores do amor, de maneira intensa e com bons achados poéticos, como aqui, “respirar o amor, aspirando liberdade”.

Para “Nobre vagabundo”, Alfredo Moura, em parceria com Daniela, criou um arranjo cheio de elementos a partir de um reggae lento. Com o trio Cesário Leony, Ramon Cruz e

⁴⁵ FORNES, Andrea. O imaginário baiano de Mario Cravo Neto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Revista da Folha, 18 ago. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/18/revista_da_folha/3.html. Acesso em: 30 maio 2025.

Toni Augusto na base rítmica, quatro percussionistas, Beto Rezende, Ivan Huol (da Timbalada), Márcio Brasil e Hudson, reproduzem a batida do samba-reggae de forma suave, enquanto a guitarra de Alexandre Vargas, um estudioso da guitarra baiana dos trios elétricos, pontua frases e pequenos solos. Os teclados, tocados pelo experiente Luizinho Assis, da banda de Luiz Caldas nos anos 1980, que foi diretor musical da turnê de *Feijão com arroz*, funcionam como elementos climáticos, que na medida que a canção cresce, são encobertos por uma trilha de saxofones. Esta é a grande novidade do álbum: os metais. Entrelaçados na guitarra solo, aparecem dois trompetes. Neste conjunto de sopros, duas figuras de grande relevância para a axé music, que são Joatan Nascimento (trompete) e Rowney Scott (sax alto). Ambos professores da Escola de Música da UFBA, que participam de variados discos de música popular.⁴⁶

“Rapunzel” é um galope, um tipo de música e dança de andamento rápido e compasso binário de origem húngara. No Brasil, é muito popular nas festas juninas no Nordeste e fez parte da mistura que gerou a axé music nos anos 1980, sendo parte do repertório dos trios elétricos, com andamento ainda mais acelerado. Aqui o ritmo aparece envolto em um grandiloquente arranjo de percussão (congas, tímpano, bombo) e metais (clarinete, trompete, sax, trombone e tuba), colorido por coro e palmas de dez integrantes. Carlinhos Brown, o compositor da canção, divide os créditos desse arranjo com o produtor Alfredo Moura. Brown entrega versos trava língua para cantar rápido (“e dou um grito grão no bololô”, “e sondo o brocotó do ti-oiô”), enquanto o produtor apresenta versatilidade adicionando um interlúdio em ritmo do merengue no teclado. A canção obteve sucesso na França em 1998, ficando 23 semanas na parada, atingindo o oitavo lugar e recebendo a certificação de disco de ouro.⁴⁷

“Feijão de corda” apresenta um núcleo criativo de convidados especiais. Primeiramente, trata-se de uma composição do fiel baterista da banda de Daniela Mercury, Ramon Cruz. Dois nomes distintos se encontram e dividem com a artista a concepção do arranjo da canção. Tony Mola era um percussionista autodidata que também fez parte da formação original da banda Acordes Verdes na gênese da axé music, assim como Alfredo Moura e Carlinhos Brown. Para a gravação, ele trouxe integrantes de seu novo projeto, a

⁴⁶ Esse é um tema interessante que ocuparia sozinho um estudo: a atuação de músicos eruditos de instituições públicas na canção popular, se essa permeabilidade é comum em várias cidades ou uma marca do cenário de Salvador. Além de Joatan e Rowney, destaca-se o trabalho de Letieres Leite (1959-2021), que colaborou em álbuns de Ivete Sangalo e fundou a Orkestra Rumpilezz, que combinava percussão afro e sopros.

⁴⁷ Dados do Syndicat National de l'Édition Phonographique (SNEP). Disponível em: <https://lescharts.com/showitem.asp?interpret=Daniela+Mercury&titel=Rapunzel&cat=s>. Acesso em: 25 ago. 202.

Banda Bragadá, que ele comanda ao som do djembê para tocarem um samba de roda acelerado. Letieres Leite foi mais um músico de formação clássica integrado e dedicado ao meio da música popular de Salvador. Sua flauta de pífano dá à canção uma feição particular. Como dois elementos díspares se amalgamando, flauta e percussão vão sendo mediados pela sanfona de Cicinho de Assis, que brilha em um interlúdio de forró, sem que o samba de roda pare.

“Dona Canô” foi composta e arranjada por Neguinho do Samba, o lendário mestre de bateria do Olodum, considerado o inventor da batida do samba-reggae. Dona Canô é uma homenagem a mãe de Maria Bethânia e Caetano Veloso. A história central da letra da canção merece algum contexto. Daniela canta: “Hoje Caetano e Gil/Estão juntos na TV/Outro dia Dona Canô disse/Caetano venha ver/Aquele preto que você gosta/Está cantando na TV”. Nos primeiros anos da década de 1960, Gilberto Gil já aparecia na televisão local cantando e tocando violão, o que fascinava Caetano Veloso, que sentiu haver uma ligação entre eles antes mesmo de conhecê-lo, como relata em *Verdade tropical*:

Minha mãe, que sempre gostou de música – e sempre gostou que eu gostasse de música –, me ouviu elogiá-lo, e, toda vez que ele aparecia na televisão, me chamava para vê-lo. Lembro com muito gosto o modo como ela se referia a ele (pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo) dizendo: ‘Caetano, venha ver o preto que você gosta’. Isso de dizer ‘o preto’, sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha – teve, tem – um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma bênção, intensificasse sua beleza (Veloso, 2008, p. 277).

Caetano foi o nome de maior relevo do cânone da MPB a não apenas acolher a axé music como defendê-la e exaltá-la no começo dos anos 1990, portanto o trato íntimo era perfeitamente adequado. Um ano depois de *Feijão com arroz*, Caetano Veloso lançaria *Livro*, a sua versão da mistura de percussão afro-baiana com metais e orquestra, ao lado do maestro Jacques Morelembaum.

Neguinho do Samba, com a participação da Banda Didá, um grupo percussivo só de mulheres, arranjou seu tributo ao gosto da matriarca da família Veloso, um samba de roda mais cadenciado e tradicional, com palmas e vozes de resposta, e com o brilho virtuoso do bandolim de Armandinho Macêdo, um dos principais nomes da revolução sonora dos trios elétricos no final dos anos 1970.

O título da canção “À primeira vista” parece uma brincadeira interna com a estratégia de divulgação do álbum. Escolhida como música de trabalho e incluída na trilha

sonora da novela da Rede Globo *O rei do gado*, mandava um recado falso, indicando uma guinada para as baladas da MPB. Não por acaso, essa composição de Chico Cesar foi disputada com Maria Bethânia, Elba Ramalho e Simone. Impossível saber se o sucesso teria sido o mesmo, mas duas coisas nos parecem muito específicas nessa gravação. O arranjo foi assinado por todos os músicos, o que não acontece nas demais canções do álbum, o que indica que a partir de sua base simples, cada um pode improvisar fraseados e toques até chegar na forma esparsa, sustentada pelo teclado de Luizinho Assis, com eventuais riffs e solos com distorção da guitarra de Roseval Evangelista – músico de grande importância em *Alfagamabetizado*, de Carlinhos Brown, lançado naquele mesmo ano. Porém, a impressão é que a bonita letra de amor, que faz referência a Prince e a Salif Keita, ganhou um sentido ainda maior e mais denso porque Daniela Mercury canta os improvisos vocais sem sentido do refrão como se fossem tão emocionalmente importantes quanto os demais versos.

Convencida de que os percussionistas baianos não conseguiam reproduzir “o sotaque” do tamborim carioca, a artista foi ao Rio para registrar o samba “Vide Gal”, composição de Carlinhos Brown.⁴⁸ E aproveitou a oportunidade para vincular seu nome ao de Rildo Hora, lendário produtor de samba, que gravou álbuns de Paulinho da Viola, Beth Carvalho e Zeca Pagodinho. Ainda assim, a força e a coesão de propósitos de Daniela Mercury é tão acachapante em *Feijão com arroz* que a assinatura de Horta sai discreta e a canção não destoa do repertório. Estão lá os arranjos de metal de Alfredo Moura emparelhados com a percussão do samba carioca. Talvez o que parece diferente é a abordagem, pois, ao olhar uma cultura de fora dela, no caso, a do samba carioca, sem o desassombro que o pertencimento concede, a artista acabou fazendo uma leitura convencional, sem pudor de sacar clichês. Carlinhos Brown, talvez pela mesma razão, entregou uma letra com sentido próximo do literal, citando lugares da cidade com leve tom crítico: “Rio, rio, rio/Rio pra não chorar/Pra quem não sabe sou rio a cantar/Se tenho fome/Como logo o Pão de açúcar/Urro no morro da Urca/Se quero abraço/Tenho o Cristo pra abraçar”.

O lugar de última canção do álbum também não é por acaso, indica um caminho. Em um trabalho que tem entre suas intenções reverenciar e renovar o samba de roda do Recôncavo, “Vide Gal” soa como um aceno materno a um dos filhos, melhor dizendo, como se o samba carioca fosse mais um dos ramos da farta árvore primordial da música afro-baiana. Assim insinua o eco na voz de Daniela Mercury imitando uma cuíca no segundo final.

⁴⁸ A TERRA do tamborim. Só no Rio Daniela Mercury encontrou quem tocasse com o sotaque certo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, p. 26-27, 21 jul. 1996.

2. ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI... A CRÍTICA “JÁ MORREU”?

“Não... Você é burro, cara? Que loucura. Como você é burro! Que coisa absurda. Isso aí que você disse é tudo burrice. Burrice... Eu não... não consigo gravar muito bem o que você falou porque você fala de uma maneira burra”. Por incrível que pareça, essa fala de Caetano Veloso, dita durante o programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em 1978, e hoje transformada em meme de aplicação ilimitada, tratava de jornalismo e crítica musical a partir de uma questão trazida por Geraldo Mayrink (1942-2009). O jornalista mineiro, na época da redação da revista *Veja*, convenhamos, não foi exatamente “inteligente” ao conjecturar de forma belicosa, destilando terceiras intenções, a respeito das relações do artista baiano com os meios de comunicação de massa – tudo isso em um formato de entrevista que não previa réplica.⁴⁹ “Eu não acho que a imprensa seja só para elogiar. De jeito nenhum. Jamais disse isso. Se você pensa que pode deduzir das coisas que eu falo, isso, você é mais burro ainda do que parece quando fez a pergunta”. Acho que vale a pena acompanhar o miolo do argumento de Caetano:

Eu tenho noção do que eu faço. Muito diferentemente de você e seus colegas, que aceitam um emprego que não podem, que não têm competência para exercer. Vocês aceitam esse emprego apenas para ter um pouco de prestígio e ganhar algum dinheiro. Porque você não poderia jamais escrever sobre música popular sem conhecer ‘Boneca de piche’ e sem conhecer ‘Olha pro céu, meu amor’.⁵⁰ Você escreveu uma crítica sobre o meu disco pichando versos que são citações minhas de grandes clássicos da música brasileira, dizendo que eram maus versos meus. Quando os versos nem são maus, nem são meus.⁵¹

Nota-se que, mesmo dirigido para Mayrink, o comentário generaliza o remetente (“você e seus colegas” e “vocês aceitam”). Mas, afinal, quem são esses “vocês” acusados de incompetência profissional?

⁴⁹ A pergunta de Geraldo Mayrink foi esta: “Caetano, quem são verdadeiramente seus inimigos? Que que cê anda fazendo? Que que cê fala tanto em patrulha e fala também de rádio patrulha, no sentido estrito do termo? Você não acha que seria mais ético, mais profissional, inclusive, você se servir dos meios de comunicação de massa, que você se serve largamente, para falar mal dos meios de comunicação de massa, em vez de encomendar um anúncio para a multinacional para a qual você trabalha e pagar como anúncio de ‘Caetano Veloso’, ou você acha que a imprensa, de acordo com o governo, é feita para elogiar e só?”

⁵⁰ Referência às duas últimas canções do álbum *Muito: dentro da estrela azulada* (1978), “São João, Xangô menino” e “Eu te amo”, em que se encontram, respectivamente, versos de “Olha pro céu” (1951), de Luiz Gonzaga, e “Boneca de piche” (1938), de Ary Barroso e Luiz Iglesias.

⁵¹ VOX POPULI - Caetano Veloso. Publicado por TV Cultura, São Paulo, 27 jul. 2012. 1 vídeo (43 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_eJM8LiqU0. Acesso em: 31 out. 2024.

A crítica musical no Brasil é uma entidade ampla, difícil de descrever e nominar no espaço restrito deste trabalho. Há tendências e abordagens analíticas que mudam no tempo, carregam heranças, defendem espaços, integram projetos, assimilam elementos externos, selecionam cânones, demonstrando gostos ou desgostos por coisas a partir de combinações dessas tendências e abordagens. Para tentar montar um panorama desse universo que permita entender seus movimentos gerais, apresentamos uma tipologia da crítica musical brasileira guiada pelo mapeamento que o professor e pesquisador André Egg propõem no artigo “Por uma periodização da crítica musical no Brasil” (2021): 1) o período imperial, marcado por uma imprensa pouco desenvolvida tecnologicamente e por parco público alfabetizado, que apresenta o início da crítica profissional no Rio de Janeiro, dedicada à ópera e aos concertos; todavia, nesse mesmo tempo, Machado de Assis (1839-1908) estava não só de olho na produção de decalques europeus, mas também na nascente canção popular urbana como índice da formação da identidade do país; 2) os modernistas da Semana de 1922 e suas duas vitórias, a de Mário de Andrade (1893-1945) e os estudos etnográficos da canção popular rural, que terão influência duradoura nos estudos acadêmicos em Musicologia, e a de Oswald de Andrade (1890-1954), cuja proposição de assimilação da cultura estrangeira para produção da nacional, no manifesto antropofágico, iria ornar com o espírito da contracultura ocidental dos anos 1960 e 1970, e orientar o trabalho de muitos artistas no Brasil; 3) os cronistas cariocas que “criaram do nada”, no termo de Ary Vasconcelos, ampliado nos estudos de José Geraldo Vinci de Moraes (2019), uma historiografia da música popular urbana, especialmente do samba, e a *Revista da Música Popular*, importante no amadurecimento da crítica, que ajudou a estabelecer um cânone que permanece em sua maioria válido até nossos dias; 4) a geração de intelectuais das classes confortáveis que adota a canção popular a partir do final dos anos 1950, ajudando na consolidação das narrativas da bossa nova e da MPB; 5) a crítica jovem, resultante da ascensão da canção popular ao primeiro escalão de temas para entender as mudanças sociais do ocidente, que ocorreu a partir da segunda metade da década de 1960, puxada pelo rock inglês e norte-americano; no Brasil, a influência foi enorme, da imprensa alternativa do desbunde pós-tropicalista até a explosão do BRock na década de 1980, com publicações temáticas de duração variada e domínio nas redações dos cadernos culturais dos grandes jornais; 6) estudos acadêmicos contemporâneos, que começam a observar a canção popular fora do cânone, apresentando resultados notáveis com a cultura do hip-hop e do funk brasileiro.

Sobre a relação da axé music com a crítica musical, pode-se dizer que pouco tutano foi usado para analisar e entender o fenômeno, para apontar pontos fracos ou qualidades com

embasamento, e filtrar do seu enorme e sortido balaio de gatos os álbuns e propostas estéticas mais interessantes. O que é, a nosso ver, a função primordial da crítica.

É justo dizer que em meados dos anos 1980 ela foi ao menos “mencionada” com boa vontade por uma parcela dela, a crítica jovem, enquanto fenômeno regional digno de curiosidade. Porém, salvo exceções, a crítica dita “séria”, tanto a acadêmica e quanto a diletante, não se deu ao trabalho de notar a existência do movimento cultural baiano. Isso torna ainda mais importante tratar do desenvolvimento da crítica musical no Brasil como um todo, seus períodos e tendências, pois para entendê-la, interessa igualmente o que enuncia e o que silencia. Em parte, os silêncios derivam de um desinteresse pela canção popular, vista como divertimento e baixa cultura a partir de modelos estrangeiros.

Procure suspender a descrença ao ler esses dois questionamentos: a) por que a obra *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi, está presente em todas as eleições da crítica de melhores ou maiores álbuns dos anos 1990 e também nas de melhores e maiores de “todos os tempos” enquanto *Alfagamabetizado* (1996), de Carlinhos Brown, não é mencionado em nenhuma? b) essa diferença é resultado objetivo da diferença do resultado estético entre as obras?

Nossa intenção neste capítulo é tentar construir uma reflexão sobre o destino final do acúmulo do exercício crítico, que é a constituição de cânones, e como expressões dissidentes são silenciadas. Para Edimilson de Almeida Pereira, um cânone é um fato incontornável e sua constituição coloca em ação um dilema dicotômico que ao mesmo se interrelaciona: uma obra ser legitimada esteticamente pela adequação ao modelo estabelecido ou ser autônoma e produzida em liberdade criativa. Ainda segundo o autor “o cânone se impõem como um mecanismo que sintetiza as vertentes de criação, orienta os procedimentos de interpretação e estabelece modelos de identidade cultural” (Pereira, 2022, p. 25).

Não é nem de longe a pretensão deste trabalho abranger toda a história da crítica no Brasil. Nem será possível abordar em igual medida e profundidade cada período mencionado. A ideia aqui é apresentar uma notícia geral, enfatizando certas características que permitam vislumbrar uma unidade, uma continuidade. Antes de tratar desse percurso diretamente, é necessário antes passar por um tema que consideramos determinante para ele: a relação de retroalimentação do exercício crítico com o aparentemente abstrato conceito de gosto.

2.1. Do que é feito o gosto?

A questão da constituição do gosto carece de pontos de concretude. É possível enumerar uma pequena série de ideias do senso comum e alguns palpites que apontam para sentidos contraditórios: 1) o gosto é uma afirmação da própria identidade e de uma ilusória singularidade para a existência humana; 2) é o resultado de um caminho trabalhoso de adestramento do espírito, da apreensão dos códigos e da etiqueta que diz aos outros o que somos para os outros; 3) é algo que Deus dá, um dom; 4) é um espaço estratégico de disputa por hegemonia cultural – quem a obtém pode determinar as regras de sua engrenagem perpétua; 5) é o lugar de acesso ao prazer; 6) não há alguém que não tenha algo a dizer sobre seu próprio gosto e sobre o gosto dos demais – nas elucubrações filosóficas que construíram o pensamento ocidental, na conversa desatenta entre o feirante e uma senhora que escolhe verduras no sábado de manhã, nas investigações que procuraram entender as relações sociais e suas assimetrias, na caixa de comentários do *site* de uma loja de departamentos, em todos os âmbitos possíveis se emite julgamentos, se mobiliza o gosto. Ele é sujeito de formulações de saberes distintos, com intenções e significados amplos, que, todavia, em um ponto essencial, acabam carregando a questão para um lugar comum de apreensão insondável, de algo que não se discute. Como discutir algo que parece não ser possível explicar do que é feito?

Por seu lado, a crítica tem uma parcial salvaguarda ancorada no pressuposto de que maneja argumentos técnicos e se serve da experiência do sujeito com o objeto de análise. Contra isso, entendemos que as duas coisas, gosto e crítica, não apenas se relacionam como são parte constituinte uma da outra e têm corpos semelhantes, feitos de uma parte abstrata, das percepções subjetivas, e de outra concreta, das diferentes configurações de poder e sociedade que nos circundam.

Luiz Tatit não o define plenamente, mas investiga seu relevo nos processos avaliativos humanos no livro *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido* (2016):

Se as estimas íntimas estão presentes em nossos atos cotidianos de construção de sentido é previsível que compareçam também nas indagações, avaliações e propostas teóricas que formulamos sobre o universo semiótico dos seres humanos. [...] As línguas naturais possuem verdadeiros sistemas que permitem manifestar graus mínimos de maior ou maior apreciação (ou depreciação) dos conteúdos culturais ou psíquicos. Do irrisório (grau tão baixo que não vem ao caso) ao exorbitante (grau tão alto que sai da órbita) – e vice-versa –, conseguimos palmilhar uma trajetória riquíssima em etapas intermediárias, tais como: ‘irrelevante’, ‘não tão mal’, ‘até que serve’, ‘considerável’, ‘bem relevante’, ‘excepcional’, *hors-concours* etc. (Tatit, 201, p. 161).

Para a cultura ocidental, *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C), é considerada a obra fundadora desse percurso, especialmente no campo da Literatura, visto que o sábio de Estagira dá proeminência à escrita. Menos por suas conclusões e orientações, que à luz de hoje convivem com outras teorias e possibilidades, o texto segue válido pela proposição de um método que permite, justamente, definir critérios de observação para um conjunto de produções artísticas e, a partir da análise deles, emitir opiniões e estabelecer hierarquias de qualidade – “melhor”, “de maior mérito”, “mais elevado”. O exercício crítico, em suma. Por adequação, vamos recortar o que ele tem a dizer sobre a música:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Por ‘linguagem embelezada’ entendo a que tem ritmo, harmonia e ‘por formas diferentes’ haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto (Aristóteles, 2008, p. 47-48).

A canção popular, ou alguma forma correlata do período, fica fora do horizonte de apreciação do filósofo, a atestar o trecho em que relaciona o nascimento da poesia (poética) por meio da música e sua posterior divisão em duas expressões nos seguintes termos:

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos. A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram ações belas e ações de homens bons e os autores mais vulgares imitaram ações de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encômios (Aristóteles, 2008, p. 43).

Sua proposição de elogio à arte poética como imitação (representação dos homens em ação) traz uma chave para o questionamento contemporâneo sobre qual “homem” está em ação na arte e sobre como os diferentes grupos e classes sociais querem se ver representados (vide a menção às mulheres e às pessoas escravizadas quando o livro trata do caráter).⁵² O pensamento como expressão de identidade e de geografia. Somente uma civilização que se sente e se pensa no centro de um mundo, fala de si com pretensão universal e universalizante. Em *Poética* não aparece os signos gosto e cânone, mas seus significantes estão nas intenções e nos efeitos da obra. A canção surge na tradição letrada ocidental como um fruto pobre.

⁵² “Caráter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um caráter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta” (Aristóteles, 2008, p. 67).

Como coloca Muniz Sodré em *Pensar nagô*, a todo grande sistema filosófico subjaz uma política, mesmo que impensada e inoperante na articulação direta de sistemas real-históricos:

A verdade é que em geral esses padrões – prolíficos nas artes plásticas, nas ciências, na música, na narrativa literária, na poesia e reproduzidos nas cátedras universitárias – desenvolvem-se à sombra de ideias que, em última análise, pretendem garantir a relação entre pensamento e realidade. No fundo, importa pouco que algumas delas, constantes daquilo que analistas da sociedade chamariam de ‘formações ideológicas’, equivalem-se à prova de verdade, desde que se revelem funcionais dentro de uma circunstancial relação de domínio, cuja lógica pode às vezes permanecer oculta. Noutras vezes, não consegue esconder-se: na impressão de poder monolítico das arquiteturas, na simetria dos padrões lógicos e, mesmo, musicais, parece – apenas parece – transparecer ‘a’ verdade. Essa lógica que, no limite, pode ser chamada de ‘humanista’, é capaz de dar abrigo à discriminação do Outro, tornando humanista todo racismo (Sodré, 2016, p. 14).

De uma forma menos cifrada, mas não menos estruturante, operam os sistemas culturais na constituição de nossa identidade e geografia. Segundo Leda Maria Martins:

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. [...] Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade (Martins, 2021, p. 21).

A autora, aliás, explica sua ideia de tempo com um contraponto a tradição filosófica grega: “espiralar porque experimentado como movimentos de reversibilidade, simultaneidade de passado, presente e futuro. Não o corpo em repouso, como em Aristóteles, mas em movimento (Martins, 2021, p. 23).

Um dos esforços mais célebres no sentido de tratar nominalmente o gosto tomando-o como ingrediente relevante da constituição social é o do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), em *A distinção: crítica social do julgamento*, publicado na França em 1979 – a primeira edição brasileira é de 2007. A obra abriu muitas janelas pelo seu ineditismo, pela proposição de um modelo de estudo, pela invenção de aparato teórico e terminológico.

Os conceitos principais que Bourdieu apresenta na obra são: *habitus*, espécie de cosmologia de classe, a lente de observação de mundo, herdada pela família e reforçada pela escola, tendo a educação formal como centro; *campo*, os espaços de sociabilidade em que ocorrem relações de poder entre as classes; *capital* (cultural, por exemplo), ativos que conferem distinção de classe para o indivíduo.

Importante sublinhar que a pesquisa que embasou o livro foi realizada em dois momentos, em 1963 e 1968, entrevistando pessoas francesas, usando o método etnográfico, o que rendeu fartas tabelas, gráficos e transcrições de entrevistas que amparam a argumentação de Bourdieu.

O gosto é apresentado na obra como parâmetro de distinção entre as classes. Por isso, já nos primeiros tópicos do livro, o autor procura opor um gosto puro, que seria da classe alta, e um gosto popular, bárbaro, da classe baixa. A diferença de gosto pela arte legítima [ou legitimada, pela elite letrada e pelo cânone] e pela arte popular estaria no embate entre forma e função. Segundo o autor, a apreciação desinteressada da classe alta prevê a autonomia da arte em relação ao mundo, enquanto a apreciação por necessidade da classe baixa exige a representação da realidade.

Ao retornar ao tema da autonomia da arte, importante no debate europeu do século XVII, o sociólogo francês adere a um de seus principais conceituadores, o filósofo alemão Emanuel Kant (1724-1804):

Para apreender o que faz a especificidade do julgamento estético, Kant empenhava-se em estabelecer a distinção entre ‘o que agrada’ e ‘o que dá prazer’ e, de um modo mais geral, em discernir ‘o desinteresse’, única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação, em relação ao ‘interesse dos sentidos’ pelo qual se define ‘o agradável’, e ao ‘interesse da Razão’ que define ‘o Bom’; enquanto isso, as membros das classes populares, cuja expectativa em relação à imagem é que ela desempenhe uma função, nem que seja a de signo, manifestam em todos os seus julgamentos a referência, quase sempre, explícita, as normas da moral ou do decoro. (Bourdieu, 2007, p. 41)

A autonomia da estética, que é tratada como um problema ético para Giorgio Agamben, como veremos logo adiante, para Bourdieu é um dado do contexto social.

Em contrapartida, de forma bastante descompromissada com os estudos anteriores sobre estética e arte, Bourdieu insere a cultura junto de categorias, digamos, menores, como a relação cotidiana com a alimentação, a apresentação pessoal e a decoração da casa. O gosto pela arte, na obra, é apenas um entre os muitos *capitaux* adquiridos que formam o *habitus* e funcionam como distinção social. Seu argumento por dicotomias gastronômicas, comilança contra quitutes, mais nutritivos contra mais econômicos, fazem lembrar Oswald de Andrade e sua máxima elitista: “A massa ainda comerá o *biscoito fino* que fabrico”.

A relação entre o gosto, a arte legitimada, o pertencimento de classe e a educação formal pode ser tensionada, como coloca Peter Burke:

Por exemplo, se a cultura popular é a cultura ‘do povo’, quem é o povo? São todos: o pobre, as ‘classes subalternas’, como costumava chama-las o intelectual marxista Antonio Gramsci? São os analfabetos ou os incultos? Não podemos presumir que as divisões econômicas, políticas e culturais em uma determinada sociedade necessariamente coincidam. E o que é educação? Apenas o treinamento transmitido em algumas instituições oficiais como escolas ou universidades? As pessoas comuns são ignorantes ou simplesmente tem uma educação diferente, uma cultura diferente das elites? (Burke, 1992, p. 21).

Essa centralidade da educação formal na aquisição dos gostos legitimados apresenta um descompasso com a realidade brasileira. Diferente da França, temos diferenças radicais de acesso à educação e uma baixa adesão do conjunto da sociedade ao estatuto da cultura letrada da elite intelectual, que por sua vez é subsidiária de ideias estrangeiras, e vista com desconfiança por parte significativa da elite econômica e política. Há também um silêncio do sociólogo que diz algo sobre o jogo social que ele procura descrever: Bourdieu não explicita qual sociedade, a partir de qual ponto de observação, determina a hierarquia de conhecimentos que estabelecerá a referida educação formal, tampouco investiga a que serve tal poder sobre o conhecimento. Do ponto de vista brasileiro, cabe manejar com cuidado a universalidade de categorias sociais como as propostas no pensamento europeu, especialmente quando se pensa no sistema de ensino formal e sua posição hierárquica privilegiada no código de valores da sociedade. No comentário de Muniz Sodré, o risco epistemológico de uma assimilação acrítica desses conceitos:

Até o século XVI havia comunidades ou povos caracterizados por costumes e aparências distintas, mas não ‘gente de cor’ enquanto uma designação universal resultante dos posteriores sistemas classificatórios, elaborados pelos teóricos europeus que moldaram os contornos da biopolítica racial. A partir daí, cada potência colonial administrou à sua maneira ou às suas conveniências essa biopolítica, disseminada nas escolas e nas elites colonizadas (Sodré, 2016, p. 17).

Em momento diferente da obra, que consideramos de firme consonância com o contemporâneo, Pierre Bourdieu defende que os gostos se afirmam pela negação, que “os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral (‘da ânsia de vomitar’), aos outros gostos, aos gostos dos outros”. A sequência do raciocínio é ainda mais interessante:

E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados. O mesmo é dizer que os jogos de artistas e de estetas e suas lutas pelo monopólio da legitimidade artística são menos inocentes do que possa parecer: não há luta a propósito da arte cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver, ou seja, a transmutação de determinada maneira arbitrária de viver em

maneira legítima de existir que, por sua vez, atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade (Bourdieu, 2007, p. 56-57).

Voltando ao Brasil, há duas complicações especiais na aderência integral a essa análise. Para colocar a primeira, vamos tomar neste momento uma leitura da nossa organização social de formação, o período colonial do Brasil litorâneo, como proposta por Roberto Schwarz no ensaio “As ideias fora do lugar”, originalmente publicado em 1977. Segundo o autor, teríamos naquela sociedade três classes fundamentais, o latifundiário, o escravizado e o “homem livre” – esta última garantida social e financeiramente pela chamada “prática do favor”. Então, em um quadro como esse (que não descreve mais o presente diretamente, mas ainda funciona como modelo de fundo, com outras nomenclaturas), artistas e estetas lutariam não apenas por monopólio da legitimidade artística e imposição de uma arte de viver, mas fariam isso em compromisso irrevogável com determinado grupo econômico, subsidiados diretamente ou com intermédio do Estado. Já a segunda complicação aparece a partir de outra das narrativas hegemônicas sobre a constituição da identidade brasileira, que a propósito é central no discurso da axé music. Aquela que explica sua força e originalidade em torno da mistura, da miscigenação de elementos díspares, o que torna a separação de gostos uma grande dificuldade, na medida que determinadas reuniões podem ser sacrílegas e outras, estrategicamente, não, e que todas elas podem passar a ser ou deixar de ser.

Tanto os avanços e acertos quanto as diferenças e silêncios da obra apontam para a ideia de que o gosto, individualmente e coletivamente, é uma arma e um campo de batalha. E que sua constituição propositalmente abstrata e invisível é parte da sua força enquanto arma e campo de batalha. O intenção de Pierre Bourdieu em desfazer esse nó cego, anunciando uma postura neutra fundamentada na abundância de dados organizados em gráficos e tabelas, perde parte de sua força na medida em que ele próprio vai deixando seus gostos transbordarem no decorrer do texto; afinal, insistimos, ele também é partícipe das disputas por monopólios e legitimidades que descreve.

Portanto, não é surpresa que quando o sociólogo francês direciona sua atenção especulativa em direção à formação do gosto popular, admite logo a impossibilidade de estar no lugar da classe baixa e saber da sua condição. Ainda assim arrisca uma generalização, afirmando que todas as categorias populares respondem a uma necessidade, com a resignação da escassez. E por isso o espírito revolucionário popular não seria o mesmo dos intelectuais e dos artistas – no que Giorgio Agamben também apresenta contraponto possível. Trata-se de uma contribuição ao fortalecimento de um senso comum desgastado e negativo. O mesmo acontece quando Bourdieu aproxima o sentido de festa com as paródias e brincadeiras, como

sendo parte da estética popular cujo desfecho seria uma liberação para colocar o mundo social de ponta cabeça, derrubando as convenções e as conveniências. Essa visão de festa, tributária da leitura de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o Carnaval europeu medieval, será discutida com mais cuidado no capítulo seguinte.

Chegamos, agora, ao ponto que nos pareceu mais surpreendente em *A distinção: crítica social do julgamento*. Pierre Bourdieu toma a canção popular como música “ligeira” e sem “qualquer tipo de ambição ou de pretensão artísticas” (Bourdieu, 2007, p. 41). Não chega a ser novidade essa visão em discussões sobre arte, porém, chama a atenção que uma pesquisa que pretendia observar o aspecto sociológico do gosto ter ignorado a ascensão da geração de cancionistas do rock inglês e norte-americano na segunda metade dos anos 1960, que aconteceu no período das entrevistas. Uma geração que forçou entrada na cultura letrada, obrigando a criação de uma categoria crítica para si. Um tipo como Bob Dylan, por exemplo, confunde a hierarquia proposta entre cultura legitimada e popular. Caso seu nome constasse nos questionários dirigidos, provavelmente uma parcela significativa de pessoas entrevistadas de diferentes classes e escolaridades, especialmente as mais jovens, demonstrariam preferência de gosto por ele.⁵³

Falando em categoria crítica, e sempre pensando na constituição do gosto e do cânone pelo acumulo de seu exercício, Pierre Bourdieu traz um comentário produtivo sobre a linguagem do crítico de jornal, que, observa ele, escreve seguindo uma quantidade de marcas de linguagem e um tom argumentativo que são regulados pela comunicabilidade com o leitor típico de cada publicação. Acrescendo que essas normativas e regulações se aplicam igualmente em outros âmbitos da crítica, na escrita e nos eventos acadêmicos, nos livros, na mesa do bar etc.

Chegamos agora no outro autor que tratou da questão do gosto nominalmente, o filósofo italiano Giorgio Agamben. Ele fez isso em dois livros distintos, acionando um mecanismo de imaginação teórica próprio para cada um deles. No primeiro, o gosto aparece como elemento da crítica ao predomínio da estética na arte, enquanto que no segundo, o gosto é o centro de uma possibilidade de superação do que o autor considera uma rachadura que caracteriza a metafísica ocidental, a separação do conhecimento e do prazer. Antes de avançar, vale assinalar que ambos os textos não nomeiam objetos estéticos, obras de arte ou artistas

⁵³ No questionário da pesquisa, a pergunta sobre canção popular é esta: Quais são, entre os cantores a seguir, os três que você prefere? Charles Aznavour, Edith Piaf, Luis Mariano, Léo Ferré, Jacques Brel, Petula Clark, Johnny Hallyday, Georges Guétary, Jacques Douai, Georges Brassens, François Hardy e Gilbert Bécaud (Bourdieu, 2007, p. 471).

que estão no contexto das análises, tampouco dão pistas sobre o alvo da interlocução quando propositiva, mantendo um certo padrão do discurso filosófico: o estabelecimento de um leitor ideal (o próprio autor?). De toda forma, provavelmente o cenário observado é novamente o da dita “grande” arte europeia.

No posfácio à edição brasileira de *Gosto*, texto originalmente publicado em 1979, o professor Claudio Oliveira dissecou a referida relação deste com o primeiro livro de Agamben, chamado *O homem sem conteúdo*, de 1970. No esforço mais antigo, o filosófico trata do surgimento da figura do “homem de gosto” na Europa do século XVII. Esse momento marcaria a estetização da obra de arte na sociedade moderna, a criação de uma esfera autônoma para ela, que passa a existir como oportunidade para esse sujeito exercitar o bom gosto, perdendo sua dimensão moral ou espiritual. O pensador italiano vê nesse processo uma alienação que se retroalimenta, quanto mais esse sujeito refina seu gosto, mais se torna desinteressado pelo que olha. Como visto a pouco, essa visão permaneceu em Pierre Bourdieu para caracterizar o que ele chama de arte legítima da classe alta.

Nesse ponto, não sabemos se para o agrado de Agamben, seu diagnóstico se aparenta ao do escritor russo Leon Tolstói, em seu polêmico ensaio originalmente publicado em 1897, *O que é arte?* Trata-se, é verdade, de um texto de viés conservador e moralista, que propunha uma espécie de retorno da arte à métrica cristã, que o autor considerava compreensível pelas massas, contra a decadência moral das expressões modernas, que achava obscuras e elitistas, autônomas em relação às coisas da vida. O escritor russo argumenta em estilo e linguagem direta, sem os floreios argumentativos da filosofia. Destacamos sua ideia de gosto:

De outra parte, não se pode afirmar que a maioria dos homens careça de gosto necessário para compreender as manifestações mais elevadas da arte. A multidão entendeu sempre e continua a entender aquilo que reconhecemos por ótimo, por exemplo: a epopeia do *Genesis*, as parábolas dos Evangelhos, os contos de fadas, as lendas e *canções populares*. Por que então teria a multidão perdido de golpe esta capacidade e não saberia mais entender a arte de nosso tempo? Disso se conclui que, se uma forma de arte não consegue comover, isto deve ser atribuído não a falta de gosto, de intelecto das pessoas, mas sim ao fato de aquela não ser arte verdadeira, arte boa (Tolstói, 1994, p. 86-87, grifos nossos).

Há no ensaio ainda uma definição de obra de arte que acreditamos ser interessante para esta reflexão:

Existe, apesar de tudo, um sinal certo e infalível para distinguir a arte verdadeira de sua contrafação; é aquilo que chamamos de contágio artístico. Se um homem, sem nenhum esforço de sua parte, perante a obra de outro homem, experimenta uma emoção que une aquele a outros, que, contemporaneamente, receberiam a mesma impressão, isto significa que a obra diante da qual se encontra é obra de arte. E uma

obra pode ser tão bela quanto se queira poética, rica em efeitos e interessante, mas não será obra de arte se não despertar em nós aquela emoção muito particular, a alegria de nós sentirmos em comunhão com o autor e com outros homens em companhia dos quais lemos, contemplamos ou ouvimos a obra em questão (Tolstói, 1994, p. 86-87).

Esse paralelo esquisitíssimo entre Agamben e Tolstói quer salientar que a proposição da destituição do lugar centralizador da estética pode levar a preocupações distintas, mas que poderiam ser aliadas. Para o italiano, a perda de sua potencialidade de representação e, conseqüentemente, de revolução; para o russo, a desconexão da arte com o público em geral e seu alijamento dos dados do sensível

O que é arte? é um caso raro, ao menos é o único que conhecemos até o momento, oriundo da intelectualidade canônica ocidental, que inclui a canção popular positivamente no debate amplo sobre arte, como está grifado na citação sobre sua ideia de gosto. Pensado no contemporâneo, esse texto, no que tem de melhor, pode ser mobilizado por forças diferentes. Se tomada em seus termos mais imediatos, como as referências à religiosidade e à moralidade, de busca por uma expressão artística facilmente compreensível e gregária, a argumentação de Tolstói poderia ser assumida na defesa do canto gospel neopentecostal brasileiro, por exemplo, que é popular, espiritual e comunicativo. Mas se entendermos a moralidade do nosso tempo como totalizante, expressa especialmente no campo da política, e olharmos para a crítica do escritor ao obscurantismo proposital que tornou a arte um objeto de consumo e de apreciação de poucas pessoas, o argumento do autor encontra eco nos estudos decoloniais e na busca pela valorização da ancestralidade africana e indígena e dos saberes e expressões populares em geral.

O percurso de Agamben, porém, nada tem com isso. A partir da autonomia da estética, ele quer chegar ao surgimento de outra figura moderna, descendente lógico do tal homem de gosto, cuja tarefa é exercer o juízo estético: o crítico de arte. Figura que é vista com certo desdém em *O homem sem conteúdo*.

Já em *Gosto*, Giorgio Agamben quer tratar o tema distante do campo da estética, embora sem ignorá-lo de todo. Nessa obra, o gosto aparece como o ponto privilegiado de observação onde se pode ver a referida fratura que separa conhecimento e prazer que se forma a metafísica moderna. Para esse movimento reflexivo, sai de cena a obra de arte e entra a beleza. Com esse quadro em mente, Agamben realiza uma arqueologia da ideia de gosto na filosofia, primeiro como um enigma, em Kant, outra vez, ou em Montesquieu (1689-1755), em paralelo à proposição de cisão entre verdade e beleza, em Platão (428-347 a.C), e da autonomia do campo estético em relação ao intelectual, em Baumgarten (1714-1762).

Mas o que mais interessa para nossa conversa está nos passos seguintes. Um deles anunciado em cores no livro e considerado como original na obra do italiano, que é uma mudança do seu ponto de partida bibliográfico. Olhando para fora da filosofia, encontra as ideias do antropólogo Lévi-Strauss (1908-2009), do linguista Émile Benveniste (1902-1976) e do psicanalista Jaques Lacan (1901-1981), e formula uma definição de gosto como um outro saber singular, um saber que goza do belo ao mesmo tempo que é um prazer que julga a beleza. Ou seja, um saber privilegiado capaz de ver o mundo antimetafisicamente. O outro passo está desenrolado no já mencionado posfácio de Cláudio Oliveira. Na sequência de seu pensamento, Agamben, ao retomar sua crítica à estética, afirma a arte como esfera da política, exemplificada na poesia como a operação que desativa as funções comunicativas da linguagem para abrir caminhos para um outro uso possível. Assim, tanto o gosto como a arte, se livres de submissão à estética, teriam força de abrirem caminhos diferentes daqueles estabelecidos pela modernidade europeia. É uma indicação de potencial revolucionário para fora do cânone letrado. E a canção popular não está proibida de participar, ao menos não nominalmente, como em Pierre Bourdieu. E de repente vem a vontade de saber: que canção cantarola Giorgio Agamben na sua cabeça, no chuveiro, longe das mesas de jantar e das conversações públicas? Beyoncé? Peppino di Capri?

2.2. Os principais períodos e tendências da crítica no Brasil

A canção popular é uma das janelas do Brasil. Suficientemente ampla, jogando luz em cantos insuspeitos, muitas vezes realizando em si um país melhor acabado do que realmente é. Ela está na constituição profunda da identidade brasileira, na essência de seu temperamento, aparentada ao ar e ao gesto de inspirá-lo. Por essa beleza, ela é um campo de batalha feio da disputa pela hegemonia cultural. Pois, é parte do poder determinar que país queremos aparentar ser para nós e para os outros.

Descobrir a verdadeira “alma” do Brasil foi a obsessão de várias gerações de intelectuais. No Império, na Nova República, nos períodos getulistas, na euforia dos bons momentos econômicos, na ditadura militar, na abertura política, em cada momento, de certa forma, o Brasil esteve em busca do Brasil. Ainda hoje, com a fragmentação em uma grande quantidade de identidades que reivindicam reconhecimento e representação, a questão da formação de um caráter nacional permanece mal resolvida. A alternância de estratégias entre olhar para fora ou olhar para dentro, denunciar mazelas como impeditivas ou vê-las como

elementos de diferenciação e potência, segue como um ponto fundamental nas diversas propostas de entendimento da formação da identidade brasileira.

Assim, podemos manejar algumas proposições expostas até aqui para então tratar de algumas marcas da crítica no país. A de que o gosto pode ser visto com uma distinção de classe social, mas que a disposição e formação das classes sociais no Brasil responde a um processo histórico particular, que muitas vezes confunde as fronteiras culturais. Além disso, vimos que o gosto está na gênese da existência da crítica, o exercício do “bom” gosto teria resultado no exercício do juízo estético. Ao mesmo tempo, livres da estética, gosto e crítica carregam possibilidades de abrir novos caminhos, de criação e de interpretação. Mediando essas ideias, a posição privilegiada que escrita e o ensino formal têm para o Ocidente europeu e como a elite letrada brasileira em sua maioria se comporta como subsidiária acrítica dessa tradição. Tentaremos, agora, olhar panoramicamente para os períodos e tendências da crítica no país, pensando-a como uma entidade inteira, para buscar contribuir com o entendimento de sua recepção a expressões culturais populares.

2.2.1. Os modernistas

Não começamos do início, cronologicamente falando, mas de um início batalhado e imposto: os modernistas de São Paulo. A influência da geração da Semana de 22 em diversos gêneros artísticos é imensurável e obrigatória para o entendimento da formação da identidade brasileira, ao mesmo tempo que provoca controvérsias que se renovam a cada efeméride do evento.

