

30º Encontro Anual da ANPOCS, 24 a 28 de outubro de 2006.

Sessão Temática 07 – Modernidade, Cultura e Entretenimento.

Modernização urbano-industrial e de serviços e a formação da música baiana contemporânea orientada para a diversão.

Fernando Rodrigues (Universidade de Brasília).

O objetivo deste texto é o de esboçar uma avaliação acerca do desenvolvimento da música contemporânea baiana orientada para a diversão, situando-o no processo mais abrangente de transformação da estrutura de poder intra-urbana de Salvador, relacionada às mudanças econômicas nacionais e transnacionais. A intenção é oferecer um modelo da configuração – em grande medida ainda no estágio hipotético – a partir do qual se poderia entender o destino tomado pela diversão carnavalesca baiana na direção do formato de um cortejo de trios elétricos como formato de carnaval dominante em Salvador, e como esse processo está relacionado à conformação de padrões emocionais específicos, de controle e autocontrole, decorrentes da trajetória através da qual se tem modelado um âmbito de produção e consumo musical na cidade.

A proposição desse modelo, como se depreende do parágrafo anterior, leva em conta o a proposta teórica processual e figuracional de articulação dos elementos empíricos desenvolvida por Norbert Elias. A noção de *figuração* pareceu útil à maneira como o problema foi delineado, pois permitiu que a investigação do objeto que nos despertou o interesse – a música baiana – fosse compreendido como uma consequência de um mundo simbólico dependente das específicas diagramações de posições que os soteropolitanos têm formado em suas relações, e pelo entendimento de que os modos de vida decorrentes dessa rede humana depende das formas de transmissão de conhecimento de uma geração para outra através das quais se pode apreender uma direção ou uma ordem no desenvolvimento dessas relações (Elias/2006, p: 25-26). No caso em questão, essa abordagem nos permite criar alternativas as formas de explicação estáticas correntes da música baiana fundadas sobre uma teleologia étnica que muitas vezes tende a reduzir o fenômeno musical ao cumprimento de funções de resistência de grupos subalternos contra grupos dominantes (Guerreiro/1997,2000) sem levar em conta as consequências da complexificação de funções ligadas à emergência de uma sociedade de consumo e como a direção tomada por esta música é dependente das formas específicas de civilização forjadas em configurações sociais anteriores na cidade. Tomamos o conceito de *civilização* também de Elias no sentido de indicar formas de auto-regulação das pulsões mediante o aprendizado de uma linguagem – seja gestual ou mental – compartilhada na rede humana especificada (Elias/2006, p:23), e aqui, tem o papel de assinalar as formas de controle a autocontrole ligadas a importância alcançada pelas funções sociais de consumo de entretenimento ligados à música na cidade. Como uma constatação da pesquisa realizada durante o mestrado, e da qual esse texto é um produto – essas funções não estavam moldadas da maneira como estão atualmente nas configurações históricas anteriores. No entanto, foi possível perceber como determinados hábitos de diversão musical em Salvador, orientados para o desempenho dessas funções, tem estreita relação com formas de expressão gestual moldadas em figurações histórico-sociais da cidade

anteriores, o que nos pressionou à pergunta de quais as relações entre desenvolvimento das formas de correlações sociais forjadas em períodos anteriores e a formação de hábitos e funções relacionais existentes apenas posteriormente. Por esse motivo que a noção de processo social elisiana pareceu-nos manejável e adequada á concatenação de materiais empíricos apresentados no texto, já que tornou possível explicitar alguns aspectos de como um desenvolvimento contínuo das interdependências em Salvador chegou a modelar um tipo de ordenamento do curso social fundado sobre o intrincado de ações, pensamentos e sensações dos seres humanos.

O argumento é construído em torno da hipótese de que a integração de elementos harmônicos e percussivos na formação da música atualmente reconhecida como baiana – ou seja, o *samba-reggae* e o localmente conhecido *pagode* – apenas se tornou possível no curso do movimento de deslocamento dos préstitos, e, posteriormente dos bailes, pela festa de massas em torno do trio elétrico. O processo que sedimenta o trio elétrico como padrão dominante de coordenação da diversão carnavalesca entre diferentes grupos sociais soteropolitanos, entre os anos 50 e 70, é correlato às grandes transformações ocorridas na estrutura de poder que posicionará a cidade de Salvador como um sítio especializado na oferta de bens de entretenimento e turismo. A imposição do trio elétrico como centro articulador do carnaval de rua, deslocando ao mesmo tempo o carnaval de préstito de uma elite agro-exportadora e financeira decadente, vigente na primeira metade do século XX e as escolas de samba, cultivadas entre determinados estratos populares, significará uma re-modelação dos padrões de percepção e de expressão da diversão. Com o aparecimento do Trio Elétrico sedimenta-se uma nova forma de modelação das emoções, forma que passa a exercer uma pressão sobre os padrões de controle e auto-controle de grupos negro-mestiços encarnados nas diversões vinculadas à matriz dramaturgica-operística das escolas de samba, inspiradas no carnaval carioca. Os praticantes e organizadores das escolas de samba, ao serem atraídos pela crescente popularização do Trio e pressionados pela transformação deste modelo em um negócio de entretenimento orientado para massas, se viram amplamente impelidos a re-significar as práticas diversionais atreladas às escolas de samba. O Trio Elétrico tornou possível o acontecimento de uma transformação sem precedentes no carnaval de Salvador: a integração de amplos e diferenciados estratos sociais a um mesmo jogo de poder estético-diversional. Não estamos dizendo com esta avaliação que a predominância de um *padrão de gosto diversional* – o da marcha brincante em torno de um veículo a partir do qual há performances musicais – tenha resultado em uma diluição ou derretimento das formas de hierarquização social. A questão parece ser outra. O Trio Elétrico instaura novas possibilidades de hierarquização social deslocando formas antigas, e nesse sentido, contribuiu para instaurar uma nova ordem de poder, na medida em que sua

legitimidade como palco de um grande show musical ambulante, redefine a maneira de estar no mundo para amplas parcelas da população citadina baiana. A emergência, a popularização e transformação do Trio, em capital orientado para oferta de bens de diversão musical de massas, afetaram o padrão das ligações humanas existentes em Salvador no âmbito da vida diversional, transubstanciando-se, como parte de uma grande reação em cadeia, em alterações nas redes de interdependência econômica, política e artística local, nacional e mesmo transnacional. A fantasia compartilhada, e que tornou possível a instauração de um jogo lúdico-carnavalesco de apresentações nos Trios, tornou-se, em uma cadeia geracional, um tipo de regularidade emocional interdependente das formas de objetivação estética e organizacional da festa. Diferentes valores inter-relacionados como a promessa de uma paixão amorosa, o prazer no êxtase corporal incitado pela música, o conforto da confraternização festiva entre amigos e estranhos teve, como parâmetro de modelação emocional, a lógica de um grande show ambulante, intrincado ao desenvolvimento da apresentação musical nesse espaço. Nesse sentido, o Trio Elétrico não comparece como um elemento isolado capaz de alterar as estruturas emocionais dos indivíduos. O seu potencial como técnica de catalisação de multidões efetivou-se estreitamente relacionado à maneira como os grupos musicais (que inicialmente exerciam as funções artísticas e administrativas conjuntamente) puderam mutuamente se ajustar aos gostos historicamente constituídos nos espaços de carnaval dos diferentes estratos sociais formados em configurações sócio-históricas anteriores. Restringindo-nos ao entendimento da ordem de poder em Salvador, podemos dizer que o Trio Elétrico contribuiu para a redefinição da estrutura de circulação dos quadros de percepção lúdico-artísticos dos estratos altos, médios e populares, tornando possível uma aproximação entre padrões de gestos e gostos musicais. Nessa diagramação das relações de poder com função de diversão, foi aproximada a tradição harmônica presente nas marchas cariocas e frevos pernambucanos à tradição percussiva cultivada tanto no âmbito laico boêmio, que tinha o samba como maior expressão, quanto no âmbito religioso, cultivada na rede de aprendizado percussiva geracional voltada para o cumprimento das funções rituais dos candomblés.

Nesse sentido, vale a pena apresentar algumas das transformações sócio-econômicas que assinalam o momento de transformação das redes de poder que tornaram possível a conquista e a transformação do espaço carnavalesco pelo Trio Elétrico.

Em 1940, Salvador era a cidade, dentre as capitais regionais¹, com o menor índice de industrialização do Brasil (SINGER/1980, p: 42). A política de substituição de importações,

¹ São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife.

iniciada nos anos 20, e que privilegiou a instalação de um parque industrial no centro-sul, impediu o desenvolvimento da pequena e média indústria baiana surgida no período entre o fim do séc. XIX e a década de 10 do séc. XX (FARIA/1980, p:34). A formação de uma estrutura industrial concentrada no eixo Rio - São Paulo afetou as pequenas e médias unidades produtivas baianas de tal forma que no período entre 1920 e final dos anos 40 Salvador conheceu um fenômeno de desmantelamento industrial. Durante este período, a capital baiana desenvolverá funções comerciais e atividades de prestação de serviços administrativos para as cidades do interior do estado. Uma das conseqüências resultantes desta posição secundária de Salvador na ordem econômica e na divisão inter-regional de trabalho brasileira foi a pressão para a manutenção de um baixo grau de interdependência monetária entre os estratos pobres negro-mestiços. As atividades do setor terciário, então existentes, não podiam absorver o grande número de mão-de-obra disponível que crescia, ainda que modestamente, com o aumento populacional. Assim, a tradição econômica de Salvador, marcada pelos ciclos exportadores, pelos sistemas intensivos de trabalho e situados em porções restritas do território (FARIA/1980, p:26) se mantiveram, contribuindo para uma baixa integração monetária dos espaços econômicos. Complementar a esta situação, e pressionada por ela, a rede social entre os estratos populares favorecia o desenvolvimento de economias de subsistência, comércio por escambo e redes de ajuda mútua, criando uma pressão conflitiva, mas também complementar à rede social restrita dinamizada por funções monetárias, e que tinha por centro catalisador o pequeno estrato médio e as elites agrárias e comerciais. Assim, os estratos pobres negro-mestiços soteropolitanos estavam parcialmente vinculados às redes econômicas não monetárias e parcialmente ligados às redes monetárias, o que criava uma enorme pressão de adaptação social a quadros de valores sociais não econômicos (no sentido de uma economia autônoma), ganhando enorme relevo as funções de fidelidade familiares e religiosas na modelação das necessidades econômicas.