Em 1942, num esforço de fazer um primeiro balanço do projeto modernista, em quatro artigos para o jornal *O Estado de São Paulo*, Mario de Andrade gastou algum fôlego para demarcar a identidade e a geografia do movimento e seu caráter de ruptura consciente com a narrativa, então, hegemônica, centrada na capital Rio de Janeiro. Isso porque, segundo ele, havia um esforço de escritores cariocas para identificar as raízes do movimento na cidade maravilhosa.⁵⁴ Fazer essa demarcação era tão importante para o autor que ela aparece com

⁵⁴ A rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo remete a antes mesmo da invasão europeia, no confronto de desfecho trágico entre Tamoios e Tupiniquins. Menciono isso para dizer que a contenda que Mario de Andrade flexiona no passado e faz questão de destrinchar e dar palavra final nunca acabou. Às vésperas do centenário da Semana de 22, Ruy Castro colocou na praça duas obras que puseram novamente fogo no debate, *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20* (Companhia das Letras, 2019) e *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20* (Companhia das Letras, 2021); publicando ainda uma série de artigos que culminaram em um ensaio no caderno Ilustríssima, na *Folha de São Paulo* de 6 de fevereiro de 2022, intitulado “Vanguarda oficial”. No dia seguinte, o escritor participou do programa de TV *Roda Viva*, respondendo perguntas sobre os livros, os artigos e o ensaio, mostrando que persiste um vivo interesse nessa discussão.

destaque no primeiro artigo, logo após um apanhado autobiográfico enxuto que explica o impulso interno para a composição dos poemas de *Paulicéia desvairada* (1922) e para a realização da Semana. O argumento de Mario é o de que os paulistas não receberam qualquer influência dos cariocas, que “o espírito e as modas [da Semana de 22] foram diretamente importados da Europa” em confronto com a intelectualidade nacional. É um argumento curioso que faz pensar de onde ele achava que vinham “o espírito e as modas” da capital. De toda forma, a diferenciação é exposta nos termos seguintes:

E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo era muito mais ‘moderna’ porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. [...] São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo ‘cultural’) e técnico com a atualidade do mundo.⁵⁵

Além do contato “espiritual” com o mundo que a condição econômica de São Paulo proporcionava, Mario de Andrade entendia que no Rio de Janeiro estava solidificado o que ele chama de “exotismo nacional”, caracterizado pela “malícia”, e uma interpenetração entre o rural e o urbano. Essas duas condições a tornariam, ainda segundo ele, uma cidade folclórica. A inexistência desse quadro teria sido essencial para a realização e para as consequências de um movimento renovador “nitidamente aristocrático”. O último tópico comparativo vai nesse caminho: no Rio de Janeiro não existia uma aristocracia tradicional, somente uma burguesia rica, enquanto São Paulo tinha uma aristocracia intelectual, representada na figura de Paulo Prado, a única capaz de dar aval e suporte para algo como a Semana de 22. Dessa forma, no momento de reavaliar o saldo da própria empreitada, Mario de Andrade reforçava o quão determinante havia sido socialmente, economicamente e espiritualmente ela ter acontecido onde aconteceu, pois é a partir daí que se ganha respaldo social, econômico e espiritual para validar uma narrativa na qual ele e seu grupo – e quem representam – criam, antecipam, catalogam e chancelam o passado e o futuro. É a partir daí que se viabiliza um projeto nacional como o modernismo paulista.

O que chama a atenção no balanço de 1942 é que Mario de Andrade não tenha incluído a música nem o exercício crítico sobre música. O professor André Egg faz quase o exercício inverso no artigo “O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945” (2022). Sem desmerecer a obra literária, o pesquisador curitibano

⁵⁵ ANDRADE, Mário. O movimento modernista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4, 22 fev. 1942.

“parte da tese de que a crítica musical foi a principal atividade intelectual de Mário de Andrade e também sua mais importante contribuição aos debates estéticos desenvolvidos no Brasil” (Egg, 2022, p. 10). Uma evidência objetiva está no levantamento da obra do modernista, com a concentração de realizações em poesia, conto e romance nos anos 1920, entre eles o clássico *Macunaíma* (1928), e a posterior dedicação maior aos estudos sobre cultura brasileira, com destaque para *Ensaio sobre música brasileira* (1928), *Modinhas imperiais* (1930) e *Música, doce música* (1934) – Egg ressaltava ainda o intenso exercício profissional do criador do “herói sem nenhum caráter” como crítico do jornal paulista *Diário Nacional*. Esses trabalhos tiveram importância e seguem muito presentes na consolidação da área de Musicologia.

O Mario de Andrade musicólogo e crítico estava amparado em importantes pesquisas etnográficas, sendo considerado o primeiro a tentar criar uma definição para “música popular” que permitisse estudá-la sistematicamente. Suas incursões de campo eram complementadas pela utilização de estudos de folcloristas do final do século XIX, como Mello Moraes (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914) e Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). Quem nos conta esse percurso é o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, em uma obra que investiga a criação de uma historiografia para a música urbana, que o modelo modernista achava por bem deixar de lado por considerá-la interessante, mas de consumo e descarte. O livro tem o sugestivo título de *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil* (2019). Mas antes de chegar nisso, é preciso ainda alguns passos. Entre eles, diferenciar o que queriam os folcloristas oitocentistas e o que queria Mario de Andrade. Para os primeiros, era a busca pela escuta do Brasil, o entendimento e a preservação da “alma” brasileira nas canções rurais de uma imensa população de tradição oral; para o paulista, era igualmente isso, mas também um trabalho de compilação e seleção de substrato “brasileiro” para que compositores criassem música de câmara com elementos locais, construindo assim a Música Brasileira. Nas palavras do autor: “O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 1928, p. 16). O modernista, com a defesa do desinteresse da arte, também se filia à concepção de Kant, depois recuperada por Bourdieu para descrever o gosto das classes altas, como comentado anteriormente.

Entre as considerações de Mario de Andrade sobre a canção popular em *Ensaio sobre música brasileira*, uma merece atenção especial em nossa pesquisa, a que trata do aspecto percussivo. Há uma seção intitulada ritmo, em que ele se detém na síncopa, ressaltando sua

peculiaridade e interesse, mas desaconselhando sua utilização para composição daquilo que chama de música artística:

Se a música artística se confinar às manifestações restritas da síncopa do populario [...] teremos uma pobreza abominável. [...] Síncopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necessárias para unanimizar o remelexo corporal dos dançadores mas [...] se banalizam com facilidade pela própria circunstância de serem características por demais. E com a banalidade fadiga vem (Andrade, 1928, p. 38).

Essa posição parece confirmada na prática no resultado da viagem do Camargo Guarnieri a Salvador em 1937, subsidiada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, chefiado por Mario de Andrade, que resultou em um registro de centenas de melodias e letras de cantos de terreiros de candomblé, e praticamente nada a respeito da parte percussiva, as linhas-guia dos ritmos, nomes dos toques e dos instrumentos das batidas da percussão (Candemil, 2020).

Enquanto os cuidadosos e sistemáticos estudos de Mário se impuseram na academia e na música de concerto, é irônico que o outro modernista, o outro Andrade, o Oswald (1890-1954), o duplo sem régua e compasso, de posições estéticas e teóricas inconstantes,⁵⁶ tenha se tornado figura primordial para a música popular brasileira, um tema que pouco o ocupou. Foi a partir da aproximação dos poetas concretistas de Caetano Veloso e da montagem de *O rei da vela* (1937) por Zé Celso, em 1967, que o nome de Oswald de Andrade e seu manifesto Antropófago entraram no *paideuma* cultural brasileiro, a postura como modelo, as ideias como cartilhas de criação na defesa da identidade e originalidade nacional em meio ao surgimento da cultura jovem norte-americana dos anos 1960. No manifesto, Oswald provoca: “fizemos Cristo nascer na Bahia” – o lugar como berço, o lugar como subterfúgio.

A socióloga Santuza Cambraia Naves (1953-2012), autora de uma série de trabalhos sobre canção popular brasileira, se debruça sobre essa dupla influência em *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Para ela, certas diferenças de percepção explicam o destino da obra de cada um, Mário de Andrade criticava a condição do artista e do intelectual como seres apartados do mundo, e acredita na existência totalizante, participativa em todos os âmbitos da vida, enquanto Oswald, embora também fosse contra a arte pela arte, defendia o modelo de vocação, que pressupõem um conhecimento especializado:

⁵⁶ Veja o que disse Mario de Andrade sobre o companheiro de movimento no mesmo *Ensaio sobre música brasileira* (1928, p.18): “Um poeminha do Pau Brasil de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da Estética da Vida de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. A arte é desinteressada”.

Mário deixou como herança um modelo edificante, sério, e uma visão da arte como empreendimento didático e construtivo; Oswald, por outro lado, manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas (Naves, 2015, p. 47).

Santuza entende que o legado de Mario está na MPB nacionalista e o de Oswald, no tropicalismo.

2.2.2. Machado de Assis

Para tratar da crítica do período imperial, vamos fazer observar um caso fora do campo da crítica propriamente dita. Afinal, o enunciado na introdução deste capítulo e os comentários sobre Mario de Andrade abrangem as informações essenciais sobre este período: a imprensa tecnologicamente em desenvolvimento, pouca pesquisa e análise sobre a produção nos acervos dos jornais e periódicos (o que se tem está centrada no Rio de Janeiro), público leitor pequeno, centralidade da análise de óperas e concertos de compositores europeus (Egg, 2021), e o surgimento dos primeiros folcloristas (Morais, 2019).

Contemporâneo desse quadro, Machado de Assis ocupa, hoje, um lugar diferente na cultura brasileira, protagonista nas discussões raciais, analista da estrutura de classes, exemplo de originalidade em relação ao modelo estrangeiro e força de exceção em um meio adverso. Foi da crítica literária no século XX o trabalho de desvelar essas muitas camadas e qualidades da obra do bruxo do Cosme Velho. José Miguel Wisnik é responsável por um ensaio precioso que busca desvendar o olhar de Machado para a música e o embate interno entre popular e erudito, harmônico e sincopado, que movia e move cabeças e corações que discutem o país. O texto se chama *Machado maxixe: o caso Pestana* (2008).⁵⁷

A análise de Wisnik se desenvolve em torno dos significados apreendidos do conto “O homem célebre”, de 1896, que trata comicamente o drama de um tal Pestana, compositor em busca da inspiração para produzir uma obra que o coloque ao lado da galeria de nomes clássicos da música de concerto europeia, mas que termina invariavelmente por compor polcas dançantes que se espalham pelas ruas e salões do Rio de Janeiro com muito sucesso. O autor do ensaio assinala que o termo polca, além do próprio ritmo musical, era usado genericamente para se referir a música urbana dançante em geral, portanto, subentende-se aí a

⁵⁷ Utilizamos a versão em livro da Publifolha, mas o texto teve outras duas publicações anteriores, ambas em 2004, na revista de literatura da USP *Tereza* n° 4-5 e como capítulo do livro de Wisnik intitulado *Sem receita: ensaios e canções*.

inclusão do maxixe, que une elementos da polca e do lundu afro-brasileiro, misturas que antecedem a do samba. Machado de Assis não trata a dicotomia popular e erudito replicando resoluções igualmente dicotômicas, como inferior e superior, interessada e desinteressada, de consumo e artística. No interior dessa música popular, que é híbrida, que é mestiça, procura nos mostrar Wisnik, está algo de brasileiro que Machado quer insinuar em chave irônica. *Machado maxixe* se posiciona favoravelmente à expressão popular em dois pontos sensíveis. Na discussão da formação racial do Brasil, que hoje parece ainda mais acalorada, sobre a posição do mestiço, apresenta o seguinte: “Esse lugar [do mestiço] é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira [...]” (Wisnik, 2008, p. 53). E sobre a mácula que o sucesso popular massivo produz: “[o maxixe] É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro [...]” (Wisnik, 2008, p. 65).

Voltando um pouco em Roberto Schwarz e no seu “Ideias fora do lugar”, José Miguel Wisnik faz uma brincadeira com o título, dizendo que se a cartilha liberal europeia era uma “ideia fora do lugar” no Brasil novecentista da escravidão, o maxixe, ou lundu, ou polca, ou samba, ou como se quisesse chamar a música popular urbana carioca do período, era um “lugar fora das ideias”. Pois além dessa música ser a expressão de uma “experiência coletiva não-verbal”, para a elite letrada brasileira não estava previsto em nenhum modelo estrangeiro de etiqueta erudita a possibilidade de olhar para esse tipo de fenômeno, apreciar, entender e refletir sobre seus significados sentindo-se parte dele.

Na mão de autor ou autora comum, o momento em que Pestana compõem mais uma polca/maxixe seria diluído na comichade geral do conto, afinal, isso não é coisa para ser tomada como séria. Por sua vez, Machado de Assis dá ao resultado das noites alucinantes em claro de Pestana ao piano o signo de inspiração e expiração de um compositor de talento, com tentativas e erros, e com o êxtase do acerto, quando “os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo” (Assis, 1896, p. 81). Mas quando a música passa a ser assobiada nas ruas, vem o remorso de Pestana, daí sim, descrito com humor.

Na contramão do pensamento dicotômico, Machado de Assis coloca um terceiro ponto em “O homem célebre”, defende José Miguel Wisnik:

Pois é exatamente de uma fulgurante configuração de extremos opostos nucleada pelo erudito e pelo popular, percebida no fulcro da experiência cultural brasileira e submetida a uma dialética vertiginosa de sentidos que se multiplicam e se anulam, que Machado extrai a visão de uma totalidade que só se entende como logro complexo, isto é, através da possibilidade de uma ‘coexistência plena de sentido’ nos

contrários. Muito diferentemente da oposição entre progresso e restauração temos, em Machado, um terceiro ponto [...] entre desenvolvimento acirrado e impossibilidade dele, construção em processo e ‘eternidade imóvel’ (Wisnik, 2008, p. 82).

2.2.3. Criando um mundo do nada

Depois de um golpe militar instituir a República em 1889, outro movimento militarizado, quarenta e um anos depois, conduziria Getúlio Vargas ao poder, e com ele uma nova obsessão pelo tema da busca e estabelecimento de uma identidade nacional una. Muitos intelectuais e artistas ocuparam espaços do Estado, na direção de secretarias e instituições. Em paralelo a isso, uma outra turma, ligada à boemia e ao jornalismo, começava a pôr em pé uma outra própria para a canção popular urbana, especialmente aquela desenvolvida no Rio de Janeiro.

Esse é o período retratado no anteriormente mencionado *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil* (2019), de José Geraldo Vinci de Moraes. Um dos aspectos instigantes desse universo que trata a obra é o fato de seus protagonistas, entre eles, Francisco Guimaraes (1870-1946), Edigar de Alencar (1901-1993) Jota Efegê (1902-1987), Almirante (1908-1980), Ary Vasconcelos (1926-2003) e Lúcio Rangel (1914-1979), serem cronistas e memorialistas com estilo e ritmo da imprensa diária, e serem testemunhas e personagens das narrativas, o que coloca em jogo questões sobre veracidade e interesse, memória individual e coletiva, criatividade e objetividade. Eram um grupo de intelectuais diletantes, colecionadores, sem o compromisso com a ideia de desvelo da “alma” brasileira ou com um projeto de identidade nacional com programa e intenções didáticas. Foram as redes de sociabilidade orgânicas que entre os anos 1930 e 1970 levaram essas pessoas em direção a um discurso semelhante de preservação da história da canção popular brasileira, em especial o samba carioca, e a consolidação institucional desse discurso.

A *Revista da Música Popular*,⁵⁸ que circulou entre 1954 e 1956, da qual Lúcio Rangel foi diretor e redator, pode funcionar como um índice da extensão e duração da influência do trabalho dessa geração. Vejamos os nomes que figuraram nas capas dos 14 números publicados: Pixinguinha, Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Inezita Barroso, Pixinguinha (outra vez), Donga e João da Baiana, Carmen Miranda (outra vez), Silvio Caldas, Jacob do Bandolim, Leny Eversong, Dircinha Baptista,

⁵⁸ A publicação, apesar da influência duradoura, era restrita a um pequeno público de colecionadores e aficionados pela música popular carioca da primeira metade do século XX (Garcia, 2010).

Marília Baptista e Orlando Silva. Praticamente todos os nomes seguem bem estabelecidos no cânone, sendo reverenciados e revisitados.

A historiadora Tânia da Costa Garcia trata do tema no artigo “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50” (2010). Segundo a autora, a ideal que guiava a revista era selecionar e monumentalizar o popular para proteger a cultura nacional de fusões e hibridismos, e da homogeneidade da mundialização do pós-Segunda Guerra. A música urbana ficava excluída dos estudos folclóricos dos modernistas de São Paulo por não ter uma tradição, segue Garcia, enquanto a porosidade entre música folclórica e popular iria ser utilizada pelos colaboradores da *Revista da Música Popular* para reivindicar justamente a necessidade de preservar a segunda. O periódico dispunha de seções comuns a publicações especializadas desse gênero, como espaço para tratar da produção discográfica com objetivo de direcionar o consumo para o que entendiam como música de qualidade: “[Disco do mês]”, “[Discografia mensal da música brasileira]”, “Discografia completa”, entre outras. A proposição de folclorizar o popular foi apropriada de Mário de Andrade, mas de forma muito peculiar, e o projeto dos memorialistas dos anos 1930, melhor sistematizado (Garcia, 2010).

2.2.4. Bossa nova, MPB, tropicalismo

Dois movimentos culturais mudaram a posição da canção popular na escala de importância da elite letrada brasileira, pois figuras desse grupo social os protagonizam: a bossa nova, de seleção e síntese a partir do samba, e o tropicalismo, de seleção e alinhamento às cores da contracultura ocidental. Entre uma coisa e outra, relacionando-as, nasceu a MPB. Embora a abertura da sigla permita alguma confusão, trata-se de algo distinto da música popular brasileira no sentido literal, aquela que é assimilada e consumida por um público amplo, o que antes da internet significava execução nas rádios, nas festas, nos churrascos de família, nos alto falantes dos carros, cantada ou parodiada nos estádios de futebol etc. Ou seja, o que genericamente costuma ser chamado de “produto de consumo de massa”. Em alguns momentos as duas, em maiúscula e em minúscula, se encontram, dialogam, e a música popular brasileira é ouvida pelo mesmo público letrado da MPB, mas a barreira hierárquica de separação persiste, impactando na disparidade de estudos sistemáticos sobre cada uma delas.

O mito de origem da bossa nova é narrado com ênfase na ruptura com a temática e com o estilo de canto do samba-canção, afirma Santuza Cambraia Naves. Há construções de subjetividade diferentes, segue a autora: na bossa nova, as coisas do amor são narradas com

naturalidade e humor, como parte do cotidiano, enquanto no samba-canção, o eu lírico vive o amor com um comprometimento vital, fragilizado frente à necessidade de enfrentar sucessivas decepções afetivas (Naves, 2015). Apesar disso, é importante lembrar que a preferência do público pela música de romantismo extremo permaneceu intacta, o mesmo vale para intérpretes que cantam com vibratos dramáticos, uma característica considerada extinta pela narrativa da bossa nova.

Embora a bossa nova traga na batida da mão direita de João Gilberto uma herança e uma dívida com o samba, Luiz Tatit enxerga mais uma ruptura do que uma continuidade ou influência:

Boa parte dos compositores de samba dos anos 1920 e 1930 não fazia uso de instrumentos harmônicos, contando apenas com a própria entoação vocal para criar canções. Essa predominância do entoativo sobre o musical perde, por fim, a força depois da bossa nova (Tatit, 2016).

É o que quis dizer Daniela Mercury na epígrafe que ilustra o primeiro capítulo deste trabalho: “Faço MPB percussiva. João Gilberto esvaziou e eu estou tentando encher” (citada por Matos, 2021, p. 152).

A MPB é fruto das articulações da chamada segunda geração da bossa nova, de artistas como Carlos Lira e Nara Leão, que depois da consagração no exterior da primeira geração, de Tom Jobim e João Gilberto, se voltou para os recém-fundados Centros Populares de Cultura (CPCs), projeto da União Nacional de Estudantes (UNE) dentro das universidades. Se a bossa nova sintetizava a percussão do samba na batida do violão de João Gilberto, então era o caso de levá-la de volta aos sambistas dos morros cariocas. De certa forma, esse gesto pode ser interpretado como um complemento e desfecho do trabalho realizado pela geração que “criou um mundo do nada”. Em 1966, em um debate na Universidade de São Paulo (USP), Caetano Veloso chamou a construção do cânone através dos procedimentos da bossa nova de “linha evolutiva da MPB”, e o termo foi replicado nas décadas seguintes. Santuza Cambraia Naves comentou esse quadro da seguinte maneira: “Ao desempenhar uma série de papéis antes reservados a veículos da chamada alta cultura, a canção popular passou a propiciar uma espécie de educação sentimental aos jovens de sua geração” (Naves, 2015, p. 37). Dessa forma, argumenta ela, o compositor passou atuar como crítico do próprio processo de composição da canção, e a crítica foi dirigida aos fatos culturais e políticos do país, ambos em conjunto com a ideia de relacionar arte e vida:

A partir dos anos 1960, os compositores passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se formadores de opinião. Na medida em que a canção popular, no Brasil, desenvolveu um estatuto peculiar, formando um *locus* para onde passaram a confluir informações de várias áreas – artísticas, culturais e políticas –, o compositor criou a identidade de intelectual, num sentido mais amplo do termo (Naves, 2015, p. 42).

Para Luís Augusto Fischer, nascido em 1958, toda a sua geração apendeu a ver o mundo pelas lentes da canção popular – Chico, Caetano, Edu Lobo, Gil, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, ele exemplifica –, que ocupava o centro cultural e mental de uma forma mais profunda do que para as gerações anteriores:

Experiência semelhante terá acontecido com uma geração pouco antes da minha, mas aí a coisa foi muito mais restrita socialmente: quem gostou da Bossa Nova logo em seus primeiros momentos foi gente especial, de formação culta e ao mesmo tempo com abertura mental rara. Antes da Bossa Nova, terá havido, é claro, muita gente que vibrou com a excelente geração florescida a partir dos anos 1930 – Noel Rosa, Ary Barroso, Carmen Miranda, Dorival Caymmi, tanta gente –, mas mesmo esses gênios da breve arte da canção, cavalaria ligeira do mundo musical, não desempenharam papel cultural semelhante nem alcançaram desde logo as camadas cultas, nem tinham a mesma força cultural de interpretar a complexidade do mundo, especialmente das mudanças que o mundo vivia (Fischer, 2016, p. 13).

Sobre a fronteira entre o erudito e o popular pela ótima vanguardista do modernismo, voltamos a Santuza Cambraia Naves, que toma o livro *O balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira* (1968), organizado por Augusto de Campos, como exemplo paradigmático. O paradoxo, segundo a autora, estaria na proposição de uso de expedientes da vanguarda, como a busca pelo “novo” e pela renovação formal, na canção popular, relativizando a referida fronteira entre as duas coisas. Pois no livro há um inédito tratamento igual para as músicas popular e erudita, que normalmente são separadas nas colunas críticas dos jornais. Na compilação do poeta concretista, o que fundamenta a crítica é o critério de inovação, ou seja, as músicas, erudita ou popular, são valoradas positivamente se feitas em processo criativo experimental que provoque uma atitude de estranhamento no público, ao invés de oferecer o já familiar a uma recepção passiva (Naves, 2015).

Como de costume, sobra para o público, tratado como uma entidade imbecilizada e incapaz de construir critérios para determinar o próprio gosto. Augusto de Campos aceita o que chamam “cultura de massa”, mas sem desconsiderar o “apuro formal”: “Não se trata de fazer concessões ao grande público, promovendo um nivelamento por baixo, mas, pelo contrário, de alargar a percepção desse público através de práticas inusitadas que nele provoquem, continuamente, sensações de estranhamento” (Naves, 2015, p. 27).

Quando reprocessada pelo tropicalismo, a MPB se tornou uma imensidão. Mais abrangente e aglutinadora, foi deixando colar em si os mais contraditórios elementos, e passou a funcionar bem como guarda-chuva do cânone letrado e, conseqüentemente, uma marca de mercado relacionada ao “bom gosto”. O gesto crítico que estabeleceu a MPB resultou em uma série nova de “antes” e “depois”, e impôs uma cronologia e uma hierarquia. Como assinala o historiador Marcos Napolitano: “A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média” (Napolitano, 2002, p. 64).

Napolitano, ao mesmo tempo que é nome importante na empreitada de inserir os estudos da canção na academia, chamando a atenção para essa necessidade de expansão do olhar, deixa escapar uma contradição. Em seu artigo “História e música popular: um mapa de leituras e questões” (2007), o autor resiste em admitir qualidade fora do cânone letrado: “alguns destes trabalhos tentam questionar a hierarquia de valores, pela estratégia de apontar valores críticos, canônicos ou positivos – não vislumbrados anteriormente apenas por preconceito dos pesquisadores – nestes gêneros e autores marcados pela mediocridade musical e poética” (Napolitano, 2007, p. 167). Em outro momento, trata como um desafio para o campo da História transpor esse cânone, buscando outros caminhos para além da MPB, do tropicalismo ou do samba: “Outros temas demandam pesquisas urgentes: os diversos gêneros pop que marcaram a cena musical brasileira não são suficientemente estudados, tampouco as músicas populares não canônicas ou legitimadas (brega, axé, bolero etc.)” (Napolitano, 2007, p. 170).

O escritor e compositor Carlos Sandroni encontrou uma síntese interessante para a sigla em um capítulo de livro em que lamenta seu ocaso. Em “Adeus à MPB”, ele propõe que a concepção da sigla contém uma postura política que congrega um certo entendimento de “povo” brasileiro. A MPB se pretende unificadora, um “espectro de gosto, diverso, mas orgânico” (Sandroni, 2004, p. 31).⁵⁹

⁵⁹ O autor lança, se declarando órfão da MPB aglutinadora, a pergunta: “quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, rap paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue beat pernambucano e Ná Ozetti?” (Sandroni, 2004, p. 31). Coincidentemente, é o nosso caso. O autor ressalva que essa mistura não poderia ser acomodada em um rótulo.

2.2.5. Crítica jovem

A partir da segunda metade dos anos 1960, um outro tipo de crítica musical irá se desenvolver nos centros culturais do Ocidente com a ascensão da cultura jovem e do rock inglês e norte-americano, alinhada ao contexto de grandes convulsões sociais, do movimento pelos Direitos Civis, da revolução Cubana, da repercussão da Guerra do Vietnã e do Maio de 1968 francês. Até àquela altura, não havia nas redações dos periódicos tidos como sérios e/ou adultos (*New Yorker*, *Time*, *The Guardian*, por exemplo) pessoas aptas para lidar com essa novidade e seus tipos excêntricos, interpretar a música e suas intersecções com a política, o comportamento e a sociedade.⁶⁰ Tampouco havia nas redações das publicações sobre música popular (como *Billboard* e *New Musical Express*). Segundo o jornalista e biógrafo Clinton Heylin, o crítico de rock surge nos Estados Unidos por volta de 1966, em uma conjunção de elementos na mídia e na intelectualidade acadêmica que passaram a tentar dar à cultura pop um significado grandioso, na esteira da aparição do Bob Dylan elétrico e dos Beatles adultos. Antes disso, a cobertura do rock na imprensa era executada pelo último escalão dos repórteres das redações. Heylin pontua que na Inglaterra a situação era ainda mais precária. E havia, ainda, uma vontade dos artistas dessa geração de serem tratados com seriedade. A partir dos anos 1970, a proximidade entre os artistas e quem escrevia sobre eles havia desaparecido completamente. Erguido esse muro, a crítica entendeu por bem assimilar como procedimento pichá-lo (Heylin, 2007).

A criação da revista *Rolling Stone*, em 1969, pode ser colocada como um marco da consolidação da crítica jovem. De suas páginas saíram críticos que se tornaram personagens tanto quanto os artistas que analisavam, como Lester Bangs (1948-1982) e Cameron Crowe, que depois se tornou diretor de cinema. Igualmente significativo é o surgimento de críticos de formação acadêmica, produzindo teses sofisticadas baseadas em canções, com embasamento na filosofia, nas ciências políticas e na psicologia, como Greil Marcus e Simon Reynolds.

⁶⁰ Há uma cena ilustrativa desse período intermediário em *Don't look back* (1965), documentário de D.A. Pennebaker sobre uma turnê de Bob Dylan, na qual o jornalista Horance Freeland Hudson entrevista o cantor para a revista *Time*. O clima é de desconforto e agressividade. As perguntas parecem vir de alguém que não faz ideia de quem está entrevistando e o artista responde com irritação. Mais tarde Hudson diria que a explosão e o discurso de Dylan teriam sido planejados para dar brilho ao filme. Porém, quando Martin Scorsese produziu seu inovador abrangente documentário sobre Dylan no período de 1961 a 1966, *No direction home* (2005), mostrou uma porção de situações constrangedoras semelhantes àquela – Reporter: “Já disseram que você deve ser o último beatnik?”. Bob Dylan: “O que você acha?”. Repórter: “Não tenho nenhuma opinião sobre isso”. Bob Dylan: “Bem, por quê?”. Repórter: “Porque, na verdade, não o ouvi cantar”. Bob Dylan: “Nunca me ouviu cantar? E está sentado aqui me fazendo todas essas perguntas?”. Repórter: “Bem, esse é o meu trabalho”.

No Brasil, essa crítica se desenvolveu gradativamente mesmo sem o substrato da cultura de origem, observando-a de longe, tomando seus padrões estéticos e comportamentais como modelo de vanguarda, o que, apesar das discrepâncias geradas pelo conflito entre gerações, a coloca espiritualmente no mesmo lugar das anteriores. No celebre jornal carioca *O Pasquim*, o exército de um homem só, Luis Carlos Maciel (1938-2017), que ficou conhecido como divulgador das ideias da contracultura no Brasil, assinava uma coluna chamada *Underground*.

Ele foi ainda o editor de uma versão nacional da *Rolling Stone*, entre 1971 e 1973.⁶¹ Colaborava com a revista nomes depois consagrados da crítica cultural, como a jornalista Ana Maria Baiana, que circulou com destaque por diversos veículos da imprensa do centro do país, e Ezequiel Neves (1935-2010), que faria a ponte com os anos 1980 como “descobridor” do Barão Vermelho e de Cazuza (1958-1990). O tropicalismo, a turma do desbunde, o pós-tropicalismo, o pessoal do Ceará, a MPB setentista, entre outras manifestações que se moveram para o eixo Rio São Paulo, foram observados por essas lentes, enquanto o Brasil vivia uma anticonvulsão social melancólica sob mais uma ditadura militar.

No começo da década de 1980, em meio a abertura política, surge finalmente a primeira geração brasileira produzindo rock em uma cadeia mercadológica sustentável, com variedade de artistas e de público. Temperatura e pressão que permitem espaço maior para a atividade crítica e para publicações especializadas com maior duração e melhor distribuição.

2.3. Os intelectuais e a canção popular

Quem gosta de miséria é intelectual, pobre, gosta mesmo é de luxo

(Joãozinho Trinta, no Carnaval de 1980)

Procurando uma formulação próxima de sua constituição moderna, os intelectuais podem ser definidos como o grupo social ligado diretamente ao debate sobre política, vista como domínio do Estado (Oliveira, 2014). Um grupo que estaria, em tese, pensando e debatendo as questões mais relevantes da sociedade.

Como vimos panoramicamente até aqui, as expressões populares em geral não são temas prestigiados para pesquisa e reflexão formal no meio intelectual, uma geografia em que predomina a aspiração de pertencimento à cultura legitimada e suas estruturas estéticas,

⁶¹ As edições da revista foram digitalizadas pelo Projeto Pedra Rolante. Disponível em: <https://www.pedrarolante.com.br/>. Acesso em: 31 out. 2024.

corporais, mentais e linguísticas. No caso do Brasil, em descompasso com a realidade social objetiva que a cerca. O que nos faz lembrar a relação entre adestramento e colonização, apontada por Antônio Bispo, que começa, justamente, pela desterritorialização do ser, desfazendo sua identidade, afastando-o de sua cosmologia, impondo outra vida e outros nomes: renomeando se apaga uma memória e se constrói uma outra (Santos, 2023). Quando há a impossibilidade de ignorar por completo tais expressões populares, então os intelectuais direcionam a atenção para analisá-las, mas de um ponto de vista devidamente distanciado e a partir de lentes que, muitas vezes, forçam uma imagem que não está lá. Como exemplifica Muniz Sodré, mencionando os estudos que tiveram as religiões afro-brasileiras como objeto a partir de diversas ciências, como a Antropologia e a Sociologia, sem jamais dar a palavra às pessoas negras (Sodré, 2017). Em última instância, embora sua atividade seja associada a uma forma especial de liberdade, o intelectual responde a um conjunto de determinações comportamentais e de pensamento como qualquer pessoa, com o privilégio de ter a palavra. Por isso vale o “compromisso” ao usá-la. Como coloca o historiador Peter Burke:

Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra (Burke, 1992, p. 15).

Entre os estudos acadêmicos e de intelectuais diletantes sobre canção popular, as contribuições para o espírito do conjunto da crítica são bem sortidas. Temos a defesa de um determinado tipo de tradicionalismo pelas lentes marxistas de José Ramos Tinhorão, a criação de um modelo semiótico próprio de avaliação de Luiz Tatit; a inclusão da canção ao cânone da literatura brasileira de Luís Augusto Fischer e o empenho multidisciplinar de analisar a canção popular em seu papel de protagonista da subjetividade brasileira de Acauam Oliveira. Esforços esses determinantes para a existência deste trabalho.

Contudo, há um ponto polêmico de observação da crítica intelectual que nos parece importante apresentar e discutir. Uma conversa antiga, sintetizada na frase do carnavalesco Joãozinho Trinta, sobre uma espécie de fascínio que as classes confortáveis têm pelo registro da existência sofrida das pessoas mais pobres e, talvez mais ainda, uma irritação com a exaltação da alegria dessas mesmas pessoas.

A psicanalista Maria Rita Kehl está entre as intelectuais que se utiliza da música popular para desenvolver reflexões sociais. Ela é autora de *Radicais, Raciais, Racionais: a*

grande fratria do rap na periferia de São Paulo (1999), por exemplo, um artigo pioneiro nos estudos sobre a cultura hip-hop ainda a partir da perspectiva “de fora”. Na coletânea de ensaios *Bovarismo brasileiro* (2018), ela trata de Chico Science & Nação Zumbi em um dos textos. A escolha do objeto servia, segundo a autora, para analisar a ideia de separação entre público e privado para os pobres e para a classe média. A arte do grupo pernambucano seria, para ela, capaz de revelar a inexistência dessa separação, com a rua invadindo tudo com “sua violência, sua sujeira, sua indignidade”. A partir dessa constatação, Kehl exalta a força política que o discurso da banda adquire, com a possibilidade de subverter a tradição e lançar-se no mundo.⁶² No mesmo texto, a axé music é citada de passagem como um contraste ao mangubeat, descrita como “uma baboseira semipornô, [...] que vem rebaixando ano a ano sua qualidade poética” (Kehl, 2018, p. 90).

É comum que argumentos da elite letrada em favor de qualquer expressão cultural dos anos 1990 procurem estrategicamente afastá-la daquelas que eram mais populares, alegres e festivas, como a axé music e o pagode. Nos nossos dias, os bodes expiatórios são o funk e o sertanejo. Ainda mais se as letras das canções tiverem trocadilhos e jogos de palavras de conotação sexual. Contudo, as interrelações entre a música de Salvador e Recife não permitem tamanho afastamento. O famoso trio elétrico que move o Carnaval baiano foi criado para reproduzir uma versão do frevo, por conta da passagem por Salvador do Clube Carnavalesco Vassourinhas de Recife, nos anos 1950 (Guerreiro, 2000). Outro gênero musical muito importante da cultura pernambucana, o forró, tem entre suas variantes de sucesso as letras de duplo sentido meio eróticas, meio jocosas. Muitos grupos do Norte e Nordeste viram no modelo de sucesso da axé music uma luz para incorporarem orgulhosamente elementos regionais com a roupagem pop em sua música. Como exemplos bem sucedidos, há o forró eletrônico do Ceará, batizado de oxente music, e há a toada de boi bumbá do amazonense Carrapicho (Matos, 2021). E há a banda Lamento Negro, que inspirada no Olodum, tocava samba-reggae em Pernambuco. Depois de passarem a usar os tambores de maracatu, a banda foi rebatizada de Nação Zumbi.

⁶² A estratégia de promoção do mangu beat era inicialmente calcada na axé music. Um exemplo disso está registrado na participação de Chico Science & Nação Zumbi no programa da Rede Globo “Domingão do Faustão”. Depois de tocarem a canção “A cidade”, o apresentador Fausto Silva entra em cena para um extenso diálogo com Chico, que teve oportunidade de explicar conceitos e dizer que sua música vinha da mistura do resgate de ritmos regionais com ritmos universais (da bagagem pop dos integrantes). O apresentador, por sua vez, exaltou o sucesso da banda, dizendo que ela tinha autonomia de público sem precisar do Sul. Declarou ainda que as pessoas deviam saber que não existia somente Salvador, que Recife também bombava. Arrematou dizendo que o álbum *Da lama ao caos* (1994) já havia vendido 500 mil cópias somente nas regiões Norte e Nordeste, um número completamente estapafúrdio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-SjkP55qfY&list=RD3-SjkP55qfY&start_radio=1. Acesso em: 25 ago. 2025.



Imagem 4 – Discos do afoxé Oxum Panda, fundado em 1995, em Recife (PE), e do bloco afro Akomabu, fundado em 1984, em São Luis (MA).

Fonte: acervo de Ivan dos Santos Carmo.

Ricardo Alexandre, que integrava a redação da *Bizz* nesse período, anos depois, passou a registrar interessantes crônicas de memória, uma boa parte já compilada em livros. O jornalista comenta a pouco lembrada relação da axé music com o mangue beat em *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)* (2013). Nos bastidores do lançamento do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, houve enorme engajamento dos colegas de imprensa do eixo Rio-São Paulo na promoção da banda e muita frustração da gravadora com as vendas baixas: “A Sony, que contratou o grupo, achava que o mangue beat fosse se transformar numa espécie de carnaval indie fora de época, uma cyber-axé music” (Alexandre, 2013, p. 70). Quando o autor volta ao assunto em *Tudo é música* (2018), a relação ganha aspecto de parentesco e dívida: “foi a axé music que tirou o pop brasileiro das ruas com cheiro de gasolina e óleo di-zél dos anos 1980 e abriu espaço para Chico Science, Skank, Raimundos e todos esses” (Alexandre, 2018, p. 58).

Cabe pensar sobre por que os tambores do mangue beat, misturados aos elementos do pop “universal”, são tomados como revolucionários, politizados e de grande qualidade e os tambores da axé music, também misturados aos elementos do pop “universal”, são vistos como elementos regionais deturpados, música de “festa” e de baixa qualidade. Observando o percurso geral das ideias da crítica brasileira até aqui, pode se falar em pelo menos três formas de validação: 1) nascer ou crescer no eixo Rio-São Paulo, portanto, privilegiado por ser um resultado dele; 2) migrar para o eixo Rio-São Paulo fisicamente ou mentalmente, desenvolvendo ideias em diálogo com as referências conceituais e estéticas dele, como o modernismo e a bossa nova, por exemplo; 3) assimilar procedimentos estéticos dos centros hegemônicos estrangeiros, Europa e Estados Unidos, aproximando a brasilidade de uma almejada sintonia com eles.

Santuza Cambraia Naves comenta um outro nó dos debates de hoje ao colocar em questão as relações entre o exercício crítico e a “emergência de novas identidades culturais” – ainda não havia se consolidado o termo “identitarismo”:

De certa forma, os postulados modernos da autonomia da obra de arte e da renovação formal se tornaram hegemônicos no Brasil, pelo menos entre as vertentes derivadas da bossa nova. Tais premissas, no entanto, parecem elitistas para aqueles que se propõem a repensar a relação entre arte e vida no momento atual, com emergência de novas identidades culturais. E, de fato, a atividade crítica cada vez mais se preocupa com a questão do pertencimento do autor a uma ou outra comunidade, seja étnica, seja orientada por critérios de opção sexual, seja de gênero, entre outras, em detrimento da avaliação da obra de arte pelos critérios modernistas de apuro formal (Naves, 2015, p. 32).

A oposição que a autora faz entre pertencimento e apuro formal se orienta pela ideia de construção do imaginário nacional em três momentos: 1) fundamentado no conceito de Estado-nação, pensando o país como uma totalidade; 2) enxerga a nação como uma colagem que congrega uma confluência de fragmentos; 3) recorre a identidades étnicas e culturais específicas. Os dois primeiros momentos são representados pelas ideias de Mário e Oswald, aplicadas por Villa-Lobos, a bossa nova, a MPB e o tropicalismo, e o terceiro é exemplificado pela ideia da diáspora negra (Naves, 2015).

Em seguida, Naves coloca no centro da conversa Jorge Ben e Tim Maia para caracterizar a obra de ambos dentro de um processo de importação da cultura e do temas da soul music e do movimento pelos Direitos Civis dos EUA a partir do pertencimento racial. Ainda segundo a autora, esse gesto criou uma polêmica sobre o conceito de autenticidade. O que nos parece um enorme equívoco de pesos e medidas, já que o texto assimila os procedimentos e ideias modernistas como um legado inato da cultura brasileira, sem mencionar os conceitos e procedimentos europeus e norte-americanos abertamente assumidos pelos protagonistas e herdeiros da Semana de 1922 – música de câmara, vanguarda francesa, jazz e canções de protestos norte-americanas, sons e estéticas do rock inglês, entre outras. Luiz Tatit comenta algumas das influências absorvidas pela bossa nova:

O aprimoramento técnico dos autores e intérpretes ao longo dos anos 1940 e 1950, sob inspiração dos esquemas jazzísticos cultivados nos EUA [...]. Mesmo exibindo uma realidade histórica e cultural bem diferente, os artistas brasileiros não podiam deixar de absorver parte daquela exuberância musical que se propagava pelos discos bem gravados e pelo irresistível cinema norte-americano (Tatit, 2016, p. 88).

Mas o incômodo verdadeiro parece sempre ser outro, como aparece na conclusão do texto: “ao contrário da [...] canção engajada brasileira, que confere proeminência à mensagem

contida na letra, a soul music caracteriza-se, de maneira diferente, pelo ritmo dançante e pelas letras cujo **teor festivo**, na maioria das vezes, passa longe da reflexão política”, e completa, dando voz ao que denomina de crítica nacionalista, que afirma que os músicos de soul “assumiam a perspectiva de que a autenticidade se fundamenta na **negritude**” (Naves, 2015, p. 89, grifos nossos).

O antropólogo Ricardo Teperman, um nome constante nos estudos sobre canção popular no Brasil, se dedicou ao tema da constituição do cânone e sua relação com expressões dissidentes no ensaio *Paratodos, para os pobres, pra ninguém*, publicado na revista *Serrote* em 2017. Nesse texto, o autor comenta casos que contrariam ou convergem com três exemplos argumentativos, eles mesmos contrários e complementares: as canções *Paratodos*, que dá nome ao álbum de Chico Buarque lançado em 1993, e *Pra ninguém*, resposta de Caetano Veloso em *Livro*, de 1997, e o discurso do grupo de rap paulista Racionais MC's. No decorrer da década de 1980, diz Teperman, houve um desgaste da sigla MPB, que não conseguia mais sintetizar a concepção e a realização da produção musical brasileira no período de abertura política. “Tanto a ideia de povo por traz da letra P, de *popular*, quanto a ideia de nação encerrada no B de Brasil não mais correspondiam aos esforços imaginativos forjados nas décadas anteriores” (Teperman, 2017, p. 134, grifo no original). *Paratodos* é ideologicamente filiada a essa tradição em declínio. A canção se utiliza de uma forma da cultura popular, um baião versado em sextilha, para prescrever 25 artistas que seriam remédio para todos os males, sob a égide do “maestro soberano” Tom Jobim.⁶³ Já *Pra ninguém* é um simulacro de bossa nova, com versos de métrica irregular, que lista 27 artistas interpretando obras alheias. O foco na interpretação coloca seu cânone particular submetido a João Gilberto, aquele que cria enquanto interpreta.⁶⁴ Provocando a cizânia, o discurso anticonciliatório de Mano Brown à frente do Racionais, para afirmar a impossibilidade do Brasil em torno de um projeto de união, a imagem desigual e racista que o país não quer ver no espelho. Se Chico e Caetano apresentam variações de uma mesma tradição, afinal, eles citam um ao outro nas letras, com Tom e João inaugurando e ciceroneando a linha evolutiva da música popular

⁶³ Os nomes citados por Chico Buarque por ordem de aparição: Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro, Ary Barroso, Vinícius de Moraes, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola, Orestes Barbosa, Caetano Veloso, João Gilberto, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Milton Nascimento, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia, Ria Lee e Clara Nunes.

⁶⁴ Os nomes citados por Caetano Veloso por ordem de aparição: Nana Caymmi, Tim Maia, Maria Bethânia, Djavan, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gal Costa, Elis Regina, Elba Ramalho, Silvio Caldas, Elizete Cardoso, Carmen Miranda, Gilberto Gil, Cauby Peixoto, Orlando Silva, Milton Nascimento, Roberto Carlos, João Bosco, Dalva de Oliveira, Nara Leão, Marisa Monte, Aracy de Almeida, Amélia Rabello, Max Cavalera, Nora Ney e Dolores Duran.

brasileira, Mano Brown representaria as pontas soltas, as expressões não assimiladas por esse cânone (Teperman, 2017).

Em dado momento, o autor retoma o assunto da célebre troca de provocações entre o Racionais e Carlinhos Brown no palco do VMB em 1998 como gancho para posicionar a axé music como um contraponto ao rap. O artista baiano, em ascensão pela sua múltipla atuação no meio cultural, era o apresentador da premiação naquele ano. Não poderia haver maior contraste aparente entre os dois Browns: Carlinhos vestia um conjunto de vinil vermelho ornado com penas pretas, enquanto Mano e seus companheiros vestiam sóbrias roupas pretas e brancas com bonés. O Racionais recebeu o prêmio pela votação dos telespectadores, considerado o mais importante da noite. Porém, no momento dos agradecimentos, enquanto KL Jay proferia seu discurso de agradecimento, foi interrompido pelo baiano recitando os versos de um canto do bloco afro Ilê Aiyê, "O Pelourinho",⁶⁵ que festeja a transformação do bairro em ponto turístico e cultural da cidade. Carlinhos, exaltado, performava de forma provocativa, como se lançando o canto sobre eles. Se houve provocações prévias no palco ou nos bastidores, as versões são controversas. KL Jay ignorou a intervenção e com um curto "como eu ia dizendo" completou sua fala. Estavam postos na mesma cena os dois brasis dos Browns que pouco dialogam. De acordo com a revista *ShowBizz*, KL Jay disse em entrevista: "Ele defende a miscigenação porque tem dinheiro e vende disco, mas os irmãos dele vivem na miséria". Enquanto Carlinhos reiterou sua visão, segundo a mesma publicação: "Penso que se alguém se olha como negro, vira um estrangeiro na sociedade. Se olhar como miscigenado, vira parte do todo e pode brigar pela melhoria de um jeito mais leve. Não podemos perder a doçura".⁶⁶ Como veremos adiante, a vida no bairro do Candeal foi melhorada pelas ações promovidas por Carlinhos Brown. É uma ironia do tempo que os Browns tenham invertido as setas de suas atuações no debate racial: Carlinhos, em sua biografia, declarou-se negro e passou a ver alguns dos problemas que passou na vida como resultados do racismo (Wiedmann, 2023); Mano vem promovendo tensões no movimento negro ao abrir conversa sobre a singularidade da condição de pardo (mestiço) em seu *podcast* *Mano a Mano*.⁶⁷

⁶⁵ Essa canção é o primeiro registro fonográfico do Ilê Aiyê e de muitos afoxés e blocos afro de Salvador, como Filhos de Gandhi, Badauê, Apaches e Araketu, na antológica compilação *Alegria, alegria, Carnaval da Bahia* 82 (1982). O álbum foi gravado nos estúdios WR e produzido por Wesley Rangel e Nestor Madrid. Não havia ainda condições técnicas para captar a percussão dos blocos com amplitude e ambiência da rua, mas a incrível força evocativa das gravações vem da mesma raiz, quer dizer, da inexperiência que alimenta as coisas inéditas.

⁶⁶ SCARAMUZZO, Mônica. Rap no confronto. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 158, p. 22-26, set. 1998.

⁶⁷ A mais recente polêmica em relação ao tema foi iniciada em uma entrevista com Camila e Antônio Pitanga. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4ADEq01foJLf94ZnLdLuH4?si=9c6cdacddb7a4a0c>. Acesso em: 25 ago. 2025.

Em sua interpretação do embate, Ricardo Teperman caracteriza a ritmo baiano como um estilo de fonemas sem sentido, de tônica discursiva sincrética em que “a afirmação da negritude em solo brasileiro é saudada como um processo festivo” (Teperman, 2017, p. 138).⁶⁸ Depois dessa formulação, que ignora as canções combativas dos blocos afro e repete a ideia de incompatibilidade entre festa e política, o autor termina contemporizando:

Uma leitura do embate poderia tomar como foco de discussão a emergência do orgulho negro, desdobramento dos movimentos sociais que conectam tanto ao rap quanto ao axé. A explosão dos bloco afro na Bahia é um acontecimento notável, assim como experiências tão diferentes entre si como os maracatus de Pernambuco, o funk do Rio de Janeiro, as festas de aparelhagem do Pará, além do próprio rap. Cada um à sua maneira, todos correm por fora da chamada MPB (Teperman, 2017, p. 138).

Voltamos um instante para atentar para um aspecto da crítica de Teperman, que é a insistência na caracterização da axé music “como um estilo de fonemas sem sentido”. Há a comparação evidente com diferentes tipos de vocalizes que cantoras e cantores de variados gêneros utilizam para florear um solo ou intervalos durante os versos das canções, dos quais dificilmente se exige sentido. De toda forma, podemos observar os diferentes lados da questão.

Juliana Gragnani comenta, em reportagem que entrevistou os compositores de axé music para falarem do significado de suas canções, que muitos foliões do Carnaval de Salvador acabam prestando homenagem à África sem saber, dada a quantidade de referências históricas e culturais, expressões e termos que aparecem nas letras. Mas há também invenções lúdicas, como a de Luciano Gomes, que explicou que o verso “te curupaco kioiô”, da canção “Swing da cor”, foi uma tentativa de reproduzir o canto do papagaio de um vizinho.⁶⁹ Por outro lado, temos os chamados be-baps, que a pesquisa de Luciano Matos (2021, p. 62) conceitua como “improvisos que os cantores de blocos afro fazem com a voz para substituir a ausência dos instrumentos harmônicos nos ensaios em meio à percussão”. Embora possam parecer espontâneos ou “fonemas sem sentido”, vêm de trejeitos do falar baiano, como “lêlêlê” e “tchê tá”. A incorporação dos be-baps à canções com instrumentos harmônicos na axé music se tornou uma marca do gênero, e uma senha interna de identidade regional. Daniela Mercury é elogiada por dominar esse tipo de canto (Matos, 2021).

⁶⁸ Igualmente contra o festivo, ao analisar os versos da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, a socióloga Santuza Cambraia Naves entende que a relação entre “movimento” e “Carnaval” (Eu organizo o movimento/eu oriento o Carnaval) cria uma ambiguidade de intenções, argumentando que a menção à festa retira o tom épico e grave de “movimento”, entendendo o espírito carnavalesco como ideia banal e leve, pelo qual se guiam as massas em direção a um lugar indefinido (Naves, 2015).

⁶⁹ GRAGNANI, Juliana. X de axé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, p. B6, 12 fev. 2017.

Leda Maria Martins faz referência à ligação ancestral africana que os fonemas cantados trazem: “Em células mínimas, como ô ô ô, olêlê e tilelê dos Reinados, em poemas oriquis ou em mais extensas cantorias, o canto, em seus manejos, conecta essa herança estética, étnica e ética por engenhosos modos de sua circunscrição e realização” (Martins, 2021, p. 100). Não se trata da busca do sentido que Teperman sente falta. Mateus Aleluia complementa afirmando que não importa tanto o “entender” as letras, apostando na emoção que provoca em cada um como possibilidade de múltiplos caminhos.⁷⁰

Apartadas desse debate, as canções *Paratodos* e *Pra ninguém*, reflete Teperman, funcionam como mediadoras da constituição e manutenção do cânone letrado, com os autores saudando uma tradição que eles próprios ajudaram a colocar em pé. Para os pobres, conclui, há o rap paulista de Mano Brown. Em direção ao desfecho, o ensaio avança para as possíveis consequências da assimilação do rap pela linha evolutiva da MPB dos principais nomes da geração seguinte, Criolo e Emicida: “entre os riscos que correm estão notadamente a diluição da verve crítica e a relativa perda da capacidade de representação das camadas mais pobres e marginalizadas” (Teperman, 2017, p. 147). Uma sacada que o Racionais MC's teve e procurou organizar esteticamente no álbum *Cores & valores* (2014) é que as camadas mais pobres e marginalizadas não necessariamente desejam ser representadas por uma verve crítica, mas que, como todo mundo, também querem ser representadas pelo amor, pela festa e pela ambição material.

Há ainda um tipo de intelectual que aposta em uma abordagem de catástrofe para expressar a ideia de fundo de hierarquias culturais. O filósofo Vladimir Safatle publicou um artigo na *Folha de São Paulo*, em 2015, com o título “O fim da música”. Nele, o argumento de partida é que os períodos de desenvolvimento econômico do Brasil foram acompanhados de momentos de grande criatividade na cultura, exceto nos nossos dias. Safatle exalta o projeto de criação de nacionalidade de Mario de Andrade e Villa-Lobos, e o samba como modelo de convivência possível entre classes distintas. Embora lamente que a música brasileira tenha se reduzido aos limites da canção, reforça o lugar comum de que até os anos 1980 a canção popular teria sido o lugar de uma consciência crítica nacional, “trazendo para a esfera da alta circulação cultural” uma complexificada imagem do país. A partir dos anos 1990, segue o filósofo, acontece “algo peculiar” (o autor não explicita o quê) e “imperou o movimento que vai do É o Tchan, da era FHC, ao funk e sertanejo universitário do lulismo”. Fora o fato mais saliente de que boa parte das décadas de 1970 e 1980 serem marcadas por

⁷⁰ GRAGNANI, Juliana. X de axé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, p. B6, 12 fev. 2017.

recessões econômicas expressivas, o que desmonta o argumento que relaciona desenvolvimento econômico e criatividade cultural, o autor cai em uma simplificação muito comum de intelectuais acadêmicos que buscam tratar da cultura popular, que em geral desprezam e pouco conhecem: generalizações bastante precárias escritas com ênfase e amparadas em referências a pensadores europeus. O que o artigo de Vladimir Safatle parece defender é que, entre os anos 1930 e 1980, o Brasil se unia e se complexificava ao som de canções que formavam nossa consciência crítica, quando de repente foi arrastado sem mais nem porquê para um universo de canções literais e pobres artisticamente. O artigo se encerra com uma defesa contra quem acusa seu argumento de elitista ou pontua que tais canções (da axé music, do funk e do sertanejo) seriam expressão popular verdadeira:

Para esses que escondem sua covardia crítica por meio de tal exercício, lembraria da necessidade de desconstruir a farsa de um ‘popular’ que não traz problema algum para o dominante. Lembraria de como não há arte proletária, cultura proletária, religião proletária, moral proletária, Estado proletário, pois, como dizia Marx, os proletários são aqueles que não têm religião, Estado, moral (e acrescentaria música, cultura). Por isso, eles são a indicação do que ainda não tem forma nem imagem.⁷¹

Contramola da sua geração, o antropólogo Hermano Vianna cutucou a ferida geracional de submissão a cultura do rock inglês e norte-americano, ainda em meados dos anos 1980, em um artigo para o *Jornal do Brasil*, no período em que pesquisava o nascimento do funk carioca:

De repente o FM brasileiro foi invadido por grupos ingleses e similares nacionais. Impossível ligar o rádio sem escutar Smiths, Cure ou o melodramático U2, bandas que, até alguns meses atrás, eram conhecidas apenas pela pseudovanguarda juvenil de nossas grandes cidades. Vitória da qualidade sobre o descartável? Finalmente os tão esperados biscoitos finos para a massa? Nem tanto. Quem acompanha, com o mínimo de seriedade, a trajetória do pop dos anos 80 sabe que os músicos britânicos vivem atualmente uma descarada falta de criatividade. Não bastam as poses entediadas, as roupas elegantes, os esquisitos cortes de cabelo ou o desesperado esforço de jornais ingleses (e brasileiros) para nos empurrar grupinhos como Jesus and Mary Chain, Cult e comparsas. O rock britânico se contenta com repetições inaturáveis de clichês pós-punks que nos são vendidos como se fossem o máximo da novidade. E muita gente boa cai nesse papo furado. É certo: há anos a vitalidade habita outras praias. A música negra internacional vive um de seus períodos mais efervescentes. [...] Existem índices até mais poderosos. Para encontrá-los basta fazer uma visita a qualquer um dos bailes que incendeiam o subúrbio do Rio durante os fins de semana. Ou melhor: ir direto, nas sextas-feiras, a quadra da escola de samba Estácio de Sá. É a festa mais empolgante e radical das noites cariocas. A música é violentíssima, nada que toque em nossas FMs de sucesso, um som absolutamente desconhecido na Zona Sul.⁷²

⁷¹ SAFATLE, Vladimir. O fim da música. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. C12, 9 out. 2015.

⁷² VIANNA, Hermano. O papo furado dos ingleses. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10, 28 fev. 1986.

No artigo, ele comenta ainda uma diferença: os negros da periferia carioca preferem as batidas do funk eletrônico do underground de Nova York enquanto os negros baianos preferem ritmos mais tropicais e dengosos.

2.4. A revista *Bizz* e a axé music

A revista *Bizz* foi um periódico de distribuição nacional que teve vida longa e foça para marcar uma geração de leitores e ouvintes. Foram suas páginas que receberam e apresentaram a axé music para o público jovem de grande parte do país. A publicação foi criada em 1985 pela Editora Abril, na esteira da enorme euforia da mídia em relação à primeira edição do festival Rock in Rio. Não por menos. Esse evento, além de colocar o Brasil no mapa de apresentações das grandes estrelas internacionais, marcou um momento de grande importância para a história brasileira. Sinais contraditórios indicavam caminhos para a geração que se formou entre a chamada abertura política “lenta, gradual e segura”, anunciada pelo governo militar em 1976, e o estabelecimento de eleições diretas, em 1989. Depois da derrota das gigantescas manifestações conhecidas como Diretas Já, no ano anterior, o Congresso Nacional elegeu, indiretamente, Tancredo Neves (1910-1985) presidente em meio à realização do festival, com direito a uma saudação eufórica de Cazuza no palco ao final da apresentação de sua banda, Barão Vermelho, na noite de 15 de janeiro: “Que o dia nasça lindo amanhã pra todo mundo. Com um Brasil novo, com a rapaziada esperta... Valeu!”. E nada parece ornar melhor com o temperamento do Brasil de então do que Tancredo adoecer um dia antes de tomar posse e falecer deixando a faixa de presidente para José Sarney, político oriundo do coronelismo, quadro histórico da Arena, o partido dos militares. Havia ainda uma persistente crise econômica resultante da falência do modelo de desenvolvimentismo estatal implementado pela ditadura.

Nesse contexto, havia espaço, como quase sempre há, para a curtição e a celebração. No caso, o gozo de uma recém-adquirida sensação de liberdade discursiva com a diminuição da censura e por esse horizonte de possibilidades de um futuro diferente que a classe política ameaçava, ora sim, ora não, disponibilizar à população.

A revista *Bizz* funcionou como um dos canais de observação e irradiação desse período pelo ponto de vista da juventude. A ligação de seus jornalistas e críticos com o rock vai influenciar de forma direta a leitura estética de outros gêneros musicais e manifestações

culturais brasileiras, e provavelmente fez a cabeça de muitas leitoras e leitores que tinham a revista como meio principal de informação.

A primeira referência à nova música de Salvador na revista apareceu na edição de fevereiro de 1986. José Augusto Lemos foi conferir a popularidade crescente dos trios elétricos “na selvageria greco-romana-intergaláctica do Carnaval Baiano”, como ele descreve. O jornalista conta um pouco do desenvolvimento da música dos trios, apontando a importância de Moraes Moreira e da Cor do Som na mistura de frevo, afoxé em formação semirroqueira que embala as ruas, mencionando que os artistas baianos não precisavam migrar para o eixo Rio-São Paulo para buscar sucesso. Ao mesmo tempo levanta a questão profética: “tratando-se do mais autêntico pop eletrificado feito para os quadris que o Brasil já deu à luz – por que esse mutante híbrido do frevo não sobrevive como gênero próprio?”.⁷³

Na seção de lançamentos, os discos de Luiz Caldas *Flor cigana*, de 1987, e *Lá vem o guarda*, de 1988, foram resenhados. Essa atenção se deveu, provavelmente, ao sucesso nacional da canção “Fricote”, em 1986 – depois destes, nenhum outro álbum do artista foi comentado pela revista nos anos seguintes. José Eduardo Mendonça descreve *Flor cigana* assim: “Divertido, alegre, leve e extremamente dançável, prato cheio para suar no verão do Oiapoque ao Chuí”,⁷⁴ destacando “Eu vou lá” e “Beverly Hills”, mas reclama das letras, que classifica como infantis e enumerações de platitudes. Bia Abramo também fez restrições às letras de *Lá vem o guarda*, mas sem a mesma boa vontade de destacar o aspecto dançante e carnavalesco do som, que descreve com irritação: “Junte pitadas – previamente diluídas – de samba, frevo, afoxé e reggae, misture bem e decorre com arranjos convencionais pasteurizados por sintetizadores e samples inexpressivos: está pronto um som dançante, porem repetitivo”.⁷⁵ Nessa primeira fase de grande sucesso midiático, é possível ver Luiz Caldas como um artista de compactos, de *singles*, com álbuns irregulares, e concordar que sua força maior estava nas performances em cima do trio Camaleão. Mas também pode-se considerar que a descrição da fórmula de produção da sonoridade da resenha serve melhor para descrever o quadro geral da produção do período, pensando nos sucessos radiofônicos do catálogo de artistas das grandes gravadoras. Sobre a parte lírica, o músico e jornalista César Rasec defende uma avaliação diferente:

Contrariando as primeiras críticas sobre a qualidade das letras de artistas emergentes baianos, o novo trabalho apontava, com pouca repercussão midiática, para uma linha

⁷³ LEMOS, José Augusto. Atrás do trio elétrico... *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 48-49, fev. 1986.

⁷⁴ MENDONÇA, José Eduardo. Flor cigana - Luiz Caldas. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 16, fev. 1987.

⁷⁵ ABRAMO, Bia. Lá vem o guarda - Luiz Caldas. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 20, fev. 1988.

poética até então escondida em Luiz Caldas e que pode ser vista em *É tão bom e Flor Cigana*. Trazia ainda várias palavras em iorubá – *Ajayô* e *Yalorixá* – e o surreal jogo de palavras de *Beverly Hills*, canção censurada pela Polícia Federal por entender que a letra fazia apologia ao LSD0 (Silva, 2009, p. 86).

Em 1987, Sônia Maia entrevistou o cantor e compositor Gerônimo. Interessada, a jornalista conduziu a conversa para que o compositor de “É d’Oxum” contasse sobre sua formação como aluno de Walter Smetak (1913-1984), desenvolvesse ideias sobre política e mercado fonográfico brasileiro, e explicasse a gênese caribenha e africana de sua música, que destacaremos depois, em um tópico dedicado a ele.⁷⁶

Um dos mais importantes álbuns musicais brasileiros da história, *Egito Madagascar*, do Olodum, foi comentado por Thomas Pappon na edição de março de 1988, conjuntamente ao interessante e homônimo *Ara Ketu*. As resenhas saíram com um ano de atraso em relação aos lançamentos. Eram as estreias fonográficas dos dois blocos afro, e o jornalista, que também era baixista da banda paulista Fellini, fez bons paralelos: “[No Olodum] Quatro puxadores se alternam em exaltações a culturas parentes (Cuba, Madagascar, Egito) de raízes africanas, numa impressionante combinação rítmica, em que a única referência melódica é a voz”; enquanto que no *Ara Ketu*, igualmente centrado em voz e percussão, “Os temas se diferenciam nas culturas abordadas (o *Ara Ketu* se referencia exclusivamente em divindades do candomblé). Não há citações políticas e mestiças como no Olodum, além de a postura rítmica do *Ara Ketu* ser mais conservadora”.⁷⁷ A impressionante combinação rítmica do Olodum, que fez a percussão do *Ara Ketu* parecer conservadora, ainda não tinha nome estabelecido e conhecido, era o samba-reggae.

Ayrton Magnani Júnior escreveu a crítica do segundo álbum do Olodum, com o mesmo atraso do anterior. O autor faz um elogio não musical, que volta e meia se encontra a respeito dos blocos afro, que é a exaltação de uma “pureza”, um estranho mérito de “resistência” às guitarras e à transformação das canções no que ele chama de “lambadinhas comerciais no padrão ‘Banda Reflexu’s’”.⁷⁸ Na mão contrária desse último paralelo, Bia Abramo resenhou *Serpente negra*, segundo trabalho da Reflexu’s, que havia lançado em 1987 um marco da axé music, *Reflexu’s da Mãe África*, primeiro álbum da nova música soteropolitana a figurar na lista do Nopem entre os mais vendidos de 1988, na 14ª posição, com estimadas 1 milhão de unidades vendidas, falando majoritariamente de negritude e cultura afro-brasileira (Matos, 2021). Abramamos saúda a banda como aquela que mistura “em

⁷⁶ MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.

⁷⁷ PAPPON, Thomas. Egito Madagascar - Olodum/Ara Ketu. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 18, mar. 1988.

⁷⁸ MAGNANI JÚNIOR, Ayrton. Núbia Axum Etiópia - Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 74, abr. 1989.

doses certas a batida afro, o samba e o reggae com resultados superdançantes”, e, coerente, diz que as “letras são verdadeiros manifestos da consciência negra, passando ao largo dos trocadilhos picantes”.⁷⁹

Hagamenon Brito, o criador do termo axé music e correspondente da *Bizz* em Salvador, escreveu matérias, entrevistou e criticou artistas para a revista. Depois da análise dos trios elétricos de José Augusto Lemos, ele foi escalado para falar da consolidação do mercado interno de Salvador em 1988. Brito procura descrever, pelo seu entendimento, o tripé que o mantém. Um estúdio de gravação profissional bem equipado (WR), uma rádio com quase 75% da programação dedicada à produção local (Itapoã FM) e o Carnaval: “Se o público gostava tanto dessa música, por que não tocá-la durante todo o ano?”. Todavia, essa “lição de independência cultural, digna de registro” é descrita de forma dúbia, ora ressaltando a pluralidade do caldeirão sonoro e suas possibilidades futuras, ora limitando-a ao entretenimento raso, de pouco valor artístico. Os aspectos positivos do Olodum, por exemplo, a bateria “arrepiente” e os vocais “poderosos”, segundo ele, vêm da batida “repetitiva” e de uma entonação “primitiva pela simplicidade”, adequados para as letras “cheias de cientificismo”.⁸⁰ O referido cientificismo é uma das broncas constantes de Hagamenon Brito com os artistas de Salvador, sendo essa a maneira com que ele se refere à temática africana. Na resenha que escreveu em fevereiro de 1989 sobre o segundo álbum do Ara Ketu, chamado *Contos do Benin*, saiu-se assim: “Não adianta simplificar de modo paternalista a pobreza musical dos blocos afro [...] justificando a maioria dos trabalhos como uma força de resistência cultural”, para depois afirmar que o bloco “segue a via saturada das letras recheadas de historicismo, com relatos dos deuses, reis e lendas do povo africano”.⁸¹ O jornalista baiano não estava sozinho nessa questão, tinha o apoio de peso de Gilberto Gil, que declarou em 1988 para a *Folha de São Paulo*: “Adoro o Olodum, mas o cientificismo branco e cartesiano é resíduo da colonização. Eles buscam esse enfoque para ter trânsito imediato na cultura oficial” (citado por Guerreiro, 2000, p. 44).

Em março de 1989, para a surpresa da redação da *Bizz*, a Reflexu’s ficou em segundo lugar na categoria “revelação” na eleição dos melhores do ano pelo voto dos leitores, por isso a revista enviou Hagamenon para entrevistar a banda e tentar entender o fenômeno. Assim como na entrevista de Gerônimo para Sônia Maia, quando há possibilidade um pouco maior de expressão, nota-se como os artistas do movimento têm noção firme do que fazem; falam

⁷⁹ ABRAMO, Bia. Serpente negra - Banda Reflexu’s. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 71, maio 1989.

⁸⁰ BRITO, Hagamenon. Salvador: quem manda é o povo. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 82-84, jul. 1988.

⁸¹ BRITO, Hagamenon. Contos de Benin - Ara Ketu/Lambadas - Avatar. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 58, fev. 1989.

sobre suas intenções e influências de uma maneira bem articulada, diferente do que os intérpretes da crítica dão a entender quando analisam sua música. Mesmo que nessa conversa o entrevistador seja mais belicoso e menos interessado. Vale a pena acompanhar uma parte dessa entrevista:

Bizz – Como vocês estão sentindo a overdose de sucesso?

Fernandes – Embora tenha vindo de forma surpreendente, o sucesso já estava nos nossos planos. Não em nível puramente gratuito e sonhador, mas sim como consequência de um trabalho que tivesse poder para alcançar todo o país. Essa intenção já existia, nós só não esperávamos que ele viesse tão depressa. Era importante que a música da Reflexu's chegasse aos grandes centros, mais especificamente São Paulo e Rio, e que ela não ficasse rotulada – como infelizmente ainda é – apenas como algo baiano.

Bizz – Vocês acham que a onda de lambeteiras ajudou a banda a fazer sucesso no Sul?

Fernandes – De maneira alguma, porque nós não temos nada a ver com lambada. A Reflexu's não tem nada contra a lambada e inclusive acha que o ritmo possui elementos interessantes, mas ela não faz parte da nossa praia e, tampouco, do repertório. [...] Um pouco do nosso sucesso deve ser creditado à própria dinâmica de renovação do mercado fonográfico brasileiro, no qual creio que cada vez mais várias tendências musicais poderão conviver e desfrutar de suas fatias. Algo mais democrático, pois, assim como tem consumidor de rock, existe também o pop negro da gente, o funk de Ed Motta e para a releitura personalística de Marisa Monte. A banda vê isso com cautela, responsabilidade e otimismo, para que ela possa permanecer interagindo nesse processo de novos valores.

Bizz – Algumas pessoas buscam identificação entre o trabalho de vocês e dos novos grupos e artistas baianos com a geração de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa & cia...

Marinês – Eu valorizo e respeito todos esses artistas, mas nós estamos criando a nossa própria personalidade musical, sem qualquer herança da geração tropicalista. As pessoas têm que sentir que é uma música de agora, sem vínculos com esse passado e com o peso que ele possui. Podemos até cantar músicas de Gilberto Gil, inclusive porque ele é um pioneiro em termos de cantar os problemas da negritude e incentivar o reggae no país, mas temos plena consciência de que somos de outra geração. Assim como existem Caetano, Gil, Gal e Bethânia, também existem Reflexu's, Luiz Caldas, Lazzo, Margareth Menezes, Gerônimo e Chiclete Com Banana.

Bizz – Numa espécie de faz-de-conta, como você distinguiria o trabalho da Reflexu's no meio desses “novos baianos”?

Marinês – Talvez a gente seja o grupo que melhor incorpora a fusão do afro-reggae com o pop, além de termos a intenção de cantar os problemas da negritude. Mas quem pode dizer isso melhor é alguém de fora mesmo, como você, por exemplo. O que você acha?

Bizz – Eu concordo um pouco, mas discordo principalmente da qualidade técnica dos trabalhos da banda, sem falar que é chato esse exagero de historicismo afro que muitas letras possuem. Como a banda encara esse orgulho negro?

Marinês – Por sermos e nos sentimos negros em nossa maioria, achamos que esse orgulho tem que ser passado em nosso trabalho. Temos que aproveitar esse espaço para divulgar a cultura negra e fazer com que mais e mais as pessoas respeitem. É uma atitude política da qual nunca iremos abrir mão.⁸²

⁸² BRITO, Hagamenon. A Bahia de todos os sons. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 22-25, maio 1989.

Hagamenon Brito foi um detrator de variados aspectos da axé music: explícitos (a estética, a exaltação da identidade e da história negra, a qualidade técnica dos registros de estúdio) e implícitos (inadequação de parte de sua geração entre o que viam a sua volta, em Salvador, e o que aspiravam ver, de Londres). Porém, ao escrever para a *Bizz* sobre o álbum *Bora Bora* (1989) dos Paralamas do Sucesso, defendeu a seguinte avaliação: “Um som sob a égide da universalidade, com o saque esperto e a competência de quem conhece as plantas de seu quintal. Ouso dizer até que [...] os Paralamas fazem o que há de melhor na música afro-baiana do momento”.⁸³ Nessa crítica, o universal é a produção do eixo Rio-São Paulo a partir de emissões do rock inglês e norte-americano, as plantas do “seu” quintal, bem, é tudo que não é isso, que pode ser sorvido e destilado dentro dessa matriz. Com elementos e circunstâncias diferentes, são ecos do modelo modernista que agradariam Mário de Andrade.⁸⁴

Em 1994, parte do grupo de jornalistas, críticos e produtores culturais da *Bizz* deixaram o periódico para fundarem outro, com uma proposta editorialmente radical, misturando a cobertura do mundo do pop rock internacional com quadrinhos, cinema alternativo, tecnologia, moda, variedades do mundo jovem e um certo tipo de humor *nonsense* que a tornou cultuada apesar de sua curta existência, apenas 14 edições. Era a revista *General*. Hagamenon Brito foi chamado para ainda outra vez escrever sobre o Carnaval baiano. O jornalista produziu um pequeno relato em que pretendia tranquilizar leitoras e leitores dizendo que a bonança de Salvador não duraria para sempre e que a melhor festa de rua estava e sempre esteve em Olinda (PE). O sinal dessa derrocada, segundo ele, era a privatização das ruas, blocos, cordas, preços altos e esvaziamento dos circuitos populares e gratuitos.⁸⁵

Em março de 1991, foi a vez do Ara Ketu receber uma matéria especial na *Bizz*, anunciando que o bloco estava lançando as bases da música afro-brasileira do século XXI. Tudo isso, contava Luís Carlos Garrido, porque os integrantes do grupo, em viagem ao Senegal, conheceram os sons africanos contemporâneos e concluíram que a busca pela tradição musical era uma questão a ser superada: “Tudo o que se faz em matéria de música negra no Brasil já está superado na África há pelo menos trinta anos”, afirmou o cantor Tatau. A banda arregimentou novos integrantes, injetando sonoridades harmônicas e sintetizadores eletrônicos na mistura com a base percussiva. O crítico aprova a mudança, defendendo que os

⁸³ BRITO, Hagamenon. Bora Bora - Paralamas do Sucesso. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 17, ago. 1988.

⁸⁴ Para reforçar essa impressão, em entrevista a Luiz Carlos Mansur do *Jornal do Brasil*, Herbert Vianna se disse apaixonado pela Bahia, “o celeiro musical do Brasil”, mas admite que chegou a ele pela Inglaterra: “A gente começou a se interessar por reggae com bandas inglesas, tipo Specials, Madness, The Beat. Daí chegamos aos grupos jamaicanos, à África, e descobrimos Salvador, Recife e Belém. Há muito preconceito aqui no Sul contra o tipo de som que se faz lá” (citado por Mansur, 1987, p. 8).

⁸⁵ Brito, Hagamenon. Para sempre é um carnaval que não existe. *General*, São Paulo, n. 10, p. 14-15, mar. 1995.

arranjos dessa formação “propõem uma nova timbragem para a música negra” e desenvolve: “A fórmula dessa música é complexa. Une rirmos tradicionais extraídos do candomblé e até então não tocados por outros grupos (como o aguaré, angola, ketu e o cabloco, além do já conhecido ijexá), que são misturados com rock, funk, jazz, soca, calipso e peul (uma espécie de hip hop senegalês)”.⁸⁶ Outra mudança anunciada na matéria pela presidente do bloco, Vera Lacerda, é no discurso: “Falamos de coisas importantes, tocantes a todos, calcados no presente e no futuro, deixando um pouco o passado sofrido. Essa visão só persiste no Brasil”. Essa dupla mudança de abordagem, para longe da concepção original dos blocos afro, levaria o Ara Ketu a se tornar um grupo de sucesso popular massivo, em uma sequência de álbuns extraordinários: *Bom demais* (1994), *Dez* (1995), *Dividindo alegria* (1996) e *Pra lá de bom* (1997).

José Augusto Lemos escreveu a crítica mais inusitada sobre axé music, decidindo por comentar em conjunto o quarto trabalho do Olodum, *Da Atlântida à Bahia... o mar é o caminho*, e o álbum *João*, de João Gilberto, denominando ambos como “baianos universais”. Há elogios para o repertório de João e para a inserção sutilíssima de um naipe de metais e alguns teclados eletrônicos no som do bloco. Ao final da crítica, em convite à imaginação, sugere que as duas obras sejam ouvidas ao mesmo tempo como uma colagem.⁸⁷ O que pode ser lido como elogio, ao equiparar o bloco a um dos maiores nomes do gosto legitimado, ou como reparo, se pensarmos que o sobreposição pode sugerir o anulamento de uma parte. Essa ideia de união sacrílega de gostos, que Bourdieu apresenta como inconcebível, foi tentada por Adriana Calcanhoto, que em sua turnê de 2010 incluiu no repertório “Bim bom”, canção do criador da batida da bossa nova, em arranjo de samba-reggae: “Sempre ouvi o violão de João Gilberto e o Olodum como duas coisas que juntas são uma só” (citada por Matos, 2021, p. 194).

Já a carreira singular da atual Ministra da Cultura, Margareth Menezes, recebeu atenção especulativa. Lorena Calabria assinou uma matéria que contou a trajetória da cantora, comentando sua síntese sonora, dando notícia de seus dois discos, com especial relevo ao destaque internacional, especialmente sua turnê abrindo para David Byrne, dos Talking Heads, e analisa positivamente suas experiências musicais sincréticas.⁸⁸ Porém, não encontramos nenhum dos álbuns resenhados na revista. Pedro Só escreveu matéria semelhante, enfatizando ainda mais o rosto internacional de Margareth Menezes, afirmando

⁸⁶ GARRIDO, Luís Carlos. Botando o bloco no futuro. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 18-19, mar. 1991.

⁸⁷ LEMOS, José Augusto. João - João Gilberto/Da Atlântida à Bahia (o mar é o caminho) - Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 70, p. 61, maio 1991.

⁸⁸ CALABRIA, Lorena. Da Bahia a David Byrne. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 13, maio 1990.

que os álbuns dela tiveram boa recepção crítica nos EUA, vendendo 15 mil cópias, mas que seguiam desconhecidos no Brasil. O jornalista dá um passo adiante e trata do terceiro trabalho da artista, que seria lançado naquele mesmo ano, o multifacetado, e internacional, *Kindala*. Pedro Só sublinha as participações do produtor Nestor Madrid e de Jimmi Cliff, as primeiras incursões da artista como compositora e elogia “Vendaval”: “Misturando gospel e umbanda, profano e religioso, ‘Vendaval’ é um exemplo do sincretismo musical que faz do trabalho de Margareth Menezes uma das coisas mais interessantes surgidas nos últimos tempos”.⁸⁹ Estranhamente, quando o álbum foi lançado, não foi resenhado pela revista e Margareth Menezes não recebeu mais destaque.

A quantidade de material crítico encontrado é baixa, visto que cobre uma década de publicação mensal, entre 1986 e 1996. Mas é possível notar que durante os anos 1980, há as menções em tom pejorativo, mas algumas delas são elogiosas e escritas com interesse. O caso diferente de Carlinhos Brown será tratado no capítulo dedicado a ele.

Após a ascensão de Daniela Mercury, em 1992, o tratamento da crítica se altera. Depois que a axé music moveu-se do “regional” e ganhou o Brasil a partir da tomada do eixo Rio-São Paulo, a revista *Bizz*, primeiro, reagiu com agressividade e, rapidamente, entrou em negação, no modo “não sou capaz de opinar”. O tema simplesmente sumiu das páginas da publicação. De reação agressiva, nada se compara ao tom paternalista e a insinuação racista da crítica de *A música do Olodum*, escrita por Luiz Antônio Giron:

A música, apesar de ainda pregar a união da raça negra, raízes em Madagascar e outras bobagens de protesto, perdeu a credibilidade. Em *A Música Do Olodum*, tudo soa como um candomblé para madame dançar no carnaval de Salvador. Eles agregaram sopros, guitarras e percussão. Ficou péssimo. **Mostra a incompreensão que os membros da banda têm do som que fazem.** A música do Olodum é basicamente modal e monódica. Isso quer dizer que uma voz canta melodias em escalas modais, acompanhadas por percussão. [...] **O olodum não podia ter saído de seu gueto** (grifos nossos).⁹⁰

Para encerrar, o comentário de Sérgio Martins para *De Periperi*, trabalho da nova formação do Ara Ketu, em que o crítico declara morto o gênero musical mais vigoroso e popular do Brasil naquele momento: “[o álbum] soa frouxo, lembrando os piores momentos da axé music (que Deus a tenha)”.⁹¹

⁸⁹ SÓ, Pedro. Margareth Menezes. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 70, p. 20, mar. 1991.

⁹⁰ GIRON, Luís Antônio. A música do Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 48, maio 1993.

⁹¹ MARTINS, Sérgio. De Peri Peri. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 102, p. 58, jan. 1994.

3. PINTANDO O PRETO DE PRETO

A história do Carnaval de Salvador na primeira metade do século XX pode parecer surpreendente à luz dos nossos dias, se pensamos nas imagens de trios elétricos e blocos arrastando milhares de pessoas pelas ruas, nas micaretas ano adentro, tornando a festa apta a rivalizar em dimensão e popularidade com as outras duas gigantes: o Carnaval do Rio de Janeiro e o de Pernambuco.

Pois a festa do Rei Momo era um tanto acanhada na estação primeira do Brasil nessa época. Algumas características contextuais são, é verdade, comuns a outras cidades e regiões brasileiras no século XIX, em que o Entrudo, de origem portuguesa, protagonizava os festejos que antecederiam a Quaresma, para depois ser perseguido e banido ao poucos por seu caráter desordeiro e agressivo (Martins, 2017). Em seu lugar, os desfiles de rua e as festas dos clubes do Carnaval, também de origem europeia, mas com *status* de “civilizado”. Na capital baiana, nesse mesmo período, surgiram os primeiros afoxés, um pouco mais tarde, as escolas de samba e os blocos de índio. Porém, em uma cidade com a população de maioria negra,⁹² esse Carnaval negro e popular foi persistentemente segregado e combatido. Ao mesmo tempo, quem passeia, nos dias de hoje, pelas ruas do centro de Salvador tendo em mente as imagens e narrativas da identidade tradicional soteropolitana, de Jorge Amado e Dorival Caymmi, de um povo resiliente que tem na fé e nas festas populares um lugar de harmonização das dores e diferenças sociais, também terá certa dificuldade para compreender completamente a paisagem colorida e ativa ao redor.

Tentaremos, então, apresentar as linhas gerais da história do Carnaval negro de Salvador até o surgimento dos blocos afro, destacando o Ilê Aiyê e o Olodum, e como a inovadora força musical e política que criaram provocou uma mudança na paisagem e na identidade soteropolitana, além de seu entrelaçamento na axé music, fenômeno cultural essencialmente em débito com a existência desses blocos.

⁹² No primeiro censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1940, a população negra (pretos e pardos) somava 64,77% do total. O documento faz parte do *site* Rede de Memória, na coleção da Biblioteca do Ministério da Fazenda (RJ). Disponível em: <https://redememoria.bn.gov.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/305406>. Acesso em: 25 ago. 2025. No recenseamento mais recente, de 2022, esse número aumentou para 83,21%. O *site* do instituto apresenta os resultados completos. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/pesquisa/10102/0>. Acesso em: 25 ago. 2025.

3.1. Breve história do Carnaval negro de Salvador

O jornalista Rogério Menezes escreveu uma história muito particular do Carnaval de Salvador com o título *Um povo a mais de mil: os frenéticos carnavais de baianos e caetanos* (1994). A obra defende a tese de que o despudor lascivo é o motor da criação de tudo na cidade, e para defendê-la o autor busca o amparo de documentos da Igreja e matérias na imprensa cobrindo e comentando a festa desde remotos tempos – na segunda metade, Menezes escreve pequenos contos a partir dessas fontes. Talvez pela forma e proposta, é o livro consultado que descreve o Entrudo de forma mais compatível com o escândalo e a força de perseguição de que todas as histórias sobre o Carnaval relatam.

O Entrudo chegou ao Brasil no século XVI, trazido pelos navegadores portugueses, e desenvolveu-se nas cidades do Brasil litorâneo. Sempre descrito como antessala do Carnaval, esse folguedo foi praticado por aproximadamente três séculos, e certamente influenciou significativamente nossa maneira de festejar. Voltando a Salvador, entre as modalidades da brincadeira que escandalizavam a cidade, segundo Rogério Menezes, estavam as guerras de urina, fezes, farinha e frutos podres que envolviam homens, mulheres e crianças, compulsoriamente. Havia ainda os banhos forçados, em que sujeitos eram arrastados da rua para dentro das casas, mergulhados em bacias de água fria e devolvidos à calçada nus. Na paisagem essencialmente sensual do autor, aparecem o limão com água de cheiro, que os rapazes jogavam nos seios das moças bonitas que lhes “deslumbravam” os sentidos (Menezes, 1994).⁹³ Não à toa que na explosão da axé music, nos anos 1980, o trio elétrico Cheiro de Amor borrifava água de cheiro na multidão que o seguia.

Um outro aspecto muito importante do Entrudo que Rogério Menezes enfatiza é que essa festa foi progressivamente sendo tomada pela população negra da cidade, curtida ao som dos batuques. Antonio Risério, de maneira menos detida, comenta esse período de transição de predominância entre as duas festividades:

Como todos sabem, antes que o carnaval ganhasse forma, os festejos que haviam, no período anterior à Quaresma, se dividiam entre bailes exclusivistas da elite e a zorra total do entrudo, ocorria a algazarra nas ruas, numa guerra desordenada de limões de cheiro e similares, bacias de mijo e água suja eram atiradas das janelas, quando, não raro, a polícia era obrigada a intervir para serenar os ânimos e manter a ordem. [...]

⁹³ Interessante notar as similaridades históricas encontradas em um país de grande extensão como o Brasil, provável resultado da centralidade da imprensa da então capital Rio de Janeiro. Em Porto Alegre, no ano de 1900, o jornalista negro José Paulino de Azureña escrevia uma crônica em que falava da fama lasciva do Entrudo em tom debochado: “Pais de famílias que vos prezais, não deixei vossas filhas manejarem a bisnaga, nem qualquer outro instrumento do Entrudo! Ele não tem nada de inocente. Apenas com a mudança de uma letra, o Entrudo se transforma em entrada... Sabe Deus de quê” (Azureña, 2025, p. 200).

seguiu-se o estímulo ao carnaval de rua. Assim, enquanto a elite branca rebojava polcas nos salões, as ruas das cidades foram ocupadas tranquilamente pelos negros, com suas danças e músicas de origem africana (Risério, 1981, p. 48).

A antropóloga Goli Guerreiro, no livro *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador* (2000), apresenta uma linha temporal da história do Carnaval a partir da perspectiva negra, e a inaugura afirmando que estabelecimento do Carnaval no lugar do Entrudo como festa nos dias que antecedem a Quaresma foi mais uma tentativa de medida civilizatória importada da Europa por autoridades brasileiras. Se o Entrudo havia se tornado uma festa negra, Goli adiciona, na virada do século XIX para o XX, em muito pela abolição da escravidão, a população negra da cidade de Salvador tinha assumido abertamente práticas do candomblé no seu cotidiano miúdo: “A presença de instrumentos percussivos e os ritmos que acompanhavam danças, cantos, tanto no espaço sagrado quanto no profano, indicavam uma certa indefinição entre as manifestações lúdicas e religiosas” (Guerreiro, 2000, p. 67). Tentando ficar alheia à rua, a elite da cidade desenvolveu o Carnaval oficial em torno da organização de clubes, que realizavam préstitos pomposos e luxuosos sobre temas da história europeia, com destaque para o Fantoches da Euterpe e o Cruz Vermelha (Menezes, 1994). No constante processo de negociação, surgem, nesse contexto, os clubes negros. Embora com menos recursos e muito atacados pela imprensa, os chamados “préstitos africanos”, desfiles organizados nos moldes burgueses, para exaltar a cultura africana (Benoit, 2000), se consolidaram, especialmente o Embaixada Africana e o Pândegos da África. Essas entidades todas de certa forma disputavam narrativas entre si, em desfiles que dramatizavam a rivalidade Europa e África nas ruas (Guerreiro, 2000). Segundo Antonio Risério (1995), os clubes negros trouxeram grande influência da cultura africana iorubana para a constituição do Carnaval baiano, chegando a reproduzir tal e qual festejos da Nigéria e de Benin em solo soteropolitano. Esse período histórico é chamado pelo autor de “africanização” de Salvador.

Os afoxés também surgiram nesse mesmo período, como uma manifestação mais modesta do que os clubes, ligada à população mais pobre da cidade. Embora não haja relatos detalhados, eles podem ser vistos como “candomblés de rua”, pelo fato de todos os integrantes serem praticantes da religião, de onde retiravam as danças e a músicas para o desfile (Guerreiro, 2000). Contudo, uma característica importante de salientar é a de que esses grupos todos tinham ainda um discurso integracionista, de tentativa de aceitação da população negra pela sociedade (Risério, 1995).

Seguindo a linha temporal de Guerreiro, houve nos anos 1950 e 1960 tentativas de criar escolas de samba de inspiração carioca, porém sem quadras de ensaio e sem a mesma

estrutura. O compositor e folião Geraldo Lima, que integrou a diretoria da escola Juventude do Garcia, escreveu essa história com a vivência dos bastidores em *O Carnaval de Salvador e suas escolas de samba* (2017). Para o autor, o samba, seus blocos e escolas foram relegados a um segundo plano na história. Por dez anos, entre 1966 e 1976, afirma, foi essa expressão a principal atração do Carnaval de Salvador, estampando as capas dos jornais na Quarta-Feira de Cinzas. As escolas de samba de Salvador se apresentaram em concursos da prefeitura, em um circuito que convergia para o bairro do Garcia. As quatro mais destacadas eram: Ritmistas do Samba, Filhos do Tororó, Juventude do Garcia e Diplomatas de Amaralina (Lima, 2017).