É nesta configuração que articula espaços econômicos com baixa integração monetária e complementar às redes de interdependência de prestígio (sejam familiares ou religiosas, muitas vezes, com critérios muito parecidos de legitimação e reconhecimento social) que é possível situar o desenvolvimento dos espaços e das práticas de diversão carnavalesca em Salvador no período que vai até os anos 50.

Alguns pesquisadores, influenciados pela experiência do carnaval carioca, transpuseram modelos de compreensão construídos na investigação sobre a formação das escolas de samba, para a experiência carnavalesca de outras regiões, sem considerar a singularidade das funções econômicas e urbanas das cidades periféricas na conformação das práticas carnavalescas cultivadas nesses sítios.

Um dos aspectos que é tomado como um dado são os padrões de divisão social, e, de maneira homóloga, as divisões dos gostos das práticas lúdico-carnavalescas (como o pequeno carnaval e o grande carnaval; carnaval da burguesia e carnaval popular², carnaval de brancos *versus* negros) sem avaliar as interdependências econômicas e urbanas que engendram a função da práticas carnavalescas na rede de interdependência cidadina de uma cidade posicionada periféricamente na cadeia de forças nacional. No caso que estamos focalizando, o que se deseja ressaltar é que o baixo grau de monetarização das necessidades (e nesse sentido poderíamos também dizer: baixo grau de monetarização das estimas e das formações subjetivas) impedia que as práticas carnavalescas populares se transformassem em atividades lúdico-artísticas orientadas para um mercado anônimo de diversão e lazer. Nesse sentido, a organização das entidades estava subordinada às instabilidades tanto da situação financeira dos grupos subalternos pouco integrados às redes sociais ligadas pelo dinheiro como às instabilidades decorrentes do jogo de afetos que não tinham por critério primordial o sentido lúdico-artístico como um valor relativamente autônomo.

Isto aponta para uma situação de instabilidade e irregularidade na organização das entidades carnavalescas dos estratos populares soteropolitanos deste período, o que, por sua vez, contribuía para um nível muito baixo de integração do espaço de diversão entre os grupos dominados. Os canais de apresentação do carnaval que confluíram para a Rua Chile e a Avenida Sete de Setembro ainda eram ocupados pelas formas de diversão predominantemente orientadas para os estratos abastados e estavam obstruídas para os indivíduos potencialmente dispostos a fazer das práticas carnavalescas populares uma atividade artístico-profissional. A carência de fontes regulares de financiamento – que decorria, dentre vários aspectos, do fato de as organizações carnavalescas negro-mestiças terem como público potencial grupos sociais pouco entremeados às redes monetárias e mais sujeitos à recessão econômica da cidade – criava uma tendência para que as iniciativas de formação de agremiações de diversão tivessem curto período de duração, sem que obtivessem uma continuidade estável. Podiam conseguir que a entidade saísse em um ano, sem a preocupação ou a segurança de que teriam a oportunidade de organizá-la no ano seguinte. Como estas entidades estavam assentadas sobre este tipo de rede de interdependência instável, não havia condições para que alguma delas se destacasse a tal ponto de impor um modelo, legitimar uma regularidade de parâmetro diversional ampla. Nesse contexto é que as práticas de diversão populares no período entre 1920 e 1950 se desenvolvem.

² Uma crítica a essas formas de entendimento do carnaval carioca a partir do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro como metrópole é feita por Farias (2006).

A princípio, uma hipótese que parece plausível é a de que a desarticulação dos clubes negro-mestiços, as sucessivas crises financeiras da cidade e a crescente integração dos estratos dominantes e subalternos baianos ao circuito de símbolos instaurado pelo rádio redefinirão as práticas de diversão populares e as hierarquizações entre elas. No circuito da diversão popular, a diferenciação entre os estratos subalternos se manifestará no aparecimento dos afoxés e das batucadas. Como assinala Vieira Filho, após o período de proibição dos préstitos dos clubes negro-mestiços inspirados no carnaval alegórico-teatral dos estratos elitistas, encerrado em 1915, eles não voltarão mais a se organizarem nos mesmos termos (VIEIRA FILHO/1997, p: 56). No entanto, inúmeros elementos presentes nos préstitos foram re-significados e ajustados a condição de restrição monetária, resultando em interpenetrações com o formato dos *afoxés*, que existiam desde o final do séc. XIX, e que tinham como única preocupação *levar ao público às festas de candomblé, com suas músicas e danças* (*idem*, p:55). Assim, o *afoxé* que emerge a partir da década de vinte é o resultado de uma pressão criada pela proibição dos préstitos e que resultou numa aproximação entre os organizadores dos préstitos e dos *afoxés*. O sentido estético laico presente nas práticas dos préstitos como a racionalidade visual de elaboração das indumentárias, a preocupação temática extra-religiosa, ainda que estreitamente vinculadas a temas africanos, vai paulatina, e irregularmente, sendo combinada às disposições lúdico-religiosas presentes nos antigos *afoxés*, como determinados ritmos e danças orientados para os orixás. A pressão resultante da aproximação das funções expressivas estreitamente relacionadas às cerimônias para os orixás, excluirá do formato do *afoxé* disposições lúdico-estéticas anteriormente presentes nos préstitos negro-mestiços como os trajes de gala, as charangas com instrumentos europeus tocando marchas e dobrados, um roteiro escrito para o desfile, fogos de bengala, cavalaria e os carros de idéias, que faziam todo o sentido em um padrão de ligações sociais em que determinados grupos subalternos compartilhavam dos critérios da mesma ordem de poder lúdico-carnavalesca que coordenava os estratos abastados. Apesar da ausência de todos estes elementos, o *afoxé* representou uma transformação, e ao mesmo tempo, uma continuidade, da teia social que organizava os préstitos. O *afoxé*, em grande medida, foi uma expressão de diversão de segmentos subalternos que mantinha uma estreita interdependência entre o sentido diversional carnavalesco e determinados compromissos cerimoniais de algumas casas de candomblé mais coesas, dando continuidade a uma disposição de distinção social entre os estratos populares definido pelas funções de prestígio religiosas. Nesse sentido muitas das demandas de legitimação religiosa dos candomblés junto aos segmentos dominantes reverberavam na maneira como se ajustava meios

para o fim de diversão, e assim, se delineava como disposição carnavalesca. Uma ética de dignificação cultivada entre os membros de *candomblés*³, que alcançavam uma concentração de esforços maior nas famílias-de-santo mais coesas (e geralmente ligadas a uma linhagem *jeje-nagô*) – exercia uma pressão sobre os indivíduos filhos de santo e organizadores dos *afoxés* no sentido de apresentarem um estilo de diversão que demonstrasse afinidades com o princípio da pacificação estatal. O que estava em jogo para os organizadores e praticantes era tanto a necessidade de expor um hábito de diversão polido e “civilizado”, quanto o de legitimar a imagem do *candomblé* como uma religião moralmente digna. Um índice da existência de uma aproximação entre as formas de diversão e os critérios de busca de dignificação religiosa pode ser visto no depoimento do membro da diretoria do *afoxé* Filhos de Ghandy, ao justificar o nome da entidade: *O candomblé era uma religião perseguida pelas autoridades, e nós, quando fundamos o Ghandy, tentamos demonstrar que saíamos pacificamente. Por isso, resolvemos adotar o nome Ghandy, que era o precursor da paz no mundo* (apud GUERREIRO, p: 73). A fala do dirigente do bloco mostra o quão imbricado estavam os sentidos religioso e diversional da entidade. Fica subentendido em sua justificação acerca do caráter pacífico da brincadeira, que o Filhos de Ghandy era simultaneamente uma organização carnavalesca e uma vitrine para a apresentação das crenças do *candomblé* como algo a ser respeitado. Este imbricamento parece tão emblemático no depoimento que fica difícil precisar se era o bloco ou o *candomblé* que o dirigente queria demonstrar que saía pacificamente. As formas de controle e autocontrole corporais cultivadas nos *afoxés*, e modeladas em redes constituídas por modos de orientação de ações religiosas e diversionais pouco diferenciados, acabou por pressionar uma *moralização* das práticas diversionais – atitude afim às posições sociais de grupos humanos que buscam o reconhecimento de um sentimento de dignidade junto a estratos melhor posicionados no que se refere a encarnação de poderes de validar julgamentos de distinção social – e que consistia em ajustar a expressão da brincadeira tanto aos critérios de julgamento de condutas no interior da família-de-santo quanto aos parâmetros de ajuizamento social dos estratos médios e altos acerca de um estilo de vida conspícuo.

Em termos gerais, esboça-se uma proposição de que a modelação dos *afoxés* tomou um sentido de distinção em relação às batucadas, práticas associadas a segmentos mais empobrecidos. O *afoxé* parece ter desenvolvido um certo comprometimento com um *ethos* aristocrático de grupo subalterno. Assim, entre os *afoxés* foi privilegiada uma direção estética que incorporou elementos rítmicos mais cadenciados, dentre aqueles executados para os *orixás*

³ Nesse sentido, ver Capone (2004).

(como os ritmos para Oxum e Oxalá), e pouco associados a expressões corpóreas de possessão religiosa vistas como “selvagens”. Como chamou a atenção Édison Carneiro *todo eles* [os afoxés] *fazem ‘obrigações’ religiosas (de propiciação) antes de sair à Rua e, em desfile, cantam hinos (cantigas) de exaltação às divindades do candomblé – um repertório cuidadosamente escolhido, composto apenas de hinos ‘fracos’, ou seja, que apenas homenageia os orixás, sem os induzir a descer na cabeça de alguém* (CARNEIRO/1980, p:). A preocupação com valores de pacificação e com a criação de uma entidade na qual os associados desfilassem com uma indumentária padronizada e com algum luxo, tendência talvez herdada dos clubes do início do século XX (CARNEIRO/1982 p:102), assinala essa direção. Além dessas características, outra que aponta para a interpretação de que os afoxés seguiram uma direção diferenciada em relação às batucadas, no sentido de uma *moralização*, é o fato de ter havido prescrições, algumas delas misóginas, proibindo, como parte integrante dos desfiles dos blocos, elementos identificados à diversão mundana e boêmia: a presença de mulheres e a bebida alcoólica (GUERREIRO/2000, p:73). Assim, o tipo de diversão carnavalesca do afoxé acabou desenvolvendo uma coloração mística na qual o valor da diversão foi associado a um *ethos* religioso de sublimação do êxtase de possessão relativo ao aparecimento ritual do “santo”. Privilegiaram, como forma de galvanizar a marcha do cortejo, a execução de ritmos religiosos que incitavam um sentido rítmico de rejeição ao mundo, desenhando uma tendência para uma afinidade seletiva para as danças e coreografias suaves. Nesse sentido, como assinala Carneiro na citação anterior, nem os ritmos e nem a dança de inspiração religiosa cumpriam a função de possibilitar a encarnação dos Orixás – entidades sobrenaturais – no mundo, através dos filhos do santo, motivo central das cerimônias de possessão dos candomblés. Por este aspecto, parece ser equívoco tratar os afoxés como “candomblés de rua” (GUERREIRO/2000), pois a realização do cortejo não parece ter tido como finalidade principal a representação ou a execução de cerimônias visando a descensão dos orixás nos corpos de seus filhos de santo.