Outra expressão do Carnaval negro soteropolitano que recebe um trato pouco detido são os blocos de índio, essas agremiações que excentricamente se inspiravam na estética dos apaches do cinema norte-americano. A narrativa dominante diz que eles foram banidos dos desfiles por terem uma postura violenta, o que, parece, não é totalmente falsa. A polícia chegou a impor por decreto um número máximo de integrantes para tentar não perder o controle:

Quando os Apaches do Tororó irrompem atrás de algum trio elétrico, agitando machadinhos e atropelando quem pintar pela frente, num festival de socos e rasteiras, é possível ver aí uma manifestação anárquica ('pré-política', diria Hobsbawn) de rebeldia social. São pretos pobres da periferia urbana tomando de assalto o centro da cidade, donos da rua na folia carnavalesca, baixando o cacete em quem não pertence à 'tribo' (Risério, 1981, p. 68).

Porém, como pondera Julius Wiedemann, o editor e também biógrafo de Carlinhos Brown (o artista é um entusiasta desses blocos, chegando a apadrinhar os Apaches nos anos 1990), bem antes do surgimento dos blocos afro, foram os blocos de índio que absorveram a presença negra “como forma subliminar de enfrentamento”, e complementa: “Considerado durante anos um grupo de marginais, muitos esquecem que o Apaches foi o primeiro bloco a colocar sonorização, a sair com serviços de enfermagem e de bar, carro de apoio e, principalmente, música própria” (Wiedemann, 2023, p. 88- 89).

Seja o Entrudo, o Carnaval dos salões da elite branca, o samba em retorno do Rio de Janeiro, os indígenas dos enlatados norte-americanos ou o que mais pintasse, tudo era reprocessado e adicionado na vida da cidade por sua população negra. O sociólogo Osmundo de Araújo Pinho sintetiza essa ideia em sua tese “‘O mundo negro’: socio-antropologia da reafricanização de Salvador”: “O carnaval é o duplo da sociedade não porque o representa como um rito, mas porque performa complexamente uma trama de sinais ambíguos e

narrativas dramáticas que são como uma interface reflexa, manipulável para novas elaborações” (Pinho, 2003, p. 198). Ivan dos Santos Carmo corrobora e indica possibilidades:

E por isso que eu digo que no Brasil a festa foi ressignificada, sim, que era aquela festa de jogar coisas na cara das outras pessoas, lá onde nasceu a festa daquele Carnaval, aqui não, ela virou uma festa de alegria, onde as pessoas falavam as suas dores, os seus segredos, suas tristezas. [...] Eu entendo o Carnaval no Brasil como uma ressignificação de sua origem, aqui ele se refez e virou uma festa espiritual. A energia que eu sentia e reverberava, e ainda sinto quando estou no Carnaval, suplanta os juízos negativos. Mas ainda é uma festa cheia de equívocos. É algo muito mais por revelar o folião, que também vive outras realidades, do que o Carnaval ser por si só um ambiente que emana algo ruim; não, ele evoca essências do folião. É como se desse poder e possibilidades, cada um fará daí o que é de si. E a partir disso eu penso tanto em quem brinca e quem comanda, quem investe, quem domina e quem manipula o Carnaval!

3.2. Que bloco é esse?

Na metade dos anos 1970, popularizou-se em Salvador outro fenômeno de Carnaval, os chamados blocos de mortalha,⁹⁴ de inspiração contracultural, que reuniam a turma do “desbunde”, em geral da classe média, em geral branca. Esses grupos exigiam endereço completo e foto na ficha de inscrição, o que permitia barrar pessoas negras e periféricas da festa. A percepção dessa artimanha racista foi a gota d’água para os foliões Antonio Carlos dos Santos, o “Vovô”, e Apolônio de Jesus. Como resposta, eles fundaram o primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, em 1974, na ladeira do Curuzu, bairro Liberdade (Ocupação Ilê Aiyê, 2018).⁹⁵ Já na primeira saída, com pouco mais de 100 integrantes, no ano seguinte, o bloco provocou reação exacerbada de *A Tarde*, o mais antigo jornal em circulação da cidade, dando o tom do impacto que causava a proposta de ação da nova agremiação:

⁹⁴ Uniforme de muitos blocos antes do surgimento do abadá. A mortalha é um tipo de veste de cadáver, estranha escolha para ser a roupa de uma festa de desbunde e celebração da vida (Menezes, 1994).

⁹⁵ Um depoimento semelhante foi dado pelo ator, diretor e escritor Aldri Anunciação, descrevendo as dificuldades que ele e seus irmãos encontravam para ter suas fichas de inscrição aceitas nos blocos de classe média já nos anos 1980. A história pode ser ouvida no episódio “Blocos”, do *podcast* Radio Novelo Apresenta. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2n9b9wQRHFIK9wgrvzvG1w>. Acesso em: 25 ago. 2025.



Imagem 5 – Recorte da matéria “Bloco racista, nota destoante”.
Fonte: jornal *A Tarde*, Salvador, p. 3, 2 fev. 1975.

Mas afinal, o que havia de diferente nesse bloco em relação às manifestações negras anteriores do Carnaval baiano, a ponto de iniciar uma mudança cultural que modificaria o tecido social da cidade e daria o impulso inicial para construção de um novo movimento musical de sucesso massivo e repercussão mundial?

Se o final do século XIX foi marcado por uma africanização de Salvador, em *Carnaval ijexá* (1981), Antonio Risério propôs o conceito de “reafricanização” da cidade, a partir de novas informações estéticas e políticas assimiladas pela juventude negra, representada pela aparição dos blocos afro e pelo ressurgimento dos afoxés, como o Filhos e Gandhi e o Badauê. Entre as novidades, os jovens da periferia agora traziam a influência dos negros norte-americanos dos anos 1960, do Movimento pelos Direitos Civis, dos Panteras Negras, da soul music, e estavam inflamados pelos movimentos de emancipação das colônias portuguesas no continente africano, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, e Angola, que aconteceram entre 1973 e 1975. O cantor carioca Luiz Melodia, que passou uma temporada em Salvador por volta de 1978, traz um depoimento que ajuda a visualizar o que estava acontecendo: “Em Salvador, os negros saem às ruas e ocupam o

espaço a que têm direito na cidade. No Rio, eles têm que viver no morro e raramente descem pro asfalto. Raramente eu vejo um black na Zona Sul. Até eu, quando comecei, tinha um certo grilo em descer à cidade” (citado por Risério, 1981, p. 18).

Há também mais dois contrastes importantes para destacar entre as manifestações negras no Carnaval de Salvador que falamos anteriormente e os blocos afro: o abandono do discurso integracionista, em parte pelas novas influências ideológicas daquele contexto histórico que comentamos, em parte porque essa postura não havia surtido efeito; e o fato de que em todas as manifestações anteriores era vetada, direta ou indiretamente, a participação de mulheres.

O Ilê Aiyê, que em iorubá significa “mundo terreno” (Ocupação Ilê Aiyê, 2018), era formado exclusivamente por pessoas negras e não somente admitia mulheres como funcionava em torno de uma hierarquia matriarcal. Mãe Hilda Jitolu (1923-2009), era a ialorixá do terreiro de candomblé Ilê Axé Jitolu, que se tornou sede do bloco e da escola de cultura ancestral africana que leva o nome da fundadora e líder espiritual. Desde a primeira saída, do bairro ao centro, após realizar o padê, ritual em nome de Exu, ela seguia à frente do desfile como protetora, pois na vigência da ditadura militar se temia alguma represália mais séria do que os ataques racistas nos jornais. Outra expressão feminina do Ilê Aiyê é Noite da Beleza Negra, evento para a escolha da Deusa do Ébano. O que pode ser confundido com um concurso de beleza comum de objetificação da mulher, é tomado de uma seriedade política, incluindo uma prova de conhecimentos da cultura africana e comprovação da participação na causa negra, além de esperadas habilidades nas danças ao som da bateria do bloco (Guerreiro, 2000). Isso ilustra uma prioridade da entidade com o estudo da história africana e da percepção de parâmetros de organização do espírito e do tempo. Além da escola, o Ilê Aiyê produziu por anos o *Caderno de Educação*, um projeto de extensão pedagógica multidisciplinar, por vezes direcionado às crianças, em outras, aos compositores das canções do bloco (Ocupação Ilê Aiyê, 2018).

3.2.1. Política e Carnaval, festa e revolução social

As inter-relações desses significantes comumente dispostos em campos semânticos distantes parece embaralhar o debate letrado, porque normalmente seus protagonistas são a própria população beneficiada, e elas acontecem por iniciativas que não correspondem a um entendimento teórico sobre o que e a partir do que essa população deveria agir em prol de si. O Carnaval negro de Salvador, como vimos, foi perseguido por todas as instituições que

organizam a vida social, o Estado, a Igreja, a elite econômica branca e pretensamente europeia, e mesmo assim se manteve e venceu. Uma vitória que ajudou a fazer vencer todo um universo afro-brasileiro de costumes e procedimentos frente a essa mesma vida social opressora, inclusive na ação política. É festa vista como uma espécie de estratégia, como coloca Antonio Bispo: “a festa é mais forte que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas” (Santos. 2021, p. 44). Agnes Mariano, em *A invenção da baianidade segundo as letras de canções* (2019), destaca uma nova característica da identidade baiana surgida nesse período, e ausente anteriormente, a “altivez”.

A organização ideológica do Ilê Aiyê se constrói pelo discurso afirmativo e pela politização da festa. Política e festa em sentido divergente da leitura corrente nas Ciências Humanas de tradição europeia. Vamos observar duas delas.

Uma das leituras sobre o Carnaval mais conhecidas e utilizadas está em Mikhail Bakhtin (1895-1975), filósofo da linguagem, crítico e teórico da literatura, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada em livro postumamente a partir de sua tese de doutorado de 1941. Para a construção do argumento principal, de que Rabelais expressaria a plenitude de uma “linguagem” do Carnaval, que expressaria a visão do povo e do riso popular, o pensador russo desenvolve uma leitura sobre o Carnaval medieval europeu. Para Bakhtin, o festejo produzia um mundo destituído de hierarquias sociais, como uma realidade de avessos (Bakhtin, 1987). A ideia do Carnaval como três dias de desforra do cotidiano ordinário faz parte, até hoje, do senso comum sobre o tema.

O autor defende a concepção original de que o Carnaval se aproxima do teatro, mas desfazendo a separação entre atores e espectadores, ignorando mesmo a própria ideia de palco. Porém, para isso, faz uso ainda de um cacoete comum ao pensamento letrado erudito, que é destituir a cultura popular de autonomia artística: “No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida (Bakhtin, 1987, p. 6, grifo no original). Nessa tradição do pensamento, é preciso que um sujeito letrado, como François Rabelais, tome como substrato o popular e produza a forma artística.

Mais próximo de nós, o historiador italiano Furio Jesi (1941-1980) analisa o sentido de “festa” na história do pensamento europeu na busca pelo entendimento do “diferente”. O panorama apresentado em seu artigo “A festa e a máquina mitológica” (2014) pode ser

entendido compactamente assim: primeiramente, a festa seria a fundação da coletividade, que permitiria a observação de seu centro pelo olhar estrangeiro, e o diferente ficaria visível; depois, viria a indagação sobre o que significa “ver” e a diferença de ver como observador e ver como o diferente vê; por fim, a provável impossibilidade da festa de hoje ser como a festa antiga devido à inexistência de tensão entre mitologia e mito sob a ascensão da razão iluminista. A formulação completa apresenta a seguinte convicção:

As festas de hoje, sejam hoje ligadas ou não a determinadas doutrinas ou organizações religiosas, são múltiplas variações do esquecimento do conhecer ‘racional’, ‘iluminista’, e não certamente alternativas a ele. [...] Ao contrário, as festas hodiernas não são senão pausas, períodos em que o conhecer racional se desagrega temporariamente em esquecimento de si, pronto para recompor-se e a assumir, um instante depois, terminada a festa, a situação de privilégio que permaneceu sempre sua em latência (Jesi, 2014, p. 44).

Ressaltamos que a ideia que aspira abrangência universal se ampara em observações de uma bibliografia bastante específica: Rousseau, Nietzsche, Kerényi, Malinowski, a Revolução Francesa, a mitologia grega... Aqui cabe retomar o alerta de Muniz Sodré sobre a ideia política que subjaz em todo grande sistema filosófico, e mais ainda o problema epistemológico de uma abordagem como essa a partir da experiência negra: “A liturgia dos africanos e de seus descendentes prestou-se a objeto de ciências (antropológica, sociológica, psiquiatria, psicanalítica) no panorama dos estudos brasileiros. Nenhum deles deu a palavra ao negro” (Sodré, 2017, p. 12).

No desfecho que justifica a criação teórica e terminológica de Furio Jesi, a mitologia é apresentada como aquilo que permitiria uma visão homogênea do tempo histórico, unindo as impossibilidades analíticas da festa antiga e de hoje em torno da existência do funcionamento da máquina mitológica, que ele afirma empiricamente verificável. A existência do mito seria a confirmação da existência da máquina. Não cabe aqui aprofundar as equivalências entre a crença em um mito e em um moto-contínuo que sacia a fome humana por mitos, mas ressaltar seus limites para analisar uma cultura constituída de maneira distinta, e destacar a relação inventiva da máquina com a música.

O historiador italiano comenta a persistência de estudiosos em aproximar a mitologia da música, já que ela teria a força de comoção de tornar acessível o sentimento do mito mesmo a quem não consegue vê-lo. A festa de hoje, completa Jesi, seria dançar essa música mesmo quando ela se parece com um persistente silêncio.

O sociólogo Osmundo de Araújo Pinho, em reflexão sobre os processos de africanização e reafrikanização de Salvador a partir do Carnaval, diz que “é possível

reconhecer estes dois tipos de organizações separadas no tempo – Clubes Negros e Blocos Afro – um apelo que chama por um lugar que não aqui nem alhures mas algo continuamente reinventado em torno do Signo-África (Pinho, 2003, p. 214). Dos clubes negros, como vimos, temos hoje apenas descrições de memorialistas e estudiosos. Logo, podemos especular o quanto dessa música que parece silêncio veio do Embaixada Africana e do Pândegos da África até a tradicional saída do Ilê Aiyê. “É sábado de Carnaval, seu negão/Que tremendo zum, zum, zum/Ele está se preparando para subir o Curuzu/Quem não aguenta chora, não, não, de tanta emoção/Deus teve o imenso prazer de criar essa perfeição/E a galera a dizer!”. Quando Guiguio, Adailton Poesia e Valter Farias escreveram esses versos, certamente tinham em mente o alumbramento que transcende essa complexa relação de tempo, de mitologia, de vibração de vida, que se traduz por ancestralidade.

Por fim, um outro ponto fraco dos estudos e teorias que refletem sobre o sentido de festa é pensá-la como um evento particular, com tempo e motivos determinados, sem desconfiar da hipótese de que para uma cultura e um povo a festa não seja uma eventualidade, mas, transformada por diversas circunstâncias, é um estado de espírito e identidade.

É possível afirmar que o Carnaval baiano, especialmente a partir do surgimento dos blocos afro, não se enquadra na concepção proposta por Bakhtin. Não apenas porque, objetivamente, a constituição identitária da população negra de Salvador carregou os signos do Carnaval para muito além dos três dias de festa disruptiva, mas porque o jogo de representação da vida e produção de arte acontece de outra forma, como indica Antonio Risério em *Carnaval ijexá*:

O carnaval apresenta claramente sua dimensão política e sociocultural. Uma complexa força transformadora atua intensamente ali naqueles poucos dias. E não é verdade dizer que depois do carnaval tudo volta a ser como era antes, como se nada tivesse acontecido. Trata-se de uma convenção social, certamente, de uma suspensão delirante da vida rotineira por um curto espaço de tempo. Mas esta convenção existe em uma sociedade real, constituída por pessoas reais, que vivem, no carnaval, momentos especial e concretamente importantes de suas vidas. Em outras palavras, o carnaval não existe no vácuo. Ele é um momento-sonho em que a vida social se expressa de forma específica, concentrada, simbólica. Ao mesmo tempo, ele é parte integrante dessa vida social, atuando concretamente sobre ela. Desse modo, a ‘reafricanização’ de que falo não é simplesmente carnavalesca. Trata-se de um processo bem mais geral: o da ‘reafricanização’ da vida baiana (e brasileira, evidentemente; a particularização vai por conta da perspectiva regional aqui adotada). ‘Reafricanização’ que está tendo, no carnaval, seu clímax, sua expressão mais densa e colorida, mas que de modo algum se resume aí (Risério, 1981, p. 19).

O autor considera que Carnaval baiano explicita as diferenças sociais e raciais atravessando o limite do discurso de protesto: “O Ilê Aiyê foi criação de uma vanguarda estética

perfeitamente consciente do que estava fazendo” (Risério, 1981, p. 39). A festa não é apenas representação da vida para o Ilê Aiyê, nem uma permissão temporária de extravaso concedida pelo Estado.

3.2.2. Divergências

O pesquisador da performance e da dança André Lepecki, ao mesmo que defende as possibilidades de ação política da presença do corpo e de sua relação intrínseca com seu chão histórico, salienta que as imagens dessa ação estão pré-coreografadas por ideologias que determinam o enquadramento de certa noção de protesto (Lepecki, 2012). Essa questão da coreografia do corpo político, encontra ressonância nas canções dos blocos afro e da axé music em geral.

O modelo semiótico de apreciação crítica da canção desenvolvido por Luiz Tatit em *O cancionista*, editado pela primeira vez em 1995 e reeditado outras várias, parte da identificação do que ele chama de “dicção” do compositor. Esse índice surge da combinação de duas tendências entoativas da voz: o prolongamento da duração das vogais, que provoca a diminuição do andamento da música, rejeitando a ação em nome da paixão; e a redução da duração das vogais, resultando em uma progressão melódica mais veloz que privilegia o ritmo e sua sintonia com o corpo (Tatit, 2012). E se a dicção inverter os polos, privilegiando o ritmo para um discurso emotivo? Poderia ser um ponto de partida para pensarmos a política, o corpo e o discurso na axé music, embora o próprio Tatit não pareça prever a ideia:

A maioria absoluta das canções midiáticas apresenta um ‘cálculo’ comedido dos recursos que organizam sua sonoridade. Há sempre concentração misturada com expansão. No entanto, o recrudescimento eventual de exploração de seus limites são úteis para a evolução da linguagem e para a caracterização hegemônica de movimentos, gêneros e estilos. O aumento da musicalização foi essencial para a implantação da bossa nova, assim como o aumento da oralização tem servido para a consolidação do rap. A prevalência da expansão passional esteve na base tanto do samba-canção como da música sertaneja. A ênfase na concentração temática já produziu marchinhas e sambas carnavalescos, rocks de refrão, **música axé** e outras tendências que se apoiam em batidas rítmicas dançantes” (Tatit, 2016, p. 166, grifos nossos).

As canções dos blocos afro causavam uma reação estranha na crítica, como vimos na seção de resenhas da revista *Bizz*, em geral respeitosa quando via um registro de uma “tradição” imóvel, excessivamente agressiva quando pensava estar diante de uma alteração dessa imobilidade. Porém, os blocos afro causaram também confusão e desentendimento com sua forma de atuação política. Uma das principais organizações antirracistas do Brasil, o

Movimento Negro Unificado (MNU), segundo Goli Guerreiro (2000), não conseguiu estabelecer diálogo com eles pela dissonância no entendimento da própria ideia de política. Os líderes do MNU da Bahia desconsideravam o Carnaval como forma de transformação social, mesmo com as letras afirmativas, e desaprovavam a relação das mães de santo do candomblé com políticos e figuras de poder. Vovô indica que o estranhamento era recíproco:

Um cara do Movimento Negro disse que a gente devia parar com essa babaquice de Ilê Aiyê... Mas, porra, eles se reúnem, se reúnem, ficam falando uma porção de palavras difíceis, não fazem nada e depois vêm dizer que é a gente que não faz nada! Por que eles não vão dar curso na periferia, no Alagados? [...] O pessoal do Movimento Negro disse que a gente tava por fora, que a gente não sabia de nada, era uma porção de negão burro que só sabia fazer carnaval. Mas será que eles acham mesmo que a gente vai botar de lado esse lance carnavalesco? A nossa mensagem maior é esta. É a festa, o espetáculo. Eles se reúnem e não fazem nada, e nós, através do *Ilê Aiyê* e do carnaval, sem discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui (citado por Risério, 1981, p. 85).

Esse conflito provavelmente era resultado da idealização e da expectativa por ação a partir de cartilhas ideológicas. Olhando dos nossos dias, é um esforço pensar que antes dos blocos afro se popularizarem, algo característico da imagem da cidade, como usar tranças e batas coloridas, era considerado ridículo ou podia trazer problemas, por exemplo: “As primeiras pessoas negras que saíram na rua usando batas coloridas, levando búzios ou contas trançados no cabelo, vestindo calças folgadas, ouviram provações e repreendas” (Risério, 1981, p. 100).

Em outra direção, Daniel Gouveia de Mello Martins, em sua tese “Minha carne não é só de carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum)”, enfatiza as diferenças entre cultura e política, considerando como exemplo dessa assimetria a frustrada tentativa de Vovô se eleger vereador pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), em 1988. Nos parece que esse lugar privilegiado para a política partidária não corresponde à visão nem dos blocos afro, nem do MNU. Ainda assim, apesar das diferenças, salienta o autor, ambos acabaram se alinhando no decorrer do processo histórico (Martins, 2017).

Afinal, não é possível desviar totalmente do resultado objetivo: essa nova retomada da identidade negra e sua propagação pelo Carnaval transformou a cidade social, cultural e esteticamente. Dez anos depois, havia 40 blocos afro espalhados por todos os bairros da periferia de Salvador, com atuação social pela festa, pelo discurso afirmativo, pela valorização da cultura e da história africanas, através da confecção de apostilas temáticas que seguiam a ideia inicial do *Caderno de Educação*.

Musicalmente, o Ilê Aiyê tem o mérito de ter contribuído para algo revolucionário na cultura brasileira, o de conduzir a percussão para o centro da composição de canção popular. Parafraseando Muniz Sodré (2017), uma tipo de canção que começa na cozinha da casa em vez de nos desvãos celestes das linhas de uma partitura. A paisagem sonora do bloco se aproxima do samba exaltação das escolas de samba cariocas, mistura o samba duro com a batida do ijexá, toque do candomblé, e foi registrada em dois álbuns de mesmo nome, *Canto negro*, lançados em 1984 e 1989 – o primeiro deles com a produção de Liminha e Gilberto Gil. Mas no momento em que o som dos demais blocos afro, dos trios elétricos, dos sons do Caribe e do rock se juntaram formando a pororoca multicolorida e multirítmica da axé music, o Ilê Aiyê não aderiu. Embora tenha canções gravadas com sucesso comercial por muitos artistas dessa cena, preferiu manter-se apenas como bloco carnavalesco, fiel à sua missão espiritual e política original.

3.3. Os gringos se afinavam na folia

No ensaio *Hello, Brazil!: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil* (1991), Contardo Calligaris (1948-2021), que passaria a viver no país, participando do debate público (assinando uma coluna na Folha de São Paulo, publicando livros), comenta sua impressão sobre o Carnaval de Salvador de 1988, especialmente a passagem de um bloco afro.

O comentário está em um capítulo do livro chamado “O escravo”. Porém, surpreendentemente, o fio condutor da reflexão não é a condição das pessoas negras escravizadas, mas a dos colonos europeus do pós-abolição. Calligaris descreve os conhecidos estágios da narrativa da imigração, da oferta em terra natal, passando para a realidade adversa encontrada na chegada, até o enfrentamento do que ele chama de “maquiagem de uma violência que promete a escravatura”. Para o colono, diz o autor, o “corpo escravo se constitui como horizonte fantasmático”. Ele segue na comparação, primeiro, no campo objetivo, colocando em condição de igualdade a dívida adquirida na viagem de um e a compra da alforria de outro. Depois, argumentando conceitualmente a partir da psicanálise, da ausência de um “pai” e de um “nome”, inacessíveis na negação da cidadania, equipara diretamente a experiência subjetiva de ambos. Calligaris escreveu o seguinte: “Mas ambos, o escravo e o colono, conheceram a escravidão: que na chegada ao Brasil o primeiro já fosse e o segundo se encontrasse privado da esperança de um nome não me parece produzir uma substancial diferença de discurso”. Para então concluir assim:

Que ambos também, desprovidos e irremediavelmente desconfiados de um novo pai fundador, possam recorrer à nostalgia do pai perdido ou deixado do outro lado do oceano, é natural. Deste ponto de vista, Blumenau, Nova Bréscia, Garibaldi etc. são quilombos, como Palmares.

Mesmo europeu, ou talvez justamente por isso, ele tinha consciência do quão displicente poderia ser ao tratar de uma expressão artística negra não canônica; ou seria possível imaginar o mesmo trato para narrar um encontro de qualquer natureza com a obra de João Gilberto ou Chico Buarque? Chamar Blumenau de quilombo, não importa sob qual perspectiva, é uma construção absurda. Mais ainda porque servia, no texto, para amparar um elogio ao que discursiva e esteticamente ele havia percebido de novo assistindo ao bloco afro, que ele pareceu observar com o olhar antropologizante que a ciência moderna reserva às culturas “diferentes”. Contardo Calligaris usou uma adjetivação dúbia para, de certa forma, saudar o que chamou de esforço de criação de uma narrativa a partir de “lendas” africanas, que contribuiria para a constituição de uma identidade brasileira original. Pelos temas que cita e pelo ano que estava em Salvador, com certeza ele assistiu ao Olodum, e definiu os cantos do bloco como a descrição de um “plausível” Senegal, um “impossível” Madagascar e um “grotesco” Egito. Esse é um convite muito interessante para ouvir com atenção as canções “Canto para Senegal”, “Madagascar Olodum” e “Faraó (divindade do Egito)” e buscar entender o que o autor pode ter buscado dizer com essa leitura.

Entre os blocos afro de Salvador, o Olodum é aquele mais inserido nos debates da crítica musical especializada, provavelmente pelo reconhecimento internacional de suas inovações estéticas, e por ter investido na produção de uma carreira fonográfica contínua e consistente, que entre 1987 e 2002 soma dez álbuns de estúdio com canção inéditas.

Em dado momento do final dos anos 1980, a Bahia parecia inverter a mão do gesto antropofágico. Um tanto alheia à proposição de Oswald de Andrade, assumida e ampliada pelos tropicalistas, de deglutição do estrangeiro em nome de um salto que supriria nosso atraso civilizatório e cultural, uma parte significativa de artistas da axé music olhava antes para o próprio umbigo e, por isso, de igual para igual com o mundo. Daí a corrida, em sentido contrário, de artistas internacionais dos “centros” culturais, como Paul Simon, Jimmy Cliff, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Michael Jackson (e Sepultura?), em busca de beber da musicalidade baiana.⁹⁶

⁹⁶ Paul Simon visitou o Pelourinho, gravou a canção “The obvious child” e seu videoclipe com o Olodum; Jimmy Cliff morou em Salvador nos anos 1990, constituiu família e teve várias parcerias com o bloco, como “Reggae odoyá”, em *Da Atlântida a Bahia... o mar é o caminho* (1991), e “Samba reggae”, de seu álbum

O Olodum, de Olodumaré, que em iorubá denomina o “Deus dos deuses”, o Ser Supremo no candomblé e na umbanda, foi fundado em 1979, no bairro Pelourinho, mas demorou quase cinco anos para solidificar sua presença no Carnaval. Em 1981, sofreu um racha interno, que gerou o bloco afro Muzenza,⁹⁷ e em 1983, passou a ter Neguinho do Samba⁹⁸ como mestre de bateria (Guerreiro, 2000). Dissidente do Ilê Aiyê, esse mestre é tido como o principal sintetizador do samba-reggae, um híbrido de ritmos afro-brasileiros e caribenhos (Martins, 2017).

O ano de 1983 reservaria outros momentos decisivos para o futuro do Olodum: o bloco não consegue ir para as ruas por problemas financeiros e decide entrar em uma nova fase, fundando o Grupo Cultural Olodum, onde serão desenvolvidos projetos como o Rufar dos Tambores, a Escola Criativa Olodum, o grupo de dança, o Bando de Teatro, e são criadas empresas como a Fábrica de Carnaval, a Boutique Olodum e a estrutura Carnaval Olodum (Mariano, 2019). É o momento que os blocos começaram a dividir seu tempo entre o Carnaval e as ações sociais, mantendo a recusa de uma atuação político-partidária direta (Martins, 2017).

A partir disso, o bloco e seu bairro vão se tornando indissociáveis, algo que talvez só tenha paralelo na relação de Carlinhos Brown e o Candeal. Como nos conta Agnes Mariano, o Pelourinho, um valioso conjunto arquitetônico dos séculos XVII e XVIII, tombado como patrimônio da humanidade, passou por profundas transformações estruturais no início dos anos 1990, depois de décadas de tentativas frustradas. Porém, distante do desejo dos antigos

Breakout (1992); os jazzistas Herbie Hancock e Wayne Shorter gravaram duas músicas com o bloco, “The seven powers” e “Gwagwa O De”, para a compilação *Bahia black: ritual beating system* (1992); Michael Jackson veio ao Brasil com o diretor Spike Lee gravar o vídeo com o Olodum do *single* “They don’t care about us”, em 1995; e o Sepultura, já consagrado entre os maiores nomes do heavy metal mundial, resolveu produzir um trabalho de retorno às raízes, o percussivo *Roots* (1996), convidando Carlinhos Brown como músico e avalista informal da empreitada.

⁹⁷ Um importante bloco afro que, diferente dos demais, tem uma identidade nômade, sendo identificado com os bairros Liberdade, Ribeira e Pelourinho. Osmundo de Araújo Pinto comenta que se o Ilê Aiyê ficou ligado à ideia de tradição e o Olodum identificado com a modernidade, o Muzenza parece ter herdado o estigma dos blocos de índio, relacionado à violência e à marginalidade (Pinho, 2003). O bloco tem dois bons registros discográficos no período do nosso recorte histórico, *Muzenza do Reggae* (1988) e *Som luxuoso* (1989).

⁹⁸ Uma matéria de Gilson Jorge, publicada no jornal *A Tarde*, em 9 de fevereiro de 2025, conta a história de Dona Morena, comerciante de 103 anos, figura célebre do antigo Maciel, que teve importante participação na vida do mestre Neguinho do Samba: “Há cerca de 60 anos, quando ainda não era proprietária do boteco, junto com Fua [seu marido], Dona Morena ganhava dinheiro costurando e vendendo churrasco e amendoim torrado na rua. Um dia, ela abrigou em sua casa de então, o casarão número 10 da Rua Frei Vicente, um pré-adolescente que apareceu no bairro fugido de casa. Um menino negro chamado Antônio, que cresceria na balbúrdia do Centro Histórico e, muitos anos depois, na efervescente década de 1980, ficaria conhecido como o criador do samba-reggae. Pois é. Neguinho do Samba, no início da ditadura militar, foi um dos 10 integrantes do pequeno exército de garotos que saíam pelo Centro vendendo amendoim para Dona Morena. ‘Ele viajou comigo para Feira de Santana para vender churrasco na micareta. Mas ele não gostava de vender, queria ficar na rua’, lembra a comerciante” (Jorge, 2025).

moradores, a intervenção estatal concentrou-se em seu potencial turístico, restaurando os antigos casarões para transformá-los em bares e restaurantes, expulsando-os do bairro. A autora considera que o Pelourinho conseguiu manter sua característica de território negro, onde os locais assumem um certo personagem que é vendido aos turistas que aparecem em busca da famosa “baianidade”. E complementa, descrevendo sua visão da plasticidade, dos clichês e das contradições do espaço:

Ocupantes de uma senzala luxuosa, ainda que em ruínas, os moradores do Pelô [...] podem até ser famosos, mas ainda não são cidadãos. A sensualidade [...], a habilidade para a dança e música são admiradas e muitas vezes recompensadas, mas não foram suficientes para transformar o povo do Pelô em interlocutores respeitados por quem gerencia a cidade. Inclusive porque, entre os moradores do Pelourinho, a pobreza, muitas vezes, é acrescida da marginalidade. Ou seja, em certo sentido, tudo permanece mais ou menos como sempre foi: reformado, o local assume sua vocação turística e mantém a boemia, encontrando novas formas de estabelecer o convívio entre a religiosidade, a prostituição, o consumo e venda de drogas, a produção artística e intelectual. Belo, injusto, contraditório e caótico [...] (Mariano, 2019, p. 134-135).

O Olodum está no coração dessa mudança e suas contradições, de certa forma simbolizando-as. Sua música acabou transformando o Pelourinho em uma atração pop internacional, conseguindo gerar renda para a população, com seus ensaios abertos e com a contratação dessas pessoas para as atividades culturais do grupo.

Essa narrativa se adensa um pouco antes, com o sucesso sem precedentes da canção “Faraó (divindade do Egito)”, no Carnaval de 1987, que transformou a história do bloco e da axé music. No documentário *Axé: canto do povo de um lugar* (2017), Caetano Veloso, mesmo sendo alguém a par da movimentação dos blocos afro e afoxés desde os anos 1970, descreve sua incredulidade ao ver o Olodum chegando à praça Castro Alves naquele ano, tamanho impacto que causava a reação da multidão ao canto de pergunta e resposta (“Eu falei Faraó/Ê, Faraó”) e a letra extensa e complexa, recitada em coro. Naquele ano, três gravações da canção alcançaram sucesso massivo: a de Djalma de Oliveira e Margareth Menezes, com mais de 100 mil cópias vendidas somente do compacto; a da Banda Mel, que impulsionou a venda de 260 mil unidades do seu álbum de estreia (Matos, 2021); e a do próprio Olodum. Como pontua Daniel Gouveia de Mello Martins: “Pela primeira vez percebeu-se que aquelas canções, criadas com o intuito de embalar o desfile dos blocos, orientadas pelos temas escolhidos pelas agremiações, poderiam romper as fronteiras de seus cordões e ganhar o interesse de um público mais amplo” (Martins, 2017, p. 176). Entre a visita espontânea de Paul Simon em 1990 e a gravação cercada de cuidados de Michael Jackson em 1996, está, talvez, o ponto mais alto de exposição da axé music.

Paul Simon havia lançado em 1986 o álbum *Graceland*, com participação de músicos sul-africanos, em uma incursão bem-sucedida aos limites da world music. Portanto, a parceria como o Olodum na canção “The obviu child” em seu álbum seguinte, *The rhythm of the saints*, de 1991, não chega a ser surpreendente em intenção, assim como o que veio depois, o convite para o bloco afro participar de show do cantor no Central Park para um público de 750 mil pessoas (Mariano, 2019). O que surpreende, pensando retrospectivamente, é a força do magnetismo do Olodum em conectar o artista norte-americano a um som do Brasil, um lugar que surpreendentemente estava de fora do radar de interesse desse novo mercado. Aliás, lembrando o tom pejorativo pensado pelo jornalista Hagamenon Brito ao cunhar o termo axé music, fica evidente a inspiração. A origem do rótulo world music passa pelo contexto histórico e cultural de um aparte do continente africano. Segundo Allan de Paula Oliveira, durante os processos intensos de libertação de países africanos pós-Segunda Guerra, especialmente da porção subsaariana, o estabelecimento da canção popular ocorreu de forma peculiar. Encontrando um mercado intensamente internacionalizado, a resultado foi uma profunda hibridização, mesclando elementos da música tradicional a gêneros estrangeiros, como jazz, blues, rock, reggae, funk e ritmos latinos. Foi essa invenção de uma “música africana” ouvida como unidade ganhou que ganhou o rótulo comercial para o público europeu e norte-americano de “world music” (Oliveira, 2014). Luís Augusto Fischer adiciona um dado bastante significativo nesse complexo tema que envolve processos históricos, capitalismo e apropriação cultural: a comprovada proibição legal de instrumentos de percussão nos EUA, na Carolina do Sul, em 1740,⁹⁹ depois de uma rebelião de escravizados. Não explica, mas dá uma pista. E o autor opina: “Essa proibição era política, em sentido amplo, e era religiosa, porque os protestantes puritanos abominavam tambor, talvez porque envolvesse diretamente o corpo – um batuque é sempre uma convocação direta para remexer, confere?” (Fischer, 2023). Os artistas que melhor se lançarão para o mundo no caminho aberto pelo Olodum serão aqueles que mais resistiram ao rótulo axé music: Carlinhos Brown e Margareth Menezes.

3.4. O novo reconduz o velho, o velho coopta o novo, ou não

Para escrever *A invenção da baianidade segundo as letras de canções* (2019), Agnes Mariano dividiu a história contemporânea do estado em duas partes razoavelmente distintas,

⁹⁹ O artigo 36 dessa lei, que era uma espécie de código para escravizados, traz o seguinte texto: “É absolutamente necessário para a segurança desta Província que todos os cuidados sejam tomados para restringir o uso ou a posse de tambores por parte dos Negros, porque em conjunto podem sinalizar ou noticiar um para o outro sobre seus malévolos desígnios e propósitos” (Fischer, 2023).

com o objetivo de analisar como seus cancionistas davam relevo ao que viam e como esse exercício ajudou e ajuda as pessoas na construção da identidade coletiva. Segundo a autora, contexto social da Bahia em meados do século XX pouco diferia daquele observado no século XIX, a sensação geral era de calma ou estagnação:

Na primeira metade do século XX, o ritmo da cidade de Salvador parecia ser regido pelo mar. Mas não pelas ondas turbulentas e imprevisíveis do mar aberto, do furioso oceano Atlântico que banha a cidade a partir do Farol da Barra em direção ao litoral norte e, sim, pela lenta, tranquila e acolhedora Baía de Todos os Santos. Assim, mudanças, alterações de procedimentos, novas condutas: só aos poucos, muito lentamente. [...] uma enorme massa pobre que sobrevive de biscates dos mais diversos tipos, dividindo espaço com uma pequena e conservadora oligarquia. Ou seja, uma situação que ainda preservava muitas semelhanças com o regime escravocrata (Mariano, 2019, p. 35-36).

Na segunda metade do século XX, a cidade de Salvador, assim como boa parte do Brasil, de forma incompleta e desigual, ingressa no capitalismo. A população quase duplica, aumenta a “velocidade” da cidade e ampliam-se seus contrastes. Os velhos casarões coloniais cedem espaço para grandes construções, prédios e avenidas:

Com tantos contatos e trocas com o mundo fora da Bahia, se complexificam os hábitos de consumo, os desejos e também a autoimagem dos baianos. Principalmente a partir dos anos 1970 [...], Salvador vai assumindo progressivamente, ao menos no discurso, a sua porção afro. Em trabalhos acadêmicos, artísticos e nas canções, encontra-se com mais frequência e clareza não só a citação aos rituais religiosos de origem africana, seus adeptos e fundamentos, mas referência à filiação de várias práticas culturais baianas. [...] Não mais de uma forma velada, distraída, como acontecia antes, mas explícita e até orgulhosa (Mariano, 2019, p. 96-97).

Em seu livro, depois de selecionar e analisar as letras das canções, ela separa os dois períodos com os respectivos temas que caracterizam mais fortemente a identidade baiana em cada um, permitindo visualizar com facilidade as diferenças de acento: 1) *A boa terra*: religiosidade, alimentação, iguarias, corporeidade e a personalidade baiana; 2) *Terra do axé*: festa, religiosidade, ritos de adesão: peregrinar, objetos, festas religiosas, sincretismo, emblemas – músicos, bairros e organizações, a personalidade baiana e alegria.

Para tentar unir os nós entre a identidade baiana da primeira metade do século XX (de Dorival Caymmi e Jorge Amado, que não é mas é como se fosse um cancionista), que tinha um acento misterioso, violento, doce e conciliatório, com a identidade baiana da explosão da axé music, do mundo, do protagonismo negro, do Carnaval frenético, é preciso pensar como esses elementos se relacionam e se mantêm em pé juntos. *A boa terra* era um lugar católico, das 365 igrejas de Caymmi, das festas de paróquia, mas que sabia beber da

sabedoria das ialorixás dos grandes terreiros de candomblé, como a Mãe Menininha do Gantois; enquanto a *Terra do axé* inverte os polos, o sincretismo aprecia as igrejas, mas a fé é afro-brasileira e a festa é na rua. Na *Terra do axé*, a personalidade é expansiva e alegre; já *A boa terra* é lugar de resiliência e alguma malandragem. Saborear iguarias culinárias remete à tranquilidade e conforto de um lar afetuosos. Aderir ao coletivo, à comunidade ou ao trio elétrico remete ao oposto, à movimentação para fora de si.

O historiador Eric Hobsbawm, em *A invenção das tradições* (1997), assinala que mesmo gestos revolucionários, que em tese devem romper com o passado, guardam para si um passado relevante. Se o movimento da axé music propôs um imaginário novo de Salvador, não pôde fazer isso sem acenos fortes a elementos vivos desenvolvidos no passado.

No caso da Bahia, essa identidade partida é fortemente definida por suas manifestações artísticas, que acabam se sobrepondo ou guiando os discursos de forças oficiais e mesmo as análises intelectuais. Por isso, as observações de escritores, cancionistas e artistas são tão importantes para seu entendimento.¹⁰⁰

Escorre mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos sentem. De onde ele vem? Ninguém sabe localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do Mercado? Dos Capitães de Areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobrados, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia? (Amado, 1977, p. 19-20).

Dessa forma Jorge Amado (1912-2001) apresenta a atmosfera da cidade em seu livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de 1945 em sua 27ª edição de 1977.¹⁰¹ Um outro trecho da mesma obra do escritor baiano descreve a cidade assim:

O povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções solta sua livre gargalhada, jamais vencido. Mesmo o trabalho mais árduo, como a pesca de xaréu, vira festa. Em tendo ocasião, o povo canta, dança. Em terra ou no mar, nos saveiros e jangadas, nas canoas, Por isso mesmo a Bahia é rica de festas populares. Festas de rua, de igreja, de candomblé. Guardam todas elas nossa marca original de miscigenação, de nossa civilização mestiça (Amado, 1977, p. 15).

¹⁰⁰ A identidade tradicional baiana deve muito às descrições pictóricas do argentino Hector Julio Paride Bernabó, o Carybé (1911-1997), e às fotografias do francês Pierre Verger (1902-1996).

¹⁰¹ Para assinalar seu valor contemporâneo, a introdução desse guia levou a escritora Ana Maria Gonçalves até a Bahia, onde encontrou o tema e o fio narrativo de sua obra prima *Um defeito de cor*, de 2006, como ela mesma relata no prólogo do romance.

A festa em Salvador, na descrição de Jorge Amado, é como um motor contínuo de resistência aos percalços da vida material. Ela de certa forma harmoniza as diferenças sociais, pois funciona como elemento de resiliência, não importa a dureza da vida, o povo tem sempre pra si a festa. A festa, na axé music, é transformada em força política de mudança, de explicitação de diferenças e assimetrias. A polirritmia da mistura sonora chama o corpo para um frenesi elétrico, ao passo que o discurso questiona as condições adversas, lança palavras de ordem e inconformidade: o corpo se manifesta ligado ao pensamento.

Nessa edição de 1977 do guia, a orelha explica que pela primeira vez o texto original recebia alterações sensíveis e a escrita de novos trechos por Jorge Amado. O cancionário da cidade e o Carnaval recebem, cada um, um curto capítulo de duas páginas. E não há nenhuma menção ao surgimento dos blocos afro. Por outro lado, é importante salientar a intensa relação pessoal do escritor com o candomblé, além de sua ação política em nome das religiões afro-brasileiras. Em 1946, como deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), conseguiu incluir na Constituição Brasileira, contra a vontade de setores do partido que viam a religião como alienadora, uma emenda que garantia a liberdade religiosa (Wiedemann, 2023).

Em depoimento para esta pesquisa, o cantor e compositor Gerônimo escolheu espontaneamente de seu repertório uma canção que tinha vontade de comentar. “Abafabanca”, lançada no álbum *Dandá*, de 1987, trata de um aspecto dessa transição socioeconômica que a industrialização da cidade trouxe:

Talvez eu queria colocar uma música de cunho social, sociopolítico, que é a música chamada ‘Abafabanca’, minha e de Ari Dias. É uma salsa, uma salsa baiana, que fala de um momento que o Brasil vivia, que era o enriquecimento dos peões que começaram a trabalhar pela Petrobras, e se tornaram burgueses devido ao bom salário que a Petrobras indicava. E há um determinado momento na década de 1960, em 1964, para dizer, vem o golpe da revolução, esse golpe militar que chamou de revolução. E aí a situação mudou, veio o aumento dos combustíveis, isso foi se criando uma bola de neve, que até hoje está aí. Entendeu? Então essa minha música é um fato histórico de um momento que deu início a grande crise econômica mundial, que é o petróleo do Brasil e do mundo.¹⁰²

Dorival Caymmi, um dos grandes cancionistas brasileiros, é figura igualmente fundamental na construção da identidade baiana tradicional com suas “canções praieiras”, que podem ser sentidas como uma espécie de ode triste à tranquilidade como bem-viver.¹⁰³ Nada

¹⁰² Gerônimo Santana Duarte em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

¹⁰³ O ponto de vista estrangeiro pode servir para ilustrar essa imagem. Albert Camus, em seu *Diário de viagem* (ele esteve no Brasil em 1949), descreveu a sensação provocada pela música do mestre baiano: “Depois do

menos relacionado com o Carnaval da axé music. O compositor, por sinal, não nutria simpatia por essa mudança de temperamento, contribuindo com o coro dos descontentes: “O que se faz na Bahia não é bem música brasileira. É apenas um refrão de apelo fácil, a poesia substituída por sons fáceis de repetir. Eu não sinto esta música e me recuso a pronunciar o nome em inglês que a designa” (citado por Guerreiro, 2000, p. 136).

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, para Ana Madureira Pinho, foi mais diplomático, mas demarcou distância:

Como vê a música baiana hoje? Gosta da axé music, de Carlinhos Brown?
 Não tenho como avaliar a axé music pois não conheço suas origens. Também não conheço o trabalho ou a pessoa de Carlinhos Brown. Sei que é popularíssimo. Se é popular tem seu valor. Mas é outra geração, outro estilo, e não vale a pena aplaudir se o coração não pede. Seria me falsear. Isso não faço.
 Alguns expoentes dessa geração, como Daniela Mercury e Margareth Menezes, gravaram composições suas. Gostou das interpretações?
 Todo compositor tem ciúme do trabalho dos intérpretes. Quando a gente faz letra e música, queremos que ela seja cantada da forma que idealizamos. Só que cada um faz da sua maneira. O que nos resta é a posição em cima do muro: aceitar. Mas essas novas interpretações estão longe de me levar ao delírio.¹⁰⁴

Muito menos célebre, mas também importante na construção da baianidade tradicional, o jornalista Odorico Tavares (1912-1980) publicou, em 1951, *Bahia: imagens da terra e do povo*, um livro que reunia uma série de reportagens que havia escrito para a revista *Cruzeiro*, reelaboradas para as edições dos anos 1960.

É interessante ler a Bahia sincrética, sensual e idílica por uma narrativa que se propõe documental ao invés de ficcional ou artística. Para Odorico, as festas populares são parte da constituição da identidade do povo baiano, em que predomina a horizontalidade: “[...] milhares de pessoas procurando suas diversões, irmanando-se nas mesmas alegrias, cantando os mesmos sambas, comendo as mesmas comidas, dançando as mesmas danças” (Tavares, 1964, p. 5). Essa condição de igualdade, inclusive racial, é realizada nesses momentos que se mistura a festa e a fé: “Já milhares estão na praia, expondo seus dorsos fortes e nus, brancos, morenos e escuros queimados pelo sol forte e pela luz baiana” (Tavares, 1964, p. 21).

Odorico Tavares reconhece e enaltece a herança africana, embora a coloque como complemento no resultado do sincretismo:

jantar, Kaïmi [Caymmi], um negro que compõem e escreve todos os sambas que o país canta, vem cantar com seu violão. São as canções mais tristes e comoventes. O mar e o amor, a saudade da Bahia. Pouco a pouco, todos cantam, e veem-se um negro, um deputado, um professor de faculdade e um tabelião cantarem esses sambas em coro, com um graça muito natural. Totalmente seduzido” (Camus, 2017, p. 81).

¹⁰⁴ PINHO, Ana Madureira de. Domingo entrevista/Dorival Caymmi: Ôôô! Vida dura... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, p. 5-7, 7 abr. 1996.

[...] a fé cheia de vitalidade e de pureza do povo moreno da Bahia. Este espetáculo da religião de um povo se expressando, com tanto vigor e tanta saúde na sua fé, deixa pensar na contribuição poderosa do sangue africano. O ibérico tende para o trágico: o africano trouxe ao povo baiano a vitalidade e alegria que assistimos um povo receber, como a um líder, o Senhor dos navegantes (Tavares, 1964, p. 21-22).

Inevitavelmente, como esperamos, o jornalista chega à canção popular, mas já preocupado com uma possível deturpação da tradição que, de certa forma, recém se formava:: “E tudo se faz com cânticos e tudo se faz com danças, com o samba, não o samba importado em discos, mas o samba legítimo das colinas baianas, nascido das batucadas dos seus negros e mulatos” (Tavares, 1964, p. 22). Odorico Tavares vai ainda mais longe tocando no tema do mistério, esse pequenino gênero literário da Bahia, tão afeito a construções poéticas cujo estilo é amplamente compartilhado:

E diante de tão belo conjunto, de uma mesa rica de todas as iguarias dos negros baianos, como que se ouve uma música misteriosa, música de um canto que parece palpar nestas terrinas como que cheias de vida, como que ainda trazendo no seu bojo as canções das cozinheiras que as preparavam, com inspiração e inteligência (Tavares, 1964, p. 11).

Essa música misteriosa e esse canto que palpitava naquela terra cheio de vida era o som dos blocos afro, que viria à tona de forma irreversível com o Ilê Aiyê e o Olodum, também era o som dos antigos afoxés e dos clubes negros. O verdadeiro mistério era outro, esse era resultado de segregação racial. Depois que esse som chegou ao Brasil e ao mundo, a Bahia ficou menos misteriosa na marra. O verdadeiro mistério é a forma do tempo e a maneira com que ele se relaciona com o corpo, um mistério que deve permanecer mistério. No cerne dessa questão, escreve Leda Maria Martins:

O ritmo é a qualidade mais distintiva das criações verbivocomunicais negras, e se grafa, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais. [...] Nas formulações estéticas negras, os ritmos também se distribuem e se manifestam na linguagem dos instrumentos de percussão, tradutores dessa complexa, sutil e sofisticada repercussão sonora. [...] A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiâncias do próprio tempo, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer (Martins, 2021, p. 92).

O antropólogo e poeta Antonio Risério voltou ainda ao tema de *Carnaval ijexá* em um artigo de 1995 intitulado “Carnaval: as cores da mudança”, no qual faz um balanço do legado das próprias ideias à luz do momento em que a axé music vivia popularidade máxima

e se iniciava o esvaziamento de seu poder de mobilização social e política, concluindo que a Bahia nunca mais foi a mesma e que a cultura negra se tornou hegemônica. Em seu depoimento, Ivan dos Santos Carmo pontua que sem o Carnaval e sua força popular, nenhuma mudança de fundo teria ocorrido:

Uma das coisas que eu sempre penso quando eu lembro do axé music é que a música construída nesse período, ela foi levada para a festa do Carnaval. Tem muito movimento musical no Brasil que não vai para festa popular do Carnaval, não é usada ali ou quando ela é tocada não tem tanta evidência como teve a axé music e o samba-reggae. E o Carnaval geralmente é uma festa popular feita às vezes na porta das casas, nos centros das praças, nunca com a potência tão grande como aconteceu com o Carnaval da Bahia. O samba-reggae e a axé music tiveram uma repercussão imensa e consequentemente o Carnaval que era sonorizado por essa música também. Tipo, a música se encaixou na festa. [...] E aliado a isso as pessoas que estavam por trás, os precursores desse movimento musical eram pessoas pobres periféricas que narravam nas letras das músicas as suas necessidades, as suas prioridades, o seu desejo de desenvolvimento, o seu desejo de riqueza, o seu amor, a sua realidade, a sua dor, então o samba-reggae foi isso, o desejo de vislumbrar uma vida melhor.¹⁰⁵

3.5. Resenha do álbum *Egito Madagascar*, Olodum (1987)



Imagem 6 – capa do álbum *Egito Madagascar*, Olodum (1987).
Fonte: acervo do autor.

Antes de adicionar instrumentos harmônicos em sua paisagem sonora e se tornar um fenômeno pop nacional e internacional, o Olodum registrou três álbuns que lhe trouxeram o estranho respeito da crítica brasileira, que elogiava uma pureza imaginária em sua música, e que serviram como um catálogo de sucessos em potencial para seus contemporâneos da axé music. *Egito Madagascar* é o mais extraordinário deles, porque embala dois clássicos da música popular brasileira, “Madagascar Olodum” e “Faraó (divindade do Egito)”, e porque capta pela primeira vez, com peso e boa amplitude, a bateria de um bloco afro, bateria essa

¹⁰⁵ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

que, sob o comando do mestre Neguinho do Samba, apresentava uma nova e inventiva batida. O samba-reggae reprocessou o samba e criou uma assinatura que durante pelo menos duas décadas, mesmo a mais branca, diluída e inócua canção de Carnaval produzida em Salvador, precisava reservar algum espaço para que o eco dela lhe desse respaldo.

O estúdio WR já havia gravado o pioneiro *Alegria, alegria, Carnaval da Bahia* 82 (1982) trazendo as primeiras gravações cruas de afoxés e de blocos afro, como Filhos de Gandhi, Badaué, Ilê Aiyê e Ara Ketu. O músico Alfredo Moura, membro da banda fixa do WR, e, portanto, também responsável pela criação do modelo de gravação do estúdio, defende que “a percussão e o ritmo são os pilares do arranjo da axé music” (Moura, 2017, p. 138). Outro músico da cena, Cesar Rasec, reforça a importância dessa busca pela captação adequada dos tambores baianos que acontecia naquele momento: “As conquistas técnicas – notadamente para extrair os melhores resultados sonoros dos instrumentos de percussão, distanciando-se dos timbres padronizados dos estúdios do Rio de Janeiro e de São Paulo – foram decisivas para personalizar as músicas feitas em Salvador nos anos 1980 (Silva, 2009, p. 83).

Para a estreia do Olodum, o técnico de gravação Fernando Gundlach (1953-2015), que também mixou o disco e está nos créditos de dezenas de álbuns da axé music, dispôs na sala uma bateria com 9 percussionistas e um coro de 3 vozes, todo mundo devidamente nomeado no encarte do disco, não apenas para “registrar” o som, como em um trabalho etnográfico, mas para levar o ouvinte ao centro de sua ambiência e sentimento. O eco nas memórias do corpo que faz ressoar a luminosidade do tempo, a síntese que fertiliza a relação entre vivos, ancestrais e descendentes de que nos fala Leda Maria Martins (2021), entendemos, está presente em diferentes momentos do álbum, conferindo à audição um acento transcendental palpitante.

O álbum radicaliza o aspecto histórico e didático inaugurado pelas apostilas de cultura africana do Ilê Aiyê para tratar do tema central indicado no título, mas também enaltece, dos seus dias, o regime socialista cubano em “Um povo em comum pensar (“Che, che, che , che Guevara [...] Olha esse som latino é de lá de Cuba/ Onde pra ter direito nada nos custa/ Onde não tem mendigo, nem tanto vilão/ Aonde o dinheiro não é uma obsessão”) e a força de movimentação do próprio bloco, uma força de flexão entre *a boa terra* e *a terra do axé* de Agnes Mariano (2019), em “Salvador não inerte/Ladeira do Pelô”, “Olodum floresce na natureza”, “Raça negra” (“Canta o povo de origem nagô/O seu corpo não fica mais inerte/Que o bloco Olodum já pintou”).

Egito Madagascar é o único álbum, além de *O canto da cidade* de Daniela Mercury, a furar o bloqueio da “condenação silenciosa” e aparecer na posição 226 de uma lista canônica, *Os 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos* (eleitos por 162 especialistas), organizada por Ricardo Alexandre em 2022. Também é mencionado na lista cronológica do terceiro volume da série *Álbum*, de Pedro Alexandre Sanches, que cobre o período de 1978 a 1993, denominado pelo autor de “Levante feminino, fundo de quintal, new wave tropical e afro-pop brasileiro”.

Se as letras “recheadas de historicismo afro” desagradavam ao jornalista Hagamenon Brito e a Gilberto Gil, o entusiasta Caetano Veloso não se conteve e compôs um simulacro do estilo em seu álbum *Livro*, de 1997 – um trabalho como um todo tributário da axé music, construído ao redor da união da percussão afro-baiana e orquestra, com arranjos do maestro Jaques Morelenbaum. A canção “Alexandre” conta a vida do rei macedônio Alexandre Magno, enaltecendo seus feitos e seu protagonismo na narrativa de constituição do Ocidente moderno, com um canto solto, sem rigor de métrica e sem rimas, com a música obedecendo ao crescimento do tom da história. E aqui está o ponto, a construção de uma identidade e de uma geografia é feita de uma “seleção” de fatos que recebem luz e sentido que vão sendo premeditados de acordo com os movimentos de poder. Pensando no paradigma tradicional da história definido por Peter Burke (1992), em que a grande política, as narrativas dos fatos pretensamente de forma objetiva e restritos às classes dominantes e às motivações individuais de personagens comandam o destino da humanidade, o Alexandre de Caetano está adequadamente exaltado. Mas como o artista baiano está obviamente distante do compromisso de colaborar com a constituição histórica do Ocidente moderno, sua canção tem um ar de brincadeira e uma ironia com a maneira de intelectuais como Contardo Calligaris observarem o Olodum. Quando o autor italiano elogia o esforço de construção de identidade do bloco a partir de “lendas” africanas, ele está obedecendo a uma linha hierárquica invisível. Como europeu, praticante de uma vertente prestigiada da ciência, a psicanálise, ele está fazendo antropologia de um povo não moderno, portanto “primitivo”, no entendimento de Bruno Latour (1994). Em “Madagascar Olodum”, como em “Alexandre”, não está no horizonte a provável violência no processo de unificação dos povos e a expansão do reino dessa ilha na costa africana, nem as contradições humanas e políticas também prováveis da rainha Ranaivalona I, mas sim o mérito de manter autonomia do seu reinado sob as pressões do colonialismo inglês e francês. Pelo papel que a canção popular tem entre nós, de instância capaz de pensar o país, tudo isso está posto de forma esteticamente brilhante em “Madagascar

Olodum”. A letra e a música tratam de parte de uma raiz importante da formação do Brasil de maneira tão válida como qualquer outra.

As intenções e o método da canção “Faraó (divindade do Egito)” são semelhantes às que acabamos de descrever, com uma diferença significativa no resultado: nem “Madagascar Olodum” e muito menos “Alexandre” conseguiram atingir o tipo de sucesso massivo e contínuo no Carnaval da rua, serem entoadas por uma multidão nos desfiles e festas ano após ano, e entrarem no inconsciente coletivo e no coração das pessoas tão profundamente. E tudo isso com a intrincada letra que segue (algumas particularidades de grafia acompanham o encarte do álbum):

Deuses, divindade infinita do universo
Predominante esquema mitológico
A ênfase do espírito original “CHU”
Formará no Éden um ovo cósmico

A emersão nem Osíris sabe como aconteceu
A ordem ou submissão do olho seu
Transformou-se na verdadeira humanidade

Epopeia do código de Gueb (eu falei Nut)
E Nut gerou as estrelas
Osíris proclamou matrimônio com Isis
E o mal Seth, irado, o assassinou em Per-ÁÁ

Horus levando avante a vingança do pai
Derrotando o império do mal Seth
Ao grito da vitória que nos satisfaz

Cadê? (Tutancâmon)
Ê, Gizé (Akahenaton)
Ê, Gizé (Tutancâmon)
Ê, Gizé (Akahenaton)

Eu falei faraó (ê, faraó)
É, eu clamo Olodum, Pelourinho (ê, faraó)
É pirâmide a base do Egito (ê, faraó)
É, eu clamo Olodum, Pelourinho (ê, faraó)

É, que mara mara mara maravilha ê (Egito, Egito, ê)
Faraó (ó ó ó)

Pelourinho, uma pequena comunidade
Que porém, o Olodum unira em laço de confraternidade

Despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil
Em vez de cabelos trançados
Veremos turbantes de Tutancâmon

E nas cabeças, enchem-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações

4. TRIO ELÉTRICO, SONS DO CARIBE

Em dezembro de 2004, quando eu assistia ao show de Belchior e Carla Visi¹⁰⁶ na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador, após a cantora baiana errar por duas vezes o tempo de entrada na interpretação da música do compositor de MPB, um espectador gritou em tom debochado: ‘Sai daí, neguinha, tá pensando que isso aí é axé music’

(Marcos Joel de Melo Santos, em *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*, 2006, p. 25)

Benoit Gaudin, em “Da mi-carême ao carnabeach: história da(s) micareta(as)” (2000), considera que o círculo virtuoso do período de bonança da axé music e do Carnaval de Salvador resulta da combinação entre o modelo de gerenciamento financeiro dos blocos de trio e da proposta musical e estética dos blocos afro. Como toda generalização, essa não carece de concordância integral, mas convida para refletir sobre um aspecto que ela quer apontar: a interface mercado e cultura – um dos flancos mais comumente atacados da axé music.

Voltando ao começo do Carnaval moderno de Salvador, o trio elétrico foi oficialmente criado em 1951 por dois amigos, Adolfo Antônio Nascimento (1920-1978), o Dodô, e Osmar Álvares Macedo (1923-1997), ou simplesmente Osmar, dois músicos amadores que tocavam em programas de rádio e eram técnicos em eletrônica. No ano seguinte, eles convidaram os amigos Reginaldo Silva e Temístocles de Aragão que se revezavam na formação, consagrando o nome “trio” (Menezes, 1994; Faour, 2022). A invenção foi motivada pela passagem do clube carnavalesco Vassourinhas de Recife, que causou furor em Salvador, que desconhecia a experiência do Carnaval de passo do frevo. Porém, a versão de Dodô e Osmar da sonoridade pernambucana incluía uma importante inovação técnica: a amplificação de um instrumento de corda maciço, batizado de “pau elétrico” (mais tarde, “guitarra baiana”), o que permitiu a eles tocarem em cima de um carro amplificado pelas ruas, de forma independente, sem a necessidade de constituir-se bloco carnavalesco e com acesso livre (Guerreiro, 2000). Em 1953, o trio elétrico de Dodô e Osmar já contava com 12 integrantes, e em 1956, com incentivo da prefeitura, o Carnaval de Salvador foi tomado por uma infinidade de outros trios (Menezes, 1994).

Antes de ser exilado pela ditadura militar em 1969, Caetano Veloso deixou gravado o frevo “Atrás do trio elétrico”, que deu visibilidade nacional ao fenômeno. Na volta ao Brasil, no Carnaval 1972, o artista foi homenageado em Salvador pelo trio elétrico Tapajós, com um

¹⁰⁶ Cantora, nascida em 1970, que fez parte da formação da Companhia Clic (antiga banda de Daniela Mercury) e substituiu Márcia Freire na Cheiro de Amor em 1996, em uma passagem curta marcada pelo sucesso de “Vai sacudir, vai abalar”. Depois, seguiu uma carreira solo direcionada para a MPB..

caminhão em forma de foguete apelidado de “Caetanave”. A cena, com chuva, ares místicos e premonições políticas, está descrita com muito colorido em *Verdade tropical* (1997),¹⁰⁷ no capítulo “Back in Bahia”. Mas quem iria abraçar a causa com fervor ainda maior e promover uma expansão dos trios elétricos até o que conhecemos hoje foram os Novos Baianos. Um fato pouco comentado é que os Novos Baianos não chegaram a fazer uma temporada nos palcos para divulgar *Acabou Chorare* (1972), pois menos de dois meses depois de lançar o hoje clássico álbum, o conjunto colocou no mercado um compacto simples de Carnaval,¹⁰⁸ orientado para o frevo elétrico.¹⁰⁹ Moraes Moreira deixaria o grupo em 1974, e em carreira solo se tornaria o principal fornecedor de frevos para o Carnaval de Salvador.

O álbum *Jubileu de prata*, lançado em 1975, creditado ao trio elétrico Dodô e Osmar, foi um ponto de ascensão do arco evolutivo dessa história. Do período histórico do recorte da pesquisa, é a primeira obra que precisa ser ouvida para entender a axé music. No primeiro registro fonográfico do lendário trio, o repertório mescla composições próprias com adaptações para o frevo baiano do cancionário popular (“Asa branca”, “Luar do sertão”) e de peças eruditas (Paganini, Liszt, Mozart), registradas em estado bruto, de som estridente e ritmo contínuo. Armandinho, filho de Osmar e integrante da banda Cor do Som, já está integrado na formação que gravou esse álbum, mas somente a partir do trabalho seguinte irá liderar o trio em direção a misturas com o rock progressivo e o ijexá. Caetano Veloso escreveu a apresentação da contracapa defendendo, no jargão do desbunde, que o trio elétrico é “um

¹⁰⁷ Acompanhe a narrativa: “Descemos a ladeira de São Bento e chegamos à praça Castro Alves, o núcleo do Carnaval de Salvador. Dali se vê o mar teimosamente mantendo a linha do horizonte contra a confusão de perspectivas provocada pelas ladeiras. [...] Os hippies e os gays se misturavam naturalmente com a massa de foliões: os hippies estavam em casa num mundo habitado por fantasiados, e os gays se confundiam com o travestismo que no Carnaval é tradição. Muitos eram da terra e estavam na verdade no duplo papel de folião e hippie ou de travesti tradicional e gay moderno. [...] Depois que o sol se pôs atrás da ilha de Itaparica, algo começou a surgir no topo da Ladeira da Montanha. Eu, aparentemente o primeiro a ver, perguntei aos amigos próximos o que seria aquela forma cônica branca que aparecia por detrás do vértice da balaustrada, no ponto mais baixo da praça, que é onde ela se encontra com o ponto mais alto da ladeira da Montanha. Não imaginávamos que pudesse ser um trio elétrico – eles não entram na praça por ali e não o fazem em silêncio. Houve uma movimentação para identificar o objeto. Parecia um avião pondo o bico no ângulo da ladeira. Era o caminhão do trio elétrico Tapajós que se aproximava em forma de foguete espacial. Tão logo se mostrou inteiro aos foliões na praça, acendendo suas luzes, começaram a cantar “Chuva suor e cerveja” [um frevo que Caetano compôs no exílio]. Imediatamente caiu uma chuva forte que durou toda a noite. [...] A rejeição que o exílio significara não apenas se dissipara: dava lugar a uma carinhosa compensação. Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e ajo como se soubesse *na carne* quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado em diálogo com suas motivações profundas – e simplesmente *não concluo que somos um mero fracasso fatal* (Veloso, 1997, p. 454-458, grifos no original).

¹⁰⁸ O Lado A trazia “Minha profundidade” e o Lado B, “O prato e a mesa”. O compacto se tornou uma raridade para colecionadores, pois as canções são encontradas somente nele.

¹⁰⁹ A história é narrada no *podcast* do jornalista e crítico Ricardo Alexandre chamado Discoteca Básica. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/70yFH3Yz0cKnmA0ooI1hpj?si=8cfcf04f8cfc4d1c>. Acesso em: 25 ago. 2025.

argumento eficaz na discussão contra o pensamento careta que vez por outra tenta destransar o barato da música popular no Brasil”. Moraes Moreira assina a direção artística, contribui com duas composições e canta. Como assinala Armandinho, é a primeira voz registrada com acompanhamento do som trieletrizado original.¹¹⁰ Um segundo texto da contracapa, sem assinatura, conta a história de Dodô e Osmar, e poeticamente determina o tamanho deles: “Carnaval da Bahia, o lugar no mundo inteiro que se brinca sem dinheiro, basta só existir e na vida passar um Trio Elétrico, qualquer um, pois todos são de Dodô e Osmar”.

Infelizmente, esse lado utópico da festa seria severamente comprometido no decorrer da década de 1980. Geraldo Lima considera que a expansão dos trios nos anos 1970 influenciou na retração das escolas de samba da cidade: “Os trios elétricos, que tinham seu concurso à parte, passaram para dentro dos blocos e mudaram o jeito de brincar do povo baiano, colocando em destaque a figura dos cantores a comandar a massa” (Lima, 2017, p. 15). Antonio Risério, em *Carnaval ijexá*, já registrava os primeiros momentos da ampliação da privatização do Carnaval: “De resto, alguns blocos de pessoas mais ricas [...] estão contratando pequenos (e lamentáveis) trios elétricos pra tocar só para eles, no espaço privativo do bloco, balizado por cordões” (Risério, 1981, p. 47).

O Carnaval de Salvador passou por uma mudança estrutural que envolveu dois aspectos principais, ambos econômicos: 1) a evolução tecnológica dos equipamentos de amplificação sonora, o bloco Traz os Montes desfilou em 1980 a primeira vez com equipamentos transistorizados (Wiedemann, 2023) e o Chiclete Com Banana apresentou sua parede de som – o trio da banda trazia toda a lateral fechada com caixas de som, com equipamentos de potência transistorizada e os músicos tocando na parte de cima do veículo (Faour, 2022);¹¹¹ 2) o aumento do mercado interno, com a expansão da festa por todo o ano, com a adesão das rádios e vendas de discos que somaram 3 milhões de discos (Brito, 1988). Depois de acolher hippies e desbundados nos anos 1970, agora a cidade começa a receber também o turista “convencional”. Essa renovada adesão à festa pode ser resultado indireto do processo de abertura política com o fim da ditadura militar, quando a população vai experimentando paulatinamente a sensação de retomar as ruas – e nada mais adequado do que a dança para amalgamar o corpo e a política no sentido de ação no espaço público (Lepecki, 2011). A campanha pelas Diretas Já, que aconteceu nos anos de 1983 e 1984, foi pensada e organizada para ter “dimensão cívica, natureza republicana e jeito de festa”, apostando “numa

¹¹⁰ LEMOS, José Augusto. Atrás do trio elétrico... *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 48-49, fev. 1986.

¹¹¹ Na interminável polêmica entre a qualidade do som de equipamentos valvulados e transistorizados, o segundo tem como vantagem, no caso dos trios, ser mais leve e resistente.

mobilização alegre como um girassol e sustentada pela criatividade” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 483). Essa concepção ia ao encontro do que nos anos 1960, de forma pejorativa, era chamado de “esquerda festiva”, e hoje, de “esquerda cirandeira”. De toda forma, alheias a essa discussão, no decorrer da década de 1980, as bandas de axé music expandiam seus domínios passando a abrir os grandes shows no Nordeste, como de Elba Ramalho, Luiz Gonzaga e Wando, por exemplo (Wiedemann, 2023).

Em Salvador, os lugares de preferência desse novo público em busca da rua são os trios elétricos particulares, que gradativamente foram se transformando em empresas estruturadas que privatizaram o espaço público, oferecendo serviços, como bar, banheiro, atendimento médico e grande equipe de segurança (Guerreiro, 2000). Ideia de segurança, que acaba misturando a *coreopolítica* e a *coreopolícia* de André Lepecki (2011) em um curioso combo adquirido por valores astronômicos.

Os trios elétricos também incorporaram uma outra transformação importante, o prolongamento das laterais, a chamada “varanda”, onde o artista ficava mais visível, ampliando a interatividade com os foliões. Dessa forma, coreografias e danças afro da periferia da cidade, como o “fricote”, foram incorporadas pelas bandas de trio e ensinadas para as multidões que seguiam os trios. Tudo isso, resultando em uma nova forma de vivenciar o Carnaval.

Por fim, algumas das principais empresas que comandavam os trios elétricos, como Cheiro de Amor, Beijo, Mel e Eva, investiram na formação de bandas que produzissem repertórios e carreiras autônomas, o que permitiu a movimentação do modelo do Carnaval de Salvador para as micaretas e as casas de shows pelo país inteiro. Porém, havia um aspecto problemático nesse elogiado modelo de gerenciamento financeiro mencionado por Benoit Gaudin (2000), pois ele incluía a exploração do trabalho de artistas, mesmo quando se tratava das grandes estrelas. Em depoimento ao suplemento *Muito*, do jornal *A tarde*, em 2008, algumas das mais famosas cantoras da axé music contam sobre as agruras tanto longe do sucesso comercial quanto em meio ao auge de suas carreiras. Márcia Freire revela que recebia entre R\$ 200 e R\$ 400 reais¹¹² por apresentação e nada das vendas dos discos: “Tínhamos um contrato mal-amarrado, fruto da nossa inexperiência, da ingenuidade”.¹¹³

¹¹² Para nos aproximarmos de um valor corrigido, utilizamos como referência o ano de 1994 para lançarmos na Calculadora do Cidadão do Banco Central do Brasil, selecionando o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA). Assim, os ganhos por show ficariam, hoje, entre R\$ 1.500 e R\$ 3000. Disponível em: <https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores&aba=1#>. Acesso em: 25 ago. 2025.

¹¹³ JACOBINA, Ronaldo. A fila andou. *Muito*, Salvador, n. 35, p. 28-34, 30 nov. 2008.

A micareta é uma invenção do Carnaval de Salvador que se espalhou pelo Brasil no decorrer dos anos 1990,¹¹⁴ confirmando a força do trio elétrico, com o devido relevo ao seu modelo de gerenciamento financeiro. Assim como para entender o surgimento dos blocos afro, a popularização do Carnaval fora de época pede um retorno panorâmico na história da festa em Salvador.

4.1. Breve história das micaretas

A *mi-carême* (do francês, meia Quaresma) era uma festa tradicional de origem francesa que não se confundia com o Carnaval ibérico. Era vivenciada de forma independente no domingo de Páscoa. Depois da intensa campanha nacional contra o Entrudo e de um período de opulência dos clubes carnavalescos elegantes, o Carnaval soteropolitano tem uma crise econômica com o afastamento da população dos festejos, especialmente a partir de 1903, quando a repressão às representações africanas no Carnaval promovida pela imprensa, Igreja e Estado ganharam intensidade. Em 1914, os clubes carnavalescos aliados aos comerciantes da cidade resolveram promover um segundo Carnaval, usando, para isso, a data de realização da *mi-carême*. Na medida em que o Carnaval renovava sua força, a associação com o dia da *mi-carême* foi se tornando desnecessária (Gaudin, 2000). Porém, uma outra volta do mundo ligaria definitivamente as duas festividades.

Por pressão da Igreja, a *mi-carême* foi retirada do domingo de Páscoa e foi sendo empurrada de domingo em domingo até mudar de nome. Foi então realizada uma escolha por

¹¹⁴ Para ressaltar a força da ideia de um Carnaval contínuo ano adentro, um interessante proposição artística brasileira surgiu de uma reflexão a partir do contraste identitário gerado pela visão de uma micareta. Assim conta Vitor Ramil em *Estética do frio*: “Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste [...]. As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. Embora eu estivesse igualmente seminu e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa. A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando como o meu. [...] O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país.[...]. Sua arte [do Brasil tropical], sua expressão popular trazia sempre como pano de fundo o apelo irresistível da rua, onde o múltiplo, o variado, a mistura que a rua evoca ganhavam forma, sendo a música e o ritmo invariavelmente um convite à festa, à dança e à alegria de uma gente expansiva e agregadora. Havia, de fato, uma estética que se adequava perfeitamente ao clichê do Brasil topocal. E se não se podia afirmar que ela unificava os brasileiros, uma coisa era certa: nós, do extremo sul, éramos os que menos contribuíam para que ela fosse o que era. [...] Precisamos de uma estética do frio, pensei” (Ramil, 2004, p. 9-14).

votação popular em que venceu “micareta” – provável corruptela de *mi-carême* e careta (mascarados) –, em acordo com o fim da moda do afrancesamento da língua (Gaudin, 2000).

Chegando aos anos 1980 da axé music, segundo Benoit Gaudin (2000), um dos efeitos do adensamento do movimento na capital foi o esvaziamento do Carnaval tradicional no interior da Bahia. Dessa forma, cidade de Feira de Santana promoveu a primeira micareta a ganhar proporção significativa e vida própria. Na medida que outras cidades foram organizando suas próprias micaretas, a impossibilidade de atender à alta requisição de trios elétricos de Salvador foi levando à modificação de datas até que as festas se estendessem pelo ano todo. Esse calendário expandido possibilitou que os trios tivessem condições financeiras para modernizar seus equipamentos e aumentar suas estruturas empresariais ainda mais. Entre 1990 e 1993, segundo o Gaudin, surgiram as primeiras iniciativas para replicar o modelo de festa de Salvador pelo Nordeste todo, apostando no seu aspecto mais atraente e comercial: trios elétricos puxados por grandes artistas da axé music. E assim, as primeiras micaretas fora da Bahia apareceram. Tantas e tantas, que a partir de 1995 não é mais possível quantificá-las (Gaudin, 2000). Em 1994, a Banda Mel lançou uma espécie de hino das micaretas chamada “Carnafolia”,¹¹⁵ canção que menciona o nome das principais festas pelo Brasil e dá o tom da brincadeira, que ainda guarda inventividade musical, mas abandona o discurso de contestação ou de afirmação da negritude para aderir ao tema da busca do amor e da felicidade.

4.2. O estúdio WR

O estúdio WR tem uma grande importância na existência da axé music, tanto na captação do som dos blocos afro, como comentado anteriormente, quanto no registro das bandas de trio, além de acolher uma constelação de artistas e grupos que não tinham ligação direta com uns ou outras, mas faziam parte da movimentação cultural carnavalesca da cidade.

Wesley Oliveira Rangel nasceu em 1950 no município baiano de Iramaia. Com a indenização rescisória recebida após deixar um trabalho no setor do comércio de varejo, abriu um pequeno estúdio, em 1975, com o objetivo de gravar jingles publicitários. A partir de

¹¹⁵ A letra da canção diz assim: “Meu Brasil é festa/É todo Carnaval/Depois de Salvador te encontro no *Fortal*/E na *Recifolia*/Eu vou, eu vou/Pegar um trem descer pro *Carnabelô*/Eu vou, eu vou/ Tem o *Micarende*, tem o *Carnatal*/A *Micarecandanga* é papo federal/A *Micaroa* é linda/ Eu vou eu vou/No *Pré-Caju* pular com meu amor/Pra te dar/Eu vou, eu vou/Deixar o coração mandar falar de amor/Não vai haver casa vazia/A onde a gente tocar/Todo mundo se amando, brincando/Com ritmos baianos/Com o meu Brasil/Vou cantar e tocar/Eu quero ser feliz/Eu vou me acabar/Nessa folia, até o sol raiar/Só quero ser feliz/É o que eu sempre quis/Minha alegria é você cantar”.

1980, começou a ter contato com a geração de músicos locais que participavam das gravações desse tipo de material e iniciou o processo de organização para montar uma banda fixa para o estúdio. O estúdio passou a contar com a direção musical do produtor Nestor Madrid, que também atuava como baixista, com muita importância na projeção internacional de Margareth Menezes. Entre os músicos que fizeram parte das gravações do WR estavam: Cesinha (bateria), Carlinhos Marques (contrabaixo), Carlinhos Brown e Tony Mola (percussão), Silvinha Torres¹¹⁶ (vocaís) e Alfredo Moura (teclados). Essa era a formação também da banda Acordes Verdes, que acompanhava Luiz Caldas, que por sua vez, também gravava guitarras nos álbuns produzidos no estúdio.

César Rasec comenta que essa foi uma das razões para a rápida expansão do estúdio:

Em 1975, entra em operação, com apenas quatro canais, o estúdio WR, que em 1979 passa a ter oito canais; em 1982, passa para 16; e em 1987, para 24. Com uma estratégia voltada para as novas possibilidades delineadas no mercado musical, o dono da WR montou a sua equipe com experientes músicos, o que representou um avanço para a época. Esses profissionais, além de tocar, faziam os arranjos das canções. O resultado prático foi a redução dos custos de produção de um disco, sobretudo por conta da menor perda de tempo durante as gravações. Assim, a rotatividade do estúdio aumentou (Silva, 2009, p. 83).

Com a ideia central de certa forma se apondo a de Luiz Tatit, que na defesa da preponderância do texto na canção popular chega a apontar como problema o que ele chama de “excesso de música” (Tatit, 2016), Alfredo Moura escreveu a tese “Música popular: arranjo como dimensão do compor” (2017). Como o título indica, o autor descreve nesse trabalho, a partir da própria experiência, os elementos que formaram a axé music, destacando a importância da formulação dos arranjos coletivos nas gravações do WR, que precisavam harmonizar uma quantidade grande de linguagens. Moura traz nesse trabalho uma visão interessante, estendendo o corpo de influências da música soteropolitana dos anos 1980 para

¹¹⁶ Essa cantora tem uma trajetória que vale a pena observar. Outra artista prodígio, foi ligada à música desde a infância por influência da família. Formou-se em teoria musical na Escola de Música da UFBA, e estudou solfejo, harmonia, piano clássico e popular no Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro. Além da participação no Acordes Verdes, cantou em álbuns de quase toda a cena da axé music até lançar-se em carreira solo gravando 4 discos orientados aos sons caribenhos, arranjados com muitos sintetizadores. Porém, em 1997, assinando Silvia Torres, com produção e direção artística de Carlinhos Brown, a cantora colocou no mundo *Take Saravá*, que dava vazão, com liberdade artística, às suas pretensões de “cantar as raízes da Bahia com uma leitura moderna” (Pacheco, 1999). O álbum privilegia as nuances e a extensão da voz de Silvia, que canta um samba (que vai virando bossa nova, mas volta ao samba pela intervenção especialista do grande Batatinha), forró e baião em versões suaves, chanson francesa em francês, MPB à moda da geração de cantoras pós-Marisa Monte, e um reggae baiano, em tudo acompanhada de um violão límpido, além vocalizações e percussão bem inventivas. O trabalho parece direcionado para o mercado europeu, onde circulou e foi bem recebido. Foi gravado no estúdio WR, masterizado em Los Angeles e distribuído pelo selo francês Mélodie.

fontes, à primeira vista, insuspeitas, como a Jovem Guarda, as produções de Lincoln Olivetti e a formação instrumental de A Cor do Som (Moura, 2017).

O movimento, na avaliação de Alfredo Moura, iria ser direcionado, pela classe empresarial dos blocos de Carnaval, para adequar-se às suas necessidades tornando-se, assim, a “música baiana”, síntese daquilo que se passava pela cidade. Centralizando as gravações em Salvador, o WR ampliou a economia baiana, participando da produção musical dos artistas que estavam sendo lançados pelas gravadoras multinacionais, instaladas no Sudeste do Brasil. Além disso, musicalmente a formação fixa do estúdio permitiu o azeiteamento de uma dinâmica que acabou sendo muito influente:

Mudanças no arranjo, trazidas pela axé music, como a prevalência dos sintetizadores (em contraste com a anterior, a das guitarras baianas), a criação de *patterns* (padrões) de execução (nas linhas do baixo, nos acompanhamentos da guitarra, teclados, bateria e percussões), emprego de personalismos estéticos regionais dançantes, características programáticas acentuadas, entrosamento entre empresariado dos blocos, e detalhes da produção, são resultado de desconstruções e remodelamento de informações (Moura, 2017, p. 151).

O baterista Cesinha, em depoimento ao documentário *WR Discos: uma invenção musical*, comenta que as dificuldades técnicas de registrar a contento seu instrumento, levou o estúdio a adquirir uma bateria eletrônica. O que seria uma alternativa, segundo ele, virou padrão nas gravações por alguns anos, deixando, para o bem e para o mal, uma marca sonora nos álbuns da WR nos anos 1980.¹¹⁷

Além da produção dos álbuns na WR, existia um zelo de seu dono pela produção local que parecia ter algo de sentimental, conforme o depoimento de Ivan dos Santos Carmo:

Lembro inclusive que o Wesley Rangel comprava sempre comigo e fazia pilhas de CDs de axé music e comprava todos eles. Eu percebia no olhar dele, a curiosidade em ver aquele produto já feito que ele viu ser criado lá, aquelas músicas serem criadas lá no estúdio dele.¹¹⁸

4.3. Luiz Caldas

Nas controvérsias sobre onde começa e onde termina a axé music, o nome de Luiz Caldas é incontornável. No discurso oficial do Carnaval soteropolitano de 2025, por exemplo, repetiu-se que o movimento nasceu em 1985 com uma canção sua, “Fricote” (“Nega do

¹¹⁷ WR DISCOS: uma invenção musical. Direção: Nuno Penna E Maira Cristina. Brasil, 2024. 1 vídeo (78 min.). Exibido como parte da programação *online* da 17ª edição festival In-Edit Brasil.

¹¹⁸ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

cabelo duro/Que não gosta de pentear), igualmente envolta em controvérsias por sua letra de conotação racista e misógina. Então, vamos começar tratando dela.

Há diferentes versões sobre a origem da canção, creditada a Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, o mesmo autor de “Que bloco é esse?”, clássico do repertório do Ilê Aiyê.

O jornalista Rogério Menezes, com o tipo de sensualismo característico de seu livro, conta a história assim:

Ouvido atento ao que a galera dos bairros populares de Salvador que descia para as praias em domingos ensolarados aprontava em ônibus superlotados, o compositor Paulinho Camafeu captou um ditoche que deu o maior samba. Negros espadaúdos em cio diziam, em tom de deboche, a cabrochas de bundas largas e sorriso de propaganda de creme dental: ‘pega ela aí/pra quê/pra passar batom/onde?’ (Menezes, 1994, p. 171).

A canção seria complementada com uma adaptação dos versos de “Nega do cabelo duro” (Qual é o pente que te penteia?),¹¹⁹ marchinha de sucesso no Carnaval de 1943, composta por Rubens Soares e David Nasser.

Gerônimo foi questionado por Sônia Maia a respeito do fenômeno “fricote”:

É o seguinte: o fricote é uma dança, rotulada assim pelos negros. Eu creio que nossos ancestrais eram bailarinos, porque existem muitos bailarinos na Bahia... A dança do fricote começou nas ruas e, de repente, se espalhou como doença. E todo mundo dança fricote. Então, o que aconteceu? Paulinho Camafeu, que é um compositor negro, fez uma música e deu o nome de ‘Fricote’. Aí o Luiz Caldas aprimorou um suingue, deu um ritmo...¹²⁰

Em forma de canções, o grande Carlos Pita (1955-2025) opinou e se contrapôs tanto a “Fricote” quanto à ideia de que Luiz Caldas seria o inventor do “deboche”, outro nome dado à dança. No álbum *Feliz*, de 1986, ele incluiu duas canção temáticas, “Deboche Brasil” e “Deboche”. Na primeira, sentencia sobre a dança: “Quem me ensinou foi a Muzenza/Quem me ensinou foi a Bahia” – sublinhando sua origem negra e periférica, fazendo referência tanto ao bloco afro Muzenza como a um toque do candomblé de mesmo nome, além de sua origem coletiva, de toda a Bahia. Na segunda, altera o polo conotativo da letra original: “Pega ela aí/Pra quê?/Pra passar batom/Pra quê/Pra ficar bonita lá em Itaparica”.

Uma outra versão ainda, de Julius Wiedmann, coloca Carlinhos Brown no meio da história. Segundo o autor, a canção nasceu de um exercício comum entre eles, o de cantarolar e inventar canções em grupo, usando o repertório de histórias orais populares. Em uma noite,

¹¹⁹ A canção foi gravada pelo conjunto Anjos do Inferno, em 1942, e também pelo Planet Hemp, em 1997, no álbum *Os cães ladram mas a caravana não pára*.

¹²⁰ MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.

Carlinhos Brown, Paulinho Camafeu e Luiz Caldas andavam de carro e cantaram a base de “Fricote” e de “Bode” – esta segunda seria gravada dez anos depois, em *Alfagamabetizado*, a estreia fonográfica do idealizador da Timbalada.

Em todo caso, se havia alguma dúvida sobre o teor racista alegado pelo Movimento Negro desde o lançamento da canção (Guerreiro, 2000), o próprio Luiz Caldas acabou se posicionando ao bani-la do seu repertório.

A trajetória de vida de Luiz Caldas até o sucesso é devotada à música desde criança, como nos conta Antônio César Silva Silva, conhecido como César Rasec, músico e jornalista que escreveu uma dissertação biográfica sobre o artista chamada “A trajetória de Luiz Caldas: ascensão, inflexão e retomada” (2009). Trabalho interessante pelo relevo que dá a produção musical do artista, que nasceu Luiz César Pereira Caldas, em 1963, na cidade de Vitória da Conquista, em uma família humilde, com mais oito irmãos.

Abandonando a escola na 4ª série do primário, Luiz passou a frequentar a rua e a casa de amigos, nos conta o autor, aprendendo violão intuitivamente e treinando imitações de Michael Jackson. Conseguiu formar sua primeira banda ainda criança, com repertório variado à moda dos animadores de baile. O mesmo autodidatismo o levou a aprender na adolescência a tocar bateria, contrabaixo, órgão e percussão. Passou por dezenas de bandas de baile, tocando pelo interior da Bahia, com aventuras esporádicas em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, numa espécie de vida nômade. Aos 17 anos, em 1979, com pouca experiência em Carnaval, foi convidado a integrar o famoso trio elétrico Tapajós, onde gravou pela primeira vez uma composição sua (Silva, 2009).

A percussiva “Oxumalá” dizia: “Curtindo uma legal/Em pleno Carnaval/Transando o afoxé”. Uma canção que apontava para frente em meio ao repertório de frevos baianos tradicionais do álbum *Ave Caetano*, lançado em 1980. A visibilidade que a participação no Tapajós trouxe para Luiz Caldas permitiu contato com a emergente cena musical de Salvador, onde construiu fama de virtuose, misturando o novo aprendizado na guitarra baiana dos frevos de trio elétrico com a versatilidade do músico de baile do interior. Um dos contatos mais decisivos foi com Wesley Rangel, com quem passaria a trabalhar no estúdio WR, primeiramente na produção de jingles publicitários e depois na construção da estreia de sua exitosa carreira solo.