O princípio de organização do afoxé como entidade carnavalesca era muito mais frouxo quanto a inclusão de um associado que o processo de inclusão de um membro de uma família-de-santo no seletivo grupo de homens e mulheres preparados para receberem os orixás. A pressão seletiva sobre a herança corporal dos membros dos afoxés, que tendeu a restringir as disposições de êxtase possessional e privilegiar os elementos rítmico-musicais vicejadores de um tipo de êxtase transcendental, parece ter se dado em função de demandas de reconhecimento de dignificação social externas às normas de cumprimento ritual.

Os símbolos religiosos – presentes na incorporação seletiva de inúmeras disposições lúdico-religiosas dos rituais de candomblé – possivelmente foram tomados como motivos re-

qualificados na combinação com outros símbolos e motivações relativas à maneira como determinados segmentos dos estratos subalternos se tornaram dependentes de ligações mais amplas do que as das família-de-santo e que co-constituíam a modelação dos aprendizados corporais. O que importa neste momento é ressaltar que a lógica da combinação simbólica inscrita no desenvolvimento dos afoxés dos anos quarenta e cinquenta apenas se mostra compreensível se entendermos que a influência do candomblé não é direta, no sentido de que a organização carnavalesca obedecia a uma finalidade precipuamente ritual-religiosa. A tendência para o rechaço às práticas rítmicas de andamento percussivo acelerado, a aplicação em mostrar uma imagem transcendental de diversão, muitas vezes ligada ao desejo de transmitir uma mensagem de pacificação, além da preocupação com a indumentária como um signo de luxo e sofisticação parece apontar para o fato de que os afoxés eram organizações estreitamente dependente da ascendência das posições religiosas sobre os membros das entidades, mas que buscavam legitimação sob um registro de percepção diversional lúdico-artístico.

Assim, a combinação entre a atitude de homenagem aos orixás e de motivos (destacadamente africanos e orientais) pode ser entendida como uma função da rede de interdependência que, por um lado, pôs determinados segmentos subalternos submetidos a planos sociais que se apresentavam ainda muito imbricados entre si: a família-de-santo, o mercado de trabalho e o consumo de lazer. A inter-relação destes diferentes planos – que tinha como uma de suas causas, o processo crescente, ainda que lento e irregular, de monetarização das necessidades dos estratos subalternos – foi redefinindo os jogos de distinções sociais religioso e familiar retirando-os de um relativo grau de ensimesmamento, e pressionando-os a uma maior inter-relação com outros planos sociais. Um dos efeitos da estreita influência dos líderes de candomblés – ogãs ou babalorixás – sobre a formação dos afoxés talvez tenha sido o cultivo de um *ethos* de diversão aristocrático e tradicionalista. A aproximação dos jogos de poder político, religioso e diversional – já que um dos elementos que estavam em disputa era a legitimidade das práticas dos candomblés entre os segmentos médios e autoridades estatais pelas vias da apresentação carnavalesca – acabou criando uma auto-pressão sobre os organizadores dos afoxés em uma direção de distanciamento das formas de diversão mais ligadas ao mundo boêmio e de grupos sociais mais pobres como as batucadas. Esse *ethos* aristocrático acabará contribuindo para o próprio estrangulamento das condições de disseminação e existência dos afoxés, sucumbindo a outras formas mais adaptadas ao princípio da popularização, bastante afim com a instauração de um mercado de bens de diversão de massas.

Com o aparecimento do trio elétrico, de um lado, e das escolas de samba de outro, a partir da década de cinquenta, o afoxé, assim como o desfile de carros alegóricos das elites entram em

decadência. O cultivo de um *ethos* aristocrático e tradicionalista, presente no elevado grau de interpenetração de funções expressivas cerimoniais e diversionais mostrou-se pouco eficiente na relação de forças instaurada com o cortejo de trios e com as escolas de samba, mais ajustadas ao princípio de catalisação de multidões, e infensas a restrições de natureza aristocrático-religiosa. É interessante ressaltar que essa tendência para a emergência de um carnaval fundado sobre a coordenação de um grande contingente populacional é correlata ao movimento de diferenciação social intensificado a partir dos anos cinquenta, com a industrialização.

Em linhas gerais, o desenvolvimento desse *ethos* tradicionalista e aristocrático nos afoxés acabou contribuindo para um travamento de suas possibilidades de difusão popular. As tentativas de inovação deste modelo de entidade, sob esse *nomos*, acabaram redundando em uma experiência de curta duração. Os guardiões da tradição do modelo e dos quadros de classificação das práticas do afoxé tenderam a tomar posicionamentos recalcitrantes em relação às transformações que se operavam, vistas em entidades que se apropriaram do nome afoxé, no sentido de atrair um público amplo e menos comprometido com as formas de sociabilidade dos candomblés e seus líderes. De outra forma, a defesa do *nomos*, que em grande medida é a tentativa de apropriação de uma tradição e da simpatia de seus guardiões, possivelmente dispostos a legitimar as posições sociais renovadas em troca do reconhecimento da ancestralidade daquele lugar social encarnado no *nomos*, restava enfraquecida. Novas organizações carnavalescas que vinham se impondo na estrutura de concorrência do espaço citadino estavam em melhores condições de atrair um público heterogêneo orientado principalmente pelo sentido da diversão laica e anônima. Essas transformações deslocariam as posições de ascendência direta do círculo social dos candomblés sobre as entidades carnavalescas, criando condições cada vez mais amplas para a formação de entidades laicas orientadas para a oferta de serviços de diversão e prazer.

Os afoxés passariam, a partir de meados da década de setenta a obterem um grau maior de autonomia e regularidade nas fontes de financiamento, o que permitia a crescente definição de um sentido artístico mais distanciado das funções de interdependência religiosa e mais dependentes de um mercado monetário de lazer e diversão. A disposição para a busca de um encantamento de um público anônimo passa a ser um valor coordenativo da relação entre o produtor de atividades lúdico-artísticas populares e os grupos subalternos cada vez mais dependentes das redes monetárias que o mercado trabalho, seja formal ou informal, passa a desempenhar com a intensificação do processo de industrialização na década de setenta. A expansão do emprego na indústria desencadeou um aumento no influxo monetário entre os estratos médios e os estratos pobres através de uma diferenciada rede de prestação de serviços

domésticos e artesanais. Isto implicou um aumento do gradiente de dependência monetária entre os estratos subalternos pressionando a um relativo distanciamento e redução dos níveis de integração das redes de assistência mútua não-monetárias. A atração populacional desencadeada neste processo aproximou, em termos de ocupação do espaço urbano, grupos migrantes não socializados nos círculos candomblezeiros dos grupos socializados nessas redes de poder religiosas. Esta situação acabará pressionando a monetarização das necessidades de diversão. O gradiente de homogeneidade dos padrões de coordenação social assegurado pela ascendência das teias religiosas sobre as populações dos bairros vai diminuindo na medida em que os deslocamentos exigidos pela necessidade do emprego e a diferenciação dos critérios de legitimação social decorrente da migração vai redimensionando as ligações humanas nos bairros. A combinação entre o pequeno influxo de dinheiro, a diferenciação das relações sociais nos bairros e a valorização do ócio decorrente do vínculo ao emprego, cada vez mais acentuado pela necessidade de dinheiro, criará condições para um mercado de lazer local – ainda que em condições modestas – que propiciará a emergência de uma orientação artística para este público laico e desejoso de lazer. Novamente recorro ao livro de Risério para ilustrar esta emergência de um mercado local de lazer e o deslocamento do papel do candomblé na formação dos espaços de diversão populares, citando um depoimento do líder do afoxé Badauê, Moa, acerca da:

Em primeiro lugar, nós não cantamos a música da seita, do candomblé. Nós mesmos criamos nossas músicas, fazemos a seleção das melhores num festival, e cantamos elas nas ruas, ao invés de cantar as músicas do terreiro.

(...)

Já é uma dança [a do Badauê] mais avançada, digamos assim. Tem variações na expressão corporal. A gente não fica preso a coisa do candomblé, naquele lance de um passo só. A gente não se prende ao padrão, modifica as coisas.

(...)

O ritmo é diferente também, é outro lance, tem mais swing. Em vez de ficar rpeso àquele ta-kum-kum, tem sempre uma variação, um contratempo, e tem a participação de outros instrumentos.

(apud RISÉRIO/1981, p: 65-66).

A pressão para as transformações dos afoxés não era específica da teia imediata a qual estava vinculada esta forma de organização. Como estamos tentando chamar a atenção a pressão por transformações nas formas de modelação emocional da diversão estava referida a uma constelação de fatores mais ampla emergida com a mudança do papel do estado da Bahia e de Salvador na divisão inter-regional da estrutura produtiva nacional.