O álbum de estreia *Magia* (1985), onde está “Fricote”, obteve grande sucesso regional, que estendido ao restante do país somou 380 mil cópias vendidas (Matos, 2021; Faour, 2022). Esse êxito o levou para o Rio de Janeiro como atração permanente do Chacrinha e para gravar um videoclipe da canção para o Fantástico, ambos programas

dominicais de grande audiência da Rede Globo. Entre 1986 e 1992, Luiz Caldas gravou mais seis álbuns de estúdio por uma gravadora multinacional, a Polygram, mantendo vendas altas e obtendo sucessos, como “Haja amor” (1987) e “Tieta” (1989), o mesmo período em que comandou o popular e concorrido trio elétrico Camaleão durante o Carnaval (Silva, 2009).

Mais do que os sucessos radiofônicos e a estética considerada exótica pelo público televisivo (cabelos longos, brincos de pena, roupas coloridas e pés descalços), foi no comando do camaleão que Luiz Caldas brilhou com mais força, consagrando sua relação com as chamadas “danças de trio”. Como aponta Fred Goés, em *50 anos de trio elétrico* (2000), atribui-se a Luiz Caldas, não apenas uma nova síntese sonora com a introdução dos teclados nas formações das bandas de trio, o que deixou o timbre menos estridente, mas também a inserção das danças coreografadas atrás dos blocos.

O aumento da varanda dos caminhões permitiu que o artista fosse visto pelos foliões e mostrasse as coreografias que passaram a ser repetidas pela multidão. A dança e a performance significaram uma importante mudança na paisagem do Carnaval de Salvador:

Uma das mudanças foi a interação. Os foliões basicamente pulavam atrás do trio, de forma livre. Mesmo a formação de pares se dava sem coreografia. A substituição da batida marcial do frevo deve muito a banda Acordes Verdes, que uniu o suingue da guitarra de Luiz Caldas à base rítmica de Carlinhos Brown e Tony Mola (Wiedemann, 2023).

Quando foi substituído no Camaleão pelo Chiclete Com Banana, em 1991, o artista voltou ao circuito dos independentes, praticamente ignorado pela mídia, desfilando em horários esvaziados. A referida indisposição com a família de ACM e o vício em álcool ajudaram a levar o artista a uma inflexão na carreira de quase duas décadas (Silva, 2009). Um ostracismo no mercado fonográfico comum a muitos nomes de sua geração, como Gerônimo e Sarajane, que acabaram não usufruindo da bonança da massificação nacional da axé music depois do fenômeno Daniela Mercury em 1992.

Somado aos percalços apontados, recai sobre Luiz Caldas ainda o estigma que discutimos no decorrer deste trabalho, como nas crítica da revista *Bizz*, de artista de “festa” e de “dança”, com letras desimportantes. A irregularidade de seus álbuns dos anos 1980 não impede de perceber o relevo de seus sucessos e de canções com discurso político, como a antirracista “Salve o negro nagô” (1987), a crítica social de “Atual realidade” (1989) ou a regravação da autoexplicativa “Xote ecológico” (1991), de Luiz Gonzaga. César Rasec reflete sobre a questão:

Caberia, então, indagar: o que motivou Luiz Caldas a se voltar à temática social, distante das canções com letras fáceis e de rápida assimilação popular, não ter se destacado no conjunto da própria obra e em outros campos da música, ficando rotulado como artista ‘animador de festas’? [...] Ocorre ainda o fato de as canções voltadas para o mercado popular serem as responsáveis pela abertura de espaços para a gravação das outras canções no mesmo disco, estratégia escolhida pelo artista para atingir outros públicos, não apenas o popular. Se, por um lado, a tentativa não surtiu o efeito desejado, por outro, enriqueceu o seu repertório, causando surpresa quando se percebe que por trás de uma canção com arranjo alegre e vibrante existe uma letra que não costuma ser vestida com este tipo de arranjo (Silva, 2009, p. 98-99).

Em uma reviravolta inusitada, Luiz Caldas reapareceu em 2010 com um projeto sem paralelo: o lançamento simultâneo de 130 canções distribuídas em 10 álbuns disponíveis para *download* gratuito em seu *site*, seguido de lançamentos mensais de discos nos anos seguintes. A estratégia escolhida foi explorar em cada trabalho uma temática, gênero ou movimento musical, o que o artista fez, nos discos que ouvimos, com propriedade, por vezes emulando outras dicções, como a de João Gilberto e a de Martinho da Vila. Distante da produção radiofônica dos anos 1980, nesses álbuns é possível perceber sua versatilidade como cantor, compositor e músico. É um universo rico e inusitado a ser descoberto, com forró, reggae, rock, heavy metal, samba de roda, samba chula, samba-reggae, bossa nova, guitarrada, tango e modas de viola.

4.4. Dancinha?

Em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), a poeta e ensaísta Leda Maria Martins busca investigar as relações do corpo em movimento com o tempo, a construção de identidades, os saberes e a memória. Pensando nas tradições orais africanas apartadas da escrita, a autora sublinha a importância da música e da dança inerentes a ela: “A ambiência sonoro-musical, como uma síntese, é a metonímica de toda a estrutura do pensamento negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência” (Martins, 2021, p. 103). E se a música está na mente, ela propõem que a “percussão pode assim também ser ouvida como uma extensão da voz”, e que o canto, por sua vez, “solicita a dança que borda no ar esculturas musicais” (Martins, 2021, p. 103-104). Vovô do Ilê vê a dança de seu bloco como semelhante ato ancestral:

Não tem esse negócio de ala, cada um dança à sua maneira. Tem gente no Ilê que transa dança e tal, mas não há nada determinado. A dança vem no sangue. [...] A pessoa dança o que dançar. O Ilê é um espetáculo, e só é um espetáculo porque é natural. Se fosse uma coisa montada, uma coreografia, não teria a mesma força.

Muitos blocos fizeram alas: tem o destaque, a ala da dança, ala disso e daquilo. Isso nunca aconteceu com a gente. Eu, que sou ligado nessas transas de arte, sei os bens e os males que a arte traz, e acho que como a gente faz é mais importante. No Ilê, o destaque são todos. Cada pessoa é um espetáculo, um show, e a única preocupação é fazer o mais bonito possível, pra mostrar a força da raça negra, que sempre foi muito mal tratada no Brasil (citado por Risério, 1981, p. 44).

Se a festa dos blocos afro tem uma carga de ação política difícil de não ser vista, embora tensionada pela dicção, no sentido de Tatit (2012), alegre, festiva e afirmativa, a festa dos blocos de trio é um prato feito para a cegueira premeditada, porque além de menor incidência do discurso político tradicional de reivindicação, afirmação ou denúncia, sua música e seu canto estão a serviço de uma forma de dança extasiante e sem fim, circular.

Até meados dos anos 1980, quando ainda predominavam os trios independentes, a dança característica do folião era o “pulo”, uma dança individual e espontânea, de manifestação da singularidade, diferente do que acontecia com o frevo de Pernambuco, com seus passos e movimentos tradicionais (Goés, 2000). Já na segunda metade dos anos 1990, com os grupos de pagode baiano, essas danças atingiriam o patamar de manias nacionais, independentes do próprio Carnaval e com um controverso apelo entre as crianças.

Mas diferente do Carnaval pernambucano, a entrada das coreografias em Salvador se desenvolveu com alta rotatividade, cada ano surgindo novas que substituíam as anteriores, uma tradição de espírito efêmero e volátil.

As bandas do pagode baiano, como Gera Samba, Companhia do Pagode, Terra Samba, É o Tchan e Harmonia do Samba, não apenas mantiveram a axé music na evidência constante como conseguiram subir sua exposição e vendagem de discos, tudo isso contra a vontade do mercado que geria o Carnaval de Salvador naquele momento, por serem grupos negros que tocavam samba, como comenta Ivan Santos do Carmo: “Eles representavam o supra sumo do que foi filtrado na peneira para não usufruir do sucesso no Carnaval. Como que chegam agora? Só conseguiram depois de muito apelo popular, a massa que as levou para os trios, havia uma má vontade com samba”. Ele relatou sobre o estouro comercial de quatro álbuns: *É bom demais* (1994), do Araketu, *Na cabeça e na cintura* (1996), do É o Tchan, *Ao vivo e a cores* (1998), do Terra Samba, e o disco homônimo de 1999, gravado ao vivo, do Harmonia do Samba:

Desses, o Harmonia do Samba foi orgânico mesmo, furou a bolha, tanto por ser de samba, ser da periferia, não ter empresário, não ter gravadora nem CD lançado e ainda uma boataria preconceituosa com o nome do vocalista [o Xanddy]. Era repercussão na pirataria com vários registros de shows ao vivo sendo vendidos no camelô, até que a Abril Music lançou. Todos esses CDs vendiam muito na minha loja. No auge, com esses CDs específicos, o Ara Ketu, mais de cem por dia e o

Terra, É o Tchan e Harmonia, mais de duzentos por dia. Havia logística diferenciada para atender a demanda de clientes na loja.¹²¹

Fred Goés comenta essa inserção orgânica dos grupos de samba e pagode baiano na estrutura cultural da axé music:

Foi, diga-se de passagem, com o É o Tchan, “que os grupos de pagode passaram a frequentar ou aparecer sobre os palcos móveis, isto é, os caminhões de trio, não porque sua música tenha alguma coisa a ver com o trio elétrico em sua origem, mas porque esse tipo de música se incorporou ao que se denominou axé music (Goés, 2000, p. 53).

O etnomusicólogo Allan de Paula Oliveira, no artigo “Pump up the jam: música popular e política” (2014), analisa a percepção que dissocia a música popular dançante da política partindo de questões importantes: Por que em determinados gêneros musicais não se vê política? O problema está nas canções ou na ideia de política? Um gênero dançante e rentável é menos político do que outros?

Retrocedendo na história, segue o autor, a dança está como parte do processo histórico de polarização entre vida pública e privada, iniciado no Renascimento, com a música como parte da socialização, até o século XIX, quando a mercantilização do salão de dança ganha forma e torna-se atividade de lazer (paga-se para ir dançar). O corpo e suas expressões se tornam públicos. Avançando, a proliferação massiva, no século XX, de uma música transnacional voltada para a dança, constituída por gêneros musicais e propostas estéticas diversas, é tomada por alienada (Oliveira, 2014). Essa música transnacional é um dos frutos da canção popular urbana, que sofre desde a origem de invisibilidade ou de uma carga negativa forte no meio intelectual. Como nas proposições do filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969), como também discutido no texto de Oliveira, e as simplificações sobre o conceito adorniano de indústria cultural, muitas vezes aplicado como *slogan* teórico, ou do que mencionamos anteriormente sobre os aconselhamentos de Mario de Andrade para que os compositores evitassem a síncopa (da rítmica) na busca da “música artística”.

Esse impedimento de ver a canção popular como fenômeno político, aponta Oliveira, pode ser resultado da própria formação das nações europeias entre os séculos XIV e XVII, ligadas à literatura e à constituição das línguas; diferente do que ocorreu nos países americanos, entre os séculos XVII e XIX, emancipados depois de processos de exploração

¹²¹ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

colonial impostas por esses mesmos países europeus, onde a canção popular urbana teve papel importante na independência e na construção de identidades nacionais.

Importante ressaltar que o procedimento de cisão acaba se repetindo mesmo com gêneros populares vistos como políticos, a exemplo do jazz. Para os intelectuais norte-americanos, o jazz político é aquele desenvolvido a partir dos anos 1950, com as inovações estilísticas de vertentes como o be-bop e o free jazz, excluindo o momento que foi um fenômeno dançante de massa, com o swing e a era das big bands nos anos 1930 (Oliveira, 2014). No Brasil, podemos lembrar da preferência da elite intelectual pela expressão de males e sofrimentos da população pobre, ou de selos de diferenciações, como “samba de raiz”, perseguido pela violência do Estado em seus primórdios, depois visto como “expressão autêntica” da cultura popular, e o “samba joia”, de massivo sucesso popular nos anos 1970, durante a ditadura militar, considerado banal e “alienante”.

Allan de Paula Oliveira, no intuito de propor outras formas de pensar a política, entende a pessoa ou o coletivo que dança não como vítima passiva do capitalismo, mas como quem dança para afirmar sua presença no mundo.

Pessoas dançando de forma tão enlaçada, pessoas dançando de forma frenética, talvez nos convidem a pensar uma política que consiste em dizer ‘estamos no mundo’ ou ‘somos’, uma afirmação da existência de determinados grupos sociais – na maioria das vezes invisíveis por meio de outros códigos. Uma política que consiste em afirmar o seu ponto de vista de forma a não negar a existência do outro. Uma política que não nega a diferença, mas que, todavia, evita o Estado (Oliveira, 2014, p. 347).

A maior parte das narrativas históricas sobre o Carnaval contemporâneo de Salvador apontam as duas manifestações culturais, os trios elétricos e os blocos afro, como propulsoras da produção do fenômeno de massa que a festa se transformou. Embora esta dissertação não tenha fôlego para uma observação mais detida, podemos lançar a hipótese simples de que o temperamento festivo exacerbado da população da cidade já estava lá muito antes, e provavelmente foi repetidamente reprimido por diferentes forças do Estado e da elite intelectual e econômica, e repetidas vezes foi achando possibilidades de extravasá-lo até que fosse assimilando socialmente e as forças repressoras percebessem que teriam ganhos maiores com o alinhamento e a apropriação desse temperamento festivo. Nas diversas descrições de festividades populares lidas e analisadas no decorrer da pesquisa nota-se essa linha contínua, tanto no comportamento do povo quanto em certo desconforto ou sensacionalismo dos que viam e descreviam. Observe o paralelo entre duas delas, de dois baianos de dois tempos. A primeira, é do engenheiro, geógrafo e escritor negro João da Silva Campos (1880-1940),

tratando da festa do Nosso Senhor dos Navegantes no século XIX. A segunda, é um retrato do Carnaval trieletrizado dos anos 1980, do já mencionado jornalista Rogério Menezes:

Fervilhava a multidão fusca. Batuques. Sambas. Rodas e capoeiragem, berimbaus e palmas cadenciadas. Um pandemônio. Vozeio confuso. Ditos e gestos licenciosos. Exclamações neumáticas de ébrios. O álcool desenfreara a massa deseducada, de instintos primitivos. Um odor azedo de cachaça, de bodum, de suor, de frutas sazoadas, entontecia. Era em meio de tal garabulha, prolongada até o dia seguinte, com o sol já alto, que chegava a terra a imagem do Senhor dos Navegantes, cerca de vinte e uma horas, quando a orgia estrondava (João da Silva Campos, citado por Tavares, 1964, p. 16).

O cheiro ambiente era uma sincrética mistura de azeite de dendê, éter, mijo, peidos, maconha e desodorante vencido. Embriagados pelo alto som que vinha de todas as direções e por uma potente mistura de alucinógenos e alcoolizantes, a multidão mergulhava no mais satânico frenesi. Moças bem-comportadas em tempos de paz amassavam, agora, caralhos em disposição priápica que rapazes expunham com notável entusiasmo. [...] Bundas suadas eram lambidas com gula por línguas sôfregas e ágeis. [...] Nas proximidades da escadaria do Palácio de Desportos, onde as bichas edificavam seu templo havia anos, a ecumênica mistura de travestis, bofes, viados e as mais variadas e excêntricas espécies da fauna sexual que domina a Bahia em dias de carnaval fazia do local uma messalínica torre de Babel (Menezes, 1994, p. 133-134).

Em “Coreopolítica e coreopolícia” (2012), André Lepecki aborda a coreografia e o potencial da dança de teorizar o próprio contexto social, questionando e revelando as linhas de força que distribuem as possibilidades políticas de ação e passividade. Isso porque ela aciona “domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição (Lepecki, 2012, p. 46). O autor pensa a dança de forma não metafórica, como política do chão, um chão que chama de história. E se esse chão transforma a dança e vice-versa, uma “dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (Lepecki, 2012, p. 47).

A história constitui as expressões artísticas em seu tempo e é transformada por elas. Lepecki está com a arte performática nos grandes centros urbanos em mente enquanto escreve, e a partir dela propõe uma coreografia que ao mesmo tempo leia e reescreva seu chão (seu tempo histórico) por via do chão, revelando o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. E deixa uma pergunta: “como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)?” (Lepecki, 2012, p. 56).

O autor se aproxima da nossa questão de identidade e de geografia, pois não se trata de qualquer sujeito dançando em qualquer lugar. Por isso sua reflexão e suas perguntas nos instigam a refletir e formular outra: como reler o chão reescrito pela coreografia encenada por

milhares de corpos nas ruas cantando em coro palavras de afirmação, de ancestralidade, tomando para si o espaço urbano e simbólico de um lugar periférico em muitos sentidos transformando-o em um novo centro?

4.5. Gerônimo

Já é Carnaval, cidade/Acorda pra ver/A chuva passou, cidade/O sol vem aê/Brincar de menina/Fazendo menino/É mar de verão/É lua de dia/Ô cidade louca/Quero viver, quero viver/É na delícia/Quero gozar, quero gozar/É na delícia/Ai, meu amor/Quero viver é na delícia/E te fazer gozar/E me fazer gozar/E gozar com você/É na delícia...

(“Lambada de delícia”, Gerônimo e Bengo, do álbum *Dandá*, 1987)

Gerônimo Santana Duarte foi aluno de Walter Smetak,¹²² o músico erudito e inventor suíço que fascinou e formou a veia experimental de boa parte dos tropicalistas baianos. Mas não se impressionou tanto assim com o mestre, como contou na entrevista para a revista *Bizz*, em 1987:

Se você fosse viajar na onda dele, abandonava tudo para segui-lo... E eu sou caboclo, neguinha... Eu não tô nessa não. Ele veio de lá porque sabe tudo do mundo e eu do mundo nada sei. Para mim ele era um ser humano, tinha defeitos também. Enquanto todo mundo endeusava ele, eu ficava procurando o calcanhar de Aquiles dele... Ele era mais esperto do que eu – aproveitava minha energia para trabalhar com ele. Foi uma coisa interessante...¹²³

Essa fala indica algo para entender os caminhos de criação da musicalidade e da trajetória do artista, um dos pilares de fundação da revolução em torno do Carnaval de Salvador nos anos 1980. É parte de uma postura dissidente, porém de radicalidade ponderada por doçura e humor. Gerônimo nasceu, segundo as narrativas familiares, no bairro da Liberdade, em 1953, mas cresceu e tem o nome associado à ilha de Bom Jesus dos Passos, também parte do território de Salvador, como contou em entrevista recente ao *podcast* Bahiacast. Forjado simbolicamente livre e insular, ou seja, ao mesmo tempo autônomo e só, o artista construiu uma trajetória singular, de opiniões polêmicas e de um compromisso de fé com sua identidade e geografia: “Sou um artista endêmico, um artista local”.¹²⁴

¹²² Ele mereceu a seguinte distinção de Jorge Amado em *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*: “Um homem chegado de terras longínquas, aqui plantou raízes, a compor, a tocar, a inventar instrumentos, misto de músico e escultor, de filósofos e profeta, uma das figuras mais extraordinárias da arte brasileira” (Amado, 1977, p. 48).

¹²³ MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.

¹²⁴ GERÔNIMO Santana no BahiaCast. Publicado por *BahiaCast*, Salvador, 16 jan. 2023. 1 vídeo (1h 55 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Zv0vZiCkIQ&t=478s>. Acesso em: 20 maio 2025.

Em depoimento para o livro *Gerônimo: musicbook*, produzido por Rowney Scott em 2024, o dramaturgo Gil Vicente Tavares narra um acontecimento em que esse traço agridoce se faz presente. Segundo Tavares, no começo dos anos 1990 havia “certa perseguição” a Gerônimo, o que impedia sua participação no encontro dos trios na praça Castro Alves. Solução:

Fomos todos dormir no Teatro Gregório de Mattos, em meio a balões gigantes amarelos, decoração do Baile das Atrizes, de terça pra quarta-feira de cinzas. [...] Na madrugada, o trio que vinha com o Gera Samba parou em frente ao teatro, e de lá saímos, Gerônimo à frente com uma enorme bandeira pirata, subimos no trio e ele participou do encontro de maneira corsária. Natural de Bom Jesus dos Passos, o marinheiro insular invadia o mar de gente da praça do povo (citado por Scott, 2024, p. 9).

Pode-se especular razões para existir “certa perseguição” ao artista no circuito comercial do Carnaval trieletrizado a partir de sua própria visão da festa, de acentuado viés popular e negro. Gerônimo comentou a letra da canção “Abadá”, em que estranhamente compara o trio elétrico a um forno micro-ondas, explicitando sua desaprovação do formato dos blocos de trio: “aquele pano ridículo [o abadá], podre, de terceira classe, que neguinho paga 500 conto!”.¹²⁵ Já para o *podcast* Rec A Tarde, em que afirma que não gostava de Carnaval antes de tocar na festa, a ênfase da reclamação foi para o volume em detrimento da qualidade do som dos trios: “Quando você vê um trio elétrico sem ninguém, é uma coisa linda de ver”.¹²⁶

Muito antes disso, ainda vivendo a utopia da festa “que se brinca sem dinheiro”, Gerônimo estreou no Carnaval de Salvador em cima do trio elétrico Dodô e Osmar em 1974, mantendo-se por dois anos como percussionista da banda.

Na sequência de sua trajetória artística, abandonou o curso de Composição e Regência na Faculdade de Música da UFBA, em 1981, para excursionar pela Europa como bailarino afro do Balé Brasileiro da Bahia.¹²⁷ No retorno, fez um novo deslocamento até o eixo Rio-São Paulo para gravar um álbum pela PolyGram, *Página musical* (1983), e tentar o sucesso na indústria fonográfica. A obra apostava na variedade de ritmos, forró, frevo, afoxé, merengue, porém ainda dentro de uma formula mais adequada à MPB, como no caso de

¹²⁵ GERÔNIMO Santana no BahiaCast. Publicado por *BahiaCast*, Salvador, 16 jan. 2023. 1 vídeo (1h 55 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Zv0vZiCkJQ&t=478s>. Acesso em: 20 maio 2025.

¹²⁶ SENTA que temos história - Gerônimo Santana analisa aspectos do Carnaval baiano. Publicado por *Rec A Tarde*, Salvador, 3 fev. 2023. 1 vídeo (18 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yp06AyyvwRI>. Acesso em: 20 maio 2025.

¹²⁷ A companhia, formada nos anos 1970, hoje se chama Balé do Teatro Castro Alves (BTCA).

outros nomes de sucesso que migraram do Nordeste, como Alceu Valença, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo e Fagner. E o sucesso não veio.

O amadurecimento da abordagem musical e espiritual aparece no lançamento do segundo trabalho, *Mensageiro da alegria* (1985), desta vez gravado no estúdio WR e lançado pelo selo independente de Salvador Nova República, o mesmo que lançou o álbum de estreia de Luiz Caldas. Gerônimo passa a tratar a música secular e sagrada de maneira distinta. Segundo ele, para os ritmos dançantes, como a salsa e a soca, as informações culturais externas do rock e do jazz são misturadas para formação de algo novo; enquanto que para o ijexá, o objetivo é respeitar a matriz musical da oração – um critério suficientemente flexível para acolher uma adaptação de Debussy na introdução de “Dandá”: “Dentro dessa melodia fiz uma coisa negra, negra mesmo”.¹²⁸

Gerônimo é muito relacionado aos sons do Caribe, e talvez seja o artista que melhor entendeu essa relação olhando sua penetração popular, introjetando na fonte, sem nenhuma estilização ou verniz. Segundo o cantor, a entrada no gosto popular desses ritmos se deu como resultado da revolução cubana de 1961, quando as músicas em espanhol, especialmente as provenientes da América Central, foram banidas da circulação oficial, em uma espécie de proibição velada. O desprestígio provocou uma acentuada queda de preços dos discos latino-americanos, que acabaram nas liquidações e balaios populares.¹²⁹ Alfredo Moura enxerga, além disso, um parentesco direto ligando as duas culturas, afirmando que “a improvisação é um traço comum tanto na percussão cubana quanto na baiana”, que se manifesta tanto na música popular quanto no candomblé, religião onde “existe uma definição bem clara quanto ao papel dos tambores rum, rumpi e le (enquanto um sola os outros dois fazem base)”, revelando “a coincidência entre universos rítmicos do Brasil e do Caribe”, fundamentada no passado escravo comum entre Bahia e Cuba (Moura, 2017).

Uma história curiosa envolve a canção “Jubiabá”. Em viagem para uma apresentação em Roraima, Gerônimo conheceu um lugar nominado literalmente como “rua dos pretos”, onde comprou um disco de soca, um ritmo da Guiana inglesa. Partindo desse modelo, escreveu a canção. Em seguida, tentou contato o cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), quando este filmava uma adaptação de *Jubiabá*, romance de Jorge Amado, publicado em 1935, para tentar incluir a composição na trilha sonora, mas sequer foi recebido.¹³⁰ A

¹²⁸ MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.

¹²⁹ MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.

¹³⁰ GERÔNIMO Santana no BahiaCast. Publicado por *BahiaCast*, Salvador, 16 jan. 2023. 1 vídeo (1h 55 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Zv0vZiCkIQ&t=478s>. Acesso em: 20 maio 2025.

canção acabou atingindo repercussão popular maior que o filme, dividindo um compacto de sucesso com “Eu sou negão”.

O sucesso nacional de “É d’Oxum”, interpretada pelo conjunto MPB 4 na trilha sonora da série *Tenda dos milagres*, exibida pela Rede Globo em 1985, levou o país a olhar para a Salvador afro-latina, que olhando o reflexo de si mesma no outro se reconheceu. Já o sucesso local de “Eu sou negão” no Carnaval de 1987 registrou um momento muito peculiar da axé music, descrevendo um evento concreto, o encontro de um bloco afro e um trio elétrico na rua,¹³¹ ao mesmo tempo que esse “encontro” era preparado em várias frentes na encruzilhada entre o comércio e a cultura. A narrativa gira em volta de um canto de afirmação de identidade negra, ao som do recém-criado samba-reggae, anunciando previamente de que lado Gerônimo ficaria, mesmo depois da mistura. A canção traz ainda uma introdução e um encerramento em forma de reggae com versos em macuxi, língua indígena da região de Roraima. Agnes Mariano (2019) relaciona a canção com a característica da “altivez” que surgiu nesse período, que soma a importância do passado histórico da Bahia e a tomada da palavra pela população negra. O jornalista Rogério Menezes comenta o inusitado da abrangência desse sucesso em seu livro: “Era, digamos, engraçado ver homens e mulheres não exatamente negros, gritando orgulhosamente aos quatro ventos, pelos quatro cantos da Bahia: ‘Eu sou negão!’” (Menezes, 1994, p. 173).

Em conversa conosco, Gerônimo Santana disse que não considera propriamente um artista de axé music, mas um agregado ao rótulo e ao contexto. O cantor nunca puxou um trio comercial grande, participando sempre do circuito alternativo até que, em 2019, conseguiu colocar nas ruas sua contraproposta, o Buzanfan, um ônibus cortado dos lados, que permite proximidade com o público e tem capacidade de trafegar por qualquer rua de qualquer bairro. Ele mantém ainda uma agenda de apresentações gratuitas no Pelourinho, que acontecem em temporadas ano a ano na Escadaria do Passo e no Largo Pedro Arcanjo. Pela sua banda Mont

¹³¹ O encontro nas ruas é narrado assim na canção: “E aí chegaram os negros/Com toda a sua beleza/Com toda a sua cultura/Com toda a sua tradição/Com toda a sua religião/E tentada, motivada/A ser mutilada/Pelos heróis anônimos da história/Estamos aqui e eles sobreviveram/E no bum bum bum bum bum bum do bum bum bum bum bum bum/No seu tambor/O seu negão vai tocando assim/Pega a rua Chile/Desce a ladeira/Tá na praça Castro Alves/Ou praça da Sé/Fazendo seu deboche/Transando o corpo/Fazendo o seu fricote/E o negão assume o microfone/E na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala/Alô rapaziada do bloco/Esse é o nosso bloco afro/Vamos curtir agora/O nosso som/A nossa levada/Que é a nossa cultura/E segura comigo!/Eu sou negão/Eu sou negão/Meu coração é a liberdade/É a liberdade/Sou do Curuzu, Ilê/Sou do Curuzu, Ilê/Igualdade na cor, essa é a minha verdade/Igualdade na cor, essa é a nossa verdade/E de repente, aparece ao longe/Um carro todo iluminado, é um trio elétrico/Que é isso, meu irmão?/Venha devagar/Calma/Que é isso, meu rei?/Peraê, peraê, peraê, peraê, peraê!/Qual é, meu irmão? Segura essa aí/E o cara do trio lá de cima olha/Legal massa/Pessoal do bloco afro é uma beleza estar aqui com vocês/Vamos levar o som/E o negão lá de baixo falando/Qual é, meu irmão?/É nenhuma, rapaz/Aqui é boca de zero nove/E é o suingue da gente!/Vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho/Que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!/E na levada!”.

Serrat já passaram grandes músicos, como Joatan Nascimento, Letieres Leite, Rowney Scott e Nestor Madrid.



Imagem 8 – Gerônimo e seu Buzanfan pelas ruas de Salvador.

Fonte: Edgar de Souza para a Rede Bahia de Televisão (RBT), 2023.

Guiado pelo mesmo temperamento dissidente de quem não se deslumbrou com Walter Smetak e se posicionou contra a proposta artística e comercial dos blocos de trio, o artista manteve suas convicções de compositor popular. Sua discografia é toda interessante. O acento experimental do álbum homônimo de 1988, sintetizado na abertura “Oxóssi”,¹³² canto de saudação do terreiro Ilê Asipa, misturando no arranjo o ritmo cíclico do barravento (toque do candomblé) com rock, sopros e coro (Scott, 2024). A intensificação das viagens caribenhas vem em *Dançarino* (1989), trabalho em que Gerônimo assume a percussão, e é temperada com ousadias, como musicar um poema de Gregorio de Mattos em “Epílogo”, com Pepeu Gomes na guitarra, ou compor uma bossa nova de cartilha com Carlinhos Brown e Mestre Pintado do Bongô, a bela “S’appelle Abaeté” (“Sou filho da lagoa/Madame me perdoa/Um grão de areia canta assim”). Depois de passar longo tempo sem gravar, retomou os registros fonográficos com os temáticos *Samba de roda: patrimônio da humanidade* (2015), em que saúda a lei municipal que criminaliza a homofobia em Salvador na indescritivelmente genial “Direito do viado”, e *Axé music: música forte* (2016), para hastear de vez uma bandeira de paz com o rótulo.

¹³² Na versão disponível nas plataformas de *streaming* ela aparece como antepenúltima faixa do disco. Por razões que desconhecemos, todos os álbuns de Gerônimo lançados originalmente estão assim, sem uma remasterização e com a ordem das canções alterada.

4.6. Resenha do álbum *Mensageiro da alegria*, Gerônimo (1985)

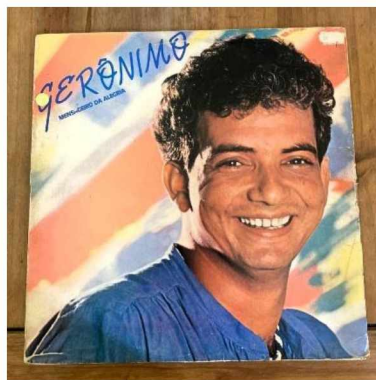


Imagem 9 – capa do álbum *Mensageiro da alegria*, Gerônimo (1985)
Fonte: acervo do autor.

Mensageiro da alegria é a gênese do movimento axé, de acordo com Carlinhos Brown (Wiedemann, 2023). Na ficha técnica do álbum está toda a banda do estúdio WR comandados pela produção de Vevé Calasans – também coautor de “É d’oxum”. Com acréscimo especial do irmão de Gerônimo, Toni Duarte, que, segundo Letieres Leite, é o baixista que mais entende as claves dos ritmos afro-brasileiros, tudo isso a serviço dos arranjos “de boca” do artista (Scott, 2024).

Na versão original em vinil, *Mensageiro da alegria* tem maior unidade e fluência, misturando diferentes abordagens musicais. Por razão que desconhecemos, a ordem das faixas foi alterada na versão para as plataformas de *streaming*, aproximando as canções afro-caribenhas no início e revelando uma associação entre “Viver amor”, “Coração guerrilheiro”, “Olhar” e “O maquinista”, concentradas na segunda metade, que se aproximam mais do lado pop da MPB do período.

Quando o *fade out* vai evaporando os tambores, as palmas e o coro do samba de roda “Vem me conhecer”, a vinheta que abre o álbum (“Eu sou a Bahia/Eu sou a Bahia...”),¹³³ e se inicia “É d’Oxum”, um fenômeno acontece: por meio de uma canção a cidade antiga e a nova se encontram e engendram um novo espaço. Ninguém consegue discordar ao ouvir Gerônimo cantar que todo mundo é filho de Oxum em Salvador, em qualquer tempo. Para o radialista Cristóvão Rodrigues, Dorival Caymmi assinaria a canção de olhos fechados.¹³⁴ O próprio Dorival teria dito que ela era melhor que uma canção sua durante uma seleção de repertório (Scott, 2024). No tempo circular, Jorge Amado poderia ter feito uma personagem cantá-la

¹³³ Uma longa e hipnótica versão pode ser ouvida em *Samba de roda: patrimônio da humanidade*, álbum de 2015.

¹³⁴ AXÉ: canto do povo de um lugar. Direção: Chico Kertész. Salvador: Macaco Gordo, 2017.

como desfecho de luz conciliatória para uma madrugada dramática de sexo e sangue no Pelourinho do romance *Tenda dos milagres* (1969). Na mesma mão, seus contemporâneos a abraçaram como hino não oficial da cidade, interpretando e celebrando a canção, como mostra o documentário *É d'Oxum: a força que mora n'água* (2023), dirigido por Day Sena. Outro exemplo que sublinha sua força está no especial *O canto da cidade* (1992) de Daniela Mercury, produzido pela Rede Globo no auge da exposição da cantora, em que, entre as participações especiais estrategicamente escolhidas, como Tom Jobim e Caetano Veloso, estava Gerônimo cantando “É d'Oxum” ao violão, representando o chão histórico em que Daniela estava dançando (Lepecki, 2012). MPB4, Luiz Caldas, Elba Ramalho, Gal Costa, Leci Brandão, Margareth Menezes: colegas de geração cantam, sumidades da MPB cantam.

Seguindo a trilha aberta por João Alfredo e Chico Evangelista em *Bahia Jamaica* (1980), a canção propõe sua conexão caribenha em torno do ijexá. Levada por um suingue mole na guitarra, ritmado por fina percussão (agogô, xequerê, congas e rum), tocada pelo trio de ouro Carlinhos Brown, Tony Mola e Ivan Huol, com a voz de Gerônimo flanando entre elas: “Se der presente, é tudo uma coisa só/A força que mora n'água /Não faz distinção de cor/E toda a cidade é d'Oxum”.

Um discurso antirracista em meio a uma ode à beleza e à vaidade soteropolitana, alegremente sensual. E embora Gerônimo ressalte que “É d'Oxum” não é uma canção de fundamento religioso (Scott, 2024), ela ganhou sentido de transcendência espiritual, ao relacionar a força da cidade com a altivez do orixá feminino.

A canção título é uma mistura de afoxé com jongo. A escolha desse ritmo de dança afro-brasileira praticado na região Sudeste se justifica porque “Mensageiro da alegria” é uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro, onde a canção foi composta, mas também ao orixá Exu, como Gerônimo comenta nas notas de seu *Musicbook* (2024). O que coloca seus versos sob as lentes do modo *Exunouveau*. Como Edmilson de Almeida Pereira afirma, essa expressão poética aponta para o significado insurgente, tensiona as características da percepção de mundo a partir dos atributos de Exu, que são a tensão entre inércia e movimento, presença e ausência, e ruptura e negação, mas tudo isso de maneira indireta e obscura, sem menção direta ao orixá e seu léxico (Pereira, 2022). Gerônimo brinca com a ideia do tempo circular cifrada no popular ditado iorubá “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”: “Ai, o meu coração balança/Quando ver tua presença/No vai-e-vem das asas do passarinho/É no jogo do pensamento/No vai-e-vem da contradança/No vai-e-vem das asas do passarinho”. A incoerência da flexão verbal na relação balança/ver, o vai-e-vem de asas, movimento antinatural, e a contradança e seu sentido figurado de mudança

frequente de lugar são símbolos da instabilidade para uma visão linear do tempo, mas que é festejada como chegada da alegria e da vontade de beijar (amar, desejar, querer bem). O culto a cada um dos demais orixás depende que Exu cumpra o seu papel de mensageiro, sem ele os orixás e os homens não se comunicam (Prandi, 2001). Gerônimo reforça nessa canção, Exu é o mensageiro da alegria.

A canção “Corra lá” adianta o mergulho mais intenso de Gerônimo nos cruzamentos de carimbó, soca, merengue, salsa e lambada, que seria cada vez mais determinante na sonoridade de seus álbuns. A composição é dividida com Carlinhos Brown. A letra, que menciona esperança, amor e autodeterminação, não chega a decolar e levar a canção para voos mais elevados, mas funciona como um bom fechamento para o lado A.

“Mameto Kalunga” é o momento luminoso que abre o lado B. É a canção que recebeu maior esforço de produção e execução, com contribuições de peso nas gravações. Luiz Caldas toca violão e teclados, Lazzo Matumbi divide o canto dos versos e a grande Coleta de Omolu adiciona vocalizações transcendentais entoadas em quimbundo¹³⁵ nos momentos exatos, em um raro registro de sua voz. Há ainda a presença de um naipe de metais fazendo pequenos floreios melódicos. No centro da canção, a mistura de tema espiritual, do banhar-se em águas sagradas de Iemanjá, com protesto social, ao clamar que os moradores da encosta não morram de fome, do abandono ou em um desabamento. O que parece sintetizado na misteriosa formulação: “O homem cosmopolita é orixá”.

Há espaço no álbum para inusitados achados líricos, como em “Fumo e mel”, canção que faz referência ao 2 de julho – um experimento polirrítmico, com uma abertura de atabaques sobreposta por bateria, baixo e guitarra de rock: “É fumo e mel/Que o caboclo quer/Pra lhe ajudar/É fumo e mel/Com a bandeira da Bahia de papel”.

¹³⁵ Uma língua banta falada principalmente em Angola.

4.7. Resenha do álbum *Negra*, Banda Mel (1991)

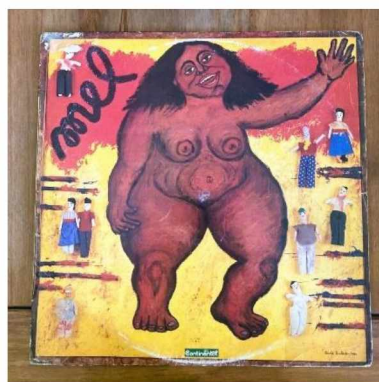


Imagem 10 – capa do álbum *Negra*, Banda Mel (1991).
Fonte: acervo do autor.

Se existiu mesmo o acordo de interesses entre as blocos de trio e os blocos afro que constituiu a axé music, o álbum *Negra* (1991) consegue borrar as fronteiras e os engates dessa união e as diferenças parecem resolvidas sonoramente e discursivamente. Em outras palavras, na concepção proposta por Goli Guerreiro (2000), a Banda Mel seria a realização total da axé music como música mestiça. Enquanto Luiz Caldas e Sarajane assimilaram pioneiramente alguns dos elementos da música dos blocos afro, a banda foi precursora em levar o repertório desses blocos para cima do trio elétrico, assumindo seu discurso. Entre 1987 e 1990, gravou as canções “Faraó (divindade do Egito)”, “Protesto Olodum” e “Revolta Olodum”, todas com grande sucesso de público, porém, transportando a percussão do samba-reggae para os sintetizadores. A estrutura do modelo de gerenciamento financeiro que originou a banda era formada, nos anos 1990, pelo Bloco Mel, o Trio Elétrico Mel e o Bloco Alternativo Melmania. Assim como as demais bandas de trio, a formação da Banda Mel teve alta rotatividade, especialmente entre cantoras e cantores principais. Aquela considerada a mais bem sucedida manteve-se unida entre 1989 e 1992, e trazia Márcia Short, Robson Moraes e Alobêned Airan dividindo-se nas vozes, e os músicos Dal (bateria), Fernando Padre (teclados), Gutto Guitar (guitarra) e Jailton Dantas (baixo), que também era o diretor artístico da banda. O grande sacada foi a entrada dos percussionistas Dito Régis e Orlando Costa, que trouxeram força e unidade para uma concepção musical abrangente, que assimilava samba-reggae, lambada e merengue, forró, pagode e sambalão e o que mais pudesse fazer dançar. Depois do primeiro momento reprocessando o repertório do Olodum, a Banda Mel, consolidada comercialmente, passou a perseguir uma assinatura particular. Encontrada, inicialmente, em “Prefixo de verão”, composição de Beto Silva, trazida pelo cantor Robson

Morais, que puxou o álbum de mesmo nome em 1990. Importante sublinhar que a temática afro-brasileira seria uma das tônicas predominantes no repertório da banda e marca de seu sucesso massivo, até ser apagada no álbum *Todo mundo dança*, de 1995, no fim do recorte histórico que analisamos neste trabalho.

Negra (1991) traz o melhor da Banda Mel na máxima potência, é canção política apoteótica, é dança de corpo e de espírito, é concebida como produto e no encontro com o público é arte, ou, como está escrito na contracapa do disco “Negra é: a raça, cor, cultura e a identidade musical da Banda Mel”. A produção de Paulo Ferreira acertou um ponto fraco nas gravações anteriores: maior ambiência sonora nos graves, permitindo aproximação da vibração rítmica da música ao vivo, se ouvida em volume alto.

A canção que abre o disco, “Baianidade nagô”, é a que mais se aproxima de apresentar a proposição ideológica da axé music em versos e música. É um chamamento para ir atrás do trio elétrico, mas desta vez vivendo a própria identidade e cultura negras, em um espaço-tempo imaginário de festa constante. O cantor principal, Robson Moraes, é um homem branco com cabelo *mullet*, com uma voz que insinua sorrir de confiança. Márcia Short e Alobêned Airan, as duas cantoras negras, vocalizam afundadas na mixagem, sublinhando o refrão da canção, que é chamado por uma curiosa ponte no teclado simulando uma flauta transversal. A música é um samba-reggae com arranjo de metais de sambalanço. O resultado atingiu tal ressonância no imaginário que mesmo quando interpretada por artistas expressivos, como Daniela Mercury, Luiz Caldas, Péricles ou Maria Gadú, ainda assim essa gravação se impõem com facilidade como a verdadeira. Uma canção que não pode ser tomada para si, quem a canta adere a ela. O compositor Evandro Rodrigues, que na época assinava Evany e tinha 21 anos, entregou esta, seu primeiro esforço, especialmente para a Banda Mel.

Agnes Mariano (2019), analisando a importância do tema “festa” na invenção da identidade baiana a partir das canções, afirma que na primeira metade do século XX a festa era um cenário nas composições, enquanto que na segunda metade ela passa a ser o foco principal do interesse, virando adjetivo, advérbio e verbo, indicando procedimentos e transformando a “habilidade e disposição para celebrar” em um valor: “A festa, o Carnaval e um estado de espírito comumente relacionado a ele assumem ares de elementos centrais na definição de uma ‘identidade baiana’” (Mariano, 2019, p. 105). A autora considera “Baianidade nagô” a canção que nomeia essa identidade.

Há um mérito na canção que em uma análise histórica talvez se sobreponha às demais. “Baianidade nagô” expressa a vitória da cultura negra no Carnaval de Salvador. Seu refrão diz “Eu vou, atrás do trio elétrico, vou/Dançar ao negro toque do agogô/Curtindo

minha baianidade nagô”, o que a liga ao tema do verso de Caetano Veloso “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu”, do supracitado frevo de 1969, que trouxe o prestígio canônico para essa tradição popular. Mas em 20 anos, a cultura soteropolitana se tornou majoritariamente negra pela força da axé music.

Na sequência, “Boca louca” explicita o flerte com os naipes de metais ao estilo do sambalão carioca, com a banda fazendo uma versão reverente do sucesso do repertório do álbum *Branca mete bronca*, estreia solo de Branca di Neve, lançado em 1987. Reverente porém anfetaminada, temperada de aditivos para tirar a canção do salão de baile e colocá-la pulando atrás do trio carregando um copo de cerveja quente.

“Crença e fé” chega. E se o chão chamado história e a dança se constituem mutuamente em relação dialética, convenhamos, nem mesmo o embaralhamento de proparoxítonas em infinitos dodecassílabos do hino canônico pode competir de verdade com uma multidão de milhares de pessoas em uma coreografia sob sol, sob chuva, rua acima, rua abaixo, inflamadas pela percussão do samba-reggae, cantando esse mantra positivo no jogo pergunta e resposta: “e diga yes, diga yes, sou negão! e diga yes, diga yes, sou negão! Sim, sim, sim, sim, sim, sim”.

Sobre a técnica de pergunta e resposta, seu efeito e significado, Leda Maria Martins comenta o seguinte:

A técnica responsorial também nos remete às convenções estilísticas de matrizes africanas, uma conversa cantada entre um solista que apresenta o tema e um grupo de vozes, o coro, que responde. O mestre da voz prolonga a cantaria, ora improvisando o tema, criando variações, ora repetindo, escandindo suas possibilidades enunciativas. A repetição do tema e sua improvisação constituem os anéis das espirais da ancestralidade. Nos cantos, também o movimento em espiral se manifesta (Martins, 2021, p. 99).

A canção foi composta por Beto Jamaica (cantor do É o Tchan) e Ademário, e apresenta a mais expressiva interpretação solo de Márcia Short e um texto que compila os temas dos compositores dos blocos afro: a afirmação orgulhosa da identidade negra, o Carnaval como lugar sem preconceitos, a música feita para girar pelo mundo todo sem barreiras, e a louvação ao bloco Ilê Aiyê.

5. MARROM ON MARROM

Eu e meus vizinhos somos sofisticadíssimos, mas ninguém entende. O que nos ofende quando falam em pobreza é que parece que não temos bom gosto

(Carlinhos Brown, jornal *A Tarde*, 3 dez. 2000, p. 14)

5.1. Um lugar para chamar de seu

Antônio Carlos Santos de Freitas, o Carlinhos Brown, ocupa na música brasileira um raro espaço entre o popular (de massa) e o elitizado (do cânone letrado). Não um limite ou uma fronteira, mas um espaço mesmo entre as duas coisas. Esse espaço é fugidio e pouco frequentado. Ora há uma redescoberta de um gênero ou de uma estética, ora há um esquecimento ou apagamento, há ainda os lances de dados do acaso que surpreendem e confundem, por isso ele, o espaço, muda com o tempo, por isso a dificuldade de permanecer parado nele. No limite ou na fronteira, por exemplo, cabe mais gente, pois há a permeabilidade que depende de um gesto artístico individual que aciona o movimento. Um caso particular de estar parado no popular: Agnaldo Timóteo (1936-2021), sua coleção incólume de hinos LGBTQIA+ na segunda metade dos anos 1970 permanece esperando uma redescoberta ou reavaliação que parece que nunca virá.¹³⁶ Um caso particular de estar parado no elitizado: Marisa Monte, mesmo cantando “Amor I love you”, aliás, composição de Carlinhos Brown, na novela *Laços de família* e emplacando sucessos populares nas rádios, continua se apresentando como uma diva em teatros a preços inacessíveis para a maior parte da população. São extremos em que não importa mais o gesto artístico, se de repetição ou se de quebra, a presença é estável. Mas o que significa, afinal, não estar solidamente dentro do cânone letrado, nem ter sucesso popular profundo? Entre muitas coisas, é estar em um lugar em que o gosto, ou a reflexão sobre ele, não consegue pousar por muito tempo.

Ao contrário da tendência associativa mais comum, sendo Carlinhos Brown um percussionista negro da periferia de Salvador, o artista não emergiu do fenômeno dos blocos afro, não participando da bateria ou desenvolvendo ligação especial com nenhum deles. Em sua biografia *Meia-lua inteira: a constelação mística de Carlinhos Brown* (2023), escrita por

¹³⁶ O cantor negro da voz grave com vibrato, que interpretava canções de amor exacerbado, gravou três álbuns em que trata, de forma cifrada, entre o discurso libertário e o arrependimento cristão, de suas experiências homoafetivas: *Galeria do amor* (1975), *Perdido na noite* (1976) e *Eu pecador* (1977). Sua homenagem à Galeria Alaska, reduto gay e marginal carioca, nunca foi assimilada pelo movimento, nem se esboçou uma redescoberta pelas gerações seguintes, deixando perdidos versos como: “Na galeria do amor é assim/Muita gente à procura de gente/A galeria do amor é assim/Um lugar de emoções diferentes/Onde gente que é gente se entende/Onde pode se amar livremente”.

Julius Wiedemann, encontramos sua trajetória envolta em inabalável convicção na positividade e na mistura em todos os aspectos da vida. Uma pessoa de origem pobre, alfabetizado somente aos 14 anos, que escolheu o caminho da arte pela ainda desvalorizada percussão – o músico conta que percussionistas se reuniam na praça da Sé, no centro de Salvador, nos anos 1980, para aguardar ofertas de trabalho, que muitas vezes eram pagas com cachaça. A sua ligação não apenas técnica mas espiritual com a música vem de Osvaldo Alves da Silva, o Mestre Pintado do Bongô, que foi seu tutor e conselheiro por muitos anos, ensinando a disciplina artística necessária para que o jovem não se perdesse nas noites de samba nas barracas e bares em que tocavam (Wiedemann, 2023).

No começo dos anos 1980, Brown tocava percussão em bandas de trio e acompanhando Luiz Caldas, como membro do Acordes Verdes, banda formada pelos músicos fixos do estúdio WR. Os poucos músicos negros nesse cenário enfrentavam dificuldades e eventualmente tomavam vaias do público. Carlinhos teria dito ao amigo Tonho Matéria, que logo se consagraria como compositor e como cantor do Olodum, após uma dessas tretas: “Negão, deixa isso pra lá, no ano que vem eu vou sair com um trio todo marrom, mas vamos comer nosso feijão porque a gente precisa ficar forte” (citado por Guerreiro, 2000, p. 144). Por questões de contexto e por um espírito artístico individual, o compositor de linguagens híbridas acabou se desenvolvendo por outra via, longe do espaço onde a percussão afro-brasileira protagonizava a composição.

Carlinhos Brown é cria do Candeal Pequeno, a parte negra e pobre do antigo bairro soteropolitano, fundado por uma mulher africana livre, Josepha Maria de Sant’Anna, e seu marido, o liberto Antonio Mendes da Silva. A comunidade, em uma concepção contemporânea, pode ser chamada de quilombo urbano, pois o local foi guarida para africanos, alforriados ou não, em fuga da pobreza. A ligação do artista com esse bairro se tornou mais intensa e concreta na medida em que ele e a família permaneceram vivendo nele mesmo depois de ascender materialmente. Carlinhos encabeçou projetos de melhoria urbana para o Candeal nos anos 1990, a partir do capital financeiro e de influência que foi conquistando como músico e compositor, inicialmente de cunho estrutural, como saneamento básico, pavimentação de ruas e recuperação de casas. Essa genealogia é contada em detalhes no artigo da professora Maria das Graças de Andrade Leal publicado em 2014 com o título “Candeal: ocupação e constituição de um bairro em Salvador – Bahia (séculos XVIII-XX)”. Um outro aspecto de grande importância para entender a identidade e a geografia de Carlinhos Brown, é que o Candeal Pequeno tem constituição matriarcal, por ter uma maioria de lares sustentados pelas mulheres lavadeiras. Mas ninguém explicou melhor a dimensão

imagética do bairro na obra do artista do que ele mesmo no encarte de seu álbum de 2001, *Bahia no mundo: mito e verdade*:

Candeal Pequeno: cultura ilimitada. No início era o Candeal: promessa de luz, braços abertos, tempo e espaço de CULTURAS. Plural poque a diferença nascia com a IDENTIDADE. Porque do jogo à dança, do culto à festa, foi escolhido amoroso e selvagem solo. LIBERTOS desde o início de limites, libertos de visão curta, libertos de repetição. O lugar gerou música sem fronteiras, expandindo-se no novo século. ANTENA e RAIZ do Candeal. O Candeal Pequeno dribla a pobreza fazendo da sua riqueza cultural uma poderosa aliada na conquista de direitos humanos e sociais.

A relação de Brown com o local já foi tema de um documentário do diretor espanhol Fernando Trueba, chamado *O milagre do Candeal* (2004), em que estão registradas algumas das iniciativas musicais e educacionais, como a escola de percussão Pracatum e o Candyall Guetho Square, que ajudaram a melhorar as condições materiais da comunidade e torná-la um polo cultural da cidade. Quando a axé music e suas misturas deixava de ser um gênero “regional” e alcançava popularidade no país inteiro, Brown se voltou para o Candeal para iniciar um projeto artístico com pretensões particulares. O sucesso comercial massivo trouxe para os artistas baianos daquela geração dos anos 1980 luz e sombra: de maneira inédita, uma manifestação cultural atingia o público de todo país sem que os artistas precisassem migrar para o eixo Rio-São Paulo, movimentando economia, trazendo melhoria estrutural e levando a autoestima da população às nuvens; por outro lado, a crítica, acostumada ao seu poder de chancela, que nos primeiros anos tratou com relativa benevolência o fenômeno que viam como local e passageiro, agora atacava com agressividade desmedida a música que ameaçava sua hegemonia. Carlinhos não quis nem uma coisa, nem outra. Ele já havia acompanhado nos palcos artistas como Djavan, Carlos Pita, Elba Ramalho e Wando. Suas canções já tinham sido gravadas por nomes como Gerônimo e Sarajane, mas quando Caetano Veloso gravou uma composição sua, “Meia-lua inteira”,¹³⁷ no álbum *Estrangeiro* (1989), que foi trilha sonora da novela *Tieta*, Brown obteve um prestígio novo, e decidiu que era hora de fundar seu “trio todo marrom”, mas também pudesse ser cor de rosa e carvão.

¹³⁷ Na biografia do artista, temos uma explicação para o sentido da letra: “Do nome do golpe com o giro de 360 graus, ‘meia-lua inteira’, e de outros como ‘sopapo’, ‘coqueiro baixo’, ‘martelo’ às referências ancestrais – como ‘terça-feira’, dia de Ogum, orixá considerado patrono da capoeira – e culturais – na homenagem ao Mestre Bimba, fundador da primeira academia de capoeira de Salvador –, a letra fala das dificuldades vividas na época da ilegalidade da capoeira, sugeridas em ‘martelo do tribunal’ e ‘pego sem documento’. Já o verso ‘sumiu na mata adentro’ talvez seja uma referência aos quilombolas, possíveis praticantes dessa arte marcial. O ‘grande homem de movimento’ é o próprio jogador de capoeira, e o som marcado do refrão ‘São dim, dão, dão’ evoca o berimbau” (Wiedemann, 2023, p. 140).

A Timbalada trouxe elementos da estética tecnologizada e do pop global para a axé music. O nome se referia à recuperação do timbau, um tambor brasileiro derivado do caxambu. Segundo Goli Guerreiro (2000), em Salvador, ele chegou a ser utilizado pelo afoxé Filhos de Gandhi em uma versão compacta, enquanto a Timbalada usa o tambor mais longo com tarraxas, que apareceu pela primeira vez na banda de apoio de Carmen Miranda. Para Brown, o instrumento era tocado desordenadamente, e que sua ideia foi organizar as notas em direção ao futuro. Imediatamente a banda se tornou um fenômeno do Carnaval de Salvador e do Brasil, desde seu primeiro e homônimo álbum de 1993.

O Candeal se tornou sinônimo da estética 'brau', que tem nas várias músicas negras do Novo Mundo sua principal forma de comunicação. Diferentemente dos outros espaços negros, que voltavam seus olhos para Áfricas tribais, modernas, científicas, nômades ou místicas, o Candeal constrói um imaginário multifacetado, pluricultural, inventando assim uma 'África cosmopolita', que corresponde à mistura de linguagens da musicalidade produzida na Bahia e transforma a estética percussiva num signo de contemporaneidade pop (Guerreiro, 2000, p. 175).

Segundo o sociólogo Osmundo de Araújo Pinho, no artigo "Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador" (2005), o surgimento do Brau coincide com o momento histórico da reafrikanização de Salvador, porém ligado aos códigos estéticos e comportamentais norte-americanos (especialmente a soul music pela ótica de James Brown). Uma tipo de identidade desenvolvida em torno do corpo, da dança, da masculinidade sexualizada e agressiva.

A *expertise* demonstrada no dançar em rituais agonísticos entre rapazes, a sedução que a dança implica no mercado afetivo-sexual e a ligação que a dança permite refazer entre o corpo negro e sua história, todos esses aspectos são recorrentes para diversos exemplos etnográficos e parecem indicar a importância da cultura corporal como uma forma de reflexão sobre a corporalidade (historicidade encarnada no corpo), rituais ou práticas de gênero (Pinho, 2005, p. 135).

Mesmo o jornalista Hagamenon Brito, resenhando a estreia da Timbalada na revista *Bizz*, deu o braço a torcer e elogiou, de maneira azeda, a popularidade orgânica conquistada pela banda com seus ensaios abertos no Candeal e defendeu que o tratamento pop dado ao resgate do timbau transformou "o que era batucada em uma espécie de versão tribal da dance music". Brito enumera méritos, como a inclusão de guitarras ao estilo do juju, um gênero musical nigeriano, e as misturas de sons caribenhos com ijexá, mas trata negativamente as letras, ressaltando que o ritmo é o que importa no álbum.¹³⁸

¹³⁸ BRITO, Hagamenon. Timbalada. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 51, out. 1993.

Com o nome em crescente, na primeira metade da década de 1990, parecia que Carlinhos Brown estava em todos os lugares ao mesmo tempo – uma volatilidade que talvez explique sua posição no espaço entre o popular e o elitizado. Ele participa da concepção e da realização de três trabalhos que tiveram desdobramentos importantes: *Brasileiro* (1992), de Sergio Mendes; *Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão* (1994), obra que consolidou o nome de Marisa Monte entre os grandes da MPB; e *Roots* (1996), da banda mineira Sepultura, que teve impacto global nos rumos do heavy metal.

O artista acabou recebendo um tratamento distinto dos demais nomes da axé music, tendo, de certa forma, seu nome descolado dela. Para começar, em fevereiro de 1993, a revista *Bizz* trazia a chamada de capa “A nova cara da Música Pop Brasileira” com quatro fotos: de Edu K, da banda gaúcha de rock experimental DeFalla; de Carlinhos Brown; de Cherry, da banda Okotô, que cantava em inglês; e de Samuel Rosa, do Skank. A matéria não menciona a axé music e aposta no esforço de aproximar Brown do rótulo mercadológico world music, destacando o prêmio Grammy recebido nessa categoria por Sergio Mendes, pelo já mencionado álbum que trazia o baiano como compositor e músico em cinco canções.

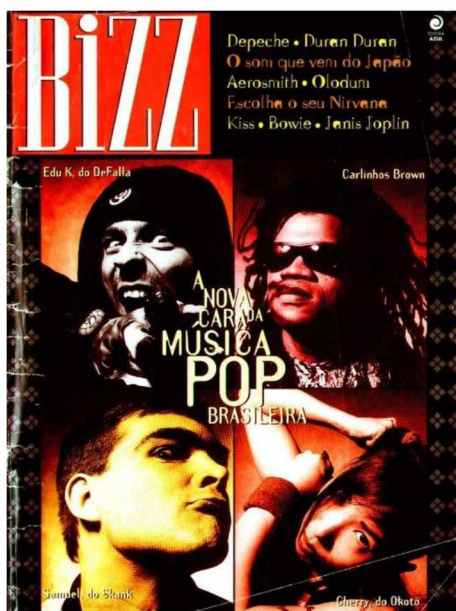


Imagem 11 – Capa com a chamada “A nova cara da Música Pop Brasileira”.
Fonte: revista *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 94, maio 1993.

Dois anos depois, no primeiro VMA (Video Music Awards) da MTV Brasil, o júri técnico deu vitória em cinco categorias para o cinematográfico videoclipe de “Segue o seco”, composição de Carlinhos, interpretada por Marisa Monte, enquanto que o público deu preferência para a canção “Uma brasileira”, com Os Paralamas do Sucesso, também

composição de Carlinhos. Já em 1996, enquanto metaleiros confusos tentavam adivinhar o que significava os instrumentos creditados na ficha técnica do novo álbum do Sepultura,¹³⁹ que incluía elementos afro-brasileiros da percussão e cantos indígenas, multidões cantavam um novo sucesso popular seu, “Rapunzel”, dessa vez na voz de Daniela Mercury.

Ainda no ano de 1996, lançou inventivo e bem sucedido álbum *Mineral* com a Timbalada. O primeiro que ele produziu sozinho. A capa do disco com um timbaleiro pintado, mistura a ideia de sons ancestrais e um futurismo brasileiro (Wiedemann, 2023). Estava mais do que feita a cama: as expectativas para um primeiro álbum solo eram altas em todos os sentidos.

5.2. Linguagens: a crítica tem elementos para analisá-las?

Dó Capiáu/Beja, veja se ela ir/Com Manuca Xular/Vê Xangó em Dona Preta/Que veio do Irará/ Pra Dona Nair/Dadá Dona Didi/Dionísio e Coca-Cola/Na carroça vai subir/Pela Rua do Carmelo com Zeca Tupi/Vanju Concessa/Dona Brígida, Dona Bem/E Dona Damiana também

(“Vanju Concessa”, Carlinhos Brown, do álbum *Alfagamabetizado*, 1996)

O crítico e jornalista Pedro Alexandre Sanches, entrevistando Carlinhos Brown para a *Folha de São Paulo*, parece querer saber do que é feita sua poética, mas em uma conversa em que cada um está falando amparado em códigos diferentes:

Folha – Por que suas letras, mesmo simples, parecem complicadas?

Brown - Mas por quê? Não são, não. São tão ligadas à cultura do Brasil, é sinal que a gente não conhece nosso país. Você sabe o que é ‘xangó’? É um peixe que é assado ao sol, com água do mar, não precisa tempero. No sertão isso com farinha é tão usado quanto o maior caviar que possa existir.

Folha – Cantar vê xangó em dona Preta ajuda a entender isso?

Brown - Você continua a não saber o que é xangó porque não viveu. Se um dia alguém for estudar o Candeal, vai encontrar o xangó e vai encontrar essa referência, isso se chama memória. Não sou eu, é a própria simplicidade da vida que arremata, com sofisticação que nem eu domino [...].¹⁴⁰

Essa forma de tratar a lírica de artistas populares brasileiros nos faz pensar em uma hipótese retórica: será que Sanches indagaria Bob Dylan a procura de algum tipo de sentido literal e instrutivo em, por exemplo, “Stuck inside of mobile with the Memphis blues again”?

¹³⁹ No encarte de *Roots*, Carlinhos Brown aparece em três canções, “Ratamahatta”, “Ambush” e “Endangered species”. Os instrumentos creditados são estes: surdo de meio, garrafão d’água, djembe, lataria, chocalho pajé, tiro no pandeiro, reco reco na pedra, surdos baixo, berimbau, xequerê, timbau, wood drums, surdos 22 e 24.

¹⁴⁰ SANCHES, Pedro Alexandre. Mito e verdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. E1, 6 fev. 2001.

Carlinhos Brown poderia ser o porta-voz, a figura carismática, o redator do manifesto, o defensor de um programa estético ou político para a axé music. Ímpeto, juventude, beleza, negritude, disciplina, criatividade e um desassombro diante do mundo, no caso o mundo dos primórdios da globalização econômica e cultural, um protótipo de um tipo de pop star que ele acabou não sendo. Mesmo a ranheta e sectária revista *Bizz* apostou nele. Além da matéria de 1993 em que era apontado como uma das novas caras da música pop brasileira, o periódico lhe dedicou mais duas capas, igualmente com pautas grandiosas ao redor de seu nome. Em outubro de 1995, a revista mudou de nome para *ShowBizz*, e alterou bastante a proposta editorial, enxergando uma mudança no panorama e admitindo exageros anteriores:

Dá pra sentir no ar que a música brasileira entrou numa fase das boas. Não uma explosão como a dos anos 80, mas um florescimento mais sólido. Temos aí, em plena atividade, os gênios dos anos 60 e 70, toda a galera dos anos 80, mais uma turma nova e poderosa, dos anos 90. [...] Mas sabíamos que era preciso preservar a independência dos críticos, sem deixar que ela orientasse o tom das matérias.¹⁴¹

A publicação anunciava o desejo de ser mais brasileira e Carlinhos Brown afirmava: “Eu levo o Brasil comigo”. A *ShowBizz* também publicou uma cobertura da estadia do artista em Paris para gravar partes de *Alfagamabetizado*, desta vez sem capa. Mas quando uma nova década se aproximava, na edição de novembro de 1998 uma dobra de aposta anunciava: “Abram alas para a MPB 2000! A geração de Carlinhos Brown e Marisa Monte se firma e pede passagem”.

¹⁴¹ ZOBARAN, Felipe. O que era Bizz virou ShowBizz. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 19, out. 1995.



Imagens 12 e 13 – Capas destacando Carlinhos Brown.

Fonte: revista *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 123 e 160, out. 1995 e nov. 1998.

Nessas matérias, a axé music não aparece ou é mencionada de passagem, como um fantasma antigo. Brown não facilita o trabalho da bússola, pois em dado momento se afasta: “Nunca fiz [axé music]. Posso até ser um dos precursores, mas o rótulo eu não aceito” (citado por Guerreiro, 2000, p. 180); para em outros se declarar: “Eu sou um serviçal do axé music”.¹⁴² Mesmo a estratégia de divulgação da gravadora para seu álbum de estreia apostava na confusão: “Como definir o som do Carlinhos Brown? É algo assim entre o Caetano e o Sepultura”. Um não lugar, ou aquele espaço raro entre o popular e o elitizado, que é difícil de chegar.



Imagem 14 – Anúncio do álbum *Alfagamabetizado*.

Fonte: revista *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 131, jun. 1996.

¹⁴² AXÉ MUSIC - 40 ANOS | PROGRAMA ESPECIAL | TVE BAHIA - 25/02/2025. Publicado por *TV Bahia*, Salvador, 25 fev. 2025. 1 vídeo (58 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCIRiWWBMeM&t=935s>. Acesso em: 30 maio 2025.

Na referida biografia de Carlinhos, há um esforço do autor em conjugar todos os elementos por vezes dissonantes que formam a “constelação mística” muito própria do artista. Em dado momento, Julius Wiedemann chega a uma formulação que de certa maneira admite a impossibilidade:

Ele vestiu cocar, roupa feita com restos de lixo, de copinho, colocou turbante, braceletes, o que fosse, para mexer com o pensamento das pessoas, às vezes em busca da crítica, de espaço. Sua visão muito particular dos espaços sagrados e da estética é uma referência forte nessa construção. Para ele a estética começa na água, no movimento da água. [...] Muitas vezes foi ‘testando as águas’ antes de jogar um assunto na mídia. Primeiro colocava em músicas, e depois, dependendo da popularidade ou das pautas nos meios de comunicação, se aprofundava no assunto. [...] A compreensão desse universo misturado é quase indispensável para entender a persona que Brown criou, assim como a mística que foi criada em torno dele. [...] São esses elementos combinados – raça, pobreza, violência urbana, mobilidade social, rituais, misticismos, história, ancestralidade, origem, DNA, ritmos, a ideia de pertencimento, a pan-africanidade, entre tantos outros – que se manifestam em Carlinhos, que o tornam uma espécie de síntese da brasilidade que tanto buscamos entender, incluindo as enormes contradições e dualidades (Wiedemann, 2023, p. 79).

Nelson Motta, que foi um entusiasta da aparição de Daniela Mercury e que havia, anos antes, dirigido a estreia de Marisa Monte nos palcos, sem nenhuma surpresa se interessou por Carlinhos Brown, tentando viabilizar a gravação do primeiro disco do autor na gravadora que trabalhava, projeto que não funcionou. O que não diminuiu a vontade de acompanhar seus passos: “O cara é ousado mesmo. É um autodidata genial”, tentando também sua síntese: “Uma qualidade e uma fragilidade do Brown era a total ausência de espírito crítico, a espontaneidade, que era uma força que o impulsionou” (citado por Wiedemann, 2023, p. 81). No mesmo depoimento, o jornalista e produtor cultural sentencia que *Alfagamabetizado* tem muito de tudo, sendo pouco seletivo, gerando uma mistura complexa e difícil de digerir.

O aguardado álbum foi produzido e gravado nos dois lados do Atlântico, em Salvador e Paris. A resenha publicada na *ShowBizz* foi escrita por Otávio Rodrigues, conhecido como um dos principais divulgadores do reggae no Brasil:

São Paulo, 1994. Carlinhos Brown dá uma entrevista no saguão de um aperto-hotel. O casal de meia-idade, distinto, para diante do elevador e olha firme, inquisidor mesmo. O que é? Implicaram com o nariz do africano? O cabelo? A chupeta no pescoço? O elevador chega, o casal entra. Mas muda de ideia e volta: ‘Desculpe, você não é o Brown? Olha, muito prazer. Nós somos os pais da Fulana, que esteve com você em Salvador, nas férias. Ela adorou você, estávamos loucos para te conhecer também...’.

É, faltava ao Brasil um herculoide como Carlinhos Brown. Alguém de bom coração, muita atitude, antenado com a música do planeta, com o dom da batucada,

apaixonado pela tecnologia. Alguém muito mais do que baiano ou brasileiro, reinventando a língua, a forma e o conteúdo do nosso repertório, sacrificando o virtuosismo da voz em nome da legitimidade, do *feeling*. Uma criatura gasosa, com o *swing* de Gil, a suruba linguística de Ben Jor, a dolência de Caetano, as sacadas do Melodia, as bacias e molas de Hermeto Pascoal.

Brown é um Brasil Brasil, mas com qualidade, cozinhado na brandura, com a experiência do hit parade baiano, as parcerias com Caetano, Herbert Vianna, Nando Reis, Daniela Mercury, Sergio Mendes, Bill Laswell, Sepultura! Alfagamabetizado é chique, tem Arto Lindsay e Wally Badarou, dois gênios da produção, mais a participação dos Doces Bárbaros e Marisa Monte.

É um disco menos pretencioso do que permitiria todo esse auê, e tem uns caras famosos que os distraídos não conhecem – Leo Bit Bit, Babeu, Chuchupa, Tripé, Dois Metros, Morotó, Onça, Zão e Zezeu etc. É temeroso rotular ou transcrever as letras: é o som do Carlinhos Brown, o cara legal que todo mundo gostaria de conhecer em Salvador, nas férias.¹⁴³

O texto carrega uma estranha ambivalência. Afinal, na análise de um álbum musical, não se fala de nenhuma canção. Sobre as letras, o autor acha perigoso “rotular ou transcrever”. Na análise de Rodrigues cabe alguma sociologia, cabe o lugar comum em relação a músicos negros de enfatizar o “dom” em contraponto ao esforço, e ainda um elogio de proporção inalcançável, como se Brown pudesse carregar os predicados dos maiores nomes do cânone e ao mesmo tempo ser reduzindo ao “cara legal para conhecer, nas férias”.

Mais contido, mas igualmente sem analisar as canções, Luiz Caversan escreveu para a *Folha de São Paulo* sobre o álbum. Além da aproximação com o mercado mundial de música étnica e de elogios a inventividade de Brown como músico, a resenha destaca a atenção especial que *Alfagamabetizado* recebeu na França, com perfis e críticas elogiosas no jornal *Le Monde* e na revista *Inrockuptibles*.¹⁴⁴

O álbum foi incluído na série internacional *1001 discos para ouvir antes de morrer*, organizada por Robert Dimery recebendo a seguinte resenha:

Alfagamabetizado [...] apresenta uma fusão da herança musical tradicional do Brasil com a música moderna. O resultado é colossal. [...] O que faz deste álbum uma obra notável é a maturidade e até sofisticação com que a fusão das várias influências musicais é executada. De fato, a integração de ritmos tradicionais e contemporâneos em alguns casos é tão coesa que a linha de fusão se torna quase imperceptível (Dimery, 2007, p. 816).

Carlinhos Brown trabalhava a invenção tangenciando a tradição harmônica, escrevia partindo da noção de memória matriarcal, inventando instrumentos, inventando palavras, se movendo muito e se mostrando estranhamente contrariado de ver os outros parados.

¹⁴³ RODRIGUES, Otávio. Brasil legal. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 132, p. 56, jul. 1996.

¹⁴⁴ CAVERSAN, Luiz. Carlinhos Brown lança coquetel étnico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 7, 17 maio 1996.

5.3. Resenha do álbum *Alfagamabetizado*, Carlinhos Brown (1996)



Imagem 15 – capa do álbum *Alfagamabetizado*, de Carlinhos Brown (1996).
Fonte: acervo do autor.

A força que move *Alfagamabetizado* está dividida em dois núcleos de criação. Um deles centrado na produção de Wally Badarou, francês de origem beninense, que trouxe experimentados nomes para as gravações, como Ndoumbé Djengué, contrabaixista camaronês e o trompetista Ron Meza e o violoncelo de Vincent Ségal, todos eles conectados pelas suas colaborações com o célebre cantor Salif Keita, de Mali – aquele mesmo da canção de Chico César “À primeira vista” (“Quando chegou carta, abri/Quando ouvi Salif Keita, dancei”). O outro, o núcleo soteropolitano, é formado por Rowney Scott e Joatan Nascimento, da Escola de Música da UFBA, mais os timbaleiros do Candeal e a guitarra de Roserval Evangelista, comparada, pelo crítico Sérgio Martins, ao som do mestre nigeriano de juju King Sunny Adé.¹⁴⁵ O outro produtor, o norte-americano Arto Lindsay, é um especialista em fazer a mediação entre artistas brasileiros e a música globalizada em discos com “som Nova York”, como pode ser percebido no seus trabalhos em *Estrangeiro* (1989), de Caetano Veloso, e em *Mais* (1991) e *Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão* (1994), de Marisa Monte. Um produtor que acomoda Cesinha (o baterista do estúdio WR) e Marc Ribot ou Robertinho do Recife e John Zorn ou Carlinhos Brown e Phillip Glass na mesma ficha técnica. Mas o “som Nova York” não adere totalmente na tela negra de *Alfagamabetizado*.

Para quem chega ao álbum com a ideia das colaborações de Carlinhos Brown com os colegas de geração da axé music, Gerônimo, Luiz Caldas e Sarajane, ou com os novos amigos do “centro” do país, Sergio Mendes, Paralamas do Sucesso e Marisa Monte, ou da vibração de “Meia-lua inteira” e da Timbalada acaba encontrando pouco coisa. A estreia solo do multibaiano traz surpresas. Antes de tudo, a presença de baladas delicadas que apresentam

¹⁴⁵ MARTINS, Sérgio. O pulo do negro gato. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 36-40, jun. 1996.

tanto uma densidade em sua voz quanto um sentimentalismo em sua poética que ainda não haviam aparecido dessa forma, tão desarmadas e sem artifícios. Destacamos versos de duas canções, ambas levadas por um violão tocado pelo próprio Brown, que exemplificam essa percepção. “Argila” diz assim: “Vinha rindo e circulando/Sobre tudo o cobertor do teu olhar/Varreu meus zolhos/E do teu olho joio/Uma gota de orvalho/Que era vidro se ficou/Vivendo um despedace/E o coração coador/Sorriu/Vexado de amargor e se pintou/Com a lama da lagoa pra à toa correr”. “Frases ventias” diz assim: “Teu beijo cata-vento que assobia/Frases ventias pra ti sem mim/Pelo portão que escorre a calma/Nos utensílios que a vi servir/Saladas em lavouras de agonia/Com ar de amor que mal dormia”. O álbum traz experimentos em vinhetas inusitadas. Na abertura “Angel’s robot list”, uma voz recita o alfabeto grego sob o ruído de 45 surdos arrastados no chão e pequenas frases de violino e acordeom, enquanto que em “Comunidade-lobos” Brown cerca o violoncelo meio agônico de Vincent Ségal de sutilezas e invenções ao pandeiro, triângulo, cricket, zarbe, pratinelas, bambu e garrafão de água.

Uma outra entrada em falso em *Alfagamabetizado* é a partir do estímulo do grande sucesso de “A namorada”, uma canção de respeito lésbico, soul funk de baile calcado em Tim Maia, que não se assemelha em nada ao restante do repertório, tanto que parece produzida em separado, com volume e astral levemente mais alto. Ela é a penúltima música do disco, e não há como desvendar um encadeamento no que se ouve antes que leve até ela.

Em outras palavras, *Alfagamabetizado* tem força de deslocar quem ouve, frustra as expectativas sendo experimental demais na hora de chamar para pipoca, sincopado demais para caber no banquinho e violão, festivo e críptico ao mesmo tempo. É um grande mérito desse conjunto de canções, pois elas se renovam constantemente a cada audição, com suas camadas de som e sentido nos arranjos e nos versos.

Lá pelo meio do álbum está a sequência com as três canções que mais se aproximam do modelo da axé music para carregar multidões com um trio elétrico: “Tour”, “Bog la bag” e “O bode”. A primeira delas tem o batidão do surdo virado (invenção do artista) não para marcar o ritmo, como na esquisita “Cumplicidade de armário”, mas para sublinhar intervalos junto dos metais. O ritmo está concentrado nos timbaus, tocados por Boghan, Léo Bit-Bit, Paulo Ricardo “cara de cobra”, Tripé e Márcio Victor (que em poucos anos formaria a banda Psirico), e no jogo entre a guitarra juju de Roseval Evangelista e a guitarra mu-tron (um pedal de efeito) de Brown. O tom alto astral é reforçado por um coro que canta na introdução, na ponte e no refrão, talvez o refrão mais “fácil” do disco. Já para a segunda, Brown escalou 54 timbaleiros para a “base percussiva”, que unida aos também sólidos metais faz o chão para

uma série de ruídos e efeitos meio indistintos de guitarras creditadas como tara, percussiva, auá de boca e noise. Embora a música chame a dança, a letra mostra outra faceta pouco usual do artista, o de criador de imagens ambíguas, entre o sensual e o sombrio: “Mão deslizando na poça de leite/Tamanha ilusão se mostra direito/Pão dos sonhos tua boca elegeu/Tua boca no mel/Longe d’um saque sangue/Você breu e eu”. A terceira canção é aquela mencionada no capítulo anterior, que teria sido construída no mesmo exercício de cantarolar e inventar canções em grupo que gerou “Fricote”, de Luiz Caldas (Wiedemann, 2023). A letra narra uma história popular do Candeal e conta novamente com um coro de exaltação de Carnaval e 45 timbaleiros, mais sax, trompete e trombone, mas o que brilha mais forte é o suingue acelerado do baixo de Ndoumbé Djengué.

Por fim, quem busca, para o bem ou para o mal, as letras sem lógica, em um estilo que pode ser visto como a radicalização da poética de um Luiz Melodia, mas sem a melancolia e a malandragem, o álbum está cheio delas. Essa é uma chave muito importante para o entendimento da obra de Carlinhos Brown, pois as letras podem ser tanto motivo de graça como de fascínio (medo ou alegria), pois se movem, às vezes, para fora dos limites de sentido já generosos das letras de canção. Em certos momentos parecem resultado de jogos de improviso, em outros, a voz funciona como elemento da música, do ritmo, como um instrumento. E há a sua sabedoria e a dos seus, da rua, das mulheres do Candeal, dos mestres de percussão, da feitura e da invenção das coisas e da realidade, dispersa em versos que reproduzem diálogos ouvidos em diferentes tempos e situações, em rimas realmente inesperadas, na livre associação, em vocalizações para estimular a dança, no uso de idiomas que não domina, nas palavras inventadas, cortadas, destituídas do que sabemos sobre elas, e muitas vezes todos esses procedimentos aplicados em uma só canção de 4 minutos, em que a música está igualmente comprometida em produzir essa sensação, como um espaço de transmissão de algo muito antigo para o corpo e a mente, que pode gerar o fascínio, um aprendizado pela alegria. Não há como pensar em melhor amparo para uma poética que pensa o som, o corpo e o tempo do que a bonita definição de Leda Maria Martins:

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo o movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõem. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e inscrevem, como respostas, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas (Martins, 2021, p. 90).

“Seo Zé” se refere ao apelido de infância de Marisa Monte, que faz uma pequena participação vocal na gravação. Embora a letra traga formulações interessantes com figuras da cultura, como Lampião e Brás Cubas, sugerindo uma tentativa de retrato embaralhado do país, a força imagética dos primeiros versos (“O Brasil não é só verde anil e amarelo/O Brasil também é cor de rosa e carvão”) é tão alusiva que a cantora, ao invés de interpretá-los em seu disco, decidiu nomeá-lo com eles. “Cumplicidade de armário” traz muito da inacessibilidade pelo racional, um pouco de beleza sonora (“No bolso da blusa mole morei”) e um pouco de jogo de adivinhação (“Por isso guardo-te bom caqui/Em cumplicidade de armário/Selo o mistério”), destacando uma ode ao amor recitada no meio da canção, sem picotes, mas sinuosa: “Amor/Se te pagasse imposto, direitos autorais/Você seria osso no reino dos animais/E dentro do tutano haveria um antídoto/Quem lhe fosse sincero seria atingido por um amor de mãe/Da mãe do amor saberias que a paz lhe é superior/Amor nas emboscadas/Nas dores de barriga/Amor não come nada na hora da intriga/Amor não é almoço/Amor supera osso/Amor sussurra rouco/Amor supera o osso”. O álbum traz no seu fechamento “Vanju Concessa”, cheia de imagens do Candeal, o nome de muitas de suas matriarcas, os preparativos para a festa de Ogum, que é assentado no bairro, a promessa de abundância para as crianças, e mesmo o sincretismo, ao misturar a celebração do orixá e as festividades católicas de fim de ano: “Pega palha de dendê lá em Narbal/ Areia branca e pitanga/Pra enfeitar o Candeal”. A palha de dendê se refere ao *mariô*, palavra iorubá, que nomeia no candomblé uma franja feita de folhas de dendezeiro desfiadas. Quem tinha a planta em abundância era um morador chamado Narbal. Enquanto a areia branca e as folhas de pitanga eram usadas comumente para enfeitar presépios (Castilho, 2022).

Carlinhos Brown produziu outros bons discos, talvez melhor amarrados e concisos, como os subsequentes *Omelete man* (1998) e *Bahia do mundo: mito e verdade* (2001), ou com maior domínio das intenções, como nos recentes *Axé inventions* (2020) e *Pop xirê* (2023), mas nunca mais se mostrou tão esquivo e atraente. *Alfagamabetizado* é mistério que se renova e se mantém mistério.

6. SIGNIFICADOS

[...] diziam que aquela música tinha potencial de conquistar até o mercado internacional. Eu não acreditava naquilo e achava que, da sonoridade às roupas que eles vestiam, tudo era ‘brega’, de gosto mais que duvidoso. Na época, nós, roqueiros de Salvador, usávamos o termo ‘axé’ como sinônimo de coisa brega. Então, para satirizar as pretensões internacionais daqueles artistas, peguei o sufixo music e criei o termo axé music, usando-o em minhas matérias e críticas no jornal *A Tarde*, onde eu trabalhava então. [...] Não foi uma crítica específica, mas uma série de matérias e críticas escritas a partir de 1987. O alvo era toda uma cena musical simbolizada na figura de Luiz Caldas, que me parecia um pós-tropicalista brega e rebolativo. Ou seja, tudo aquilo que eu e minha turma de amigos, curtindo o pós-punk, o dark e o começo do rock nacional dos anos 80, achávamos de péssimo gosto estético. Nós sonhávamos com Londres e morávamos em Salvador [risos].

(Hagamenon Brito, entrevista para o portal *Farofafá*, 2015)

Em 1996, Michael Jackson, talvez o maior astro do pop mundial, veio ao Brasil para gravar o videoclipe da canção “They don’t care about us”, sob direção de Spike Lee, com locações no moro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e no Pelourinho, em Salvador. Diz-se que o Brasil parou para acompanhar cada passo. O esquema de segurança era proporcional ao alvoroço que o artista provocava, infelizmente, àquela altura, menos relacionado à música e mais aos seus comportamentos excêntricos, que se estendiam à sua aparência. Por conta de uma doença, o vitiligo, Michael Jackson havia se tornado “branco”. E também afinado os traços e o formato do nariz, da boca, do queixo. Naquele momento, já havia uma acusação de abuso infantil, a primeira de uma sucessão delas, das quais seria inocentado pela Justiça. A passagem pelo Rio esteve envolta em um suposto acordo com chefes do tráfico de drogas para garantir o acesso do astro ao local.

Na bibliografia consultada para esta dissertação, salvo engano, não encontramos comentários que desabonem a gravação do videoclipe, que em geral é celebrada como um ponto alto de aprovação e consagração da música soteropolitana daquela geração, especialmente do Olodum e de Neguinho do Samba. A exceção é Carlinhos Brown, que considerou que os americanos vieram com “visão colonialista”, e poderiam ter apresentado uma imagem mais diversa do Brasil e não apenas o clichê das favelas e periferias (Wiedemann, 2023, p. 171). O mais global dos baianos da axé music havia há pouco esnobado um convite de Paul Simon para gravar pontos de candomblé: “Eu disse que não estava autorizado a tocar. O cara não pode achar que vai chegar aqui e garimpar tradições de séculos”.¹⁴⁶ A MTV norte-americana simplesmente não exibiu “They don’t care about us”, que acabou vinculado apenas nas transmissoras europeias e brasileira. Depois da

¹⁴⁶ SÓ, Pedro. Carlinhos Brown: o gênio da raça. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 32-37, out. 1995.

grandiloquência inflamada da passagem de Michael Jackson, nenhuma outra estrela internacional veio “em busca da Bahia”.

Em 1996 foram lançadas três compilações de axé music com propostas e resultados comerciais e críticos bem distintos, que indicam os caminhos que estavam sendo propostos naquele momento: 1) *Axé Bahia 96: todo o axé da Bahia em 14 supersucessos*, 2) *Axé Caê: jovens baianos cantam Caetano* e 3) *Conspiração baiana: new dimensions in Axémusic*. Embora os títulos já entreguem quase tudo, vale algumas considerações.

A primeira delas inaugurou uma longa série, fez um estrondoso sucesso que a torna, hoje, um item ordinário nos sebos e feiras de usados. A maioria das canções do repertório ecoam hoje para além da simples memória afetiva daquela geração, como “Preciso de você” (Netinho), “Alô paixão” (Banda Eva), “É o tchan” (Gera Samba), “Na boquinha da garrafã” (Companhia do Pagode) e “Mimar você” (Timbalada). Porém, mesmo que sozinhas algumas dessas canções signifiquem êxitos artísticos, ouvidas no conjunto, ao lado de nomes efêmeros como Pike e Curta Metragem, parecem meio diluídas em um padrão de produção, sem nada dos temas afro-brasileiros.

A segunda compilação é uma homenagem a Caetano Veloso, injustamente esquecida. Se em algum momento o álbum foi pensado como um aceno ao cânone, não funcionou, pois, com altos e baixos, o que sobressai no disco é o desassombro com que as bandas e artistas tomam canções clássicas sem reverência alguma e transformam em axés solares de verão. Nesse álbum estão quase todas as tendências da axé music, o pagode baiano em ascensão do Gera Samba (fazendo “Alegria, alegria” versar sobre outra coisa), o frevo ijexá roqueiro do Asa de Águia e de Ricardo Chaves, as bandas de trio arrasa-quarteirão Banda Mel e Cheiro de Amor, interessantes variações do samba apresentadas por Olodum, Ara Ketu e Timbalada, e a versão mais palatável que a partir daquele momento passava a predominar, da Banda Eva e de Netinho (por sinal, o produtor do projeto). O álbum se encerra com uma versão reggae de “Tropicália” cantada em coro uníssono por todas as cantoras e cantores.

Já a terceira compilação apostava em uma saída pela tangente das tendências do mercado. Com produção do músico alemão Claus Jaeke,¹⁴⁷ o disco parece apostar nas raízes para avançar, acolhendo nomes da primeira geração que ficaram à margem e novos nomes com propostas experimentais, tudo com um som grave e orgânico adequado à world music. É a Salvador negra como protagonista, as letras em iorubá, os metais caribenhos, Ramiro

¹⁴⁷ Foi um dos fundadores da banda/orquestra Rumbahiana, em 1982, com músicos de diferentes países, que se dedica à música afro-caribenha, como salsa, merengue e calipso. Carlinhos Brown fez parte da formação dessa trupe como percussionista (Moura, 2009).

Musotto na percussão, a banda fixa no espírito da Acordes Verdes. Da velha guarda, o virtuoso cantor Lazzo Matumbi abre o álbum com uma releitura impressionante do samba de roda, Gerônimo apresenta um samba-reggae com percussão, baixo e coro, Luiz Caldas aparece sintomaticamente com uma música instrumental que antecipa seus despojados experimentos contemporâneos, e Book Jones, primeiro cantor da Banda Mel, mostra seu lado compositor. Duas novas vozes aparecem aqui: a versátil Mariela (Mariella) Santiago, que vai no samba-reggae e no rap, e Deni (Denny), que se firmaria como uma das principais vozes da Timbalada, aqui treinando o *flow* em uma composição de Carlinhos Brown (“pela paralela passageiro pedalando no passado tactalac flui flui”).

As três tendências estéticas continuaram existindo nos anos seguintes, mas entre a versão mais palatável e diluída, a conversa desassombrada com o cânone e a experimentação afro, a primeira predominou no mercado com muita folga. E para Ivan Santos Carmo, a mudança do mercado explica a inversão do sentido original do movimento, do coletivo para o individual: “O termômetro para a canção ser trabalhada nacionalmente era a resposta interna. O que também foi mudando com os artistas que iam se firmando nacionalmente, quando então as gravadoras grandes passaram a tomar conta do sistema produtivo, enfraquecendo o outrora autossuficiente circuito interno”.¹⁴⁸

Segundo a produtora cultural Eliane Dumêt, em *O maior Carnaval do mundo: Salvador da Bahia* (2004), já a partir de 1997 se inicia uma espécie de reação com a redescoberta dos trios independentes. Era uma iniciativa de foliões que contrariava a ideia comum de que esses circuitos eram ocupados por artistas de menor grandeza que não conseguiam contrato com algum bloco. Ainda segundo a autora, a prefeitura e a iniciativa privada passaram, aos poucos, a investir nesses trios.