* * *

O empenho de determinados grupos dominantes em racionalizar as atividades de planejamento e de desenvolvimento econômico do estado nos anos quarenta, efeito resultante das transformações das redes de poderes locais desencadeada pela intervenção do governo Vargas na Bahia em 1930, ganhará força com a descoberta de petróleo no Recôncavo baiano. A instalação da Refinaria Landulfo Alves nos anos cinquenta será o marco de um período de industrialização crescente da região em torno de Salvador, atingindo seu ápice na década de setenta. Como destaca Vilmar Faria, no período entre 1940-1970 a taxa de crescimento do emprego no setor secundário foi mais alta do que a taxa de crescimento no setor terciário na capital baiana (FARIA/1980, p: 36-37). Entre 1950 e 1970 a relação de emprego entre o setor secundário e terciário se reduziu em maior proporção na Bahia que em qualquer outro estado brasileiro, o que indica um aumento significativo do índice de industrialização (SINGER/1980, p: 43). Na década de sessenta, as políticas de incentivo à industrialização, organizadas pela SUDENE irá favorecer inicialmente o Recife. Entretanto, a construção da rodovia Rio - Bahia possibilita um barateamento das comunicações entre Salvador e o sul do país, implicando uma mudança na tendência de investimentos no Nordeste. Salvador sairá beneficiada, passando a receber a maior parte dos investimentos, muitos dos quais serão invertidos em obras e equipamentos de infraestrutura que a colocarão em melhores condições de as autoridades estaduais lutarem pela implantação do pólo petroquímico de Camaçari, município próximo à capital baiana, nos anos 70. Junto a este processo de industrialização, verificou-se, também a partir dos anos 50, um crescente investimento do Estado da Bahia e do município de Salvador na organização do sistema municipal de turismo e da inclusão do turismo no quadro de planejamento do desenvolvimento econômico do estado da Bahia (QUEIROZ/2002, p:30).

Essa combinação de fatores, que foi intensificando a sua influência na coordenação cada vez maior do contingente populacional da cidade, foi exercendo uma pressão para a redefinição geral da estrutura de interdependência econômica entre as classes pobres e ricas. As classes pobres soteropolitanas até os anos cinquenta, como temos chamado a atenção, ainda que brevemente, viviam sob uma menor pressão para a busca monetária, pois boa parte das demandas de natureza econômica eram realizadas em relações sociais com um baixíssimo nível de integração à economia capitalista nacional e internacional. Nesse sentido, formas sociais como a teia familiar, em suas diferentes formas, e a teia religiosa, acabavam integrando com limites pouco definidos, as funções econômicas. Seja por diversas formas de doações, redes de assistência mútua, escambo de coisas e serviços, a produção para subsistência, além do elevado grau de vínculos afetivos que abarcavam vínculos econômicos como a criação de filhos de amigos, vizinhos, empregadas, permitia que o baixo grau de monetarização convivesse com

essas formas econômicas não-monetárias. É útil ressaltar que essas funções econômicas não-monetárias não constituíam um circuito fechado entre as classes pobres. Elas estabeleciam uma rede que atravessava as ligações entre as classes altas e destacadamente, as classes médias e pobres onde serviços podiam ser pagos com coisas, ou se transformarem em bens mais abstratos como a expectativa de obtenção de favores, mostrando como as obrigações pessoais estavam bastante integradas ao circuito de realização das demandas econômicas. A importância da classe média na reprodução dessas funções econômicas é crucial, pois ela era consumidora tanto dos bens industrializados chegados através do porto, vindos do parque industrial centro-sulista, quanto dos bens e, principalmente serviços, oferecidos pela rede monetária e não-monetária das classes pobres produtoras e comerciantes.

Com o processo de industrialização desencadeado nos anos cinquenta, e com a construção de vias rodoviárias que facilitaram a circulação de pessoas e bens entre Salvador e o centro-sul nos anos sessenta, inicia-se uma grande transformação dessa estrutura de interdependência econômica entre as classes pobres e ricas soteropolitanas. Um primeiro efeito importante de ser notado é o aumento dos níveis de monetarização das redes econômicas horizontais e verticais, ou seja, tanto entre os grupos altos e médios em relação aos pobres como entre as classes pobres entre si. Vários são os fatores que concorreram para este fenômeno, e que mereceriam uma investigação detalhada para entendermos com precisão e profundidade a relação entre o processo de industrialização subsidiário como é o caso da industrialização da região metropolitana de Salvador em relação às demandas da economia de São Paulo, e a formação de uma esfera de bens culturais local.

O emprego industrial, ainda que restrito, combinado a uma maior integração das redes de produção e consumo nacionais e transnacionais, criou uma enorme pressão para a monetarização das necessidades gerais da população cidadina. Os circuitos econômicos não-monetários foram significativamente afetados. Foram criadas mais oportunidades para diferentes segmentos das classes pobres a prestarem serviços os mais diferenciados para as restritas classes média e alta que tinham uma média salarial muito elevada e podiam sustentar um padrão de consumo com um elevado grau de diferenciação em relação a uma rede de bens e serviços baratos disponíveis, recriando em outros termos, a rede de dependências entre as classes médias e pobres. Esse acesso crescente ao dinheiro vai fragilizando em alguns casos, e transformando, em outros, a produção para subsistência, as redes de ajuda mútua, as redes de dídivas familiares e religiosas, pois os pequenos salários disseminados geraram uma pressão para a monetarização de necessidades antes satisfeitas por meios não monetários entre os grupos subalternos. É importante ter em mente, nesse sentido, que o processo de industrialização é apenas um importante aspecto de um

conjunto de fenômenos que pressiona a um aumento da interdependência entre os indivíduos tanto no plano local, estadual, nacional e transnacional, contribuindo para a formação de circuitos de produção, distribuição e consumo de bens e serviços diferenciados, ainda que interconectados pela dinâmica de acúmulo capitalista global. Fenômeno que o geógrafo Milton Santos conceituou como a *dialética* entre um *circuito superior* e um *circuito inferior* (SANTOS/2004, p:37).

O efeito das modernizações industriais não se deu de maneira homogênea sobre a realidade das cidades do “Terceiro Mundo”. Além do fato de a especificidade do tipo de industrialização ter repercussões diferenciadas sobre a maneira como a coordenação do capital interage com coordenação da rede de indivíduos onde ela se faz presente, há a questão de que um conjunto muitíssimo heterogêneo de padrões de dominação e hierarquização social se esconde por trás das teias econômicas “não modernas” existentes em períodos anteriores ao impacto da modernização tecnológica, e que, a depender do tipo de equilíbrio estabelecido com o “circuito moderno” da economia, dificilmente são dissolvidas. Esta situação contribui para uma modelação específica da relação entre estrutura econômica e a formação das personalidades.

Tendo em perspectiva este panorama, será sugerido como a transformação dos padrões de consumo se articula às lutas de poder no âmbito da diversão carnavalesca relação que situará o trio elétrico e determinadas linhagens estéticas da música baiana como bens de entretenimento e lazer orientados para um mercado cultural local.

Os investimentos da Petrobrás, a partir de 1950, na construção de um incipiente parque industrial estimularam a atração de indústrias complementares nos ramos químico e metalúrgico criando uma quantidade significativa de empregos com altos salários – em relação às classes pobres – (CARVALHO e SOUZA/1980 p: 77), ainda que do ponto de vista da estrutura geral do mercado de trabalho, eles fossem restritos. Tão importante quanto à instalação de unidades produtivas ligadas a indústria do petróleo foi o seu efeito sobre a emergência e o fortalecimento de classes ricas mais vinculadas às redes políticas e familiares locais. A combinação entre o surgimento de uma restrita classe média ligada direta ou indiretamente ao petróleo, a necessidade de obras de infra-estrutura financiadas pelos governos estadual e federal visando atender à articulação entre as atividades industriais, além de iniciativas restritas de dotar a cidade de equipamentos hoteleiros possibilitou uma expansão do ramo da construção civil, dominado por empresas de uma elite local. Por sua vez, a alteração da direção da urbanização resultante do aumento da intensidade das trocas monetárias no mercado micro-regional de Salvador, abre caminho para a ampliação de uma economia de serviços, em função das necessidades tanto das indústrias quanto das novas e restritas classes médias. Ainda que com uma baixa diferenciação

da cadeia produtiva instalada, essa situação assegurou um crescimento modesto, mas constante do setor industrial na região em torno da capital baiana acompanhado de uma importante modernização do setor de serviços. Nesse sentido, o papel do estado foi crucial no financiamento destas atividades. Durante o governo Antônio Balbino, entre 1955 e 1959 foram criados a COELBA (Companhia de Energia Elétrica da Bahia), a MAFRISA (Matadouros Frigoríficos do Estado da Bahia), a CASEB (Companhia de Armazéns e Silos), a TEBASA (Companhia Telefônica da Bahia), o Banco de Fomento do Estado além órgão que posteriormente se transformaria no Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Servidores do Estado da Bahia (IAPSEB) (MELLO e BATALHA/1990, p:104). Outro índice de modernização do setor de serviços foi o fenômeno do aparecimento dos supermercados em fins dos anos cinquenta e o início de um movimento de concentração do setor varejista e atacadista nos sessenta e a quase monopolização nos anos setenta (Cartilha Histórica da Bahia: a República e seus governadores. Editora Salvador, 1990.).

O aumento do grau de concentração do comércio varejista e atacadista é um índice da pressão geral do processo de urbanização que vai desestabilizando o padrão autárquico dos sentidos econômicos das classes pobres. Estas são obrigadas a se inserirem, progressivamente, nas lutas do mercado monetário que vai atravessando as redes de satisfação das necessidades. A coerção para a satisfação das necessidades mediadas pelo dinheiro cria um relativo distanciamento dos vínculos sociais não imediatamente conectados ao mercado de trabalho. Por uma via reticular, estas necessidades passam a estar submetidas a um maior grau de abstração das teias sociais decorrentes do fato de que o maior acesso ao dinheiro – mesmo entre os pobres – contribui para uma alteração na estrutura da formação dos desejos no sentido de a potencialidade do dinheiro como conversor de qualquer imagem e desejo em um bem equivalente em qualidade, a moeda. As imagens que os homens fazem de si mesmos – o que envolve os sonhos, os desejos – passam a estar mediadas por um princípio de indiferenciação – naquele sentido em que Giddens (1998) fala de desencaixe e reincaixe – acompanhando o aumento da extensão das interdependências que uma economia de troca monetária torna possível. Assim, o que se percebe a partir dos anos cinquenta em Salvador é um movimento progressivo de aumento da cadeia de interdependências sociais entre as classes ricas, médias e pobres no plano da economia intra-urbana no mesmo compasso em que o desenvolvimento da rede de indivíduos na cidade vai expandindo suas conexões com as dinâmicas de acumulação capitalista nos planos nacionais e internacionais. Esta situação, como estamos ressaltando, tendeu a desencadear um duplo movimento complementar e conflitivo entre si: ao mesmo tempo em que o sentido monetário vai integrar os mais diferenciados planos da troca econômica na

cidade aproximando os padrões de consumo cresce uma tendência para uma bi-polarização dos circuitos econômicos (SANTOS/2004, p:37).

Assim, tendo em vista esse movimento de transformação da estrutura da economia urbana de Salvador a partir dos anos cinquenta é que busco situar as alterações nos padrões de diversão carnavalescos e da música quando estas passarão a estar menos sujeitos à dinâmica de prestígio familiar e religioso vigente na cidade e tomarão a direção de uma atividade orientada para um mercado de bens de lazer para um público amplo e anônimo. Um elemento crucial para a compreensão de uma esfera do entretenimento musical em Salvador é o papel desempenhado pelo trio elétrico e pelo tipo de música nele veiculada na imposição de uma lógica de diversão integradora de diferentes estratos sociais encarnada no princípio de um show ambulante. O processo paulatino de complexificação dos parâmetros de hierarquização social implicado na modernização econômica da cidade terá como uma de suas conseqüências a crescente penetração da lógica do consumo na modelação das formas de sociabilidade e, logo, das imagens de mundo tanto dos estratos dominantes e dominados. O crescente sucesso do trio elétrico talvez possa ser compreendido como um ajuste não intencionado entre heranças de disposições para a brincadeira carnavalesca inscritas destacadamente no acompanhamento das bandas que tocavam marchinhas carnavalescas difundidas a partir do Rio de Janeiro pelo rádio e o frevo pernambucano ao princípio de amplificação do som que se adequava ao crescimento de um público não identificado com jogo de distinção e auto-celebração familiar fortemente arraigado nos desfiles alegóricos de Salvador. Era o surgimento de uma pequenina classe média emergente, já informada pelo revolvimento da estrutura do fluxo de símbolos, sons e imagens (ainda que fantasiadas através dos sons do rádio), e pela integração das percepções com os segmentos populares possibilitados pela chegada do rádio que criará uma predisposição para a empatia entre a iniciativa de amplificar o som em um carro onde seriam performatizadas músicas de carnaval de conhecimento público, difundidas midiaticamente e os gostos de um público ávido por uma diversão livre de comprometimentos com a encenação dramaturgicada superioridade humana de famílias abastadas baianas presentes no desfile de carros alegóricos. No entanto, a concentração da legitimidade sócio-histórica encarnada no espaço entre a Avenida Sete e a Praça Castro Alves como lugar reconhecido como um espaço da brincadeira carnavalesca atrai a disposição desse segmento para sua ocupação, mesmo porque nos anos quarenta o modelo dramaturgico-operístico estava em decadência como, de um modo geral, o círculo de valores que legitimava um *ethos* aristocrático. Emblemático do início deste processo de transformação da estrutura social em Salvador e de seu desdobramento na direção tomada pelo carnaval da cidade é um

relato acerca da primeira aparição do trio elétrico, durante o carnaval de 1949, no mesmo espaço onde se apresentavam os desfiles alegóricos das elites:

A banda do clube Fantoches da Euterpe tocava uma ária da ópera de Verdi, enquanto os cavalheiros fantasiados, arautos de uma realeza ilegítima, cavalgavam animais imponentes na frente do carro alegórico, com a rainha e as princesas do carnaval daquele ano jogando beijos, confetes e serpentinas para a assistência. Nesse momento, aparece, subindo a praça, aquela geringonça decorada por ele [Osmar, o idealizador do trio elétrico], um ford bigode 1929. Foi patético e grandioso. Quando a banda interrompeu a partitura da ópera, a pequena fobica, com seus dois ocupantes na traseira, Dodô e ele [Osmar], responderam com o pau elétrico e a guitarra. O som da geringonça esmagou, com o frevo, a banda dos clubes.⁴

O trecho é exemplar da ocorrência de um redimensionamento da coordenação das relações de poder no espaço carnavalesco de Salvador. A situação do enfrentamento estilizado ocorrida na praça Castro Alves entre a banda do clube Fantoches e a banda de Dodô e Osmar em cima de um veículo adaptado para a amplificação do som dos instrumentos, assinala o quanto as barreiras sociais inculcadas tanto nos estratos ricos como nos estratos pobres – formadas em uma configuração de pessoas anterior e que asseguravam o elevado grau de importância das funções autárquicas de culto as distinções familiares na coordenação das relações de poder cidadinas e a correlata segregação dos espaços carnavalescos – estavam enfraquecidas. Essa situação nos traz uma oportunidade para uma breve discussão acerca da relação entre o desenvolvimento de disposições que corroboram e acentuam mecanismos de coesão grupal e a formação dos gostos. Nas décadas de novecentos de dez e de vinte, a predisposição para que a coesão das redes familiares dos estratos abastados soteropolitanos se transformasse em levantamento de barreiras à apresentação dos modos de diversão dos estratos populares no mesmo espaço dos desfiles alegóricos elitistas dificilmente pode ser explicada apenas em função das desigualdades de riqueza econômica. O desenvolvimento de um *ethos* segregacionista, que esteve correlacionado a um cultivo dos símbolos e imagens que o círculo familiar baiano atribuía aos seus participantes pode se impor ao conjunto da população como um todo, dentre outros fatores, pela dispersão e fragmentação das imagens de grupo com que as quais os estratos populares se percebiam entre si. Nesse sentido, o papel da estrutura dos fluxos simbólicos e os caminhos por onde os signos circulam com maior ou menor intensidade faz uma enorme diferença na modelação de padrões e critérios de diferenciação social que se cristalizam como propriedades naturais internalizadas pelos dominados, reforçando os quadros de classificação transsubstanciados em disposições corporais de consentimento a dominação. No caso, isso se manifestou numa explícita separação entre o carnaval entre estratos abastados e populares. O primeiro ocorria na Rua Chile e o

⁴ Em <http://inventabrasilnet.t5.com.br/trioel.htm>, acessado em 25 de fevereiro de 2006.

segundo na região da avenida José Joaquim Seabra. Talvez, um dos fatores que concorreu com a pobreza para a manutenção de uma relativa fragmentação das imagens de grupo entre os segmentos populares seja a influência que a lógica de estímulo às diferenças religiosas como forma de controle imperial dos dominados reverberou durante as primeiras décadas da república. Situação muito diferente dos estratos abastados que além de acumularem um aprendizado de cultivo relativamente estável da crença católica desenvolveram mecanismos de visibilidade e controle dos comportamentos e opiniões das elites sobre si próprias a partir do desenvolvimento da imprensa jornalística desde o séc. XIX. Esta circulação de símbolos e opiniões constitutiva de uma esfera da polêmica estava vedada às classes pobres negro-mestiças para quem saber ler e escrever era uma oportunidade ainda rara e com pouco significado na constituição das opiniões e julgamentos dos segmentos subalternos entre si. Chama-se a atenção para esta situação visando destacar a situação da configuração social anterior e posterior a 1930 visando sugerir o tipo de coordenação da rede social que torna possível a disposição de agentes da classe média como Osmar e Dodô para disputar o espaço de apresentação carnavalesco anteriormente dominado pelos desfiles alegóricos, com o seu veículo adaptado para a amplificação de sons de cordas. A estrutura da circulação de signos, imagens, sons e opiniões – que geralmente está intimamente relacionada ao padrão de penetração e “universalização” dos gostos e imagens de grupo entre os indivíduos – vigente até 1930 favorecia a subordinação dos diferentes estratos sociais de Salvador a uma coordenação das informações que se concentrava em fóruns de visibilização e apresentação dos critérios de julgamento formados na rede de famílias dos estratos altos, encarnados no domínio de acesso ao controle da violência simbólica e física legítima do estado federativo (mas também, em última instância do estado federal) além do controle do acesso tanto á recepção de informações quanto de sua produção e difusão, através do aparato da imprensa escrita. O grau de integração da circulação dos julgamentos através das informações era muito mais intensa e ampla através da rede social que convergia para a concentração do prestígio social dos estratos abastados e mais fragmentado entre os estratos sociais subalternos. Em outros termos, e de modo um tanto esquemático, talvez se possa dizer que a configuração da rede de circulação dos julgamentos humanos predispunha a percepção dos julgamentos dos estratos abastados como mais uniformemente visíveis e universais para o conjunto da cidade como um todo em relação aos quadros de percepção mais próximos do cotidianos dos estratos populares, que, eram vistos como muitos e sem uma feição de imagem de grupo abrangente para os próprios estratos subalternos que entre si tendiam a ver mais diferenças do que aproximações. As crenças nas práticas rituais dos candomblés é um exemplo claro dessa situação. Apesar de o culto aos orixás ou santos, em suas diferentes vertentes ser maciçamente difundido entre as classes pobres

havia uma pressão geral para que o cultivo dessas práticas religiosas ficasse confinado aos espaços religiosos, de forma que construíram-se fortes mecanismos de auto-pressão para a negação ou omissão das práticas religiosas afro-baianas mesmo entre os indivíduos praticantes entre si impedindo que ela ganhasse a forma de uma imagem de grupo abrangente. O sentimento de vergonha, em grande medida decorrente dessa estrutura de distribuição ao acesso das formas de apresentação e legitimação dos julgamentos sociais atuava de maneira bastante poderosa para a reprodução do “monopólio” dos critérios definidores dos julgamentos coletivos encarnado nas posições sociais dos estratos abastados. O que interessa destacar neste momento é que este padrão de distribuição dos julgamentos coletivos, que, como estamos sugerindo, está intimamente conexo com a geometria da circulação das informações que coordenavam os estratos dominantes e dominados sofrerá uma significativa alteração nos anos trinta com a instauração do rádio como uma mídia acessível aos estratos subalternos, em termos comerciais. O acesso ao rádio pelos estratos populares soteropolitanos implicará, a partir da década de trinta, o desenvolvimento de um outro estágio de sedimentação de uma coordenação nacional na cidade, revolvendo os canais de trânsitos de informações, o que, por conseguinte, implicará uma transformação da estrutura dos fluxos simbólicos entre os estratos sociais como um todo no plano intra-urbano. O tecido social citadino será religado em diversos planos, e para o que nos interessa à compreensão do desenvolvimento dos modos de percepção musicais, destaca-se que o rádio contribuiu para a criação de um espaço de apresentação de imagens e sons, pressionando a uma maior sincronização da modelação das percepções, dos sentimentos, da compreensão do espaço e do tempo, constituindo novos encadeamentos de circulação pública dos juízos, logo, também dos gostos, mais acessíveis aos estratos médios e subalternos. A redefinição das teias humanas, nesse sentido, implicou um constrangimento das ligações entre as pessoas – desencadeado por uma mudança simultaneamente quantitativa e qualitativa dos padrões de nomeação sobre as relações, e dessa forma, sobre a direção da teia orientada simbolicamente – no sentido de um maior acesso pelos grupos médios e, principalmente populares, aos recursos de produção de nomeações, classificações, julgamentos e gostos predispostos a serem “universalizados”. O teatro, o jornal, o folhetim e o romance, veículos que compunham a estrutura de circulação mais dinâmica de circulação de símbolos no séc. XIX condicionavam essa maior integração dos julgamentos entre as camadas superiores que, além de poderem custear a vinda de óperas, de espetáculos produzidos na corte, dominavam, com exclusividade, o acesso a alfabetização, requisito essencial para a efetivação de um sentido estruturante de uma estrutura de circulação de símbolos no contexto imperial. No início do séc. XX, o cinema já teria levado a efeito uma importante transformação desta configuração da relação entre centro e