Essa movimentação parece ter resultado na renovação que vemos hoje, depois de anos de estigma de Carnaval privado, com ênfase em cordas e camarotes, com a chamada “pipoca”, o espaço de acesso livre do folião, voltando ao centro da festa soteropolitana. Esse fenômeno foi acompanhado pelo surgimento de figuras marcantes, especialmente no chamado pagodão baiano, como Márcio Victor e a banda Psirico, levando adiante e por outros caminhos o ímpeto de inovação da percussão afro-brasileira da Timbalada; e Igor Kannário, conhecido como “príncipe do gueto”, que adicionou ao Carnaval uma inédita postura de confronto, chegando a unir seu grande apelo popular com algo da política partidária, eleito deputado federal em 2018 pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB).

¹⁴⁸ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

Baixada a poeira daquelas duas décadas alucinantes, outra camada passou a se apresentar, especialmente para colecionadores de discos raros ou pesquisadores da canção popular brasileira: aqueles e aquelas que não chegaram lá. Ivan Santos Carmo conta que a partir de 2012, garimpando discos para seu sebo, começou a encontrar uma grande quantidade de artistas que não circularam nas grandes redes de varejo, como a que ele trabalhava, que centravam força nas micaretas do interior, ou que lançaram apenas cópias promocionais para rádios e promotores de shows. Muita axé music foi gravada fora da Bahia. Alguns discos, segue Ivan no seu relato, trazem mensagens e agradecimentos prévios para os destinatários, pessoas que foram indicadas como privilegiadas no circuito comercial.¹⁴⁹

Muitas histórias ficaram de fora e precisam ser contadas. Esses doloridos sinais arqueológicos de sonhos e aspirações de um ambiente que parecia prometer sucesso infinito são pequenos indicativos. Outro destino que provoca estranheza, e merece atenção, é o das igrejas evangélicas. Nomes de sucesso, como a cantora Marinês, da Reflexu's, Débora Brasil, dançarina do É o Tchan, e Pierre Onassis, cantor do Olodum, deixaram a axé music em direção aos louvores gospel.



Imagem 16 – capas de discos promocionais e de um álbum gospel de artistas da axé music.
Fonte: acervo de Ivan Santos do Carmo.

¹⁴⁹ Ivan do Carmo Santos em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

O cantor Gerônimo, fazendo um balanço de sua ideia de axé music, disse que Hagamenon Brito foi uma “pessoa que atirou no que viu e acertou no que não viu, porque a palavra axé significa força”, por isso também o efeito contrário provocado pela provocação do rótulo. Por outro lado, sintetizando o que parece uma impressão comum, de um movimento cultural não planejado, sem cartilha, sem liderança carismática e com muitas desavenças, sentenciou: “axé music é como um cogumelo que cresce, mas não tem raiz”.¹⁵⁰

Ao fim desta discussão, momento em que olhamos com um distanciamento ainda muito pequeno as linhas gerais do que logramos pesquisar, estudar e refletir, vamos percebendo a considerável quantidade de artistas, personagens, histórias, aspectos e implicações que acabaram ficando de fora da escrita. Um método para a análise dos álbuns que poderia ter sido melhor desenvolvido, comentários interessantes dos depoimentos que não se encaixaram nos temas desenvolvidos no recorte histórico, canções cheias de significados que não foram comentadas o suficiente. Este trabalho é um índice para um estudo mais amplo que pretendemos seguir desenvolvendo.

Formulações possíveis para um caminho a percorrer: 1) As diluições do mercado, do cânone letrado ou de Michael Jackson não são capazes de pintar o preto de branco; 2) Os brasis de Carlinhos e de Mano nem se fundem nem se anulam, o que fazer disso, tendo o horizonte do fim das assimetrias raciais, sociais, e culturais, resulta no que somos e seremos nós.

6.1. Os maiores e os melhores

A axé music e a crítica continuam sem estabelecer relações, mesmo agora quando o rótulo perdeu força de predominância até em Salvador. Vamos apresentar como conclusão a confirmação dessa pouca ressonância, mostrando um panorama da movimentação da crítica no exercício de olhar para o passado em busca do legado da canção popular brasileira.

A partir dos anos 1990, a crítica jovem passou a contribuir de forma mais consistente para a construção de um cânone para música popular brasileira, de maneira semelhante ao que seus pares ingleses e norte-americanos faziam: compondo listas de maiores e melhores, eleições de variada abrangência e recorte, artigos e matérias especiais sobre álbuns, artistas ou movimentos para reverenciar ou redescobrir.

A *Bizz* já publicava desde seu número de estreia uma seção com o nome de Discoteca Básica, que perdurou sem interrupção nas diferentes fases da publicação, até expirar definitivamente sua circulação mensal em 2007. Entre os 215 álbuns indicados como

¹⁵⁰ Gerônimo Santana Duarte em depoimento para o autor em conversas iniciadas em junho de 2025 em Salvador, que se estenderam e se concretizaram via aplicativo de mensagens nas semanas seguintes.

essenciais pela publicação, apenas 30 são de artistas brasileiros. Pela proposta desse tipo de análise, de olhar para as obras com alguma distância, não há, e nem teria como haver, o menor vestígio da música baiana contemporânea entre eles. Mencionamos apenas como indicativo.

A revista publicaria um amplo retrato dos anos 1990, elegendo os 100 melhores discos do período, divididos em diversos gêneros. Na música brasileira, não houve espaço para axé music entre os álbuns eleitos, nem em uma lista de suplentes e injustiçados que os acompanhava.¹⁵¹

Em 1999, Hermano Vianna escreveu para a *Folha de São Paulo* uma resenha da segunda edição da *Enciclopédia da música brasileira*, que havia sido lançada um ano antes. Em um primeiro momento, ele saúda a atualização de uma obra essencial, que como nenhuma outra traz informações sobre gêneros da música erudita, popular e folclórica brasileira. Porém, ao pesquisar o verbete É o Tchan e notar a ausência, tentou uma razoável lista de artistas de axé music e pagode romântico para perceber que não havia nenhum nome mencionado. A busca por hipóteses que explicassem a ausência gerou uma reflexão que ele chamou de “condenação silenciosa”, que nos parece importante mencionar alguns trechos aqui:

Tive que recorrer à pior hipótese: o silêncio é um julgamento de valor. Há artistas que, por mais discos que vendam, por mais amados que sejam pela maioria da população brasileira, não ‘existem’ para os editores da ‘Enciclopédia da Música Brasileira’. [...] O jornalismo ‘cultural’, com toda a arrogância polêmico-adolescente-sub-Paulo-Francis que passou a lhe ser característica, decretou que o gosto do povo (manipulado, alienado, ingênuo, pervertido) está errado. [...] Não houve investigações jornalísticas sobre os fenômenos sociais que criaram tanto esses gêneros musicais quanto o seu sucesso impressionante. As insinuações sobre a manipulação do mercado musical pela indústria fonográfica ou sobre o aumento do consumo cultural das classes populares pós-Real são chutes especulativos sem nenhuma base investigativa que os tornem algo mais do que conversa fiada.¹⁵²

Avançando o século XXI, aparecem duas eleições de grande porte com a pretensão de abranger a história da música popular brasileira. São elas: “Os 100 melhores discos brasileiros de todos os tempos”, promovida pela revista da MTV em 2007, e “Os 100 maiores discos da música brasileira” promovida pela revista *Rolling Stone* em 2013. Não há nada da música soteropolitana dos anos 1980 e 1990 nelas. Outra lista, “Os 50 melhores discos da música brasileira”, mais restritiva e pessoal, publicada pelo jornalista Jardel Sebba (1975-2023) na revista *Playboy* em 2004, embora se apresente como uma seleção disruptiva não

¹⁵¹ OS 100 MELHORES discos da década. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 172, p. 20-35, nov. 1999.

¹⁵² VIANNA, Hermano. Condenação silenciosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Mais, p. 5, 25 abr. 1999.

canônica, elencando na seleção Maysa, RPM e Racionais MC's, não é tão ousada assim para incluir Gerônimo ou o Olodum.¹⁵³

O jornalista e crítico musical André Domingues publicou, em 2004, a obra *Os 100 melhores CDs da MPB: um guia para ficar por dentro do melhor de nossa música popular*, em que aparecem, salvo engano, pela primeira vez dois álbuns de axé music: *O canto da cidade* (1992), de Daniela Mercury, e *Alfagamabetizado* (1996), de Carlinhos Brown. O autor resenha e comenta os discos com esperado interesse. A surpresa vem de, ao invés de nas entrelinhas desculpar-se pela heresia, Domingues incluir definições elogiosas para o rótulo, como “Carlinhos Brown, com sua musicalidade exuberante e sua marcante postura de exaltação da raça negra, foi a mais perfeita encarnação da estética e da atitude que acompanham a axé music – grande fenômeno musical surgido na Bahia nos anos 90” (Domingues, 2004, p. 44), e “Nascia, então, o movimento que promoveu uma grande valorização da cultura baiana e, sobretudo, dos elementos evocativos da memória ancestral africana, batizado pela mídia de ‘axé music’” (Domingues, 2004, p. 144). Uma restrição do guia é a escolha do formato CD, afinal, ainda hoje muitos discos originalmente prensados em vinil seguem sem digitalização (caso de muitos discos da axé music dos anos 1980), em alguns casos chegando em qualidade técnica precária nas plataformas de *streaming*, e outros nem isso.

Entre 2021 e 2024, o jornalista e crítico cultural Pedro Alexandre Sanches lançou três volumes de uma série chamada *Álbum: a história da música brasileira por seus discos*, em que analisa o que considera os trabalhos mais significativos desde a consolidação do formato LP na década de 1950, com um panorama em que predomina o cânone letrado, mas há algum espaço para os sucessos populares. O volume 3 abrange boa parte do período da nossa pesquisa, destacando 109 álbuns entre 1978 e 1993. A axé music tem a sua até agora maior participação em uma lista do gênero, sendo representada pelas estreias da Reflexu's, *Da mãe África* (1987), do Olodum, *Egito Madagascar* (1987), de Daniela Mercury, *Daniela Mercury* (1991), e da Timbalada, *Timbalada* (1991), e pelo álbum de Margareth Menezes *Um canto para subir* (1990).

Já em 2022, o *podcast* Discoteca Básica promoveu a eleição dos 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos, destacando a participação de 162 especialistas na votação. Aparece aqui outra muito tímida releitura. Daniela Mercury teve dois álbuns eleitos, *O canto da cidade* (1992), no número 139, e *Feijão com arroz* (1996), na número 430. O Olodum teve

¹⁵³ SEBBA, Jardel. Os 50 melhores discos da música brasileira. *Playboy*, Rio de Janeiro, n. 346, p. p. 88-93, maio 2004.

sua estreia fonográfica, *Egito Madagascar* (1987), posicionada na 226ª posição. A edição traz informações complementares ilustrativas dos desníveis da concentração simbólica e econômica no eixo Rio-São Paulo. Por exemplo, independente da origem de cada artista, de todos os discos mencionados, 85,3% dos discos eleitos foram produzidos nesse centro do país.

Em 2008, a *Folha de São Paulo* lançou uma enquete, dessa vez direcionada para seus leitores, o que faz uma sensível diferença, perguntando: qual o disco de música brasileira mais importante lançado entre 1990 e 1999? O vencedor foi *O canto da cidade* (1992), de Daniela Mercury, superando nomes como Caetano Veloso, Chico Science & Nação Zumbi e Racionais MCs.¹⁵⁴

Embora mencionados em alguns momentos deste trabalho, cabe relacionar aqui os dados estatísticos referentes à axé music compilados pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), que produziu uma lista de discos mais vendidos no Brasil entre 1965 e 1999, a única desse tipo no país. Também cabe repetir que o método de composição da lista se baseava nas informações apenas dos varejistas das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, misturando artistas nacionais e internacionais, e os formatos álbum e compacto. Mesmo com essas restrições, as listas do Nopem podem apontar caminhos para reflexão.

A axé music entra no radar do mercado do eixo Rio-São Paulo em 1988, com um 14º lugar da banda Reflexu's e o 23º da Banda Mel. Pausa. Em 1993, Daniela Mercury lidera a lista, com a Banda Beijo, Chiclete Com Banana e Timbalada em 15º, 16º e 46º lugares, respectivamente. Netinho é o destaque do ano de 1994, com o 14º disco mais vendido, seguido da banda Cheiro de Amor, que aparece em 16º, e do Olodum, em 27º. No ano de 1996 estoura o É o Tchan, que fica em 3º lugar na lista, o primeiro volume da compilação *Axé Bahia* aparece como 11º disco mais vendido, o Ara Ketu, na 12ª posição, e a Companhia do Pagode fecha a sequência na 13ª. Em 1997, o É o Tchan aparece com o 6º disco mais vendido, Netinho, com o 16º, o segundo volume de *Axé Bahia* fica em 18º, a Companhia do Pagode em 21º e banda Cheiro de Amor em 31º. Um novo pico se repete no ano de 1998, com o Terra Samba em 1º lugar, a Banda Eva em 5º, o É o Tchan produzindo a façanha de colocar dois discos na lista, no 14º e 22º lugar, e novamente o Ara Ketu, aparecendo na 16ª posição. Encerrando o período coberto pelo Nopem, em 1999, outra vez temos o É o Tchan em 14º e o Ara Ketu com 22º disco mais vendido do ano.

¹⁵⁴ MÚSICA BRASILEIRA - 1990 a 1999. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2008. Disponível em: <http://polls.folha.com.br/poll/0831005/results/>. Acesso em: 31 out. 2024.

6.2. Resenha do álbum *Kindala*, Margareth Menezes (1991)



Imagem 17 – capa do álbum *Kindala*, Margareth Menezes (1991).
Fonte: acervo do autor.

O terceiro disco de Margareth Menezes foi criado para resolver todos os problemas da axé music, os já evidentes e os que estavam por vir. O rótulo? Ela prefere um mais preciso e internacional, afro-pop. Regional para o eixo Rio-São Paulo? Mirar direto para o mundo, a partir das próprias convicções, e ser ouvida. Samba-reggae com instrumentos harmônicos? É possível fazer, sem timbres de guitarra e teclados do pop radiofônico, e manter força, autenticidade e transcendência. E dançar e pular Carnaval, pode? Muito, tem reggae, tem balanço, tem romance, tem refrão. Não tem todas essas qualidades ao mesmo tempo o tempo todo, mas tem em quantidade suficiente e concentrada. E a qualidade de gravação? Um elemento de grande importância para que essa paisagem sonora funcione é a produção de Nestor Madrid, dirigindo o estúdio WR, que agora contava com uma mesa de 24 canais. Para completar, *Kindala* vem embalado em uma capa impressionante, que adiantava o afrofuturismo brasileiro da Timbalada, com fotografia de Lívio Campos, com longa trajetória na indústria fonográfica, que no mesmo ano faria a capa de *Circuladô* (1992), de Caetano Veloso. O único problema que Margareth Menezes não resolveu com *Kindala* foi o seu próprio. O trabalho repercutiu pouco no Brasil, se mostrando um novo êxito no mercado de world music, recebendo aclamação da crítica, chegando a segunda posição da parada da Billboard, com indicação ao Grammy e 10 mil cópias vendidas somente na França (Matos, 2021). *Kindala* recebeu indicação de melhor álbum de world music no Grammy Awards de 1993.

A banda base havia sido montada em 1988 pelo produtor Nestor Madrid para apresentações nos EUA. O entrosamento da estrada e a repetição dessa banda base em quase todas as canções garantiram versatilidade dentro de uma unidade para o álbum: Gibba

Conceição (percussão), Pedrinho Rêgo (guitarra), Guiga Scott (surdo e trompete), Fernando Nunes e Nestor Madrid (baixo), Pedro Giorlandini (teclados e arranjos), Ramiro Musotto (percussão, programações e arranjos), com participações especiais de Júlio Teixeira (teclados), Leo Gandelman e Rowney Scott (sax), Dominic Smith (guitarra, canto), Lazzo Matumbi e Jimmy Cliff (canto).

O álbum abre com uma acachapante interpretação de “Fé cega, fala amolada”, canção composta e lançada por Milton Nascimento em 1975, reprocessada em um samba-reggae eletrônico, do lírico para o enfezado. Com a voz projetada, no alto e bem pronunciada, Margareth canta como se não precisasse lutar contra a emulação mental das vozes de Milton Nascimento e Bete Guedes, e funciona. Essa performance bastaria para considerá-la a maior cantora de sua geração, mas esse não é seu ponto máximo. Entre as tentativas da axé music de aproximar-se do repertório canônico da MPB, esta é de longe a mais bem sucedida.

Para a sequência, Margareth Menezes escreveu uma versão para o português da canção “Pwazon rat” do grupo haitiano Boukman Eksperyans, lançada internacionalmente naquele mesmo ano com grande repercussão. A artista se mostra conectada com as sonoridades e temáticas afro contemporâneas, em uma leitura funkeada que soa hoje mais vibrante que a original.

Um deslize leve que merece um comentário é a regravação de “Mosca na sopa”. Raul Seixas promovia em várias de suas canções misturas de ritmos nordestinos com rock n’ roll, mas geralmente com os primeiros subordinados ao segundo. Em alguns momentos, acentuava com exagero seu sotaque baiano para enfatizar distância de seus conterrâneos soteropolitanos, se descrevendo como um deslocado entre os jovens amantes de bossa nova de sua geração, que seriam os futuros tropicalistas. No fim da vida, em sua última turnê em 1988, com o também baiano e roqueiro Marcelo Nova, passando por Salvador, fizeram questão de um desembarque espalhafatoso, em que debocharam do sucesso de “A roda” de Sarajane, reforma do Pelourinho e do que eles chamaram de “elo perdido com a mãe África”.¹⁵⁵ Portanto, é curiosa e digna de registro a frequência com artistas da axé music gravavam suas canções. Na versão de Margareth Menezes, desta vez, não funciona tão bem a fúria na voz, mas como uma ousadia, adiantando uma tendência hoje desgastada, traz um interlúdio de rap, cantado por Dominic Smith.

¹⁵⁵ RAUL SEIXAS E MARCELO NOVA FALANDO DA MUSICA DA BAHIA. Publicado pelo canal *O som nosso de cada dia*, 26 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8ttnII50lo>. Acesso em: 25 ago. 2025.

É possível igualar uma gravação do Ilê Aiyê? Gilberto Gil e Daniela Mercury, por exemplo, reverenciaram e promoveram o bloco afro, não mais do que isso. Pois a canção “Negrume da noite” ganha uma nova densidade em *Kindala*, com uma linha de baixo sinuosa, límpida, registrada acima dos demais instrumentos do arranjo, com coro e percussão de tempo em tempo adornados por um teclado que esparrama no fundo notas hipnóticas. A letra da canção tem três estrofes que são estruturados em crescendo: constatação instrutiva (“O negrume da noite/Reluz o dia/ É a beleza azeviche/Que a negritude criou), narração vitoriosa (“Constitui um universo de beleza/Explorado pela raça negra/Por isso o negro lutou, o negro lutou/E acabou invejado e se consagrou”) e exaltação do bloco (“Ilê, Ilê, Aiyê/Tú es o senhor dessa grande nação/E hoje os negros clamam/A benção, a benção, a benção”). Os dois movimentos circulares em que as três estrofes são cantadas são unidos pela saudação a Oxóssi, o orixá caçador, da busca por conhecimento e positividade, na manifestação da fartura e da festa: “Odé, Comoro, Odé, Odé, arêê”.

“Me abraça e me beija” foi música de trabalho, de formato pop, com melodia e refrão marcantes, com a participação estelar de Jimmy Cliff (que verteu a letra para o inglês). O compositor da canção, Lazzo Matumbi, a havia gravado três anos antes no mesmo estúdio WR, com participação de Nestor Madrid, mas com resultado mais modesto. Aliás, Lazzo é outra grande voz que Margareth não teve receio de emparelhar na escolha do repertório.

Em “Pot-pourri samba reggae” Margareth Menezes apresenta suas credenciais de melhor intérprete das canções dos blocos afro cantando uma seleção de clássicos dos mais significativos: “Uma história de Ifã (Elegibô)” do Ara Ketu, “Depois que o Ilê passar” do Ilê Aiyê, “Brilho da beleza” do Muzenza e “Faraó (divindade do Egito)” do Olodum. Essa última, que tem o refrão cantado apenas com acompanhamento de percussão (na mistura orgânico-eletrônica de Ramiro Musotto), traz o eco de seu surgimento na cena em 1987, quando foi convidada pelo hoje subestimado cantor Djalma Oliveira para participar da primeira gravação desse samba-reggae em um *single*. Um exercício interessante é fazer uma audição comparada dessa gravação de *Kindala* com o lado B do *single* de Djalma Oliveira onde se encontra uma rara versão chamada “Faraó (Remix rítmico)”, que nada mais é do que as vozes, de Margareth e dele, com o acompanhamento da bateria eletrônica que procurava simular a bateria do bloco. Muita coisa aconteceu nesse espaço de tempo, e pouca gente sabe.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALEXANDRE, Ricardo. Manguetown. In: ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. Porto Alegre: Arquipélago, 2013. p. 69-72.
- ALEXANDRE, Ricardo. Quando o Axé matou definitivamente o carnaval. In: ALEXANDRE, Ricardo. *Tudo é música*. Porto Alegre: Arquipélago, 2018. p. 55- 58.
- ALEXANDRE, Ricardo (Org.). *500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos*. Porto Alegre: Jambô, 2022.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro/São Paulo: Laemmert & C., 1896.
- AZURENHA, José Paulino de. *50 crônicas inéditas do Leo Pardo: Porto Alegre antiga, temas contemporâneos (1881-1908)*. Porto Alegre: estúdio MAR edições, 2025.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1987.
- BARROS, Douglas. *O que é identitarismo?* São Paulo: Boitempo, 2024.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CASTRO, Armando Alexandre Costa de. Axé music: mitos, verdades e world music. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 203-217, 2010.
- CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!:* notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. São Paulo: Escuta, 1991.
- CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. *Opus*, Vitória, v. 26, n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020.
- CASTILHO, Lisa Earl. Foi lá no Candeal que plantei a minha mata: um culto familiar a Ogum. *Revista de História*, São Paulo, n. 181, p. 1-37, 2022.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- DIMERY, Robert (Org.). *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.
- DOMINGUES, André. *Os 100 melhores CDs da MPB: um guia para ficar por dentro do melhor de nossa música popular*. Barueri: Sá Editora, 2004.
- DUMÊT, Eliane. *O maior Carnaval do mundo*. Salvador da Bahia. Salvador: Omar G., 2004.
- EGG, André. *O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 1-26, 2022.

- EGG, André. Por uma periodização da crítica musical no Brasil. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA E CRÍTICA, 5., 2021, Pelotas. *Anais [...]*. v. 5. Pelotas: UFPel, 2021.
- FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago, 2016. p. 10-29.
- FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.
- FISCHER, Luís Augusto. Aqui na gringa #16. *Parêntese*, Porto Alegre, n. 205, 16 dez. 2023.
- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan./jun. 2010.
- GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach: história da(s) micareta(s). *Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 47-68, maio 2000.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 22. ed. São Paulo: Record, 2020.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GOÉS, Fred. *50 anos de trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.
- GOETZE, Paulo. *Daniela Mercury: trajetória, produção e inovação*. Simões Filho: Devires, 2020.
- HEYLIN, Clinton. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad, 2007.
- HORNBY, Nick. *31 canções*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. *Boletim de Pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. *Candeal: ocupação e constituição de um bairro em Salvador – Bahia (séculos XVIII-XX)*. *Tempos Históricos*, Marechal Cândido Rondon, v. 18, n. 2, p. 537-558, 2014.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011.
- LIMA, Geraldo. *O Carnaval de Salvador e suas escolas de samba*. Salvador: Corrupio, 2017.
- MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade segundo as letras de canções*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2019.
- MARTINS, Daniel Gouveia de Mello. *Minha carne não é só de carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, SP, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MATOS, Luciano. *O canto da cidade: da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury*. São Paulo: Edições Sesc, 2021.
- MENEZES, Rogério. *Um povo a mais de mil: os frenéticos carnavais de baianos e caetanos*. São Paulo: Scritta, 1994.
- MIZOGUCHI, Danichi Hausen; PASSOS, Eduardo. Axé music: imanência, potência e a alegria. *Landa*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 59-70, 2019.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões, 2).
- NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. Pump up the jam: música popular e política. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 315-348.
- PAVÓN, Cecilia. *27 poemas com nomes de pessoa: ou um só poema com 27 pessoas*. Porto Alegre: estúdio MAR edições, 2022.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiapórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *“O mundo negro”: socio-anthropologia da reafrikanização de Salvador*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unicamp, Campinas, SP, 2003.
- PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do *Brau*: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, 2005.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- RISÉRIO, Antonio. Carnaval: as cores da mudança. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 16, p. 90-106, 1995.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Álbum 3: 1978 a 1993 - Levante feminino, fundo de quintal, new wave tropical e afro-pop brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2024.
- SAFATLE, Vladimir. O fim da música. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. C12, 9 out. 2015.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira - v. 1: outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 24-35.
- SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.
- SANTOS, Marcos Joel de Melo. *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – UFBA, Salvador, BA, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 9-31.
- SCOTT, Rowney. *Gerônimo: musicbook*. Salvador: UFBA, 2024.
- SILVA, Antonio César Silva. *A trajetória de vida de Luiz Caldas: ascensão, inflexão e retomada*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – UFBA, Salvador, BA, 2009.
- SINGER, Paul. *Um governo de esquerda para todos: Luiza Erundina na prefeitura de São Paulo (1989-1992)*. 2. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora; Cedem, 2022.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2012.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.
- TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- TEPERMAN, Ricardo. Paratodos, para os pobres, pra ninguém. *Serrote*, São Paulo, n. 25, p. 130-147, mar. 2017.
- TOLSTÓI, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Experimento, 1994.
- VELOSO, Caetano *et al.* Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 375-385, maio 1966.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – USP, São Paulo, SP, 2002.
- VICENTE., Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan./jun. 2008.
- WIEDEMANN, Julius. *Meia-lua inteira: a constelação mística de Carlinhos Brown*. Rio de Janeiro: Record, 2023.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

FONTES

- ABRAMO, Bia. Lá vem o guarda - Luiz Caldas. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 20, fev. 1988.
- ABRAMO, Bia. Serpente negra - Banda Reflexu's. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 71, maio 1989.
- ACABOU CHORARE - Novos Baianos (1972). Locução e roteiro: Ricardo Alexandre. *Discoteca Básica*, 16 maio 2022. Podcast (1h 25 min.). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/70yFH3Yz0cKnMAOooI1hpj?si=8cfcf04f8cfc4d1c>. Acesso em: 30 maio 2025.
- ANDRADE, Mário. O movimento modernista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4, 22 fev. 1942.
- ARAÚJO, Bernardo. O novo bloco Brasil. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 160, p. 36-42, nov. 1998.
- ASSEF, Andreia; LOBBO, Thereza C. Daniela Mercury divulga Antártica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Negócios & Finanças, p. 8, 6 jan. 1993.
- A TERRA do tamborim. Só no Rio Daniela Mercury encontrou quem tocasse com o sotaque certo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, p. 26-27, 21 jul. 1996.
- AXÉ: canto do povo de um lugar. Direção: Chico Kertész. Salvador: Macaco Gordo, 2017.
- AXÉ MUSIC - 40 ANOS | PROGRAMA ESPECIAL | TVE BAHIA - 25/02/2025. Publicado por *TV Bahia*, Salvador, 25 fev. 2025. 1 vídeo (58 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCIRiWWBMeM&t=935s>. Acesso em: 30 maio 2025.
- BANDEIRA, Cláudio. Candeal Pequeno trocou sombra das senzalas por burburinho cosmopolita. *A Tarde*, Salvador, Local, p. 14, 3 dez. 2000.
- BEIRÃO, Nirlando. Galeria. Grito do IPTU. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 3, 28 fev. 1992.
- BEIRÃO, Nirlando. Galeria. Para ver e ser visto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 3, 28 set. 1992.
- BENEVIDES, Daniel. Canções de amor & morte. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 118, p. 58, maio 1995.

- BENEVIDES, Daniel. A maior viagem. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 146, p. 63, set. 1997.
- BLOCO RACISTA, nota destoante. *A Tarde*, Salvador, p. 3, 2 fev. 1975.
- BRITO, Hagamenon. Salvador: quem manda é o povo. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 82-84, jul. 1988.
- BRITO, Hagamenon. Bora Bora - Paralamas do Sucesso. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 17, ago. 1988.
- BRITO, Hagamenon. Contos de Benin - Ara Ketu/Lambadas - Avatar. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 58, fev. 1989.
- BRITO, Hagamenon. A Bahia de todos os sons. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 22-25, maio 1989.
- BRITO, Hagamenon. Timbalada. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 51, out. 1993.
- BRITO, Hagamenon. Para sempre é um carnaval que não existe. *General*, São Paulo, n. 10, p. 14-15, mar. 1995.
- BRITO, Hagamenon. Acarajé beat. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 145, p. 50-54, ago. 1997.
- CALABRIA, Lorena. Da Bahia a David Byrne. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 13, maio 1990.
- CARLINHOS BROWN interrompe discurso dos Racionais MC's VMB 98. Publicado por *Favela Vive*, 30 jul. 2017. 1 vídeo (2 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZgMIWAsS8>. Acesso em: 25 ago. 2025.
- CARVALHO, Beth. *Canta o som da Bahia ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI, 2007. DVD (1h 40 min.).
- CARVALHO, Mario Cesar. A Bahia virou Jamaica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. A43 e A52, 31 jan. 1988.
- CAVERSAN, Luiz. Carlinhos Brown lança coquetel étnico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 7, 17 maio 1996.
- CHICO SCIENCE & Nação Zumbi - A Cidade/A Praieira - Domingão do Faustão (1994). Publicado por *Eterno Chico Science*, 20 mar. 2020. 1 vídeo (7 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-SjkP55qfY&list=RD3-SjkP55qfY&start_radio=1. Acesso em: 25 ago. 2025.
- COLOMBO, Silvia. Daniela lança CD e grava clipe em NY. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 29 ago. 1994.
- DANIELA MERCURY: O Canto da Cidade/O Som do Vinil. Programa exibido em setembro de 2015. Publicado por *Canal Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 2018. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dnFrkVntBf4>. Acesso em: 31 out. 2024.
- DOCUMENTÁRIO "É d'Oxum: a força que mora n'água" (Dir: Day Sena/Prod: Cassio Nobre e Ondina Duarte). Publicado por *Couraça*, Salvador, 2 dez. 2023. 1 vídeo (26 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IORTtw-Mak&t=25s>. Acesso em: 20 maio 2025.
- FRANÇA, Jamari. E a baiana se deu bem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 6 set. 1994.
- FORASTIERI, André. Daniela Mercury - O Canto da Cidade. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 88, p. 63, nov. 1992.
- FORNES, Andrea. O imaginário baiano de Mario Cravo Neto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Revista da Folha, 18 ago. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/18/revista_da_folha/3.html. Acesso em: 30 maio 2025.
- GARRIDO, Luís Carlos. Botando o bloco no futuro. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 18-19, mar. 1991.

- GERÔNIMO Santana no BahiaCast. Publicado por *BahiaCast*, Salvador, 16 jan. 2023. 1 vídeo (1h 55 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Zv0vZiCkJQ&t=478s>. Acesso em: 20 maio 2025.
- GIL, Marisa Adán. Daniela Mercury faz versão pop dos ritmos da Bahia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folhateen, p. 6-2, 12 out. 1992.
- GIRON, Luís Antônio. A música do Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 48, maio 1993.
- GIRON, Luís Antônio. Daniela Mercury quer desmontar som baiano em “Música de Rua”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 out. 1994.
- GRAGNANI, Juliana. X de axé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, p. B6, 12 fev. 2017.
- JACOBINA, Ronaldo. A fila andou. *Muito*, Salvador, n. 35, p. 28-34, 30 nov. 2008.
- JOE, Jimi. O genial Hermeto arma festa divina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 2, 17 dez. 1992.
- JORGE, Gilson. Uma história do Maciel: a saga de Dona Morena. *A Tarde*, Salvador, 9 fev. 2025. Disponível em: <https://atarde.com.br/muito/uma-historia-do-maciel-a-saga-de-dona-morena-1306439>. Acesso em: 25 ago. 2025.
- LEMOES, José Augusto. Atrás do trio elétrico... *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 48-49, fev. 1986.
- LEMOES, José Augusto. João - João Gilberto/Da Atlântida à Bahia (o mar é o caminho) - Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 70, p. 61, maio 1991.
- MAGNANI JÚNIOR, Ayrton. Núbia Axum Etiópia - Olodum. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 74, abr. 1989.
- MAIA, Sônia. Gerônimo: que é que a Bahia tem? *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 68-70, maio 1987.
- MANSUR, Luiz Carlos. Herbert Vianna: de Alagados a Montreaux. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 14 abr. 1987.
- MARQUES, Fabrício. Furacão ‘axé music’ se repete. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 26 ago. 1994.
- MARTINS, Sérgio. De Peri Peri. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 102, p. 58, jan. 1994.
- MARTINS, Sérgio. O pulo do negro gato. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 36-40, jun. 1996.
- MASP TREME e Som do Meio-Dia muda de lugar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cidade/Geral, p. 14, 6 jun. 1992.
- MEDEIROS, Cintia. Salvador vive guerra das cervejas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Negócios & Finanças, p. 8, 5 fev. 1993.
- MENDONÇA, José Eduardo. Flor cigana - Luiz Caldas. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 16, fev. 1987.
- MERCURY, Daniela. *O canto da cidade 15 anos*. São Paulo: Sony, 2007. DVD/CD (60 min./42 min.).
- MIRANDA, Carlos Eduardo. Daniela Mercury. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 44-45, jan. 1992.
- MÚSICA BRASILEIRA - 1990 a 1999. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2008. Disponível em: <http://polls.folha.com.br/poll/0831005/results/>. Acesso em: 31 out. 2024.
- NUNOMURA, Eduardo. 30 anos da axé music transformaram a música baiana para sempre. *Farofafá*, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2015/02/11/30-anos-da-axe-music-transformaram-a-musica-baiana-para-sempre/>. Acesso em: 31 out. 2024.
- OS 100 MELHORES DISCOS DA DÉCADA. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 172, p. 20-35, nov. 1999.
- OS MELHORES DE 1988. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 33-41, mar. 1989.

- PACHECO, Nuno. A baiana que viveu duas vezes. *Público*, Maia, 3 mar. 1999. Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/03/26/jornal/a-baiana-que-viveu-duas-vezes-131342>. Acesso em: 31 maio 2025.
- PAPPON, Thomas. Egito Madagascar - Olodum/Ara Ketu. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 18, mar. 1988.
- PINHO, Ana Madureira de. Domingo entrevista/Dorival Caymmi: Ôôô! Vida dura... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, p. 5-7, 7 abr. 1996.
- RAUL SEIXAS E MARCELO NOVA FALANDO DA MUSICA DA BAHIA. Publicado pelo canal *O som nosso de cada dia*, 26 jun. 2012. 1 vídeo (2 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8ttnII50lo>. Acesso em: 25 ago. 2025.
- ROCHA, Camilo. Ao vivo: Daniela Mercury (Olympia/SP). *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 56, dez. 1992.
- ROCK BRASIL 92. Parte 1. As principais cenas: de onde vêm as bandas mais legais. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 84, p. 33, jul. 1992.
- RODRIGUES, Otávio. Carlinhos Brown inaugura hoje o pop brasileiro/internacional do futuro. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 32-33, fev. 1993.
- RODRIGUES, Otávio. Brasil legal. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 132, p. 56, jul. 1996.
- RONDEAU, José Emílio. Como um ex-Mutante fanático por pop se torna o maior produtor do Brasil: Liminha explica. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 24-28, maio 1990.
- ROSSI, Alexandre. Música de Rua. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 111, p. 76, out. 1994.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Mito e verdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. E1, 6 fev. 2001.
- SCARAMUZZO, Mônica. Rap no confronto. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 158, p. 22-26, set. 1998.
- SCORSESE, Martin. *No direction home: Bob Dylan*. São Paulo: Paramount, 2005. 2 DVD (3h 46 min.).
- SEBBA, Jardel. Os 50 melhores discos da música brasileira. *Playboy*, Rio de Janeiro, n. 346, p. p. 88-93, maio 2004.
- SENTA QUE TEMOS HISTÓRIA - Gerônimo Santana analisa aspectos do Carnaval baiano. Publicado por *Rec A Tarde*, Salvador, 3 fev. 2023. 1 vídeo (18 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yp06AyyvwRI>. Acesso em: 20 maio 2025.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. Anos Rebeldes: 1992 - sem música, Itamar não seria ninguém. *Farofafá*, 5 jul. 2011. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2011/07/05/anos-rebeldes-1992-sem-musica-itamar-nao-seria-ninguem/>. Acesso em: 31 out. 2024.
- SHOW VOLTA a parar o trânsito na Paulista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, p. 3, 6. jun. 1992.
- SOUZA, Tárik de. Daniela invade o Sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7, 24 jul. 1992.
- SOUZA, Tárik de. A diva do 'samba duro' que vem do Recôncavo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 24 set. 1992.
- SOUZA, Tárik de. O impacto da diva baiana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1, 21 nov. 1992.
- SOUZA, Tárik de. A autora não alcança a voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 26 ago. 1994.
- SOUZA, Tárik de. Vampiro da própria lenda. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 148, p. 59, nov. 1997.
- SÓ, Pedro. Margareth Menezes. *Bizz*, Rio de Janeiro, n. 70, p. 20, mar. 1991.
- SÓ, Pedro. Carlinhos Brown: o gênio da raça. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 32-37, out. 1995.

- VERAS, Marcus. Exagero pop e 'clicheria'. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 6 set.. 1994.
- VOX POPULI - Caetano Veloso. Publicado por *TV Cultura*, São Paulo, 27 jul. 2012. 1 vídeo (43 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_eJM8LiqU0. Acesso em: 31 out. 2024.
- TOGNOZZI, Marcello. Bahia já tem sua musa do verão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 8, 22 dez. 1991.
- VIANNA, Hermano. O papo furado dos ingleses. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10, 28 fev. 1986.
- VIANNA, Hermano. Condenação silenciosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Mais, p. 5, 25 abr. 1999.
- WR DISCOS: uma invenção musical. Direção: Nuno Penna E Maira Cristina. Brasil, 2024. 1 vídeo (78 min.). Exibido como parte da programação *online* da 17ª edição festival In-Edit Brasil.
- ZOBARAN, Felipe. O que era Bizz virou ShowBizz. *ShowBizz*, Rio de Janeiro, n. 123, p. 19, out. 1995.

FONOGRAMAS

- ALEGRIA, ALEGRIA: Carnaval da Bahia. Rio de Janeiro: Baccarola/Ariola, 1981. LP (32 min.).
- ARA KETU. *Ara Ketu*. São Paulo: Continental, 1987. LP (33 min.).
- ARA KETU. *Bom demais*. São Paulo: Columbia, 1994. LP (47 min.).
- ARA KETU. *Dez*. São Paulo: Columbia, 1995. LP (50 min.).
- ARA KETU. *Dividindo alegria*. São Paulo: Columbia, 1996. CD (52 min.).
- ARA KETU. *Pra lá de bom*. São Paulo: Columbia, 1997. CD (54 min.).
- AXÉ BAHIA 96: Todo o axé da Bahia em 14 supersucessos. Rio de Janeiro: PolyGram, 1996. CD (55 min.).
- AXÉ CAÊ: Jovens baianos cantam Caetano. Rio de Janeiro: PolyGram, 1996. CD (46 min.).
- BAHIA BLACK: ritual beating system. São Paulo: Island, 1992. LP (46 min.).
- BANDA MEL. *Prefixo de verão*. São Paulo: Continental, 1990. LP (35 min.).
- BANDA MEL. *Negra*. São Paulo: Continental, 1991. LP (44 min.).
- CHEIRO DE AMOR. *Bahia*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992. LP (42 min.).
- CAETANO VELOSO. *Estrangeiro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1989. LP (39 min.).
- CAETANO VELOSO. *Livro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. CD (54 min.).
- CARLINHOS BROWN. *Alfagamabetizado*. Rio de Janeiro: EMI, 1996. CD (69 min.).
- CARLINHOS BROWN. *Omelete man*. Rio de Janeiro: EMI, 1998. CD (46 min.).
- CARLINHOS BROWN. *Bahia do mundo: mito e verdade*. Rio de Janeiro: EMI, 2001. CD (51 min.).
- CARLINHOS BROWN. *Axé inventions (Àjàlà)*. Salvador: Candyall Music, 2020. Streaming (24 min.).
- CARLINHOS BROWN. *Pop xirê*. Salvador: Candyall Music, 2023. Streaming (40 min.).
- CARRAPICHO. *Festa do Boi Bumba*. São Paulo: BMG, 1996. CD (40 min.).
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. CD (70 min.).
- CONSPIRAÇÃO BAIANA: New dimensions in Axémusic. Salvador: Tropical Music, 1996. CD (50 min.).
- CARLOS PITA. *Feliz*. Rio de Janeiro: RCA, 1986. LP (33 min.).
- DANIELA MERCURY. *O canto da cidade*. São Paulo: Columbia, 1992. LP (42 min.).
- DANIELA MERCURY. *Música de rua*. Rio de Janeiro: Epic, 1994. LP (43 min.).

- DANIELA MERCURY. *Feijão com arroz*. Rio de Janeiro: Epic, 1996. CD (57 min.).
- DJALMA OLIVEIRA e MARGARETH MENEZES. *Faraó*. Rio de Janeiro: Epic, 1987. Single (9 min.).
- É O TCHAN. *Na cabeça e na cintura*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1996. CD (45 min.).
- GERÔNIMO. *Mensageiro da alegria*. Salvador: Nova República, 1985. LP (40 min.).
- GERÔNIMO. *Eu sou negão*. São Paulo: Continental, 1987. Single (13 min.).
- GERÔNIMO. *Dandá*. São Paulo: Continental, 1987. LP (33 min.).
- GERÔNIMO. *Gerônimo*. São Paulo: Continental, 1988. LP (38 min.).
- GERÔNIMO. *Samba de roda: patrimônio da humanidade*. Euclides da Cunha: CMA Digital Music, 2015. Streaming (37 min.).
- GERÔNIMO. *Axé music: música forte*. Salvador: Gerônimo Santana, 2016. Streaming (31 min.).
- ILÊ AYÊ. *Canto negro*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1984. LP (36 min.).
- ILÊ AYÊ. *Canto negro*. São Paulo: Eldorado, 1989. LP (31 min.).
- JORGE ALFREDO E CHICO EVANGELISTA. *Bahia Jamaica*. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1980. LP (36 min.).
- LUIZ CALDAS. *Magia*. Salvador: Nova República, 1985. LP (31 min.).
- MARGARETH MENEZES. *Kindala*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1991. LP (43 min.).
- MARISA MONTE. *Mais*. Rio de Janeiro: EMI, 1991. CD (41 min.).
- MARISA MONTE. *Verde anil amarelo cor de rosa carvão*. Rio de Janeiro: EMI, 1994. CD (53 min.).
- OLODUM. *Egito Madagascar*. São Paulo: Continental, 1987. LP (37 min.).
- OLODUM. *Da Atlântida à Bahia... o caminho é o mar*. São Paulo: Continental, 1991. LP (41 min.).
- OLODUM. *A música do Olodum*. São Paulo: Continental, 1992. LP (43 min.).
- OLODUM. *O movimento*. São Paulo: Warner, 1993. LP (47 min.).
- PAUL SIMON. *The rhythm of the saints*. São Paulo: Warner, 1990. LP (42 min.).
- RACIONAIS MC's. *Cores & valores*. São Paulo: Boogie Naípe, 2014. CD (32 min.).
- REFLEXU'S. *Da mãe África*. Rio de Janeiro: EMI, 1987. LP (38 min.).
- SEPULTURA. *Roots*. Nova York: Roadrunner Records, 1996. CD (1h 12 min.).
- SERGIO MENDES. *Brasileiro*. São Paulo: Elektra, 1992. LP (52 min.).
- SILVIA TORRES. *Take Saravá*. Paris: Mélodie, 1996. CD (35 min.).
- TIMBALADA. *Timbalada*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1993. LP (48 min.).
- TIMBALADA. *Andei road*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1995. LP (48 min.).
- TIMBALADA. *Mineral*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. CD (46 min.).
- TOTAL SUCESSO: músicas campeãs de vendagem e execução nas rádios de todo Brasil. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. LP (50 min.).
- TRIO ELÉTRICO DODÔ E OSMAR. *Jubileu de prata*. São Paulo: Continental, 1974. LP (31 min.).
- TRIO ELÉTRICO TAPAJÓS. *Ave Caetano*. São Paulo: Music Master/K-Tel, 1980. LP (34 min.).