periferia no império – como aludimos timidamente no primeiro capítulo – mas foi o rádio, no Brasil, e em especial em Salvador, que tornou as imagens e os sons, propriedades de uma alteração do registro de modelação corporal, das conceituações que os indivíduos tinham de si mesmos, e por conseqüência, do jogo de distinções que operavam entre os diferentes estratos sociais na capital da Bahia. As notícias nacionais tornaram-se muito mais acessíveis aos estratos populares quando a informação chegou em forma de som, assim como os folhetins e romances, fóruns de apresentação de questões morais e de costumes, chegaram a um público significativamente mais amplo ao se transubstanciarem nas novelas faladas. Entretanto, para o que interessa de maneira imediata a este trabalho o rádio propiciará também uma nova propriedade de constituição das relações sociais a partir da música, tornando-a uma modalidade de expressão e de reconhecimento, que pela condição de sua inserção em uma mídia coordenadora de uma grande heterogeneidade social, aumentou o seu poder de criar imagens ao ponto de alcançar o status de exterioridade. A difusão do rádio constrangeu a uma mudança no plano das relações inter-humanas que engendravam o sentido sensório-motor individual e coletivo de exterioridade no período. Implicou uma alteração na estrutura das disposições para tomar o sentido do mundo construído e incorporado como natureza, como significado objetivo legítimo inscrito no poder de tornar algo uma sensibilidade e uma percepção que se impõe como realidade. De um lado, a teia social que entranhava os indivíduos e influenciava a modelação de imagens de mundo ganhou um alcance extra-citadino, vinculando-se a um circuito informacional de alcance nacional, anteriormente acessível apenas através do telégrafo, e, por conseguinte, da imprensa, e através da estrutura de circulação de transportes, pela via férrea, mas destacadamente pela via marítima. No entanto, um aspecto tão importante quanto o processo de “desencaixe” local e “re-incaixe” nacional – do redimensionamento do corpo devido à mudança do mundo no qual o corpo estava inserido e espacializado, ao estender o escopo da coordenação da presença em meio a um maior grau de distância e da ausência possibilitado pela tecnologia disponível – foi a pressão no sentido da transformação da modelação das formas de interpretação da vida entre os próprios grupos subalternos entre si.

Essa reflexão acerca da relação entre a estrutura de comunicações e transportes e a redefinição dos fluxos simbólicos constitutivos dos jogos de distinção sociais tem a finalidade de tentar esclarecer as condições de possibilidade da ascensão do tipo de diversão musical em torno do trio elétrico a partir dos anos cinquenta, tendo, por conseqüência direta, o declínio dos desfiles de caráter dramatúrgico-operístico. Isso porque o destino tomado por esta disputa simbólica – a imposição da diversão musical a partir do trio – não pode ser explicado simplesmente pela alteração tecnológica implicada no aparecimento do trio e que colocou o

princípio da amplificação sonora como uma das propriedades centrais da redefinição da *ilusão* carnavalesca entre os anos cinquenta e sessenta. Um aspecto crucial para o entendimento do fenômeno que possibilitou que *o som do frevo esmagasse o som das bandas dos clubes* é que desde os anos trinta o rádio passa a deter um papel central como referência da diversão carnavalesca soteropolitana com a divulgação das marchinhas de carnaval e com os sambas produzidos no Rio de Janeiro. O desenvolvimento de uma esfera de produção artística musical, próprio das condições do tecido social carioca, e a penetração de uma rede de distribuição nacional dessa produção a partir das rádios, homólogo aos esforços de nacionalização dos sentimentos empreendidos com vigor durante o Estado Novo, tornará a presença da música transmitida radiofonicamente um dos componentes fundamentais da formação das sensibilidades e das disposições para a brincadeira de carnaval.

Assim, a idéia engenhosa de Osmar de montar uma fonte ligada à corrente de uma bateria de automóvel para alimentar pilhas com o fim de colocar em funcionamento os auto-falantes instalados na “fobica”, possibilitando, por sua vez, a amplificação do som dos instrumentos de cordas adaptados – tais como o cavaquinho e o violão – na invenção do pau elétrico (posteriormente rebatizado como guitarra baiana) ajustou-se ao horizonte de mundos possíveis constituído pelo crescimento de um público que acumulara um gosto e um aprendizado para diversão orientado para os cortejos musicais que desfilavam executando um repertório musical incorporado através da rede nacional radiofonicamente interligada – as marchinhas específicas do carnaval, o frevo, o choro e os sambas – com uma disposição frenética pelas ruas. O que se quer chamar a atenção é que uma das condições de possibilidade para o evento citado atrás, do “enfrentamento” entre o som performatizado na fobica de Dodô e Osmar e a execução da ópera realizada pela banda do Clube Fantoches foi a formação de um público – situado em posições sociais surgidas com o relativo processo de diferenciação social alimentados pela criação de serviços estatais e pela pequena expansão de um setor de serviços a partir dos anos trinta – que não tinha qualquer vínculo com o quadro de percepções do desfile alegórico. Àquele momento, o desfile dos clubes no modelo dos préstitos significava apenas um ritual de culto à distinção familiar, tendo o efeito de trava em relação à conformação dos gostos através do rádio, e, por sua vez, em relação à formação de cadeias sociais mais abrangentes em curso na cidade. O primitivo trio elétrico, nesse sentido, atuou como um catalisador de predisposições sociais constituídas em meio à configuração social surgida nos anos trinta. A associação entre o princípio de amplificação do som e a execução de músicas como o frevo, que guardavam uma afinidade com as músicas radiofonicamente transmitidas teve dois efeitos imediatos sobre a configuração do espaço carnavalesco. De um lado, encerrou o ciclo do movimento de declínio do modelo de

desfile dos carros alegóricos, curiosamente, em um momento no qual, por outros caminhos, ele atinge um grande sucesso popular no Rio de Janeiro. De outro, uma parte do público das bandas que tocavam marchinhas, frevos e choros, cordões e desfilavam de maneira dispersa passam a ser atraídas pelo potencial de amplificação do som musical do trio que permitia ao mesmo tempo em que impunha uma extensão do raio de influência da execução musical, implicando uma alteração na modelação das emoções carnavalescas, que crescentemente, tomaria a direção de uma performance artístico-musical ambulante orientada para uma incitação a um *frenesi de multidões* (apud GUERREIRO/2000, pp:122-123).

A transformação da estrutura da economia urbana de Salvador – que chamamos a atenção anteriormente – ia tendo, como um de seus efeitos, a extinção de um conjunto de posições sociais que asseguravam os padrões de hierarquização social calcados sob um elevado grau de referências religioso-familiares e, de forma homóloga, dos critérios asseguradores dos jogos de gosto carnavalescos na medida em que os registros de coordenação das relações sociais iam se ajustando às pressões de sincronização das percepções nacionais através do rádio, tendo a repercussão, no plano intra-urbano, de revolver a trama de circulação dos julgamentos dos gostos entre os estratos médios e populares, possibilitando a configuração de imagens de mundo estéticas mais homogêneas predispostas a serem coordenadas como multidões. Essa pressão para uma conformação mais homogênea das sensibilidades não apenas tem a difusão radiofônica como causa eficiente. A própria difusão do rádio acompanhava a pressão geral das relações cidadinas soteropolitanas no sentido da ampliação de funções sociais coordenadas pela troca monetária, que, como sugerimos mais atrás, foi gerando – devendo-se considerar as especificidades do desenvolvimento do industrialismo e da economia do dinheiro em cidades de perfil ditas subdesenvolvidas – um constrangimento para a busca do acesso a bens de consumo anteriormente submetidos a um esquema de maior restrição social. Esta situação implicou uma maior circularidade de referências dos gostos e desejos, condição de possibilidade de uma elevação do grau de homogeneização dos modos de percepção que poderia ser sintetizada socialmente sob o impacto do princípio de amplificação do som trazido por Dodô e Osmar às ruas de Salvador. O trio elétrico, dessa forma, catalisou um conjunto de predisposições sensório-motoras conformadas em disposições emocionais de êxtase cultivadas em práticas musicais conformadas sob o formato de cordões, blocos, bandas e clubes (GUERREIRO/2000) que, até o aparecimento do trio elétrico, ficavam sombreadas pelos desfiles alegórico-dramatúrgicos que tinham asseguradas o cumprimento de funções de distinção social ajustadas ao papel que as redes familiares desempenhavam no concerto social global da cidade.

Do ponto de vista do desenvolvimento rítmico mesmo com a divulgação do samba carioca pelo rádio, este estilo permanecerá relativamente distante das referências diversionais carnavalescas das classes médias e altas (VELOSO/1997, pp:463-464). Isto nos permite inferir que, apesar do aumento da aglutinação de um público constituído de diferentes camadas sociais em torno da execução das músicas do trio elétrico, permaneceu, e em alguma medida, foi acentuada, a separação entre a tradição harmônica – fundada sobre os instrumentos de sopro e cordas vinculadas à herança das bandas militares expressa no desenvolvimento das marchas, frevos e choros – e a tradição percussiva oriunda das camadas mais pobres soteropolitanas, ligada à formação das sensibilidades de êxtase possessional dos candomblés e mais afins à incorporação do samba carioca como referência de diversão carnavalesca (“*blocos de samba exclusivamente de percussão que eram mais admirados do que seguidos*”) Sem dúvida que o acompanhamento da circularidade dos ritmos carnavalescos entre os diferentes estratos sociais requereria uma avaliação mais cuidadosa do que a que aqui se pode realizar. No entanto, acredito ser possível delinear alguns movimentos gerais que, na pouca bibliografia existente dedicada à música baiana, têm sido negligenciados.

Dessa forma, é preciso, a um só tempo, relativizar tanto as percepções da importância quanto da desimportância do samba na conformação do desenvolvimento das práticas de diversão musical em Salvador. Se de um lado, o samba, ao longo de boa parte século XX, em Salvador, foi um ritmo cultivado basicamente entre os estratos pobres, mantendo-se relativamente distante dos padrões de gosto das classes médias e altas, de outro ele serviu de base para o desenvolvimento de dois dos ritmos que irão ter um papel importante na penetração da música baiana no mercado de bens culturais nacional: o samba-reggae e o pagode baiano (que tem uma de suas raízes mais fortes no samba de roda). Estilos musicais que penetrarão o universo de formação dos juízos estéticos das classes médias e altas a partir da última quinzena do século XX e passarão a compor a cena carnavalesca galvanizada pelo modelo do trio elétrico surgido no âmbito das classes médias.

A hipótese que propomos é a de que transformação da configuração social operada durante o período entre os anos quarenta e cinquenta que propicia o surgimento do trio elétrico e sua sedimentação no espaço carnavalesco antes ocupado pelos desfiles alegóricos é a mesma que possibilita a emergência das escolas de samba nos anos 50 e 60, entre os estratos populares. A alteração das batucadas em escolas de samba parece ter significado um outro estágio de laicização da diversão entre os estratos populares, já que ela alcança uma legitimidade desconhecida pelas batucadas entre os estratos subalternos e estavam relativamente mais distanciadas, e menos dependentes, dos critérios de legitimação forjados nas estruturas familiar-

religiosas dos candomblés como os afoxés. Um dos efeitos e ao mesmo tempo uma causa importante do aparecimento das escolas de samba foi uma ampliação de um mercado de bens de lazer popular nos bairros das classes pobres de Salvador. Esta situação desencadeou uma maior legitimação dos instrumentos de percussão na formação do gosto de um público amplo desejoso de um tipo de diversão dançante nos finais de semana, pressionando, por sua vez, uma incipiente profissionalização do percussionista. Neste desenvolvimento, a predisposição para o desenvolvimento de habilidades percussivas dos agentes próximos às formas de sociabilidade dos candomblés, foi paulatinamente constituindo um canal de legitimação de ritmos anteriormente restritos às casas de santo, e que, por diversos canais, passava a fazer parte de um modo de orientação para a diversão. Um dos principais canais foram as escolas de samba no desenvolvimento das formas de diversão em Salvador, e que implicou um novo estágio de complexificação das funções sociais entre os estratos populares (Estudo Preliminar do Plano de Desenvolvimento Integrado da Área Metropolitana, 1969, p:393).

Nos anos sessenta as escolas de samba foram assumidas como modelo de “recreação” legítimo entre as classes mais pobres baianas, adotando o padrão de diversão divulgado a partir de uma sistemática de comunicação e transportes nacional, pelos artistas populares do Rio de Janeiro. Tinham incorporado a concepção de um desfile alegórico embalado por um samba-enredo. Isto implicava a existência de agentes específicos como o carnavalesco e um corpo de músicos-percussionistas para compor a bateria. Ainda que sem os mesmos desenvolvimentos técnicos e cenográficos do carnaval carioca, o modelo era, em seus elementos essenciais, o mesmo. Havia uma valorização da concepção operística, em que as linguagens do teatro e da música se complementavam. A função das alegorias e fantasias de narrar uma história em alas era concatenada com o enredo contado na linguagem musical do samba.

No entanto, diferente do Rio de Janeiro, o desfile das escolas de samba não penetrou o gosto dos estratos médios baianos, mantendo-se como um hábito de diversão carnavalesca reconhecido como “inferior”. O gosto das práticas carnavalescas das classes médias se direcionará para o formato do cortejo em torno da música performatizada em um caminhão com amplificadores de som – o trio elétrico – deambulando pelas avenidas da cidade. O elemento central da diversão do cortejo articulado em torno da tecnologia do trio elétrico, como chamamos a atenção anteriormente, foi a música que resultou da combinação de matrizes harmônicas como o frevo pernambucano, o choro, as marchas carnavalescas, além do rock, difundido pelas bandas de iê-iê-iê nos Brasil nos 60 (Jornal A Tarde, 22 de agosto de 2005, Caderno 2, pág. 5) . Esta nova música estimulava um estilo de brincadeira orientado para a performatização do êxtase através de catarses corporais como pulos, participação cantante e coreografias sem um

compromisso com uma narrativa dramaturgicamente de caráter operístico como nas escolas de samba. Assim, na década de 1960, os estilos de diversão carnavalesca entre classes médias e baixas mantinham-se relativamente separados. O incipiente carnaval de rua de trios elétricos era uma diversão de classes médias; as escolas de samba era diversão dos estratos pobres.

A expansão de um mercado de bens simbólicos locais ia se consolidando com o aumento do número de rádios FM, ancorada em um aumento significativo das camadas médias e pobres com acesso ao dinheiro durante a década de setenta. Este fato pressionou uma maior integração entre os circuitos “superior” e “inferior” de produção e consumo de bens de diversão musical. As redes de apresentações dos bairros populares, resultados de esforços de auto-financiamento a baixo custo, adaptando modelos de organização dos shows das classes médias, acabaram por servir de plataforma para a inserção de indivíduos formados nas redes semi-profissionais populares no circuito de produção e consumo “superior”. Estas redes constituintes de um circuito de bens culturais “inferior” – que são um dos resultados da transformação da estrutura do consumo entre as classes pobres atendidas por uma esfera de produção de bens artístico-populares menos dotada de equipamentos modernos e valendo-se de técnicas de comercialização ajustadas à baixa remuneração do público – criam canais de aparecimento de um gama bastante heterogênea de estilos estético-musicais orientadas para este mercado cultural. Com um maior acesso às redes de informações e comunicações as classes pobres soteropolitanas passaram a estar expostas a diversos planos de redes de apresentação social, possibilitando à inculcação de novas maneiras de modelação do corpo, novas variações de gestos, envolvendo as dimensões das formas de sociabilidade dos terreiros de candomblé, os signos transmitidos pelas rádios e paulatinamente, pela televisão. Nesse contexto, os hábitos de diversão foram conhecendo uma pressão para a diferenciação dos parâmetros estéticos que se ajustava ao estímulo às demandas por novidades que iam revolvendo às estruturas dos desejos nos estratos subalternos cada vez mais dependentes das redes monetárias. Se estivermos corretos em relação ao aumento de uma pressão para a diferenciação na produção artístico-popular orientada para diversão, ao mesmo tempo em que circulavam em espaços comuns de consumo de bens de lazer voltados para as classes pobres as interpretações correntes que enxergam as práticas lúdico-artísticas populares soteropolitanas como se todas elas estivessem preocupadas com a ostentação de uma imagem étnica negra, pode se mostrar bastante inadequada. Ao esboçarmos a idéia de um aparecimento de um circuito de bens culturais “inferior” interdependente do circuito “superior” visa-se por em questão uma idéia comum nas interpretações correntes acerca da produção artística popular baiana como um efeito de um sentimento metafísico de compromisso com uma imagem étnica homogênea negra, desconsiderando tanto a parcialidade desta demanda deste senso de

pertencimento entre os estratos populares quanto a rede interdependência na qual ela emerge. Talvez, um dos resultados desse tipo de interpretação é que o cultivo, cada vez mais intenso, de imagem de mundo negra ou baiana entre os soteropolitanos, que, em muitos aspectos é um efeito do aumento da cadeia de dependências entre os indivíduos em diferentes planos sociais – local, nacional e transnacional – é tomado por muitos analistas como causa demiúrgica – quase monista – dos fenômenos artístico-musicais atuais e como metáfora territorial dessa homogeneidade espiritual baiana.

A matriz do samba e do modelo organizacional das escolas de samba, largamente cultivada nesse circuito “inferior” acessado pela difusão radiofônica nacional, não tinha como a priori de sua incorporação compromissos ou intencionalidades étnicas. Ela foi cultivada desde os anos cinquenta com os Mercadores de Bagdá, que destoavam dos afoxés pelo descompromisso com os critérios religiosos e tinha uma proposta clara de suntuosidade e distinção em relação às outras formas de brincadeira carnavalesca. Nos anos sessenta, mais destacadamente, vemos o surgimento das escolas de samba que também não tinham como motivo principal de seus desfiles imagens étnicas. No entanto, o samba perpassará o desenvolvimento artístico-musical tanto dos blocos de índio quanto dos blocos afro que, nos anos setenta, darão continuidade, ao mesmo tempo em que operarão transformações sobre a formação da bateria. Ainda não se fez uma pesquisa aprofundada sobre o desenvolvimento dessa economia do lazer popular e das práticas lúdico-artísticas cultivadas nesse espaço. No entanto, um índice que confere razoabilidade ao argumento da formação de um circuito de bens simbólicos populares com um grau significativo de diferenciação, e que estava bastante integrado ao circuito superior orientado para as classes “brancas” médias e altas, pode ser visto a partir de um depoimento dado ao autor pelo percussionista e vocalista Nê Cardoso:

Já tinha um movimento percussivo nos bairros populares de Salvador na década de 80, tinha um movimento percussivo de samba junino. Não se tocava forró no São João se tocava samba de roda. Minha iniciação musical foi o samba de roda da Bahia que tem um influência muito grande com samba de caboclo, bem parecido com o samba de caboclo que é do candomblé. Então minha iniciação musical foi essa o samba de roda da Bahia na década de 80. Cada um montava o seu grupo de samba e saía pelo bairro que tinha concurso junino pra escolher o melhor samba, melhor música, melhor rainha do samba, essa história toda. No Engenho Velho tinha um concurso, No Engenho Velho da Federação tinha um, na Federação tinha outro, no dique do Tororó tinha os Apaches, Brotas, Vale das Pedrinhas, Vila Matos, Gantois, nesses bairros cada um tinha o seu samba, samba Tororó, samba Pé, lá no Engenho velho tinha o Revelasamba, tinha o Jamaica Arrebrandando que era era meu e uns colegas. Tinha o samba scorpions que revelou Tatau do Araketu. [...] Tinha as associações de bairro que faziam esses concursos, entendeu? As associações de bairro, lá no engenho Velho eram três palcos diferentes. Duas associações que tinham lá e um, se eu não me engano era o pessoal do Madrugada, do revelasamba que organizava um. Tinha um no Rum-Pi-Lé. Essa movimentação era assim feita. Isso é um começo de toda uma história de...de... Hoje a Axé Music essas coisas tudo veio do samba de roda, sem sombra de dúvida: Reinado do Terrasamba foi do samba de roda, Tatau do Araketu, Ninha da Timbalada que era do Leva Eu Engenho Velho de Brotas, Carlinhos Brown que andou muito em todos os sambas,

pegando, em cada samba ele pegava um percussionista diferente e montou a Timbalada. (Entrevista realizada em Fevereiro de 2006)

A sugestão a ser explorada é que, durante a segunda metade do século XX, o desenvolvimento do carnaval de Salvador dá-se no sentido da prevalência do modelo de carnaval dos trios elétricos de classes médias sobre o modelo das escolas de samba dos estratos populares. No entanto, o processo de lutas sociais pela imposição de um modelo de diversão carnavalesca não se deu de um modo unilateral. O papel desempenhado pelo trio elétrico como catalisador de multidões aproximará os diferentes estratos sociais do jogo lúdico do carnaval de rua. Uma das conseqüências da instauração deste novo tipo de interdependências entre ricos e pobres com função diversional foi a transliteração de hábitos e símbolos das classes pobres negro-mestiças vinculadas às escolas de samba, para os termos da linguagem lúdico-artística do carnaval de trios elétricos. A pressão exercida pela rede de interdependências de Salvador no sentido do crescente fortalecimento do carnaval de trios, e, por conseguinte, da liderança das classes médias na organização e imposição de um *habitus* de diversão, teve implicações sobre a direção das práticas culturais dos pobres negro-mestiços. Esta influência se deu de modo a pressionar esses grupos subalternos a uma mudança em seus modos de orientação para a diversão carnavalesca, até então cultivados sob a referência do desfile das escolas de samba, que já tinha alcançado um maior desenvolvimento artístico no Rio de Janeiro. Alguns elementos característicos do desfile carioca, e até então presentes nas escolas de samba baianas, como o carnavalesco, as fantasias e o enredo, vão desaparecendo a partir da década de 1970. A estrutura operística, ainda que realizada com menor desenvolvimento artístico e técnico pelos grupos baianos, deixa de existir.

De outro lado, os elementos rítmico-musicais do samba-enredo serão re-significados. Eles continuarão sendo cultivados, porém, não mais nos termos dos desfiles de escolas de samba. Alguns dos grupos de percussionistas influenciados pelo formato da bateria buscarão uma alternativa estética na associação com ritmos do candomblé, religião a qual muitos eram vinculados direta ou indiretamente. Ademais, jovens negro-mestiços de bairros pobres de onde vinham algumas das escolas de samba recebiam a influência dos movimentos de afirmação étnica negra americana (RISÉRIO/1981). Esta influência marcada pelo esforço de grupos negro-mestiços emergentes de propor uma imagem de grupo que expressasse uma demanda por respeito dos estratos sociais da cidade como um todo, reverberou sobre a herança corporal rítmica do samba e sobre as letras dos sambas-enredo. A interpretação da afirmação étnica entre esses jovens dar-se-á, no âmbito da expressão musical, a partir da apresentação de signos relativos a uma Bahia portadora de um legado cultural de determinados povos africanos. As

letras desses sambas, combinados com ritmos de candomblé e reggae, passarão a narrar este novo discurso de auto-reconhecimento grupal, contando o sofrimento ou a epopéia idealizada de povos africanos, associando essas “histórias míticas” com situações contemporâneas vividas por esses grupos negro-mestiços baianos. No entanto, esse desenvolvimento do samba na Bahia, chamado de samba-reggae, dá-se em uma configuração dos espaços de diversão na qual o carnaval baiano passa a ser definido a partir da linguagem estético-diversional da música elaborada para ser executada nos trios elétricos. Ou seja, a criação e o predomínio do trio elétrico como veículo de coordenação da diversão carnavalesca redefine as interdependências sociais de caráter diversional entre os estratos médios e pobres, na direção de uma aproximação social entre as disposições estético-corporais dos bailes de clubes familiares da “boa sociedade” e das formas de sociabilidades de lazer populares. Essa aproximação entre heranças de hábitos de lazer se impõe às perspectivas dos produtores culturais dos estratos pobres de tal modo à orientação artística em Salvador, que o modelo do “carnaval participação”, a partir do meio técnico do trio, e sem os compromissos com a estética operística das escolas de samba, passa a fazer parte do horizonte de inteligibilidade musical das classes populares. Assim, o ideal de afirmação étnico afro-baiano se entrelaça às linguagens da esfera do entretenimento, pois as práticas musicais passam a estar orientadas pela busca de um público consumidor amplo de lazer.

Do ponto de vista do desenvolvimento rítmico-musical, a situação da procissão em busca do êxtase diversional instaurada pelo trio cria uma tendência para uma interpenetração entre as referências musicais dos jovens dos estratos médios, como o rock, o frevo elétrico, o choro, e as referências do samba e dos ritmos sagrados dos candomblés dos jovens pobres negro-mestiços.

O objetivo deste texto foi o de destacar como uma correlação de processos sociais tornou possível um movimento de centripetação do carnaval de Salvador em torno do cortejo de trios elétricos e sua relação com a modelação de sentidos através da formação de espaços de produção e consumo musical. Pretendeu-se destacar como esse processo está situado em uma configuração mais abrangente, na qual a cidade de Salvador passa a conhecer um tipo de desenvolvimento na direção de uma modernização urbano-industrial e de serviços que afeta diferenciadamente os distintos grupos sociais da cidade. No entanto, apesar do impacto diferenciado desse processo de modernização sobre os estratos ricos, médios e pobres, buscou-se chamar a atenção para o aumento da rede de interdependências entre os diferentes estratos sociais, no plano da formação de uma economia simbólica “popular” que criou condições de formação de um específico habitus de transmissão inter-geracional de imagens e gestos constitutiva, a um só tempo, das estruturas de personalidade e de padrões de linguagens comuns através dos quais tem se dado um movimento de complexificação social na cidade, quando esta passa a desempenhar funções

de oferta de bens e serviços de lazer e diversão interdependentes das redes mais amplas referidas tanto a um plano de coordenação nacional quanto transnacional. A tentativa de entender as condições sociais de possibilidade de interpenetração de diferentes aprendizados corpóreos na conformação de padrões de gosto musicais inscritos no desenvolvimento da música baiana, tem, como uma de suas finalidades apontar a singularidade dos processos de modernização e como estes são dependentes da formação dos sentidos tramados étnico-historicamente.

Referências Bibliográficas e outras fontes.

ALVES, Ariovaldo de Lima

(2003). *A Experiência do Samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade*. – Tese de Doutorado em Antropologia Social, ICS/UnB.

BAUMAN, Zigmunt

(1999). *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BOURDIEU, Pierre

(2001). *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

(2002). *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

(2003). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

CARNEIRO, Edison

(1982). *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de & **SOUZA**, Guaraci Adeodato A.

(1980). “**A produção não-capitalista no desenvolvimento do capitalismo em Salvador.**” Em: SOUZA, Guaraci Adeodato A. de & FARIA, Vilmar (orgs.) , *Bahia de Todos os Pobres*. Petrópolis, Editora Vozes; São Paulo, CEBRAP.

ELIAS, Norbert

(1980). *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Edições 70.

(1994). *Teoria Simbólica*. Oeiras (Portugal): Celta Editora.

(2006). *Escritos & Ensaio I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FARIA, Vilmar

(1980). “**Divisão inter-regional do trabalho e pobreza urbana: o caso de Salvador.**” Em: SOUZA, Guaraci Adeodato A. de & FARIA, Vilmar (orgs.) , *Bahia de Todos os Pobres*. Petrópolis, Editora Vozes; São Paulo, CEBRAP.

GODI, Antonio

(1997). “**Música Afro-Carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas.**” Em: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs), *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador: Programa a Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A.

GUERREIRO, Goli

(1997). “**Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987-1997)**”. Em: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs), *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador: Programa a Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A.

(1999). “**As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo**”. *Latin American Review*, Vol. 20, Nº 1 (Spring – Summer), 105-140.

(2000). *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. Rio de Janeiro: Editora 34.

MOURA, Milton

(2001). *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

MOURA, Milton & GUERREIRO, Goli

(2004). *Criatividade e Trabalho no cenário musical da Bahia*. Relatório de pesquisa. (mimeo.)

QUEIROZ, Lúcia Aquino de

(2002). *Turismo na Bahia: estratégias para o desenvolvimento*. Salvador: EGBA.

RISÉRIO, Antônio

(1981). *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio.

(2004). *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores.

SANTOS, Milton

(2004). *O Espaço Dividido*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

SINGER, Paul

(1980). “**A economia urbana vista de um ponto de vista estrutural: o caso de Salvador.**”

Em: SOUZA, Guaraci Adeodato A. de & FARIA, Vilmar (orgs.) , *Bahia de Todos os Pobres*. Petrópolis, Editora Vozes; São Paulo, CEBRAP.

TINHORÃO, José Ramos

(1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34.

VELOSO, Caetano

(1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIEIRA FILHO, Raphael R.

(1997). “**Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930).**” Em: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs), *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador: Programa a Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A.

Outras fontes:

Estudo Preliminar do Plano de Desenvolvimento Integrado da Área Metropolitana (vol.1) Governo da BAHIA, 1969

Cartilha Histórica da Bahia: a República e seus governadores. Editora Salvador, 1990.

Entrevista:

- Entrevista com o cantor e percussionista Nê Cardoso, realizada em Fevereiro de 2006.

Periódicos consultados:

Séries do Jornal A Tarde consultadas no Arquivo Público do Estado da Bahia:

- de 1º de fevereiro de 1985 a 15 de fevereiro de 1985.

- de 6 de janeiro de 1986 a 12 de fevereiro de 1986.

- de 13 de fevereiro de 1987 a 4 de março de 1987.

- Jornal A Tarde, 22 de agosto de 2005.